

Л.Д.Блок

КЛАССИЧЕСКИЙ
ТАНЕЦ

история и современность



«ИСКУССТВО»

Русская мысль о балете



Л. Д. Блок. 1930-е гг.

Л. Д. Блок

КЛАССИЧЕСКИЙ
ТАНЕЦ

история и современность



МОСКВА
«ИСКУССТВО»

1987

Государственный центральный театральный музей
имени А. А. Бахрушина

Редакционная коллегия:

В. В. Васильев, П. А. Гусев.
В. М. Красовская, Е. Я. Суриц

Составитель:
Н. С. Годзина

Редакторы:
В. М. Гаевский, Е. Я. Суриц

Рецензент:
народный артист РСФСР, профессор

П. А. Гусев.

Иллюстративный материал подобран сотрудниками
Ленинградского государственного театрального музея
и Ленинградской государственной театральной библиотеки
имени А. В. Луначарского

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящее издание является собранием театроведческих работ Л. Д. Блок, посвященных балету. Преобладающая часть их печатается впервые. В основу собрания положены материалы, хранящиеся в Государственном театральном музее имени А. А. Бахрушина: рукопись книги «Возникновение и развитие техники классического танца» (ф. 532, ед. хр. 14) и машинописные экземпляры статей, подготовленные к печати и подписанные автором. Исключение составляет лишь рукопись книги о Дидло, найденная совершенно случайно, в частных руках, не досчитывающая многих страниц и содержащая многочисленные купюры по всему тексту. Тем не менее редакция сочла возможным напечатать рукопись в том виде, в каком она до нас дошла, ввиду особого значения, какое этой работе придавала сама Л. Блок, а также для того, чтобы установить бесспорное авторство Л. Блок относительно многих идей и открытий, касающихся искусства Дидло и балетного театра пушкинской эпохи.

Собрание состоит из двух разделов: книга и менее крупные по объему работы 1930-х годов. Некоторую сложность представила композиция второго раздела, состоящего из исследований и статей, так как не всегда можно было датировать их точно. Но поскольку почти все они написаны приблизительно в одно и то же время, в 1937—1939 годах, редакция сочла целесообразным избрать не хронологический, а тематический принцип: сначала идут историко-балетные исследования, затем актерские портреты, затем рецензии на новые балетные постановки.

В тех случаях, когда в работах Л. Блок случаются текстуальные повторы, редакция купирует их.

Выделения, к которым Л. Блок очень часто прибегала в цитатах, сохранены, они специально оговариваются.

В квадратные скобки помещены редакторские варианты текста — там, где слова Л. Блок написаны неразборчиво (таких случаев очень немного).

Французские термины в книге «Возникновение и развитие техники классического танца» не переводятся в тексте, так как к книге приложен специальный словарь, составленный Л. Блок.

Примечания к книге «Возникновение и развитие техники классического танца» не всегда обладали необходимой полнотой и законченностью, по-видимому, не будучи завершены автором. Редакторы попытались доработать их, выверить и добиться единообразия. Однако в ряде случаев сделать этого не удалось. К примеру, нерасшифрованными остались сноски 5-я и 24-я в главе 2-й первой части книги, в некоторых случаях не удалось проверить цитаты, так как в наших хранилищах не оказалось изданий, которыми пользовалась Л. Блок. В нескольких (очень редких) случаях редакторы сочли возможным дать ссылку на более позднее издание того же труда.

Поскольку изображения, на которые Л. Д. Блок ссылается в своей работе «Возникновение и развитие техники классического танца» в ее архиве не сохранились, иллюстративный материал подобран заново, по возможности ближе к указанному автором.

ИСТОРИК БАЛЕТА Л. Д. БЛОК (1881—1939)

Книга Л. Блок принадлежит к числу долгожданных и неожиданных книг. Она должна удивить многих читателей, никогда не ассоциировавших имя Л. Менделеевой-Блок с балетной темой. О том, что дочь великого химика и жена гениального поэта, драматическая актриса (актерский псевдоним — Басаргина), была выдающимся историком балета, знали в узких балетных кругах: балетоведы, балетные артисты 30-х годов и, возможно, балетные педагоги. Широкой аудитории, которой предназначались ее труды, они оказались недоступны. Их не успели издать вовремя — при жизни Л. Блок. Их не напечатали и позднее. Помешала война, а после войны — отсутствие должной энергии у коллег, у соратников, у театроведов. К счастью, рукописное наследие Л. Блок не исчезло. Главный ее труд — о технике классического танца — сохранен, другой труд — о Дидло — сохранился частично, в подлинниках дошли до нас замечательные статьи. Так что мы можем считать, что научно-критическое наследие Л. Блок не погибло. И все-таки нельзя не сказать, что в судьбе рукописного архива Л. Блок многое осталось невыясненным до сих пор. На эту тему можно было бы написать новеллу или даже необычный роман: приключения рукописи, одиссея архива. И потому всякий раз, когда листаешь какую-нибудь из множества появляющихся сейчас в мире балетных книг, отлично изданных, но совершенно пустых или же компилятивных, невольно взгрустнешь при мысли о том, что классические труды Л. Блок дожидались своего часа так долго.

Почти все они датируются второй половиной 30-х годов. Две оригинальные книги и множество первоклассных статей было написано в промежуток времени около пяти лет — всего лишь. За пять лет Л. Блок успела сделать столько, сколько обычный искусствовед может не успеть сделать за целую жизнь. Правда, она не была обычным искусствоведом. Она была искусствоведом, фанатически

преданным своему ремеслу. Свои работы она писала с огромным увлечением и подъемом. Их одушевляет подлинная исследовательская страсть — страсть к открытию, страсть к точному знанию, страсть к точному слову. Их наполняет всепоглощающий интерес к предмету — классическому танцу, классическому балету. Есть что-то блоковское в этой стихии, захватившей Любовь Дмитриевну целиком и пробудившей в ней, больной женщине, переступившей порог пятидесяти лет, дотоле дремавшие творческие силы.

Впрочем, она их ощущала всегда. В своей одаренности она редко когда сомневалась. Но она была убеждена в своем актерском таланте. Лучшие молодые годы она отдала театру. Она работала с Мейерхольдом, входила в состав эфемерных, а временами — солидных трупп, играла современный репертуар, стремилась играть классические пьесы. Она читала с эстрады блоковские стихи, именно она впервые прочитала публично «Двенадцать». Но радости актерское поприще ей не принесло, скорее, наоборот, принесло много смутения, много горя. Ее переписка с Блоком, частично опубликованная в книге «Александр Блок. Письма к жене», позволяет ясно представить себе картину творческой и даже человеческой катастрофы, пережитой, хотя, может быть, и не до конца осознанной Л. Блок, слишком самолюбивой, слишком гордой души, чтобы признать свое поражение, чтобы смириться с очевидным. Болезнь сердца вынуждает ее бесповоротно порвать с театром и роковым образом меняет всю ее жизнь. Отныне и до конца дней ей предназначена роль вдовы поэта. Но именно в эту пору в сужающийся круг ее интересов входит классический балет. В письмах 20—30-х годов она называет себя балетоманом.

Случись это раньше, может быть, ничего бы не произошло, и Л. Блок лишь пополнила бы собой редкие ряды просвещенных балетоманов. Но в 30-х годах как результат естественной возрастной перестройки личности в ней начинают проступать дотоле скрытые внутренние качества отца: беспорядочная женская эмоциональность, характерная для ее молодых лет, вытесняется упорядоченным складом сознания, типичным для человека науки. Ее жизнью теперь управляет совершенно ясная, хотя и отдаленная цель. Начинается систематическое изучение технологии, эстетики и истории балета. Вырисовываются контуры исследований, которые намечено предпринять. Осознается масштаб предприятия, его влекущая новизна, его волнующая необычность. Уверенность в своих силах вновь возвращается к Л. Блок. Она

переживает вторую молодость, вступает в пору подлинного творческого расцвета. Она работает в одиночку, на свой страх и риск, по собственной программе, исходя из собственного понятия, что такое балет и как надо писать о балете. Впрочем, отшельничество ей не грозит: ее окружают молодые артисты, которых она внимательно, даже ревниво, даже чуть деспотически опекает.

История Л. Блок — история призвания, обретенного в конце жизненного пути. Это достаточно типичная история для людей ее поколения, для женщин ее круга. Многим из них приходилось начинать жизнь сначала. И все-таки нельзя не подивиться такому повороту судьбы, и все-таки трудно угадать будущего художественного критика, ученого театроведа в барышне из профессорской семьи, больше всего на свете любящей красивые ткани и полевые цветы (цветы в ее доме были всегда, а коллекцию шалей пришлось продать в голодные петроградские дни, в дни начавшегося заболевания Александра Блока).

Переписка Л. Блок с Н. Д. Волковым и В. В. Макаровым позволяет понять, как все это началось и как быстро был пройден путь от коллекционирования редких балетных книг к первым пробам пера, к первым опытам художественной критики и историко-балетных исследований. Впрочем, мы оговорились: не было первых опытов, не было первых проб. Л. Блок сразу же начала как мастер.

Любовь Дмитриевна была широко образованным, интеллигентным человеком и, как почти все интеллигентные люди ее поколения, человеком передовым. Окончившая Высшие женские курсы в лучшую пору существования этого своеобразного столичного института, Л. Блок впитала в себя многое из того, что отличало петербургскую историко-филологическую школу на рубеже двух веков: просветительский пафос и строгий профессионализм; широту интересов и научную обязательность, даже научный педантизм; индивидуальный подход ко всем проблемам науки, скептическое отношение к авторитетам, научное свободомыслие, но и уважение к прошлому, к завету учителей; безупречную этику по отношению к коллегам. В автобиографических заметках (в больших извлечениях, напечатанных в уже упомянутой книге: «Александр Блок. Письма к жене») Л. Блок с любовью описала своих профессоров, которые приоткрыли ей заманчивые горизонты гуманитарной науки. Историко-культурную эрудицию, владение историко-культурной методологией и понимание основных историко-культурных про-

блем — все это Л. Блок дали Петербургские высшие женские курсы. Но — что значит наследственность и всегда отличавший Л. Блок интерес к новизне — ее занимают новые отрасли знания, возникшие на стыке естественных и психологических наук: биомеханика, генетика, евгеника, психоанализ, — и она включает их в круг своих занятий балетом.

Другой источник исторических тяготений, а также огромных исторических познаний Л. Блок — театроведческий и практически-театральный. Время молодости Л. Блок совпало со страстным интересом к исчезнувшим театральным культурам, со стремлением реставрировать записанные картины некогда славных, блестящих театральных эпох — от афинской орхестрики до парижских арлекинад и петербургских балаганов. Режиссеры становятся эрудитами, реставраторами старины. Актеры пишут исследования по истории театра. Ю. Слонимская, с которой Л. Блок играла вместе, в одной из мейерхольдовских антреприз, печатает в «Аполлоне» статьи о происхождении маски Пьеро и о театре марионеток. К. Миклашевский издает первый свод всех сведений об итальянской комедии масок. И все это тоже входит в кругозор историко-театральных занятий Л. Блок, разумеется, в специфическом преломлении, в очень специальном аспекте.

Л. Блок — историк по образованию, по преимущественным интересам, но также и по сути своей: само мышление Л. Блок исторично. Любое явление балетного театра она рассматривает в исторической перспективе. Историческая аналогия — для нее такой же естественный ход мысли, как для поэта — метафора, а для прозаика — описание и пересказ. Даже когда Л. Блок откликается на современное впечатление, пишет рецензию или портрет, то вводит рецензируемый спектакль или описываемую фигуру в широкий исторический контекст, что придает миниатюрам Л. Блок (например, статьям о Б. Шаврове или Н. Зубковском) монументальный масштаб, а суждениям, содержащимся в них, строго обязательный характер. В больших исследованиях Л. Блок эти качества проявляются еще более ярко. При всей своей литературной одаренности Л. Блок предпочитает оперировать понятиями, имеющими общий, неединичный, исторически значимый и устойчиво-долговременный смысл, и стиль ее работ — не беллетристичен, а научен. Однако написаны они пластичным и благородным, ничем не засоренным — и необыденным и не формализованным — языком. Это и есть язык русской гуманитарной науки.

В научном подходе к проблемам классического танца и классического балета вообще — существо деятельности Л. Блок, объединяющая черта всех ее различных по жанру занятий. Л. Блок — ученый балетовед, академический историк танца. В художественную критику она внесла исследовательский аспект, а историю балета интерпретировала как строгую науку. Критерии научного познания она применила к той области художественного творчества, которая научности была почти совершенно чужда и по традиции считалась достоянием поэтов, а не ученых. Конечно же, у Л. Блок были предшественники, но все они — наперечет, и из русских имен можно назвать лишь имя Андрея Левинсона. Но у Л. Блок — более широкий исторический кругозор и более высокая степень взятых на себя научных обязательств. Талантливый литератор Андрей Левинсон — еще отчасти эссеист, тогда как Любовь Блок уже законченный ученый. Ее книга «Возникновение и развитие техники классического танца» — это систематический курс, а Левинсон, как, впрочем, и историки танца из других европейских стран, посвящал свои исследования отдельным явлениям, избранным эпохам. И наконец, научная объективность Л. Блок поразительна, прямо-таки неправдоподобна. Как исследователь, как интерпретатор и как художественный критик Л. Блок абсолютно честна. Это роднит ее с Александром Блоком. Никакие соображения привходящего порядка, никакой прагматический расчет, никакие беллетристические сообразности не могут заставить ее исказить истину, пойти против факта. Эвристическая строгость мышления Л. Блок сближает ее с математиками и делает непохожей на традиционного искусствоведа. Есть истина, в которую Л. Блок верит, которой она остается верна, которую она ищет. Здесь нет никакого насилия над собой: фактически недостоверное знание ей просто-напросто неинтересно. Оно не имеет цены в ее глазах, необъективное для нее некрасиво. Исследования Л. Блок открывают нам то, что она открыла сама для себя: красоту объективности, эстетику достоверной и доказательной мысли.

И еще один вывод, который напрашивается при чтении Л. Блок: у подлинного историка искусства невозможен разрыв, а тем более антагонизм между эмпирическим и концептуальным подходом к предмету. Жизнь, живописность, увлекательность и даже скрытый восторг — все это привносят в научные тексты Л. Блок столь ценимые ею, столь умело находимые свежие факты. Факты — эффекты ее ремесла,

яркие, ослепительные эффекты. Факты — праздничная иллюминация ее повседневного дела. Но лишь концепции придают ее делу высокий человеческий смысл, а ее текстам — широкое дыхание и героическую окраску.

Как вообще работает историк балета? Какими способами он добывает материал, приходит к обобщениям, создает схемы? Существуют, по-видимому, три основных пути. Наиболее естествен, хотя и совсем не наиболее прост, логический метод, метод умозаключений, прodelьваемых в процессе работы. Метод этот требует не только умения размышлять, но и воображения, то есть умения переводить в зрительные образы данные, почерпнутые в литературе: в старинных либретто, в нотных записях, в книгах. Этим методом пользовался Андрей Левинсон, автор первых историко-балетных исследований, подлинно научных по своему уровню и по своим результатам. Менее распространен так называемый филологический (или этимологический) метод, исследующий понятие, термин, наименование па, сталкивающий различные значения одних и тех же терминов-слов, доискивающийся до их первоначальных значений. Это метод Акима Волынского, применявшийся не в специальных историко-балетных трудах (трудов по истории танца Волынский не писал), но в многочисленных историко-балетных аппаратах. Человек слова прежде всего («словесник» в самом прямом и в некотором метафизическом смысле), Волынский доверял слову и как инструменту исторического познания, и как хранителю скрытых тайн прошлого, и как путеводителю, и как поводырю. Он умел пользоваться этим инструментом. Немало соображений Волынского основано на игре слов, немало неожиданных тезисов аргументировано прямым обращением к слову. И, в сущности, его «Книга ликований» есть своеобразный балетный глоссарий, толковый словарь, в котором классические па рассматриваются как слова, что делает естественным применение филологической процедуры.

К филологическому методу Л. Блок относилась с известным недоверием, хотя и без недоброты (что явствует из ее высказывания в одной из глав «Техники классического танца»). Филологический метод для нее — слишком произволен, слишком умственен, слишком абстрактен. Человек факта прежде всего, она не могла на этот метод положиться. Зато логическим методом пользовалась постоянно, с не меньшим успехом, чем Андрей Левинсон: сказывались не только природная острота и подвижность ума, но и способность совершенно отчетливо представлять себе то, что в

смутных словах было описано — или только краем задело — на пожелтевших листах старинной бумаги. Эта способность, только и позволяющая изучать балет прошлых эпох, была развита у Л. Блок в высокой степени и, по-видимому, находилась в какой-то связи с ее многолетним опытом драматической актрисы.

Но есть еще третий путь, им-то Л. Блок шла чаще всего, и на этом пути ею было сделано больше всего открытий. Метод Л. Блок по преимуществу иконографический. Это метод анализа всего существующего изобразительного материала, метод широкого использования и пристального изучения всех сохранившихся изобразительных форм. Конечно, и до Л. Блок историки прекрасно знали иконографический материал, имевший прямое отношение к балету: гравюры Шалона, изображавшие Марию Тальони, или же картины Ланкре, на которых изображена Камарго. Л. Блок, может быть, изучала эти изображения с большей тщательностью, более профессионально. Но в чем она действительно обнаружила замечательную интуицию, подлинную прозорливость и дар зрительных ассоциаций, счастливый и редкостный дар, так это в расширении сферы иконографии, в привлечении таких изобразительных документов, на которые никто до нее не обращал никакого внимания, вроде парижских карикатур, позволивших судить о том, как танцевал Вестрис, или же гравюрных листов Федора Толстого, выполненных в 1830—1840-х годах, но содержащих — что поняла и что доказала Л. Блок — прямые свидетельства о балетах Дидло, у которого в молодости Федор Толстой брал уроки танца. Это последнее открытие для истории балета сенсационно: ведь не было никаких зримых следов искусства Дидло. Лишь пушкинские слова, державинские стихи, да маловразумительная проза мемуаристов — вот все, что осталось от блестящей, неповторимой эпохи. Открытие Л. Блок позволяет увидеть ее. Хотя бы краешком глаза, хотя бы через узкую щель, хотя бы непрямым, окольным, опосредованным путем, при помощи своеобразных графических воспоминаний. И все-таки конкретное представление о танце и о танцовщиках Дидло у нас уже есть, и одним белым пятном на карте балетной истории стало меньше.

Еще раз повторим: зримый или зрелищный компонент балета Л. Блок воспринимала с исключительной остротой и к зримым результатам стремилась свести работу историка балета. Историческое прошлое для нее предметно, осязаемо, представимо; прошлое — это костюм, краска, линия, жест.

Так же понимали прошлое живописцы «Мира искусства», и Л. Блок близка им по духу. То, что неясно, — несущественно для нее, что не имеет облика — не имеет и смысла. Восприятие Л. Блок пластично (поэтому ей так дорог балет), а ее мышление можно назвать визуальным. Это черта профессии, особенность человека театра, но это и мировоззренческая черта, отличающая, кстати сказать, театроведа Любовь Блок от ритмически-музыкально мыслящего поэта Александра Блока. Поэт Блок слушал музыку истории, а театровед Блок рассматривала зрелище истории, галерею исторических картин, череду ослепительных исторических видений. В сознании Л. Блок не отделены театр и танец, танец и картина. И ведь именно Л. Блок установила тесные связи между спектаклями балетмейстеров прошлого и живописью старых мастеров, и ведь именно Л. Блок находила в музеях то, что искали и продолжают искать в архивах. Но музыку как свидетельство, как материал она привлекала сравнительно редко (хотя профессионально знала ее). Звучание мазурки Александр Блок сделал лейтмотивом «Возмездия», своей главной поэмы. Лейтмотив главной книги Л. Блок не звук, но знак, знак выворотности, обнаруженный ею в прошлых веках и в новом времени, знак классического танца.

Классический танец был страстью Л. Блок и составлял основной предмет ее искусствоведческих занятий. О классическом танце она знала все, больше чем кто-либо в ее время, больше, чем многие еще и сейчас. Знания в этой области у нее были всеобъемлющи, энциклопедичны. Профессиональную компетентность, весьма специфическую и, как правило, являющуюся достоянием самих профессионалов, танцовщиц и танцовщиков, Л. Блок приобрела в вагановском классе, в течение длительного времени наблюдая ее уроки и помогая А. Я. Вагановой в написании книги «Основы классического танца» (об этом упоминалось в первых изданиях книги). А историческую компетентность Л. Блок приобрела самостоятельно, по большей части — путем собственных разысканий, которые значительно расширили поле известного и сузили круг нерешенных проблем; сама Л. Блок, кстати сказать, обозначила эти оставшиеся после нее проблемы. В результате стало возможным создать капитальный систематический курс, показать предысторию классического танца в античности и средних веках, проследить его эволюцию на протяжении последних веков, то есть описать не отдельные вехи, но непрерывный процесс, процесс развития классиче-

ского танца в его генезисе и последующих метаморфозах. Труд этот, скромно названный «Возникновение и развитие техники классического танца», — энциклопедия балета, искусствоведческий эпос. Эволюционную теорию Л. Блок распространяет и на балет. Она использует методику театроведческих реконструкций. Описана последовательность тех стилистических и технических форм, которые классический танец принимал под действием внутренних сил саморазвития и под влиянием окружающих перемен. Описана жизнь танца. Говоря проще, Л. Блок отвечает на самый волнующий вопрос: как танцевали танцовщики прошлого, как понимали они движение, как интерпретировали классический танец. Ответы Л. Блок поразительны своей точностью, своей доказательностью, своей аргументацией, тем впечатлением неоспоримости, которое они несут. Это и в самом деле прозрения, основанные на логике и на документах. Безупречная логика и скрупулезный (подчас скрупулезнейший) анализ источников дают возможность Л. Блок воссоздать картины сценического танца отдаленных эпох со всей мыслимой полнотой и так, как будто сам автор внимательно и чуть ли не с записной книжкой в руках наблюдал танцовщиков, современников Мольера и Бомарше, Пушкина, Чайковского и Глазунова. Три века классического танца всплывают из толщи неведомого, из непроницаемой мглы. А ведь это лишь часть протяженного исследования, задуманного и выполненного одним человеком.

И все это — лишь эмпирический уровень книги, ее нижний этаж, ее материальная основа. А есть и другой уровень, другое качество, другая научность. Книга о технике танца теоретична, как и все, что вышло из-под пера Л. Блок, перед нами трактат в форме исторического исследования — иными словами, трактат современный, не обнаруживающий себя открыто, как во времена Новерра или Фейе, трактат повествовательный, а не декларативный. Книга Л. Блок — «опыт систематизации», как говорится в подзаголовке, учение о школах, как сказали бы мы. Разработка проблемы школ, может быть, главный вклад Л. Блок в науку о классическом танце. Эволюция техники исследуется ею в рамках классических танцевальных школ, что, в общем, естественно и не вызывало бы особых эмоций, если бы традиционное понятие школы Л. Блок не трактовала бы столь нетрадиционно, столь искусствоведчески широко, столь исторически конкретно. Обычно под школой понималась некая неизменная, замкнутая, всегда равная себе и обусловленная геогра-

фическими факторами сущность, характеризовавшаяся к тому же набором поверхностных признаков, почерпнутых из особенностей экзерсиса. Так, скажем, парижская танцовщица времен романтизма представляла собой ту же французскую школу, что и парижский танцовщик эпохи рококо. Танцовщики из Милана, естественно, принадлежали к итальянской школе. У первых — провисающие локти, вторые поджимают ноги в прыжках. Вот, собственно, набор расхожих, «обывательских», как сказала бы сама Л. Блок, сведений о школах, имеющих хождение не только в критике, но и в классе. Л. Блок показала, что дело обстоит намного сложнее: национальные школы не неподвижны и традиционный национальный стереотип может меняться под действием интернациональных веяний, общеевропейского стиля и даже (хотя и в значительно меньшей мере, конечно) господствующих бытовых мод. Поэтому в классификации Л. Блок не одна, а несколько французских школ, есть также первая, вторая и третья русская школа. И поэтому в концепции Л. Блок определяющую роль играет стиль — важнейший компонент истории танца. Ренессанс и барокко, Директория и ампир — этими понятиями обозначаются вехи, в этих понятиях выражается духовно-эстетическая сущность эпох. Введение категории стиля в изучение классического танца прошлых веков — это принципиальная новизна, открытие Л. Блок, значение которого может быть в полной мере оценено, если вспомнить, что в 30-х годах, когда задумывалась книга Л. Блок, в работах историков балетного театра царили вульгарно-социологические схемы, исключавшие категорию стиля, как и вообще любой профессиональный, любой эстетический подход, умалявшие в балете искусство. Книга Л. Блок направлена против подобных схем. Она написана в очевидной полемике с вульгарным социологизмом. Она возвращает искусствоведению его методик и его предмет. И она сама — художественная по своему яркому ощущению танцевального мастерства, по своему острому ощущению движения, ритма, рисунка и позы.

По своему неповторимому чувству классики, классического танца.

И наконец, по своему ощущению актерской индивидуальности, артистического таланта, по своему пониманию роли артиста-творца. Это последнее обстоятельство представляется далеко не мало важным. История балета, которую пишет Л. Блок, есть история личностей, так или иначе обогащавших классический танец. Безымянной истории Л. Блок

не признает. Абстрактных исторических формул не приемлет. В книге, как, впрочем, и в статьях, проявился ее дар искусствоведа-портретиста. Но статьи писались по живым впечатлениям, а в книге — мир прошлого, почти сказочный мир легенд. И тем не менее искусность Л. Блок такова, что образы легендарных артистов, не утрачивая магического ореола, предстают в конкретных особенностях своего мастерства, получают подробную профессиональную характеристику, обретают неповторимый и четко прочерченный силуэт. Мы с точностью можем судить о том, что каждый из них принес в искусство балета.

В результате какая живая, какая динамическая картина открывается нам! Книга Л. Блок разрушает устойчивый предрассудок, согласно которому классический танец, начиная с определенной поры, — это застывшая, раз навсегда кристаллизовавшаяся система. Образ застывшего времени не случайно так часто возникает в этой связи. Л. Блок демонстрирует, что дело обстоит совсем не так, что у каждой эпохи — своя классика, свой способ интерпретировать классический танец. Есть классика Марии Тальони и классика Мариуса Петипа, есть классика фокинского времени и классика вагановских учениц. Классика в представлениях Л. Блок исторична.

И есть в классике надвременной или вневременной смысл — о чем не устает напоминать Л. Блок, о чем она в различных вариациях пишет.

Книга Л. Блок принадлежит к числу немногих очень балетных книг. Искусение назвать ее хореографичной. В ней есть движение и есть композиция, есть ясный план, а именно это — важнейшие компоненты балета, основа основ жанра. Книга Л. Блок — композиционный шедевр. Она построена мастерски, очень логично и очень легко. Огромный, протяженный во времени исторический материал сгруппирован в трех крупных разделах. Хаос истории преодолен и подчинен строгой и архитектурной мысли. В полном блеске проявился здесь конструктивный дар Л. Блок, искусного строителя искусствоведческих композиций. Недаром она так ценила конструктивную природу классического танца, недаром с таким восхищением описывала — в этой книге и в специальных статьях — вагановский класс, конструктивно законченный, композиционно ясный.

Для своего времени эта книга — то же, что «Книга лякований» Волынского — для своего. И как у Волынского обобщен опыт петербургского балета 900-х и 10-х

годов, так и Л. Блок опирается на опыт ленинградского балета двух последующих десятилетий. В широком смысле их театроведческие позиции, их взгляды на балетный театр очень близки, но при этом какая разница в стиле мысли и языка и, более того, какие несомненные различия в самих представлениях о художественном и даже прекрасном. «Книга ликований» метафорична уже в своем заголовке, метафоричен весь ее строй, и сам классический танец трактуется Волынским как одна большая метафора и как система метафор малых. Конечно же, метафоричность книги Волынского, как и заключенный в ней пророческий энтузиазм, восходят к представлениям символистской поэзии и, особенно, символистского театра 10-х годов, с которым Волынский был тесно связан. Книга же Л. Блок технологична по своему предмету, по своему пафосу и даже отчасти по своему языку. Ее очевидная задача — изгнание символизма из сферы балетной мысли. История и теория танца строятся на строго позитивных основах. Никакой игры интуиции, никаких смутных поэтических грез, тем более никакого пророческого (пророческого) восторга. Работа Л. Блок — анализ, а не пророчество, беспристрастный анализ классического танца в его реальном содержании, в его действительном существе. Иначе говоря, работа Л. Блок — рационалистична. Это, быть может, образец искусствоведческого рационализма 20-х годов, торжество рациональных методов в изучении поэтических феноменов и форм, триумф рациональной техники в исследовании техники пластически-музыкальной. Это еще и пример того, как из точного знания прошлого рождаются безошибочные прогнозы. Труд Л. Блок завершают суждения о симфоническом танце. В заключительных строках моделируется современный балет. Таковы, впрочем, теоретические итоги всего, что Л. Блок писала.

В книге «Возникновение и развитие техники классического танца» сравнительно много места отдано творчеству Дидло, одного из создателей русской школы балета. Не довольствуясь этим, Л. Блок решила написать большую работу, специально посвященную Шарлю Дидло, и сохранившиеся фрагменты позволяют судить о том, сколько таланта и душевных сил вложила она в это дело. Параллельно, то есть в конце 30-х годов, Л. Блок собирала материалы о Вигано — знаменитом миланском балетмейстере, о котором было мало что известно, кроме того, что им восхищался Стендаль, и о постановщиках «Жизели». Наконец, в

архиве Л. Блок обнаружен издательский договор на книгу (в соавторстве с Ю. Слонимским) о драматургии балета. Иначе говоря, начав с изучения техники танца и исполнительского ремесла, Л. Блок постепенно переключала свой интерес в сторону балетмейстерского искусства. Это совершенно естественный путь и для простого любителя балета и для ученого-балетоведа. Таким путем развивался и сам балет (танцовщик-виртуоз исторически предшествует балетмейстеру-режиссеру). К сожалению, многим замыслам Л. Блок не суждено было осуществиться.

Больше всего Л. Блок любила романтический французский балет и классический танец петербургской — ленинградской школы. Эти две темы с нею всегда, это два постоянных объекта ее размышлений. О Марии Тальони она пишет несколько раз, а о танце петербургских — ленинградских мастеров пишет всегда: в книге, письмах и дневниках, в рецензиях и литературно-критических портретах. И, в сущности, все ее работы, взятые в целом (как это позволяет увидеть данный сборник ее исследований и статей), есть собирательный, групповой и многофигурный портрет петербургской — ленинградской школы. Эту школу Л. Блок ставила выше других, считала наследницей великих национальных школ, законным представителем классического балетного театра. Вся истина и вся красота классического танца для Л. Блок сосредоточены в искусстве, в системе преподавания и в самой системе художественного мышления петербургских и ленинградских мастеров. По ее мнению, лишь в Кировском — бывшем Мариинском — театре и лишь в хореографическом училище на улице Зодчего Росси понастоящему знают, что такое балет. Именно здесь понимают, что классический танец выразителен сам по себе и что он не нуждается в посторонних или внешних красотах. Будущее балета Л. Блок связывала с судьбой ленинградской школы.

И все свои знания, весь свой талант она отдает защите того, что считает художественной идеологией ленинградской школы. Она вовсе не ломится в открытую дверь. Она понимает, как много у нее оппонентов. Она отдает себе отчет в том, что балетный театр 20—30-х годов находится на перепутье и может пойти по ложному, даже гибельному пути. И, может быть, потому, вопреки даже здравому смыслу и всякой тактической мудрости вопреки, она выдвигает не только не компромиссную, но, наоборот, максималистскую эстетическую программу. Она отстаивает классический танец в такой чистоте, которую редко увидишь на сцене и которую

может продемонстрировать лишь классный урок. Мы не преувеличиваем: сама Л. Блок написала об этом в статье «Урок Вагановой», статье замечательной, уникальной в литературе о балете. Эта статья — первый и, по-видимому, пока единственный опыт художественно-критического освещения экзерсиса. Л. Блок пишет рецензию на классный урок, более того, она создает еще один искусствоведческий портрет, в данном случае — портрет классного урока. Портретируется не преподавательница и не какая-нибудь из ее учениц, портретируется образ танца, рождающийся в классе. Но если можно писать рецензии на экзерсис, то, стало быть, можно превращать экзерсис в спектакль. Л. Блок поняла это раньше других, раньше, чем это поняли балетмейстеры, артисты и искусствоведы. Статья ее — предвосхищение балетов, возникших уже после войны. Первый спектакль такого рода — знаменитые на весь мир «Этюды» — был поставлен Гарольдом Ландером в Копенгагене в 1950 году. Широко известный у нас и за рубежом «Класс-концерт», поставленный Асафом Мессерером в Большом театре в 1962 году, — еще один образец спектакля-урока. Думается, что даже столь придирчивая Любовь Дмитриевна приняла бы этот балетный жанр без оговорок.

Оговорки вызывала у нее сценическая реальность 20—30-х годов, смута в умах некоторых теоретиков, практиков и даже вагановских учениц (на эту тему она высказывалась множество раз, статья «Образ в балете», может быть, самый откровенный ее отклик). И хотя Л. Блок была человеком театра, прекрасно знала, что только на сцене артисты раскрываются во всей полноте, и что только спектакль дает полноценное бытие балету, и что артисту как воздух необходима роль, неумолимая логика собственных требований — любовь к чистой классике — нередко приводила Л. Блок в оппозицию к роли, к спектаклю, к сцене вообще, что делало ее существование не только как критика, но и как зрителя, как балетомана весьма драматичным.

Но в последовательности ей отказать нельзя, последовательной Л. Блок оставалась всегда, ибо у нее была точка зрения, исходная модель, ясное представление об идеальной танцовщице и об идеальном танце. Это представление Л. Блок описала в точных прекрасных словах. Оно присутствует и в ее рецензиях и в ее исторических работах. Оно, а не прихоть и не случайный каприз, определяет ее отношение к артисту, спектаклю или же направлению в балете. Эклектическая, непринципиальная оценка для нее невозможна,

художественная безыдейность ей совершенно чужда. И как же крута бывает эта женщина, сама в прошлом актриса.

Зато сколько ума в ее похвалах и сколько прозрений в ее зарисовках актеров! Да, это художественная критика, а не комплименты расточительного балетомана.

И с каким знанием дела рецензирует Л. Блок спектакли, построенные на конкретном историческом материале! И какую точность в деталях Л. Блок требуют от постановщиков, актеров, художников, даже от театральных портных! Вот они, требования исторического реализма, подлинного, а не отставаемого на словах. Вот она, правда в рецензиях и правда в балете.

Критики такого стиля, такого масштаба, такой остроты появляются в драматические, но и блестящие периоды в истории балетного театра. Балетному театру, клонящемуся к упадку, они страшны, как зеркало — умирающему больному. Балетному театру, который переживает подъем, они совершенно необходимы. Поэтому роль Л. Блок в жизни ленинградского балета 30-х годов, не очень заметная со стороны, была очень существенна, что мы теперь (собрав написанное ею) хорошо понимаем.

Она олицетворяла собой ответственное отношение к слову, ответственное отношение к критическому ремеслу.

В более специальном смысле Л. Блок была критиком новой формации, нового типа: она опиралась не на мимолетное впечатление, но на незыблемый закон, на осознание, на анализ. Строго говоря, только такую критику можно назвать интеллектуальной. Интеллектуальное содержание классического танца и его устойчивых форм (вариации, паде-де) Л. Блок ценила превыше всего. Она была убеждена в том, что оно еще недостаточно раскрыто. И она полагала, что в конечном счете в искусстве балета решает педагогический и творческий интеллект — интеллект Гальони, интеллект Вагановой, интеллект будущей, еще безымянной артистки. Лучшая после Волынского представительница ленинградской школы балетной критики, Л. Блок виртуозно оперировала формальными и эстетическими компонентами танца, избегая психологизации и литературных красот. В строках и на страницах Л. Блок запечатлена кристальная форма балетных впечатлений, танец как таковой, прекрасный классический танец. Но этот танец понимается широко — как носитель высоких и воодушевляющих обобщений, как носитель смысла прежде всего. Балетной бессмыслицы Л. Блок не терпела.

Не терпела она высокомерного цехового невежества, серости, скудости, темноты, а более всего — мещанства.

Самые бранные слова в устах Л. Блок — слова «обывательский», «обыватель». Она употребляет их в различном контексте. «Обывательская» непрофессиональная книга С. Худекова, четырехтомная дилетантская «История танца». «Обывательские» формулы академической правильности и общие понятия о красоте, принятые в довагановском классе. «Обывательская» грация, «обывательская» миловидность. Л. Блок с молодости презирала обывательские суждения об искусстве, обывательские вкусы, обывательские взгляды на жизнь. Это роднит ее с Александром Блоком. Различие состоит лишь в том, что поэт Блок избегал афишировать индивидуализм, а актриса Басаргина не страшилась это делать. Много в биографии Л. Блок дореволюционной поры, поры ее бурной артистической молодости, выглядит преднамеренным вызовом буржуазно-обывательской среде, а не только непосредственным взрывом природных, стихийных «дионисовых» сил (о чем так красиво пишет в своих воспоминаниях актриса Валентина Веригина*, до конца своих дней преданная Л. Блок подруга). Однако с богемой Л. Блок сблизилась не на долгий срок, а ее антимещанское бунтарство с годами приняло совсем иные формы. В сущности, все, что писала Л. Блок, есть отрицание обывательской околосалонной литературы. И главное для нее — даже не зоркость, не наблюдательность, не прямота, главное — сама система суждений и оценок, сама поэзия некоторого отдаления от повседневной театральной суеты, сама способность за преходящими интересами дня не забывать о высших, непреходящих интересах искусства. Скажем так: у нее была сверхзадача. Именно сверхзадача позволила Л. Блок найти в себе поистине сверхчеловеческие силы, в короткий срок овладеть безграничным неосвоенным материалом, в такой же короткий срок осмыслить этот увлекательный, но чужой материал, и преобразовать его в текст, ставший в уровень лучших образцов русской художественно-критической прозы.

В. Гаевский

* «Звезда», 1980, № 10.

Возникновение и развитие
техники
классического танца

(Опыт систематизации)



*Дорогой матери
с благодарностью и любовью*

ПРЕДИСЛОВИЕ

...Я, быть может, богомольней,
Чем другие, внемлю ей.
Не хваля на колокольне
Неискусных звонарей...

Брюсов

Что есть танец?
Се есть утеха превеликая.

Антонио Арена

В предисловии автор должен определить свой предмет и поставить ему грани. Как определить *классический танец*, одно из самых спорных явлений в искусстве, и сейчас и в прошлом? Мы не беремся этого сделать исчерпывающим образом. Мы можем только несколько осветить наш предмет, так, чтобы *грани* его обозначились то тут, то там. Мы постараемся указать только основные признаки, по которым мы можем отнести какое-нибудь явление к области, нас интересующей.

Классический танец — система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присутствующих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры. В классический танец эти движения входят не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде.

Возьмем, например, прыжок. Мы знаем беспорядочное прыганье в танце первобытных народов, различные виды прыжка национальных танцев, частично отраженные в характерных танцах балета. Все эти прыжки прodelываются теми же приемами, к которым прибегает человек, когда ему нужно в жизни перепрыгнуть через препятствие — корпус, участие рук, работа ног аналогичны.

Классический танец схематизирует прыжок, исчерпывая все его возможности. Мы можем себе представить: прыжок с одной ноги на другую ногу, с одной ноги на две, с двух ног

на одну, с двух ног на две и, наконец, прыжок на одной ноге — это все. Каждый из этих видов разработан в классическом танце до геометрически отчетливой схемы. Это схематизирование достигается, во-первых, тем, что прыжок вводится в танец не беспорядочным разбегом или не возникает внезапно и случайно; прыжок подготавливается стройной последовательностью вводящих па, для разбега, и всегда сопровождается плие* в начале и конце, что придает ему уже известную завершенность. Корпус удерживается в вертикальном положении; это очень «неестественно», инстинкт требует обратного — сжаться, собраться; но этот прямой корпус продолжает прямую линию ноги или двух ног, в зависимости от прыжка. Требование классики — чтобы мы увидели ногу (ноги), на которую предстоит упасть, выпрямленной, с опущенным носком, в воздухе, до момента падения. Это дает нам отчетливую прямую, ту ординату, по которой наше восприятие измеряет и классифицирует движение. Мы видим, когда в *jeté* танцовщик перебрасывается с ноги на ногу, остающийся открытым угол; в *assemblé* этот угол закрывается и сводится к одной прямой, в которую слились ноги на V позиции. В *sisone* эта прямая снова удваивается при прыжке с двух ног на одну. В *échappé* тот же эффект и снова смыкание; в *subressé* прямая двух одновременно прыгнувших ног переходит в воздухе в дугу и снова при падении выпрямляется. Наконец, *temps levé* — это повторение, подчеркивание той прямой, на которой уже покоится танцующий, стоя на одной ноге.

Аналогичной схематизации подверглись все танцевальные движения: шаг и бег, повороты корпуса и переборы ног, притопывания на месте, свойственные самому первобытному танцу. Хаос движений уже приведен в порядок в классическом танце; пусть этот танец еще далек от стадии музыки, поверившей «алгеброй гармонию», приводя в порядок хаос музыкальных звуков: все же система классики уже наметила некоторые ноты, из которых должна сложиться ее гамма. Наше же наследие классического балетного репертуара включает примеры гениальных интуитивных находок, где содержание танцевального спектакля выражено средствами и приемами именно этой отвлеченной «геометрии» классического танца, без всяких заниманий у соседа — драматического спектакля, т. е. есть у нас уже наброски и для суждения о законах хореографической композиции.

* В дальнейшем термины классического балета будут упоминаться как в русском, так и во французском написании. — *Примеч. сост.*

Классический танец для проведения отчетливых форм был вынужден не удовлетворяться физиологией движения человека; он дал ей не существующие нормально возможности, идущие, однако, по пути, намеченному развитием форм животного мира. Пресмыкающиеся обречены на единственную, застывшую, «выворотную вторую позицию на глубоком плие», как мы описали бы строение их конечностей на танцевальном языке. Они передвигаются с большим неудобством. Млекопитающие четвероногие богаче тем, что передние и задние конечности направлены различно, могут свое полуплие менять на большое плие, могут для некоторых видов опираться то на полупальцы, то на всю стопу и т. д. Человеческая стойка на двух ногах уже и в нормальном своем положении богаче возможностями разнообразных движений, чем у любого другого зоологического вида. Классический танец исчерпывает все эти возможности до конца, применяя выворотное положение ноги.

Мы могли бы упомянуть еще о том, что выворотность не есть прерогатива одного европейского театрального классического танца. Как только мы имеем дело с разработанной танцевальной культурой — выворотность налицо. Древние азиатские танцевальные театральные системы все построены на выворотности ног. Но мы предпочитаем избежать этого аргумента, отчетливая принципиальная постановка вопроса нам кажется доказательней.

Физиологию работающей выворотной ноги очень просто разобрать, обратившись к учебникам биомеханики, хотя бы популярным, например Н. Бернштейна. Она представится нам в таком виде. Цель выворотности — освободить движение ноги в тазобедренном суставе. В нормальном положении движения ноги весьма ограничены его строением. При отведении ноги в сторону бедренная шейка сталкивается с краем вертлужной впадины, и дальнейшее движение невозможно. При повороте ноги en dehors большой вертел отходит назад и с краем вертлужной впадины столкнется боковая плоская поверхность бедренной шейки, благодаря чему ногу можно отвести в сторону гораздо выше, на 90° и даже 135° .

Таким образом, выворотность обогащает выразительность тела новой плоскостью для свободного движения ноги — плоскостью фронтальной; нормально ее движения свободны лишь в сагиттальной. Если же мы вспомним, что выворотная нога может кроме того еще описывать большой конус, имеющий вершину в тазобедренном суставе (движе-

ние *grand rond de jambe*), может свободно двигаться и в трансверсальной плоскости, если ногу удерживать на высоте 90° (вынутую вперед ногу провести через II позицию на арабеск), мы легко поймем, что благодаря выворотности танец овладел всем *мыслимым* для человеческой машины механизмом ног. Без выворотности выполняма лишь ничтожная часть этих движений.

Чтобы дать надежную опору для столь интенсивно работающей ноги, корпус тоже перестраивается на «неестественный» лад. Корпусу не предоставляется произвольно двигаться, гнуться, склоняться. Позвоночник все время удерживается в определенном положении с помощью мускулов спины, особенно ощутимых и управляемых в области крестца. Эта «схваченность» корпуса дает ему вид организованности, готовности к движению, проникнутость целеустремленностью и волей. Так же «схвачен» корпус всякой античной статуи от архаических до позднейших эллинистических. Эту же «схваченность» предписывают серьезные школы пластического танца, хотя бы школа Кальмейер в Берлине. Словом, этот организованный корпус — принадлежность не одной классики, а выступает с очевидностью во всяком проработанном до максимальной выразительности теле.

Особая структура, придаваемая костяку *руки*, есть следствие перестроившегося для танца всего скелета в целом. При *такой* спине, при *таком* положении бедра, колена, ступни руки не могут сохранять свою житейскую анатомию, они кажутся чужими, мертвыми, привязанными, что мы и наблюдаем, к сожалению, очень нередко у плохо выученных или бездарных танцовщиков и танцовщиц.

Оговоримся сейчас же, что руки — наименее вовлеченная в органическую перестройку часть скелета: неизбежность *логического* построения оканчивается лопатками — руки свободны встать так или иначе. Это объясняет нам, почему они могли быть так бездарно вялы временами (например, 60-е годы XIX века). Это же открывает широчайшее поле для творчества: руки — наиболее «говорящая» часть тела — свободны, лишь бы они нашли свое, пусть совсем новое соответствие со всем остальным костяком классического танцовщика.

Есть в классическом танце еще такое же нарушение естественной физиологии движения человека — пресловутые *пуанты*, о которых критика не знала, что и сказать в период недавнего гонения на классика во времена так называемого «ладовского загиба». Да, они вполне неестественны, вполне

продукт отвлеченного мышления. Но если бы в области звука мы остались при присущих «естественно» первобытному человеку интервалах — кварте, квинте и октаве, — мы не далеко бы ушли и современная музыка не существовала бы. Однако никого не удивляет и не шокирует, что в музыку вмешался математический расчет: до новых интервалов, до всех ступеней гаммы теории дошли «неестественно» — чисто умозрительными приемами и математическими выкладками. И современная темперированная гамма — все что угодно, но только не «естественное» для человека явление.

Классический танец — аналогичный продукт многовекового творчества: в нем все неестественно с точки зрения первобытных танцевальных побуждений и все закономерно, если подойти к строению тела умозрительно и задаться целью найти все его танцевальные возможности.

Так и пуанты. Это доведенная до конца мысль — больше ничего: как высоко ни вставай на полупальцы, нога все же образует ломаную линию. Чтобы получить ту же прямую, которую мы можем иметь в воздухе, в прыжке, — надо встать на пальцы. Какой простор для выразительности дают пуанты, мы еще не знаем, потому что если за что и можно упрекнуть балет предшествующих эпох, это не за то, что им изобретены пуанты, а за то, что он не понял их, не имел там, где бы они прозвучали во весь голос.

Не знаем, будет ли правильно понята наша точка зрения, если мы не оговорим, что все наши рассуждения относятся к классике, отвлеченной от тех ее воплощений, которые мы можем видеть сейчас в театре. Даже не всякий урок даст нам чистый и правильный облик классики. Балетный же спектакль всегда окрашен определенным моментом, на классический танец навешано столько побрякушек — костюмы, драматическое действие, «лирика», «кокетство», порою очень дешевые, он так подан сквозь личность балетмейстера, окраску эпохи, так запутан, что к *классике* относят сплошь, и рядом то, что присуще лишь данному спектаклю или данному балетмейстеру. На уроке можно рассмотреть классику лучше, да и то не всегда, повторяем. Например, жеманную манеру держать кисть руки с салонно оттопыренными «пальчиками» многие считают за «что ни на есть классическую», так как видят ее у представительниц танца, слышащих за патентованных классичек. А так как эта манера, действительно, с душком затхлой старомодности и возненавидеть ее нетрудно, отвернувшиеся от нее думают, что отвра-

щаются и от самой классики. Мы уже указывали, как руки свободны, временный облик их не должен бы затемнять сути дела.

Мы уже говорим о классике как об определенной системе, знание о которой должно сложиться из разнообразных наблюдений и многих сопоставлений, как всякое общее понятие. И прежде всего, конечно, необходимо знание о генезисе явления. Это заставило нас пересмотреть обширную литературу о танце в поисках за такой сводкой развития танцевальной техники.

Вся эта область — техника танца — еще ждет своего исследователя, который нарисовал бы картину ее развития, последовательность наслоений, генезис каждого па. Мы пытались, хотя бы частично, разобраться в этих вопросах, и постепенно вырисовалась возможность наметить происхождение современного классического танца, его долгий, последовательный, профессиональный рост. Никак не претендуя дать полную научно разработанную историю классического танца — это вопрос многих лет и многих соединенных усилий, — мы считаем тем не менее своевременным поделиться теми фактами, которые нам кажутся вехами для этой будущей истории и для которых, может быть, нам и далась в руки некоторая связующая нить.

К истории танца совершенно применимы слова Дюмерила об истории средневекового театра: «События следуют одно за другим, но не последовательны» («Les faits s'y succèdent plutôt qu'ils ne se suivent»). У того, у другого историка вы найдете множество разрозненных фактов; вот, кажется, завязывается какая-то нить. Но сейчас же автор бросает тему и переходит, вернее, перескакивает к другой.

Надо совсем не знать, что такое классический танец, не видеть, что это помимо всего продукт громадного профессионального труда, чтобы приписать его создание придворным сферам, как не раз были склонны это делать за последние годы некоторые из наших исследователей. Нет, надо смотреть дальше и глубже. Профессиональный танец мы найдем и в те века, когда искусства еще сливались с ремеслами, когда живописец почитал себя таким же ремесленником как золотых дел мастер, архитектор был безыменным строителем, музыкант сам мог изготовить свой инструмент. Профессиональный труд лежит в основе классического танца, но почему-то мы до сих пор совсем не интересовались тем, как росла и крепла эта своя, профессиональная, цеховая техника, как выработывался все более и более

обширный материал выразительных средств. Автора данного исследования и интересует исключительно путь и рост этой профессиональной техники. Анекдотическая сторона истории танца, наиболее популярная у всех историков, к сожалению, иногда и у советских, остается у нас совершенно в стороне. Даже театральную сторону, спектакль, мы берем только постольку, поскольку это помогает достижению нашей цели: отыскать [путь развития] классического танца по прямой линии, от профессионала к профессионалу, от наших дней насколько возможно дальше в глубь веков.

Все ведущие преподаватели ленинградской школы: А. Я. Ваганова, В. И. Пономарев, Б. В. Шавров — учились у Легата, у Фокина — учеников знаменитого нашего танцовщика и учителя Х. П. Иогансона. Иогансон учился у Бурнонвиля, Бурнонвиль у Огюста Вестриса, Огюст у своего отца Гаэтана Вестриса, Гаэтан Вестрис у Пекура, Пекур у Бошана и — точка. А мы дошли всего до середины XVII века. И уже начинается анонимность профессиональной преемственности. Так что бессмертный вопрос г-жи Простаковой: «Да первый-то портной у кого учился?» — в нашей области остается открытым. Историки танца проявляли поразительное равнодушие к нему. Даже он как будто и не приходил им в голову, несмотря на то, что все, что мы знаем о балетах начала XVII века, говорит об участии в них опытных профессионалов.

Откуда же они все взялись со своей готовой, разработанной техникой? Конечно, и они имели предшественников и учились у мастеров своего дела. И вот этих предшественников, совершенно не интересовавших до сих пор историю танца, и поставили мы в центр своих поисков. Углубляясь все дальше и дальше, мы смеем надеяться хотя бы до некоторой степени выявить основные этапы истории профессионала танца до времен античности.

Этот взгляд в историю научает нас, что каждая эпоха имела свой комплекс максимально виртуозных и выразительных танцев; носителями их были в разные времена различно именовавшиеся профессионалы, облик танца менялся. Но основа, на которой построен такой профессиональный танец, всегда одна: выворотность и прыжки. Выворотность — как анатомическая предпосылка для свободы виртуозного движения; прыжки — атавистическая первооснова первобытного культового танца, виртуозное исполнение которых выделило первых «искусников». Эти два признака, прослеженные в истории профессиональных танцовщиков,

довели нас от античности до XIX века, до эпохи, когда сложился наш современный классический танец.

Но история же научает нас, что профессиональный танец никогда не оставался одинаковым, равным самому себе долгий отрезок времени; вечно в развитии, в эволюции, он насчитывает и отчетливые деления, отчетливые этапы, связанные с зарождением новой идеологии, с новой эпохой в искусстве. Всякий яркий период в театре, всякий яркий талант приносят *свой* танец. Мы не говорим про *окраску* исполнения. Мы говорим про *технические* приемы, про *свой* профессиональный, *новый* язык, построенный на тех же основах классической грамоты, но для предшественника звучащий большой ересью. Так же и *классика*.

Странно слушать в наше время, при так усилившемся, всестороннем понимании истории искусства рассуждения о том, что танец сделал «колоссальные» успехи за сто лет, что мы ушли далеко вперед, и подобные вещи. А такие рассуждения не только кажутся естественными самим артистам, к ним охотно прибегают и солидные критики. Точно старичок Плещеев (автор популярной книги «Наш балет»), который в 1899 году утверждает, что, если бы его современницы Ленъяни, Лимидо, Дель-Эра и Корнальба танцевали одновременно с Тальони, «имена их красовались бы на страницах истории балета рядом с Тальони, потому что далее хореографическое искусство по развитию техники идти не может»*.

Такие суждения неисторичны и опрометчивы. Во-первых, история сохраняет имена лишь тех художников, которые с очень большой яркостью вносят в искусство совершенно индивидуальную свою ноту. Во-вторых, всякий, кому доводилось хотя бы поверхностно касаться старых мемуаров или журналов, знает: нет такой эпохи, такого десятилетия, которое не считало бы, что «далее хореографическое искусство по развитию техники идти не может», чем именно в то время.

Уже одно это может излечить от желания соизмерять и устанавливать рекорды. А если подойти к вопросу серьезнее — можно взять пример с истории изобразительных искусств, где давно уже отказались от мысли устанавливать иерархию между художниками различных эпох. Прюньер взывает, чтобы этому примеру последовали и историки музыки: «Никогда не достаточно повторять: в искусстве нет прогресса. Это давно уже установлено для изобразительного искусства, но множество музыкантов воображает еще, что полифония XV века — стадия более низкая в той

* Плещеев А. А. Наш балет. Спб., 1899, с. 2.

эволюции, которая подняла музыку до вершин классического искусства». На самом деле всякая эпоха искусства достигает кульминации, и затем начинается ее вырождение. «Нельзя установить никакой иерархии между Жоскеном, Палестриной, Лассо, Монтеверди, Бахом, Моцартом, так же, как между Ван-Эйком, Боттичелли, Винчи, Рафаэлем, Дюрером, Тицианом, Греко, Рембрандтом»...

Всякая эпоха искусства несоизмерима с какой-нибудь другой; всякая эпоха ищет в искусстве своего и совершенно своими, специфическими средствами. То, что в средние века было верхом искусства, вызывало насмешки в последующие эпохи, хотя бы у академиков конца XVII века. Но и эти академики стали объектом насмешек при рождении импрессионизма, а средние века и понятия и превознесены.

То, что в танце кажется верхом техники в 1899 году, повергло бы в ужас, а не привело в восторг зрителя эпохи Тальони. Грубая, в сорок лошадиных сил, заливчатая виртуозная манера и за танец не была бы сочтена. Этих танцовщиц отправили бы на балаганы. Что же касается *современных* виртуозок — их-то просто уж отправили бы в подготовительный класс — без выворотности, без абсолютной правильности, надежности и устойчивости нельзя было появляться на сцене. Пусть делалось *меньше*, но делалось *хорошо*. У наших танцовщиков и танцовщиц в моде темпы, количественные рекорды, которые, конечно, замечательны — шесть-семь туров на пальцах. Но танец неправильный и расстрепанный. Что же, значит, теперь танцуют хуже? Нет, значит, теперь танцуют совсем по-другому: не хуже, но и отнюдь не лучше. Сейчас нужен такой танец, он бьет по нервам спортивно настроенной публики, это танец своей эпохи; во времена Тальони был свой, обращенный к совершенно другому зрительному залу.

Мы не будем бахвалиться, как тот же Плещеев: «Прежде зрителя подкупали в балете по преимуществу красота и грация танцовщицы, а ныне требования *возросли* и необходима еще труднейшая техника»*.

Техника *всегда была* «труднейшей», только она была направлена на разное. Порою она выпирает, порою артистическое чутье почитает своим долгом и первейшей задачей *скрывать* технику. «Возросли» ли требования, раз зритель принимал во главе с Плещеевым и с удовольствием голый акробатизм «тридцати двух фуэте», по сравнению с временами Тальони, чуть что не горбатой, вовсе без «красоты и

* Плещеев А. А. Указ. соч., с. 2.

грации» в узком смысле слова, но с безукоризненным совершенством танцевавшей свои танцы; а танцы ее были воплощением всех передовых стремлений романтизма, почти философия, почти «платформа». Танцы же эти были «труднейшие» и с нашей точки зрения; предложите-ка даже нашим первым танцовщицам какое-нибудь адажио Тальони (которое надо исполнить *без поддержки и не шатаясь*): долгие вынимания ноги на II позицию, стоя на полупальцах, замирание в позе и т. п. Если делать такие вещи, как делала Тальони — не дрогнув, никакой техники не видно, одна легкость и непринужденность, но какая это головоломка для надежнейшего апломба! В исполнении же туров на пальцах, конечно, любая корифейка наша заткнет Тальони за пояс. Но лучше ли она танцует, чем Тальони?

Мы не будем говорить о том, как «улучшалась» техника, мы будем говорить о том, какие этапы она прошла, постараемся выявить кульминацию всякого этапа и его характерные черты.

Как мы увидим, классический танец сложился и выработал основы своей техники во Франции, которой и принадлежало первенство в области танца начиная с XVII до половины XIX века. Классический танец, как во всей Европе, так и в России, был в это время в полной зависимости от французов-балетмейстеров, насаждавших его и у нас вплоть до начала XX века. В первое же десятилетие этого века положение вещей бурно повернулось и получилось совершенно обратное взаимоотношение. Дягилевские сезоны русского балета в Париже показали с 1909 года, что русская школа танца не только выработалась в самостоятельную разновидность классического танца, но по законченности и артистизму превышает все ныне существующие школы, что мировое первенство отныне принадлежит ей. Учителя и ученики поменялись местами*.

Чтобы легче разбираться в исторической последовательности, удобно бывает найти определенные этапы, пусть даже порою несколько схематические. Поэтому мы считаем небезполезным в помощь читателю предложить те схемы деления истории французского танца, которые служили нам в работе. Мы предполагаем, что читателю известно основное право всякого исследователя строить себе в помощь *рабочие гипотезы*.

* Об этом подробно см.: *Troy, Kinney and West Troy, Margaret. The Dance; its place in dance and life.* N. Y., 1935; а также объявления об уроках любого журнала, хотя бы в «Dancing Times», из которых видно, что преподавание во всех крупных школах ведется бывшими артистами русского балета.

тезы. В процессе работы они могут отпасть, видоизмениться или найти себе подтверждение и тогда уже получить закономерность теории. «Людскому уму мало одних частных: необходимы сперва систематические обобщения, т. е. классификация, разделение общего; потом нужны законы, т. е. формулированные соотношения различных изучаемых предметов и явлений; наконец, необходимы гипотезы и теории или тот класс соображений, при помощи которых из одного или немногих допущений выясняется вся картина частных, во всем их разнообразии. Если еще нет развития всех или хоть большей части этих обобщений — знание еще не наука, не сила, а рабство перед изучаемым. А потому не бойтесь обобщений*». Наука о танце и его истории еще очень далека от возможности стройных, закономерных построений. Мы все еще только собираем факты. Поэтому, повторяем, пока что мы предлагаем лишь гипотезы, но считаем их удобными и в работе и для понимания всего процесса развития техники танца.

В первой табличке мы даем наше рабочее, условное деление французской школы танца на четыре этапа. Под названием *Ф I старофранцузская школа* мы подразумеваем то состояние французской школы танца, которое непосредственно предшествует Французской революции и служит основным стержнем и в дальнейшем, претерпевая соответ-

ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА

Ф I	1660— 1795	Старофранцузская	Вестрис	Чувственное очарование
Ф II	1795— 1827	Ампириность	Блазис	Геометричность
Ф III	1827— 1850	Тальонизм	T + Ф I + Ф II	Артистичность, интимность
Ф IV	1850	Современная	Ф III + И II	Эпигонская смешанность

ИТАЛЬЯНСКАЯ ШКОЛА

И I	XVIII— до 1837	Староитальянская	Фоссано, Барберина	Sauteurs
И II	1837	Новоитальянская	Блазис	Техницизм

* Менделеев Д. И. Письма о заводах. — «Новь». Спб., 1885, № 10, с. 246.

ствующие и далее указанные изменения. Кульминация этого этапа — танец Огюста Вестриса, его конденсированная в одно понятие характеристика — «чувственное очарование».

Второй этап — *Ф II ампиричность* — это доведенное до крайнего предела видоизменение, которое французская школа испытала в период революции; воплощение свое оно нашло в Блазисе, отличительная черта — геометричность.

Ф I продолжала жить рядом с *Ф II*. Обе эти разновидности легли в основу танца гениальной новаторши Тальони; она и создала *Ф III* — *тальонизм*, основные черты которого артистичность и интимность.

Ф IV — современное состояние французской школы танца, явление вполне эпигонское, лишенное самостоятельности.

Развитие итальянской ученой школы танца в эпоху Возрождения мы в таблице опускаем, так как ее достижения целиком влились и потонули в *Ф I*.

Мы называем *И I, староитальянской школой*, театральный итальянский танец, существовавший в XVIII веке и представлявший смесь профессиональных виртуозных традиций и французских танцевальных форм. Танцовщики этого периода фигурируют во Франции под названием *sauteurs* (прыгуны), танцуют неправильно, но чрезвычайно сильно.

И II, новоитальянской школой, мы называем школу, образованную в Милане Блазисом. Дальнейшие подробности обо всех этих разновидностях читатель встретит по ходу изложения.

Для русской школы нам служила большая подробная схематическая таблица. Но она построена на слишком узких признаках, которые, правда, очень помогли в работе, но все же не имеют достаточной исторической объективности. Поэтому более детальной схематизации, чем наше деление на главы, мы не предложим читателю. Хронологически наше деление также произвольно, но удобно: после XVIII века деятельность Дидло и первая русская школа (1801—1831), следующий этап до приезда Петипа (1831—1848), вторая русская школа до вступления в труппу Чеккетти (1848—1888), главенство влияния Чеккетти до «Шопенианы» (1888—1908) и от Фокина до современности.

В заключение несколько неизбежных слов к читателю — о форме нашей работы. Мы ставим себе очень узкие рамки: только факты, помогающие вскрыть технику профессионального танцовщика и отыскать этого танцовщика в театре

какой-нибудь эпохи, находят здесь свое место. Мы предполагаем у читателя не только знакомство с историей театра, умение ее увязать и с прочими отраслями искусства и с социальной жизнью эпохи, мы предполагаем еще и знакомство с историей танца в том виде, в каком она излагается у популярных Vuillier, De Ménil, Худекова и т. д., — некоторое знание форм и бытовых и театральных танцев. Если бы мы поставили себе задачей увязать нашу тему со всеми явлениями искусства и жизни, с которыми увязан всякий отдельный шаг искусства, мы не могли бы достаточно отчетливо отмежеваться в своей теме и достаточно резко поставить акценты на тех фактах, которые считаем полезным осветить в данную минуту. Нам кажется важным подчеркнуть, что историю классического танца следует искать в истории профессионала танца и в истории его техники и что эту историю построить возможно.

Если бы этому первому опыту посчастливилось вызвать интерес к теме и будут сообщены новые факты, тогда накопившийся материал можно будет влить в общую историю театра и дать ему должное и полное толкование. Мы только прорубаем просеки, эксплуатация лесных богатств — впереди.



Профессиональный танец до балета

I. МИМЫ

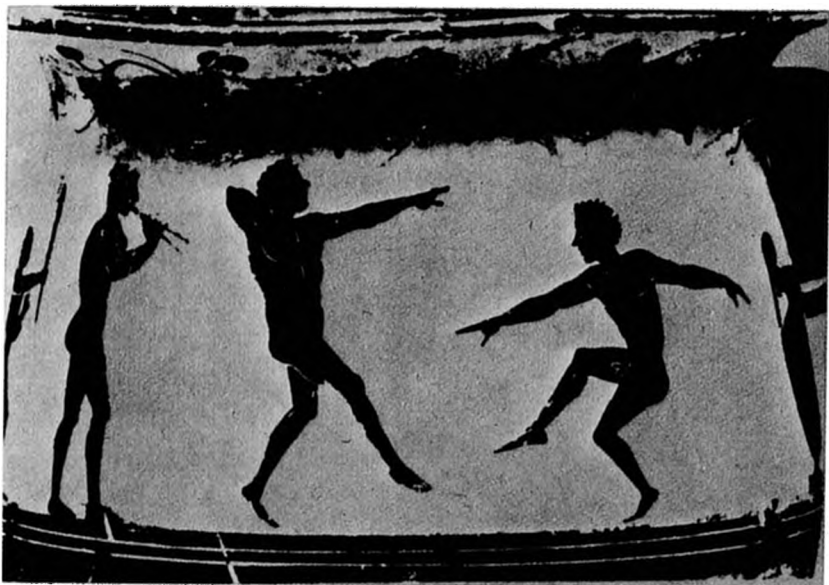
Natura non fecit
saltus.

*Leibniz**

«С берегов отдаленных морей, из мира эллинской культуры, шествуют к нам пестрые вереницы каких-то странных людей»¹ — так начинается Фараль свой рассказ о мимах, и в ритме фразы есть размах и перспективы, свойственные истории этих пестрых и «странных людей». Постоянно в пути, из города в город, из страны в страну — исконный уклад жизни мимов. Благодаря «портативности» их профессии мимы меньше других профессионалов пострадали от потрясений во времена падения Римской империи и с легкостью перекинули свою деятельность в страны, давшие им более спокойную арену для выступлений. «Миму было безразлично, где давать свои представления и перед кем; если язык был непонятен варвару, понятна была вся жестикуляционная сторона, как некогда диким римлянам, к которым пришли греческие мимы»². Так постепенно разнесли они по всей Европе, вплоть до далекой Киевской Руси³, технику той низовой театральной культуры, профессионалами которой мимы в ту пору были. Если же вспомнить, что *танец* входил в профессию мимов самым центральным образом, для нас явится совершенно насущным вопросом выяснить, что мы знаем об искусстве мимов, что мы знаем о технике их танца. Таким путем мы попытаемся нащупать почву для суждения о том, получили ли мы через мимов что-нибудь из античного танца и опирается ли в какой-нибудь мере техника театрального танца новейших времен на технику танца античного.

* Природа не делает скачков.

Лейбниц (латин.)



Танцоры-прыгуны.
Роспись арибалла, конец VI в. до н. э.
Берлин, Гос. музей

Какое громадное место в жизни Греции занимал танец — хорошо известно; многие писатели античности посвящают ему страницы и целые трактаты, бесчисленны изображения танцующих в скульптуре и на вазовой живописи. Весь этот материал широко использован и исследован, и новейшая литература об античном танце обширна; начиная с XVII века серьезные исследования следуют одно за другим. И тем не менее о профессиональном танце можно извлечь из всей этой груды материала очень и очень скудные сведения. Это не может нас удивлять, как бы ни было досадно: ни один из исследователей греческого античного танца не брал своей темой виртуозный профессиональный танец. Все исследования посвящены античному танцу в совокупности — от культовых общественных до низовых народных танцев, и если танцы театральные находят свое освещение, то это преимущественно танцы хороводной трагедии и комедии, а для позднейших времен — танцы пантомимические. Виртуозное же исполнительство профессионалов затрагива-



Танцовщицы и акробатки.

Роспись гидрии, работа мастера круга Полигнота,
ок. 430 г. до н. э.

Нац. музей

ется всегда мимоходом; и даже такой основной и блестящий специалист, как Морис Эмманюэль⁴, говорит о нем чуть что не с пренебрежением, как об «орхестрике из-под палки»⁵ и спешит перейти к танцам «свободных граждан».

Последним крупным трудом по истории греческого античного танца является книга Луи Сешана⁶, вышедшая в Париже в 1930 году, — сводка всей предшествующей работы. Сешан давно уже занят греческим танцем; опирающаяся на эти знания, его книга прекрасно знакомит с танцами Греции в целом. Хотя он несколько больше других останавливается на профессионалах, он все же, к сожалению, не интересуется их историческим путем. Такой пробел очень существен: необходимо твердо знать этот путь, чтобы не упустить из рук ту нить, которая выведет нас из глуби веков в более легко обозримые, ближе к нам лежащие времена. Но этот пробел мы постараемся заполнить по другим источникам⁷.

Таким образом, приходится с грустью констатировать, что тема нашей первой главы еще не приведена в порядок



Танцовщица.
Терракотовая статуэтка,
из Мирины, III—II вв: до н. э.
Париж, Лувр



Вакхический танец.
Терракотовая статуэтка,
ок. 330 г. до н. э.
Париж, Нац. библиотека

научными трудами пишущих об античном танце филологов и археологов; у одного придется черпать факты о форме театрального танца, у другого факты бытовые и т. д. Сводя их в одно, придерживаясь величайшей осторожности в умозаключениях, все же рискуешь впасть в ошибки. Это совершенно не страшно: как мы уже говорили и повторим не раз, цель этой работы — привлечь внимание искусствоведческой мысли к определенным участкам в истории танца. Пусть наши ошибки вызовут суровую и доказательную критику: «правда легче возникает из ошибки, чем из неопределенности», — говорит Бэкон.

По мнению последних советских исследователей, писавших о крито-микенской культуре, искусство ее есть искусство самодеятельное⁸. Самодеятельными искусниками, следовательно, должно считать и всех исполнителей танцев и акробатических трюков, в таком изобилии представленных как на фресках, так и на разных печатях и прочих предметах, художественно трактованных. Это все изображения акробатических приемов, связанных с тавромахией, с дрессировкой



Рельеф золотого кубка из Вафио, ок. 1500 г. до н. э.
Афины, Нац. музей

и укрощением быков. Везде изображен обнаженный акробат «в коротком критском переднике» (по виду — в коротких трусах, как мы сказали бы), перепрыгивающий через спину животного, иногда держась за его рога, иногда делая так называемый «каскад»: отдавшись руками от спины быка, акробат перекидывается через него, сделав в воздухе поворот вниз головой. Наряду с мужскими встречаются и женские фигуры, почти в равном количестве. Особенно эффектна акробатка на кубке из Вафио⁹. В то время как ее товарищ изображен уже падающим на землю, она продолжает удерживаться в самой рискованной позе на голове разъяренного быка, пытающегося ее сбросить: за один рог быка она зацепилась ногами, как за трапецию, и повисла головой вниз, развевающимися локонами почти касаясь земли. По указанию Анджело Моссо, следует считать акробаткой и фигуру в знаменитой тиринфской фреске; эта фигура в большей своей части попорчена, остался один контур, но белый цвет раскраски уцелевших частей указывает на то, что изображена женщина, для мужчины был бы применен красный цвет¹⁰.



Акробат на быке.
Изображение на золотом перстне-печати с о. Крит,
ок. 1500 г. до н. э.

Интересно, что Шлиман, археолог, обладавший гениальной интуицией, пишет под воспроизведением этой фрески, открытой им в Тиринфе: «Человек, *танцующий* на быке». А изображает фреска все ту же акробатическую фигуру, выдерживающую неустойчивое равновесие на спине галопирующего быка. Описание этой фигуры у Шлимана таково: «Он (человек) опирается на спину быка правым коленом, так что лишь самое колено и концы пальцев касаются спины. Другую ногу он вытянул далеко назад и так высоко, что пятка почти достигает верхнего края фрески. В этой неестественной позе он удерживается благодаря тому, что захватил правой рукой рог быка; левая рука прижата к груди»¹¹. Мощный бег быка, порыв в фигуре человека — все создает на первый взгляд впечатление акробатического представления. Но определение Шлимана совершенно не случайно — ниже мы постараемся разобраться в том, как следует вообще относиться к понятию *акробатика*, когда мы говорим об акробатике древней.

Прекрасно сохранилась фреска Кносского дворца, ныне в музее в Кандии¹². В представлении участвуют три акроба-



Игры с быком.

Фреска дворца в Кноссе на о. Крит,
1500—1450 гг. до н. э.
Гераклион, Музей

та — две женщины и мужчина. Одна из акробаток схватила скачущего быка за рога, акробат в это время перекидывается через его спину, а другая акробатка за спиной быка с вытянутыми вперед руками стоит высоко на полупальцах или же, может быть, заканчивает еще в воздухе прыжок. Тогда мы имели бы такой акробатический трюк: все трое по очереди перекидываются через спину скачущего быка, оттолкнувшись от его рогов.

Чисто танцевальные изображения, найденные при раскопках на Крите, дают нам понятие о танцах ритуальных, связанных с культом священного дерева, и как бы они ни были выразительны и интересны, нам они не нужны, так как мы и далее будем придерживаться лишь того материала, который помогает осветить нашу тему — историю профессионала танца.

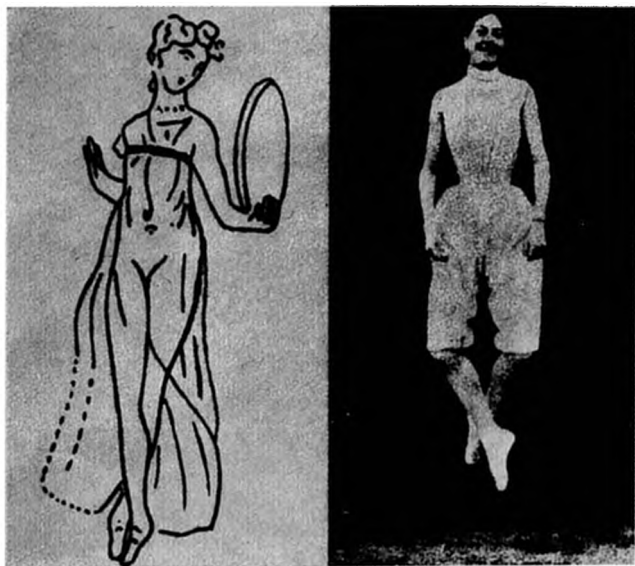
Нельзя только обойти молчанием изображения на печати двух танцующих женщин¹³: их *испанская* ухватка, вся поза, положение рук прямо поражают. Впоследствии они нам вспомнятся.

Мы коснулись и этих первых знакомых нам по изображениям театрально-акробатических зрелищ только для освещения дальнейших этапов нашего изложения. Не раз придется нам вспомнить акробатический элемент, входящий как основа в деятельность доисторического лицедея. Бытовая его физиономия совершенно неясна, мы с ним расстаемся и переходим к временам, когда в показаниях многочисленных

литературных источников найдем уже заведомо *профессиональных* деятелей мирового театра, которые издавна наводнили весь античный мир.

В различных местностях они носили различные наименования, но сущность их деятельности, в своем многообразии, одна: профессионалы низших родов сценических забав. Впоследствии *мимы* — надолго утвердившееся их имя. Это — «скоморохи, клоуны, акробаты, жонглеры»¹⁴ и — важнейшее для нас — *буффонные плясуны*. Они выступали на площадях, на праздниках, на ярмарках — вот их стихия, в которой мы впервые знакомимся с ними более подробно и куда они, как мы увидим, вернутся вновь, испытывав целые столетия популярности и успехов в значительно более высоких сферах театра и жизни, но, конечно, никогда не исчезая с этой исконной своей арены. Хотя бы описанный у Апулея бродячий уличный фокусник¹⁵, который относится ко II веку н. э. — эпохе, когда мимы давным-давно уже участвовали в качестве актеров в комедийных представлениях на настоящем театре. Краткий обзор истории мимов в античности мы относим к концу главы, а сейчас попытаемся собрать все наличные сведения, чтобы по возможности конкретно себе представить, каков мог быть танец в среде этих столь разнообразных виртуозов.

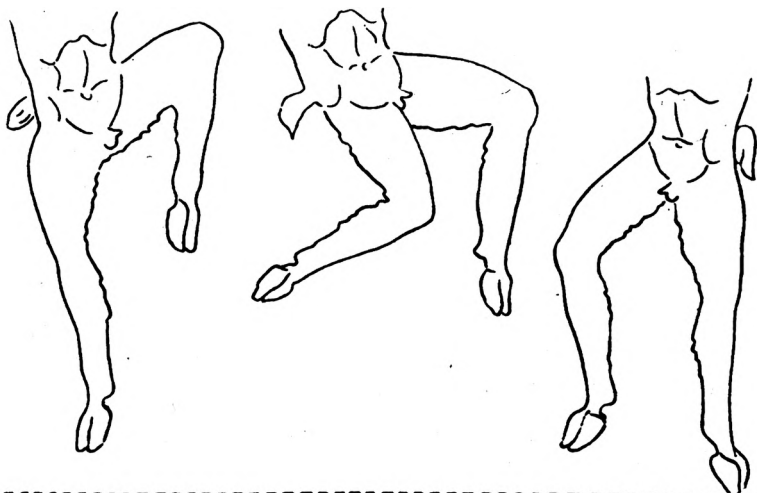
Нам бы хотелось начать словами Лукиана: «Мне хорошо известно, что до нас большинство из писавших о пляске главное внимание в своих писаниях уделяли изложению всех видов пляски и перечислению их имен, а также тому, в чем состоит сущность каждого вида и кем он был изобретен; они полагали, что этим докажут свою разностороннюю ученость»¹⁶. Действительно, большинство и наших современников подходит к танцу не иначе, даже не пытаясь осветить танец более наглядно, добраться до его исполнения, до его техники. Но не все. Для греческого танца у нас есть Морис Эмманюэль, поставивший себе и разрешивший задачу величайшей трудности и глубоко интересную — найти технику античного танца. Эмманюэля не может обойти никто, пишущий о греческом танце. Если многие из немецких ученых и старались отрицать и опровергать значение работы Эмманюэля, а совсем недавно еще Лилиан Лаулер¹⁷ обрушивается на него с упреками в предвзятости, нам думается, что виною тому — незнание этими авторами живого танца и современной его техники, так как без некоторого знания танца самая суть работы Эмманюэля должна ускользать, ценность ее не будет ощутима. Сешан относится к своему



Слева — рисунок с этрусской вазы III в. до н. э.;
справа — современный *entrechat*

знаменитому предшественнику с большим пиететом. Мы присоединимся к нему уже хотя бы по одному тому, что, может быть, некоторые выводы, вытекающие из нашей работы, служат даже и подтверждением положений Эмманюэля.

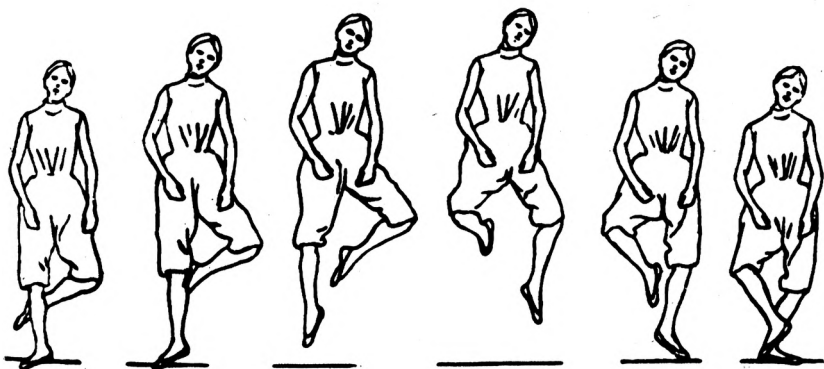
Эмманюэль, в отличие от прочих, писавших о танце и полагавших основой исторических изысканий материал *словесный*, базирует свое исследование на изучении памятников изобразительных — *скульптуры* и особенно *вазовой живописи*. Что греческие художники имели необычайно острый и чуткий глаз и улавливали движение в мимолетных его фазах, доступных в наше время лишь моментальной фотографии и кинематографу, доказано многократно основательными доводами¹⁸. Если и нужно делать некоторую поправку на долю стилизации или просто неискренности художника, то далеко не во всех случаях, где изображено движение вообще и танцевальное движение в частности. Основываясь на этих предпосылках, Эмманюэль исследует движения изображений греческих танцовщиков методом сличения их и хронофотографических снимков с танцовщи-



A

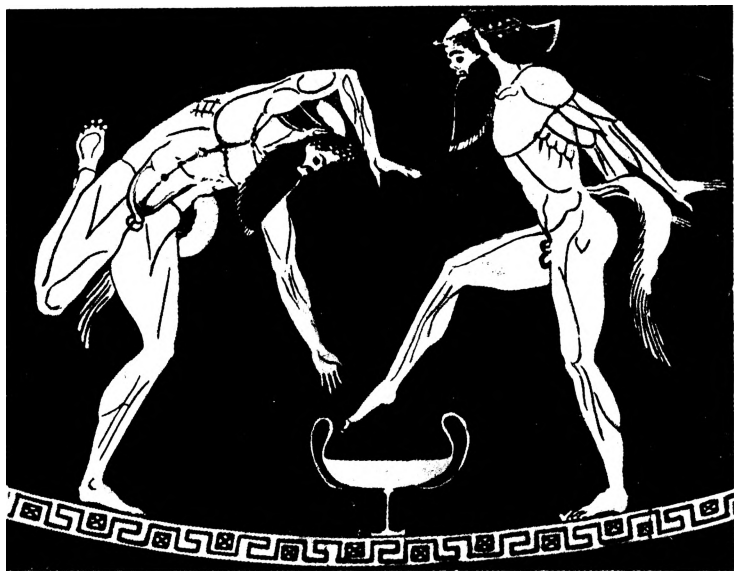
B

C



Графические схемы по М. Эмманюэлю

ков современных, исполняющих па классического танца. Хронофотография — кинематограф в колыбели — дает последовательный ряд снимков, разлагающих движение; например, для *entrechat quatre* получилось шесть снимков, для пируэта *en dehors* двадцать четыре и т. д. Некоторые из этих отдельных снимков с поразительной точностью совпадают с изображениями вазовой живописи; особенно это оче-



Танец двух сатиров.
Роспись вазы, первая половина V в. до н. э.

видно, когда и те и другие Эмманюэль дает в контурах. Иногда их можно просто наложить одно на другое; такова серия трех прыгающих сатиров, из которых каждый совпадает с одним из моментов *pas de chat*, проделанного в сторону¹⁹.

Эмманюэль собрал и проанализировал своим методом громадное количество изображений. Он нашел многие формы современного классического танца с несомненностью, и если иногда не вполне соглашаешься с его расшифровыванием данной позы, то это лишь единичные случаи, ничего по существу не меняющие. Для нас важны основы техники, установленные Эмманюэлем.

В современном классическом танце *основой* является выворотность. Эмманюэль находит ее и у части танцующих на греческих вазах, но констатирует, что она применяется не всегда²⁰. Однако он не пытается проследить, *когда* и *у кого* мы встречаем выворотность и когда нет. Это вытекает из его общего подхода к вопросу: Эмманюэль рассматривает греческий танец в целом, наряду с театральным танцем берет и оргиастический и бытовой.

Мы не можем ожидать выворотности в нетеатральном, бытовом танце. Выворотность необходима лишь при желании достигнуть виртуозности²¹. Конечно, вследствие тематики вазовой живописи, получается подавляющее большинство изображений невыворотных танцовщиков — виртуозные танцы представлены неизмеримо реже бытовых, культовых, оргиастических. Если же мы попробуем пересмотреть с нашей точки зрения изображения вазовой живописи, то увидим совершенно достаточный процент выворотных танцовщиков на тех изображениях, которые мы можем считать за изображения театральных виртуозов.

Чтобы не сомневаться и не подозревать случайности в изображении таких необычных поз, как нога на II позиции, высоко вскинутая, с сильно выворотными коленями обеих ног, рассмотрим те изображения, которые не оставляют сомнений в намерении художника рисовать именно ту позу, которую он рисует.

Танцовщик сатирической драмы на знаменитой вазе Неаполитанского музея²² уже достаточно показателен. Мы не можем сомневаться в том, что в данном случае художник *хотел* нарисовать именно то, что у него получилось. Его умение рисовать подтверждается тут же: фигура автора, сидящего за танцующим сатиром, взята в нелегком ракурсе, и она нарисована вполне умело.

Нам кажется так же убедительным танцующий юноша, воспроизведенный в статье Ю. Слонимской²³: его левую ногу *легче* было изобразить в профиль, тем не менее художник рисует ее выворотной, не без затруднения давая требуемый поворот ступне.

Не случайна выворотность танцовщицы пиррихи²⁴, так как пятка левой ноги имеет даже ту преувеличенную выворотность, которой придерживаются на уроке хорошие танцовщицы французской школы. Легче было нарисовать эту ногу просто, как и правую. Опять танцовщица пиррихи²⁵ — у нее также не может быть сомнения в преднамеренной выворотности ноги — профильное положение и тут было бы бесконечно легче по рисунку.

Словом, можно указать ряд танцующих фигур, у которых художник подчеркнуто изображает выворотную ногу. Когда же мы дойдем до танцовщицы, делающей заноску²⁶, — всем сомнениям в существовании последовательно культивированной выворотности у виртуозных танцовщиков придет конец. Сделать заноску, и притом такую глубокую заноску, как у нашей танцовщицы, нельзя без совершенно



Танцующий юноша.
Роспись вазы, из Керчи,
середина V в. до н. э.

выворотной ноги, основательно в этой выворотности натренированной: пусть она делает только *entrechat quatre*, как указывает Эмманюэль, и это сравнительно легкое па уже предполагает неизбежную выучку, его нельзя сделать случайно, как какой-нибудь прыжок или позу невыворотные, которые осуществимы при наличии просто природной ловкости.

Убедившись в *неслучайности* изображения выворотности у некоторых художников, мы можем предполагать, что принцип выворотности проводился последовательно какой-то категорией танцующих, и можем уже с большим доверием отнестись к другим изображениям, где эту выворотность встретим, хотя бы и без вспомогательных данных, подкрепляющих уверенность в намерениях художника изобразить именно ее.

Рассмотрим, какие па современного классического танца — танца, построенного на выворотности, повторяем, — нашел Эмманюэль среди проанализированного им иконографического материала. С некоторыми его утверждениями



Танцовщики.

Этруская фреска так называемой гробницы Триклия, ок. 490 г. до н. э.

придется не совсем согласиться в деталях; не вполне удачно проведенные аналогии зависят, вероятно, от ускользнувших от неспециалиста подробностей исполнения современных классических па.

Из всех выворотных позиций мы можем вполне согласиться с существованием только II²⁷, чрезвычайно расширенной, подобной той, на которую прыгает в ешаррэ классический танцовщик для подготовки па, требующего сильного толчка для начала. Несомненно, встречаем и большую II позицию.

Эмманюэль говорит еще о I и IV позициях; это — недоумение, так как он сам указывает, что ступни в тех позах, которые он под эти понятия подводит, абсолютно не выворотны, а о «позициях классического танца» можно говорить лишь для положений *выворотной* ноги, пусть даже не полно, подобно позициям балльных танцев XVIII и XIX веков. То, что Эмманюэль расшифровывает как I позицию, это, скорее, гимнастическая стойка «пятки вместе», а IV — положение ног при невыворотном шаге вперед или назад²⁸.

Замечание относительно опущенного, а порою и вытянутого носка подтверждается многими изображениями; это положение носка соответствует правилам нашего классического танца. Из поз найденные аттитюды аналогичны нашим и могли бы быть целиком введены в современное классическое адажио.

Нахождение большого батмана — один из поражающих примеров метода сличения с хронофотографическими снимками²⁹. Две позы сатиров так точно накладываются на два момента из серии, что наличие большого батмана не подлежит сомнению; танцующий сатир делает его не на прямой ноге, но на плие, указывающем, вероятно, на то, что на эту ногу он только что упал после предшествующего па или *couré*.

Так же достаточно убедительно доказательство существования *rond de jambe en l'air* — по принятой Эмманюэлем терминологии, *rond de jambe soutenu*. С утверждением существования *фуэте* лучше быть до нахождения новых данных осторожней, так как серия приводимых гротескных танцовщиков слишком напоминает кордак, с которым мы встретимся ниже и который не предполагает *фуэтирующего* движения ноги³⁰.

Jeté представлено убедительной серией, хотя и взято с разных памятников.

Переходя к вопросу о пуантах³¹, мы должны прежде всего настоятельно рекомендовать величайшую осторожность в применении этого термина: всякая эпоха понимает его по-своему, имеет свой вид пуантов. Говоря слово «пуанты» в применении к какой-нибудь прежней школе танца, отнюдь не следует иметь в виду наше современное понимание этого танцевального приема. Наш танец на пальцах в особо приспособленном для этого башмаке — явление очень недавнее, ему только-только исполнилось сто лет. Поэтому, оглядываясь на танец на пальцах в более ранние времена, не следует ожидать всех сопровождающих наши пуанты признаков: крепко вытянутого колена, выгнутого сильно вперед подъема, ступневавшейся пятки, прямолинейности всей ноги в целом. Некоторые эпохи вовсе и не применяли танца на самом кончике пальцев, а называли «пуантами» танец на «полупальцах», «на цыпочках», «*sur la pointe des pieds*» — т. е. стойку со ступней очень высоко отделенной от пола, но опирающейся все же не на концы пальцев, а на нижнюю их поверхность. В таком смысле употребляет слово «пуанты», например, Блазис³².



Танцовщицы-кариатиды.
Мраморный рельеф.
Рим, вилла Альбани

Отсутствие у античных танцовщиц специальной обуви, соответствующей итальянскому башмаку с сильно укрепленным носком, отнюдь не исключает возможности танца на пуантах, как полагает Л. Лаулер³³. Вставать на пуанты без туфли не только возможно, но даже в прежние времена считали полезным начинать изучение пуантов именно без туфли: еще П. А. Гердт учил вставать на пальцы в одном трико³⁴. Эмманюэль не сомневается в наличии пуантов у античных танцовщиц, и мы присоединимся к нему после вышеизложенных оговорок; пуанты у античных танцовщиц можно найти, но пуанты совершенно особой разновидности. Кариатида на известном барельефе³⁵ очень отчетливо опирается на самые кончики пальцев обнаженной ступни. Мы имеем дело со скульптурным изображением и можем верить тому, что видим. Мускулатура всей ноги очень напряжена, колено сильно натянуто, пальцы выпрямлены, но ступня образует угол с голенью, подъем хотя и напряжен, но не вполне выгнут вперед.

Таковы пуанты античной танцовщицы, отличающиеся от наших, но по праву могущие называться «пуантами», так



Танцующие лары.

Фреска ларария дома Веттиев в Помпеях, I в. н. э.

как точка опоры ноги — концы пальцев, а не нижняя их поверхность. Среди примеров Эмманюэля особенного внимания заслуживает сатир, танцующий на пуантах; другими словами, пуанты античности не были прерогативой женского танца, как пуанты современные, на пуантах танцевал и танцовщик античности. Воспроизведенный Сешаном в его словарной статье Марс — бронзовая статуэтка, копия с капитолийского Mars Ultor, — насколько можно судить по воспроизведению и доверять ему, танцует на пальцах³⁶. Также танцующим на пальцах кажется комедиант, воспроизведенный у Вееге, и у него же на помпейской фреске лары танцуют несомненно на пуантах³⁷.

О наличии заносок мы уже говорили выше. В находении пируэта мы не вполне можем следовать за Эмманюэлем. Изображение вращательных движений несомненно в многочисленных случаях: положение корпуса, ног и рук, захваченные в движение одежды — все говорит о вращении. Но ни один пример не говорит о пируэте, турах, как их чаще зовут теперь. Тур — это поворот в один темп, в один прием вокруг своей оси на целый круг с опорой в одной непод-



Танцовщица.

Терракотовая статуэтка, середина V в. до н. э.

вижной точке — на одной ноге, на полупальцах или на пальцах. Для его осуществления необходимо прежде всего равновесие, устойчивость во всем корпусе. Корпус может найти равновесие вокруг своей вертикальной оси во время тура при условии очень скупых и сдержанных движений, дающих ему импульс для поворота. «Заворачиваются» коротким движением рук при совершенно пассивном состоянии корпуса и ограниченной помощи ноги, приседающих и выпрямляющихся.

Все же приведенные Эрманюэлем якобы пируэтирующие танцовщицы³⁸ упали бы на первой же половине тура, так разбросаны их руки, корпус изогнут и «не на ноге», голова невнимательна и смещена с оси. Что они вертятся — правдоподобно, но вертятся или на двух ногах, или в прыжке, никак не на одной неподвижной ноге.

Привлекает внимание танцовщица, данная и у Бёна в хорошем воспроизведении³⁹. В ее фигуре есть сдержанность и сосредоточенность. Эрманюэль дает ей такое объяснение: в статуэтке изображены одновременно два момента пируэта *en dedans*, руки изображают *préparation*, а ноги — самый



Танцовщица.
Мраморный рельеф, из Афин.
Римская копия по оригиналу
конца V — начала IV в. до н. э.
Берлин, Гос. музей

пируэт. Как будто это уж слишком натянуто. Самым простым расшифрованием данной позы будет предположить танец с сосудом или корзиной на голове — излюбленное развлечение пиров. Голова сосредоточенно удерживает сосуд в равновесии, руки балансируют с силой, а ноги попеременно исполняют прыжки, на что указывает, как кажется, плие. Типичен в фигуре резкий поворот в бедрах, который мог сопровождать каждый прыжок, то направо, то налево.

Таким образом, мы можем констатировать наличие в греческом танце найденных методами Эмманюэля следующих па и приемов нашего классического танца: *выворотность*, *плие*, *большие батманы*, *rond de jambe en l'air*, *échappé*, *jeté*, *пуанты*, *заноски*.

Немного, но не надо забывать, что это лишь *фрагменты*, которые удалось собрать и выявить. Остаются в стороне еще многие литературные показания, которые слишком рискованно расшифровывать на какой-нибудь лад, поскольку дело идет о такой шаткой вещи, как облик того или иного

па, название которого мы встречаем. «Волчок», «щипцы» — это легко себе представить, но и легко расфантазироваться. А. Л. Волынский с большим правдоподобием указывал нам в разговоре, что *léon* — лев — это па, подобное нашему *pas de chat*. Однако мы на этот слишком опасный путь вступать не будем. Ограничимся нашими фрагментарными, но более твердыми данными; и они уже позволяют с большой вероятностью предположить разнообразный и виртуозный танец у тех, кто делал из него свою профессию. Наличие выворотности — решающий момент; она дает полную свободу в применении любых движений ног и позволяет довести их технику до предела.

Техника рук — излюбленная греками хирономия — разработана была с большой подробностью и совершенством⁴⁰. Руки всегда должны были «говорить» и часто на языке вполне условном, ключ к которому потерян. Поскольку мы встречаем иногда руки пассивные, только аккомпанирующие движению, — они очень похожи на руки современного танцовщика: округлость всего движения, подержанный локоть, группировка пальцев — средний прикасается к большому — все это мы знаем по нашему классическому танцу⁴¹.

Постановку корпуса, поскольку мы имеем дело с виртуозными танцами, мы должны признать идеальной и с точки зрения нашей современной техники. Корпус собран, прочно поставлен на бедра, живот энергично убран, спина пряма и стройна, что с убедительностью ясно на некоторых рисунках.

Теперь неизбежно всплывает следующий вопрос, которым и надлежит заняться: кто из танцующих мог строить свою технику на выворотности ног?

Танцевали в Греции все, сверху донизу, от крестьянина до Сократа. И все сколько-нибудь образованные люди танцевали грамотно, так как танцы не только входили в число образовательных дисциплин, но им охотно продолжали обучаться и взрослые люди, полноправные граждане. Приводится всегда примером тот же Сократ, который в «Пире» Ксенофонта выражает желание брать уроки у понравившегося ему балетмейстера-сиракузянина. Мы знаем также, что все танцы античности танцевались для зрителя, не из удовольствия попрыгать и не для собственного развлечения, как наши современные бальные танцы⁴². Из всего этого явствует, что некоторым уровнем танцевальной техники обладал всякий гражданин греческой общины. Если мы разберем теперь виды и жанры танцев, практиковавшихся



Эммелия.

Римская копия с аттического барельефа.
Париж, Лувр

широкими массами, мы, может быть, найдем ответ на вопрос — всем ли была нужна техника виртуозная?

Сохранилось до двухсот названий, относящихся к греческому античному танцу; часть из них — «названия фигур», как говорит Сешан, или — названия и па, как полагает Веерге⁴³. Но и количество самих танцев все же велико чрезвычайно, и неизбежна какая-нибудь классификация, чтобы охватить взглядом весь этот материал. Классификаций предполагалось много, начиная от классификации Платона. Последняя принадлежит Сешану⁴⁴. Пользуясь его книгой как прекрасной сводкой всех знаний о греческом танце, мы и в классификации будем придерживаться [системы] этого ученого.

Деление Сешана таково: 1) танцы *воинственные* — ритуальные и образовательные; 2) танцы *культурные умеренные* — эммелия, танец покрывал и танец кариатид; 3) танцы *оргиастические*; 4) танцы *общественных празднеств и театральные*; 5) танцы *в быту*.

Следовать за Сешаном в разборе всех этих танцев не входит в нашу задачу — ни в одном из жанров первых трех групп мы не находим основания предполагать применения выворотности. Пирриха (такая, какой она входит в первую группу, — ритуальная и образовательная) строится, грубо говоря, на гимнастических основах, на подражательных движениях и на танцах общими массами, для индивидуальной виртуозности в ней не видно места.

Эммелия — танец размеренный, в медленных темпах, типа хороводов и фарандол; если танец покрывал и танцы

кариатид и сольные и более оживленные, то все же ни одно из изображений не указывает на необходимость выворотности для их исполнения. Кариатиды и есть те танцовщицы, у которых мы констатировали танец на пуантах, после чего мы можем уже с доверием отнестись, когда нам встретится указание о храме Артемиды Эфесской, при котором жили особые союзы танцовщиц, носивших название *akrobatai* и специальностью которых было «танцевать на пуантах»⁴⁵.

Танцы оргиастические отпадают сами собой — стоит взглянуть на любое изображение и вспомнить их сущность, обратную всякой выдержке и сдержанности⁴⁶. Танцы общественных празднеств и торжеств слагались из разновидностей пиррихи и эммелии.

И вот мы дошли до танцев театральных, на которых и придется остановиться. Каждый из трех видов театральных представлений классической поры имел свой танец: для трагедии — эммелия, для комедии — кордак, для сатирической драмы — сикканида.

Танцам трагедии уделено особенно большое внимание всеми исследователями. Шествие хора, органическая связь танцев его с лирическими основами трагедии, выразительный и миметический характер жестикуляции в более оживленных эпизодах танцев, условность и малоподвижность танцев героев — все это хорошо освещено и известно⁴⁷. И все эти особенности танца трагедии исключают возможность применения в них виртуозного исполнительства.

Кордак комедии так же подробно описан и представлен в вазовой живописи. Его непристойный характер подчеркивается всеми писателями античности; он исполнялся исключительно на сцене если только не совершенно пьяным и потерявшим к себе уважение человеком. Актеры носили специальные толщинки, подчеркивавшие специфическую постановку корпуса для кордака: сильный наклон вперед и выпячивание нижней части спины. Движения исполнялись в бурном темпе и состояли из верчения бедер, прыжков с двух ног или попеременно с каждой, причем пятками надо было бить себя по спине, по вышеупомянутым толщинкам; выбрасывания ног вперед и назад, присядка и, вероятно, всевозможные вращения, излюбленные в греческом танце, дополняли этот «буйный и разнузданный танец»⁴⁸.

Кордак далеко не единственный танец, применявшийся в комедии. Аристофан даже ставит себе в заслугу, что отверг его вместе с прочими банальными приемами предшественников. Выход комического хора давал повод для самых разно-



Кордак.
Роспись вазы, V в. до н. э.

образных миметических танцев, связанных с данной ситуацией. Уход же служит для неожиданного и забавного введения больших танцевальных сцен, и тут наконец-то мы впервые встречаемся с заведомыми виртуозами, выведенными на сцену исключительно ради их мастерства в танцах. Так, для заключения «Ос» Аристофан прибегает к помощи модных танцовщиков, трех сыновей Каркина⁴⁹. Хор сопровождает их выступление такими словами:

«Второе полухорие
Кружитесь быстрее и быстрее!
Фринихова пляска!
Закиньте повыше ступню!
Пусть зрители ахнут: «ай, ай!»,
Видя пятки в небе.

Предводитель ос
Кружись, кувыркайся и бей себя по брюху!
Выбрасывай ноги вперед, вертись волчком жужжащим,
Великий владыка морей, отец ваш подползает.
Вертлявой тройняшкой своей гордится он и счастлив»⁵⁰.



Танцующий сатир.
Фреска виллы Цицерона в Помпеях,
I в. до н. э.

Описание этого танца подводит нас к танцам сатирической драмы; все эти прыжки, выбрасывания ног, хлопанье руками по животу — все это мы видим у актеров этой драмы, как их рисует нам вазовая живопись. Это значительное удобство. Если от хороводной комедии почти ничего не сохранилось на изображениях вазовой живописи и судить об облике и игре ее актеров приходится по аналогии с актерами низового театра, часто воспроизводимого⁵¹, то тут мы получаем помощь для суждения и о некоторых танцах в комедии.

Изображения танцующих сатиров и силенов многочисленны. Что эти сатиры изображают всякий раз, когда мы их встречаем, участников сатирической драмы, нельзя сказать с уверенностью; может быть, иногда подразумеваются не актеры, а сами эти мифологические существа. Но, по справедливому замечанию Сешана, оба эти образа несомненно переплетались в представлении художника, и для нас не так важно докапываться всякий раз, кого именно художник имел в виду — изображаются одни в образе других⁵². Однако, когда встречается танцующий сатир или силен не козлоногий или не с лошадиными копытами, а с ногами

человека, мы уже имеем основание полагать, что это все-таки актер: на ранней вазовой живописи, еще не отразившей влияния сатирической драмы, сатиры и силены — полулюди, с ногами животного, козла или лошади⁵³.

Пересмотрев весь иллюстративный материал Эмманюэля и прочие источники, имеющиеся у нас под рукой⁵⁴, мы убеждаемся, что значительное большинство фигур, танцующих выворотно, изображают именно сатиров (вернее — синтетический образ из сатира и силены, каким он был на сцене сатирической драмы). Поэтому мы можем приписать актерам сатирической драмы выворотный танец этих сатиров, не сделав слишком рискованного предположения. Следовательно, *сиккинида*, как назывался этот танец, танцевалась на технике *выворотных* ног, и к ней мы должны отнести все добытые методом Эмманюэля сведения о применяемых греками па нашего классического танца и наши предположения о возможности судить по этим фрагментам о существовании и развитии настоящей виртуозности танца.

Мы натолкнулись выше на аналогию некоторых танцев хороводной комедии с сиккинидой, поэтому и на них мы перенесем все только что добытые выводы. О характере прочих танцев, применявшихся иногда в комедии как интермедии среди прерванного действия, мы можем заключить на основании того, что знаем о характере всей игры актеров комедии. «Источник движения актеров в комедии следует видеть в технике акробатов, жонглеров, фокусников... Цирковая ловкость, кувырки, прыжки, эквилибристика блистали в искусстве комедийного исполнителя»⁵⁵.

Наконец, мы встречаемся лицом к лицу с тем низовым театром, представители которого и есть наша основная тема.

Это — театр низший уже по одному составу его представителей. До сих пор мы имели дело с театром свободных граждан, занимавшихся им как любители. Хотя уже с середины VI века до н. э. к любителям постепенно начинают присоединяться профессионалы, оплачиваемые за свой труд: сначала поэт и постановщик, его помощник, живописец и, наконец, актер, — все же этот театр во всю классическую пору остается в основной своей структуре делом свободным, высоким и почетным. В состав хоров входят свободные и почтенные граждане⁵⁶.

Но этим театром не исчерпывались все зрелищные развлечения; не только для потехи городских низов, для забавы толпы площадей существовали все эти «скоморохи, клоуны, акробаты, жонглеры»⁵⁷. Пирь богатых граждан не обхо-

дились без них. И именно благодаря этим представлениям на пирах мы и знаем об искусниках довольно подробно и по литературе и по вазовой живописи. Общественное положение всех этих скоморохов было совсем не из завидных: все это беглые рабы, иностранцы, подонки общества, а присутствие среди них танцовщиц и пресловутых флейтисток делало эту компанию окончательно малопочтенной.

Но, конечно, не по одному составу его представителей театр искусников почитается низовым или, переводя разговор на нашу основную тему, — не по одному этому танцы их следует признать в классическую эпоху низшим жанром танцев. Танцы, о которых мы до сих пор говорили, — танцы свободных граждан, общественные, театральные, оргиастические, — все в своей основе никогда не теряли преемственности или связи с ритуальными, культовыми танцами. Они были составной частью тройственной «хорейи», никогда не отделимые от поэзии и музыки⁵⁸ и занимали в жизни эллинов то высокое место, которое нам хорошо известно из учений философов. «Занятие как божественное, так и таинственное»⁵⁹, — говорит о них Лукиан еще во II веке н. э.

Танцу же профессиональному, танцу искусников отведено совсем другое место: потеха для пира, заканчивавшегося всегда тем, что мы назвали бы «холостой попойкой».

Если мы все это вспомним, нас перестанет удивлять, что в поле зрения всякого, говорящего о греческом танце в целом, почти не попадает меньшая и низшая область — танец наемный и профессиональный. Отношение самих эллинов как бы направляет прожектор на ту любимую и чтимую орхестиду.

И потому и принято считать, что *все* от античного танца потеряно безвозвратно, что сколько ни предавайся изысканиям, ничего себе представить достоверного о греческом танце нельзя⁶⁰. Да, это так и должно казаться, пока мы говорим об этой высокой орхестике — *она* потеряна, *она* ушла со своей эпохой и ее идеологией, плотью от плоти которых была.

Но есть другие области жизни, упорные и живучие в своей скромности и незаметности, переливающиеся из века в век, из эпохи в эпоху. Таковы, по-видимому, ремесла. Кто поверит, кто может себе представить, что в 1929 году на базаре в советском курорте Ессентуках гончар продавал колхозницам — *гидрии*, самые настоящие гидрии, с тем же древним, знакомым и стройным контуром? Как уцелела их традиция на этом юге, пограничном Киммерии? Не идя дальше брошенного намека, не претендуя разобраться в

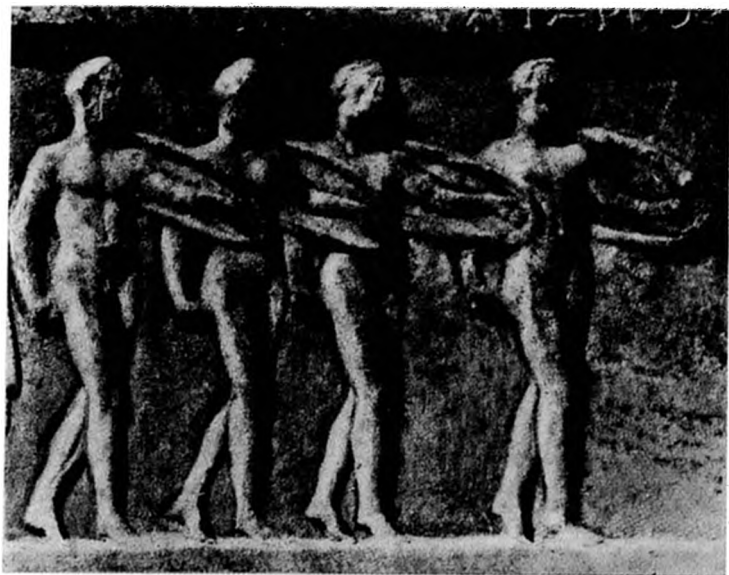


Обучение гетеры танцу.
Роспись амфоры, IV в. до н. э.
Берлин, Гос. музей

вопросе, о котором не стоит говорить без должной компетенции, вернемся к танцам наших профессионалов.

Сешан в разделе «Танцы общественные и театральные» театра и танца искусников, конечно, не подразумевает, ограничиваясь хороводным театром, и заговаривает о них лишь в разделе последнем — «Танцы в быту», под рубрикой «Пиршественные танцы»; первые три рубрики — танцы при рождении, свадебные и погребальные — и последняя — танцы народные — для нашей темы не дают материала.

Пирь античности неразрывно связаны с танцами. Танцевали все: и сами гости, и их спутницы — гетеры, и, наконец, специально приглашенные для развлечения гостей искусники. Пляски гостей особенно разгорались к концу, во время заключительной попойки, комоса; гетеры преследовали свои специальные цели, хотя бы конкурс красивого сложения ног в «Диалогах куртизанок» Лукиана⁶¹. Конечно, нельзя делать резкого разграничения между танцами гетер, свободных граждан и танцами искусников; танцевать умели многие и иногда пускались в пляс, конкурируя с профессионалами; хотя бы пресловутый сын Тизандра, который «про-



Пирриха.
Мраморный барельеф, конец V в. до н. э.
Афины, Музей Акрополя

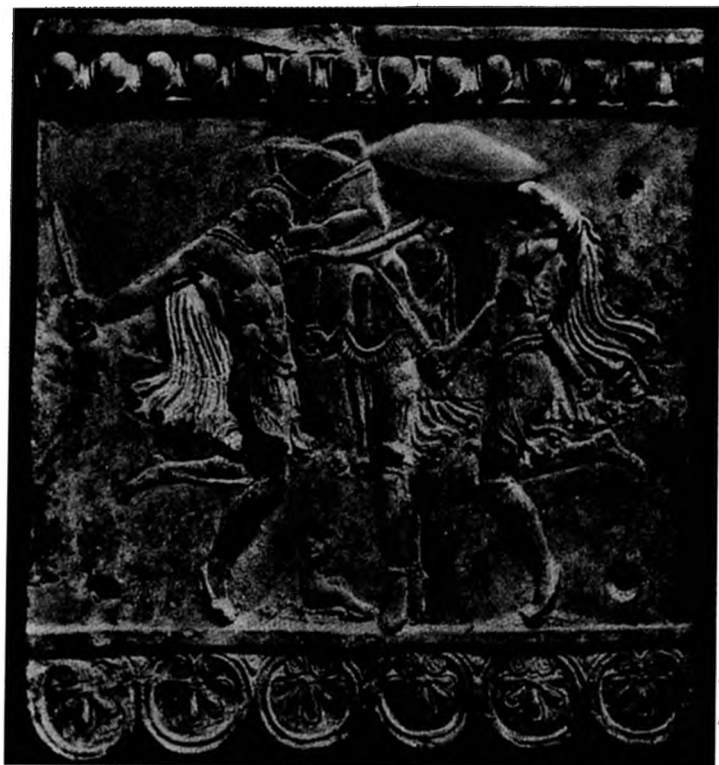
плясал свою свадьбу» у Геродота. Но мы не будем уклоняться в частности и займемся, наконец, подробнее основной темой этой главы — танцем профессиональных виртуозов.

Как мы уже указывали, профессия искусников очень многообразна. «Загадывание загадок, рассказывание басен и анекдотов, жонглирование, буффонные танцы, показывание фокусов, музыкальная эксцентрика — таковы были шутовские приемы этих забавников»⁶². Но танцы не только буффонные. Остановимся на большой разновидности этих танцев — танцах акробатических, которые представлены многими изображениями вазовой живописи и которые свяжут наших искусников классической эпохи с их отдаленными предшественниками критско-микенской поры.

Кубистетеры — греческое название таких танцовщиц, — обыкновенно эти танцы танцуются женщинами. Кубистика — пляска на руках в самых различных позах и комбинациях движений. Иногда кубистетеры изображены перекидывающимися через голову; они упираются руками в землю, т. е. делают акробатический фордершпрунг или флип-фляп; иногда они в «стойке» на руках; или, приняв более уравнове-

шенную позу, упираясь в землю верхней частью корпуса и плечевой или только локтевой частью рук, проделывают ногами всякие трюки: стреляют из лука, черпают вино или подражают движениям хиროномии. «Прозодежда» их совершенно аналогична одежде акробатов критско-микенских — темные обтяжные трусы для большинства⁶³, хотя встречаются и юбочки и даже длинные юбки при обнаженной верхней части туловища. Ксенофонт, который дал самые ценные указания об этой категории танцовщиц в «Пире», рассказывает об акробатке, которая бросается на руки в середину круга, образованного торчащими вертикально обнаженными мечами; чтобы выйти из круга, она проделывает прыжок в обратном направлении через этот смертоносный барьер⁶⁴. Изображение такой пляски среди мечей мы находим в вазовой живописи. Следующее описание Ксенофонта — ритмическое жонглирование с обручами во время танца — подводит нас к чисто виртуозной пляске. Ксенофонт же говорит о мидийце на пиршестве, протанцевавшем пирриху, держа в каждой руке по щиту. В начале танца он мимирует защиту против двух противников зараз или обоими щитами защищается от одного преследующего, но заканчивает свой танец быстрыми круговращениями и прыжками через голову, не выпуская щитов из рук⁶⁵. Это уже типичное виртуозное исполнительство танца. Пирриха начиная еще с классической эпохи вошла, таким образом, в число пиршественных развлечений и стала одним из изблюбленных, особенно когда она исполнялась танцовщицами.

О пиррихе танцовщиц упоминает все тот же Ксенофонт, но мы прекрасно знакомы с ней и по рисункам многих ваз. Особенно красноречива группа артисток, воспроизведенная Рейнаком⁶⁶. В верхней полосе — упражнения в кубистике. Перед сидящей учительницей, движением рук указывающей, что ученице надлежит делать, танцовщица, стоя на руках перед амфорой, проделывает какой-то сложный трюк ногами — черпает вино или что-то аналогичное; ее костюм состоит из длинных, узких внизу шаровар. В нижней же полосе, объединенной композицией с верхней, две танцовщицы упражняются в пиррихе под наблюдением «вооруженного человека». Это участие в одной композиции и кубисте-теры и пиррихисток, думается, неизбежно заставляет признать этих последних также за профессионалок танца. Таким образом, мы имеем тут изображение заведомо профессиональной пиррихи. Она подобна той, которую мы часто встречаем. Пиррихистки и есть вторая категория тан-



Пирриха.
Терракотовый барельеф

цующих, у которых мы нашли выворотность. Если бы даже не было Ксенофонта и счастливо попавшего в руки иконографического подтверждения театральной сущности этих изображений, мы все же признали бы такую *выворотно* протанцованную пирриху за пирриху *виртуозную*, пирриху профессионалов. Больших подробностей об исполняемых па мы не можем вынести из рассматриваемых изображений. Часто танцовщица стоит в широкой II позиции (вполне выворотно) на плие одной ноги — поза, которую, вероятно, нужно считать типичной⁶⁷. Вооружена она копьем и щитом. Костюм разнообразен. Иногда это очень короткая туника, иногда одно трико (вроде купального костюма), иногда к нему прибавлены трусы акробатов и наплечники, напоминающие латы.



Кубистика.

Роспись южноиталийской вазы

Вот описание одной из сцен, где изображена женская пирриха: «Под звуки лиры и флейты, на которых играют Пегазиды и Плеодокса, танцовщица Дорка тренируется в пиррихе под внимательным взглядом учительницы танцев Никополитиды, сидящей слева, тогда как позади танцовщицы другая, Селиника, уже ждет своей очереди начинать»⁶⁸.

Есть еще ряд изображений обнаженных танцовщиц и танцовщиков, танцующих с кроталами или без них, балансирующих кубками или корзинами. Это все танцы пиров. Про женщин можно сказать с достоверностью, что это профессиональные танцовщицы или искусные гетеры. Сешан видит в танцовщиках самих участников пиров.

Пересматривая всех этих виртуозных танцовщиков — сатиров, пиррихисток, — хочется решиться на еще одно наблюдение, против которого предостерегает Эмманюэль, но сам же и делает немедленно смягчающие оговорки⁶⁹. Очень характерен резкий поворот корпуса: если мы ноги видим в профиль, корпус повернут фасом. Эмманюэль указывает на излюбленную художниками стилизацию этого профильного положения ног, где такой поворот преднаме-

рен. Для скульптуры условность рисунка отпадает, и, видя у танцовщицы с корзиной на голове (см. ниже) это же самое резкое противопоставление направления корпуса и ног, невольно хочется признать его, да, за стилизацию, конечно, но за стилизацию самого движения, стилизацию танцевальную и характерную для виртуозного танца. К этому резкому противопоставлению корпуса и ног присоединяется поворот головы — опять в профиль. И его Эмманюэль относит к стилизации, и опять сам же предостерегает от слишком решительного недоверия к такой позе, ссылаясь на примеры, опять-таки скульптурные. Тут надо быть осторожным — как в утверждении, так и в отрицании — и искать новых данных, которые пролили бы свет.

Все древние писатели, от Гомера до Лукиана, называют «танцовщиками» наших искусников, исполняющих акробатические трюки. И мы сами назвали бы их так же, не только основываясь на показаниях древних. Не надо забывать, как пронизывали эллины всю свою жизнь эвритмией. «Гребцы на галере гребут в лад, следуя ритму флейты, рабочие в арсенале работают под звуки дудок, оратор скандирует фразы и сопровождающие их жесты; и все они до известной степени танцуют в том широком смысле слова, который придавали ему греки». Афиней говорит даже о ритмичном сечении раба⁷⁰! Тем более подчеркнут был ритм у этих «профессионалов эвритмии». Так что с нашей точки зрения всю эту «акробатику» и мы назвали бы танцем. Мы привыкли представлять себе акробатику сухую, деловую, если можно так выразиться: вся суть в том, чтобы трюк удался, окружающие его движения, переходы и т. д. исполняются сухо, вне образа, деловито. Совсем не так мы должны представить себе акробатику античную: проходные движения, «пустые места», переходы — все должны были быть насыщены ритмом. Глядя на такое зрелище, мы не нашли бы другого слова, как *танец*.

Опять фрагменты, из которых придется нам строить свое представление о танцевальной технике искусников.

Объединить все же кое-что удастся. Надо вспомнить, что «в качестве актеров *комедийных* выступали... скоморохи, клоуны, акробаты, жонглеры», принесшие с собой «продолжавшие жить традиции виртуозов — искусников, акробатов, плясунов предшествующей феодальной поры»⁷¹. Наши искусники — самые древние профессионалы театра, обладатели столь укоренившейся зрелищной техники, что она оказала давление, подчинила своему влиянию стиль исполнения



Праздник в честь Аполлона Карнейского.

Внизу — танец с корзинами;

вверху — Персей с головой Горгоны среди сатиров.

Роспись кратера, работа мастера Карнейи, ок. 410 г. до н. э.

Таранто, Археологический музей

неизмеримо выше стоящего по общественному положению театра хороводной комедии и сатирической драмы, добавим мы. Если где и надо искать источник той виртуозной танцевальной техники, которую мы констатировали у хора сатирической драмы, то это у наших искусников с их древним мастерством, в том числе и танцевальным.

Мы знаем о почтенных орхестодидоскалах, стоящих на одной доске с поэтами и ставивших танцы хороводного театра⁷², но мы представляем их себе носителями совсем другой танцевальной традиции: танцы трагедии, выразительные и торжественные, танцы городских празднеств, построенные на эммелии, — вот что должно было быть специальностью этих уважаемых согражданами балетмейстеров. Все выводящее человека из стройного, достойного равновесия — не пристало свободному гражданину, если только он не одержим священным оргиастическим экстазом. Повторим еще и в последний раз: искать выбрасывания ног на высокую выворотную II позицию, прыжки, заноски в танце, стоящем высоко в уважении сограждан, нельзя.



Карлики, танцующие под звук кастаньет.
Статуэтки, I в. до н. э.
Тунис, Музей Бардо

Все это подводит нас к необходимости сделать вывод: для развития и выработки основательной выворотной техники танца нужен более или менее длительный подготовительный период; мы не видим другой среды, где бы эта техника могла развиваться; кроме среды искусников, впоследствии усвоивших название мимов.

А тогда мы уже скажем, что все добытые нами, пусть и фрагментарные, сведения о виртуозном танце греков мы целиком отнесем к танцу мимов. Они этот танец выработали и практиковали, они передали его актерам комедии и хору сатирической драмы.

Резюмируем все данные о виртуозном танце мимов.

*Техника построена на выворотности ног; часто встречается большой батман на II позицию; есть *rond de jambe en l'air*, *échappé*, *jeté*; практикуются заноски, танец на пуантах и разнообразные прыжки; встречаются повороты на большом плие⁷³ и другие характерные движения; кажется излюбленной манера резкого поворота корпуса в перпендикулярную ногам плоскость; для танцовщиц типичны акробатические танцы на руках — кубистика — и виртуозная пир-*

риха; для танцовщиков и танцовщиц — танец с балансированием на руках и голове — кубками и корзинами. Добавим еще, что кисть руки отгибается часто под прямым углом вверх.

Теперь, перед тем как расстаться с ними, окинем быстрым взглядом другую область профессии искусников — мимическую пляску. Прибегаем все к тому же Ксенофону, к описанию представления на пире труппы Сиракузянина. Описание этой маленькой пантомимы часто встречается в цитатах, но и мы повторим его — пантомима сразу вводит в стиль этих представлений.

«Было внесено кресло, хозяин труппы сказал: «Сейчас Ариадна войдет в спальню Диониса. К ней приблизится Дионис. Потом они будут забавляться друг с другом». Тогда вошла танцовщица «Ариадна» в наряде невесты и села в кресло. Раздалась вакхическая музыка флейты. Как только «Ариадна» услышала звуки флейты, всем стало ясно по ее жестам, что музыка эта приятна ей. Когда же вошел «Дионис» и увидел ее, он в пляске стал приближаться к ней с выражением нежнейшей любви, сел к ней на колени, обнял ее и стал целовать. «Ариадна» казалась охваченной стыдом, но все же отвечала на поцелуи. Их объятия и взаимные ласки представили ряд очаровательных картин. Когда же они встали и, обнявшись, удалились, присутствующие на пире вскочили с мест, холостые дали себе обещание поскорее жениться, а женатые поспешили к своим женам, чтобы насладиться ими»⁷⁴.

Этому жанру представлений суждена была блестящая будущность. Уже в следующую за классической эпоху эллинизма театр низовой, ремесленный вступил в соперничество и борьбу с театром официальным. Этот последний превратился в исключительно разговорный, в театре же мимов по-прежнему была и музыка, и пение, и танцы, и главный его аттракцион — актрисы, мимистки, танцовщицы, флейтистки. Эллинистические монархи покровительствовали мимам и держали при дворе целые их труппы наравне с актерами разговорного театра. «В этом взаимном проникновении мимы победили. Будущее в театре позднего эллинизма и в театре Римской империи принадлежало им»⁷⁵.

Каков был чисто профессиональный театр пантомимы во времена Римской империи, мы излагать здесь подробно не будем, это завело бы нас далеко в сторону⁷⁶. Взглянем лишь, какое место нашло себе в нем виртуозное исполнительство. Помимо доминирующих «иллюстративных» в узком смысле

слова пантомимных танцев широко расцвела в нем и пирриха. Слово «пирриха» получило новое значение — ансамблевый танец вообще, в противоположность сольным. О такой ансамблевой пиррихе рассказывает Апулей: «Юноши и девушки, прекрасные по внешности, в нарядных костюмах двигались взад и вперед, исполняя пиррихический танец. То прекрасными хороводами сплетались они в гибкие круги, то сходились извилистой лентой, то соединялись четырехугольником, то рядами рассыпались, пока звук трубы не известил о конце танца»⁷⁷. Описание рисует танец не пантомимический, а, скорее, самодовлеющий, находящий свою цель в самой своей танцевальной форме, подобный танцам кордебалета в нашем классическом балете. Есть, значит, основание предполагать прежнее совершенство в исполнителях и этой новой пиррихи. Некоторые указания Лукиана говорят о виртуозной натренированности танцовщиков, о «больших прыжках», проделываемых ими, о необходимости быть гибким и устойчивым. «Они одинаково заботятся как о силе, так и о ловкости членов своего тела», «напряженные движения, требуемые искусством пляски, ее пируэты, скачки по окружности, прыжки, откидывание тела назад»⁷⁸ — вот еще его указания, конечно, достаточно неопределенные, но которые все же создают общее впечатление выдержанной техники. И техники преемственной, надо думать, так как никакого перерыва в развитии театра мимов мы не видим. Драгоценное указание о преемственности в профессии мимов дает св. Киприан (ум. в 258 г.) в послании к Евкрацию, поучая его, что не надо давать причастия мимам, даже если они не выступают больше сами, а только *обучают* своему делу: «...и они откармливают добычу для ада»⁷⁹. Это случайное свидетельство о профессиональных учителях среди мимов укрепляет уверенность в существовании прочной традиции, которая поддерживалась ими.

Когда рухнула Римская империя, а с нею и античный театр, мимы испытали различную судьбу в Западной и в Восточной Европе. В Византии они продолжали официальное существование при дворе в качестве придворных танцовщиков, акробатов, шутов и музыкантов⁸⁰, выступавших на пышных приемах и пирах императоров. Цирковые артисты — одна из разновидностей. В Западной Европе равнодушие варваров и враждебность церкви⁸¹ загнали опять мимов в их исконную стихию, «на дощатые мостки площадных и ярмарочных театров»⁸². Опять становятся они презренными и столь ничтожными, что мы ничего о них не

слыхали бы в течение нескольких веков, если бы проклятия церковных соборов и поучения отцов церкви не хранили следы существования мимов и в Западной Европе в течение этих первых времен средневековья⁸³. Известен большой наплыв из Византии при Карле Великом гистрионов — другое имя мимов; но вся эта эпоха истории мимов так неясна, ученые так не пришли к единогласию о их судьбах, что нам остается одно — покинуть их, в надежде, что дальнейшие поиски профессионального танца прольют какой-нибудь свет на эти темные времена.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Faral E.* Les jongleurs en France au moyen âge. Paris, 1970, p. 10.
- ² *Reich H.* Der Mimus: In 2 Bd. Berlin, 1903, S. 729.
- ³ Со всей культурой, вывезенной из Византии, Русь получила и мимов — скоморохов, как они стали зваться у нас. Изображение их представлений сохранилось на фреске киевского Софийского собора. Глубоко интересный вопрос об этой преемственности останется вне рамок нашей работы. См.: *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России: В 2-х т. М.; Л., 1928—1929, где и библиография: т. 1, вып. 1, с. 55; т. 2, вып. 2, с. 145.
- ⁴ *Emmanuel M.* De saltationis disciplina apud graecos (dissertation). Paris, 1895; Essai sur orchestique grecque (thèse de doctorat). Paris, 1895; La danse grecque antique. Paris, 1896; The antique greek dance: transl. by H. J. Bealey. New York, 1916.
- ⁵ «Orchestique de commande». — *Emmanuel M.* La danse grecque antique, p. 313.
- ⁶ *Séchan L.* La danse grecque antique. Paris, 1930. За двадцать лет до этой работы Сешан поместил в Dictionnaire des antiquités grecques et romaines (Ch. Daremberg — E. Saglio) (Paris, 1909, Vol. 4) большую статью (Saltation), которую снабдил подробной и обширной библиографией.
- ⁷ *Гвоздев А. А., Пиотровский Адр.* История европейского театра. М.; Л., 1931; *Мокульский С.* История западноевропейского театра: В 2-х т. 1936—1939. Т. 1. Античный театр. Средневековый театр. Театр эпохи Возрождения. М., 1936.
- ⁸ *Дальский А. Н.* Театрально-зрелищные действия на Крите и в Микенах. М.; Л., 1937, с. 25.
- ⁹ Дальский (указ. соч.) дает обстоятельное описание как этого кубка, так и прочих изображений тавромахии со многими иллюстрациями. Для нас несущественно в данном случае соглашаться или нет с мнением этого исследователя о том, что на кубке Вафио обе фигуры мужские (с. 122). Во всяком случае, и он не оспаривает присутствия акробатов в других сценах тавромахии.
- ¹⁰ *Mosso A.* The palaces of Crete. London, 1907, p. 219.
- ¹¹ *Schliemann H.* Tirynthe. Paris, 1885, pl. XIII et p. 303.
- ¹² *Evans A.* The palace of Minos: In 4 vol. London, 1921—1935. Vol. 3, 1930, p. 223, fig. 144, 156. Кроме указанных сочинений много изображений тавромахии во всех четырех томах указ. соч. Эванса, а так же: *Богоевский Б. Л.* Крит и Микены. М.; Л., 1924; *Bossert H.* Th.

- Altkreta. Berlin, 1923; *Dussaud R.* Les civilisations préhelléniques. Paris, 1910.
- 13 *Mosso A.*, fig. 32в.
- 14 *Пиотровский Адр.* Античный театр. — В кн.: Гвоздев А. А., Пиотровский Адр. История европейского театра, с. 32.
- 15 Там же, с. 152.
- 16 *Лукиан.* О пляске: Пер. А. И. Малеина. — Ежегодник петроградских гос. академич. театров. Сезон 1918/19. Пг., 1920, с. 18.
- 17 *Lawler L. B.* The Maenads. — Memoirs of the American Academy in Rome, 1927, vol. 6, p. 70.
- 18 *Séchan L.*, p. 23 et notes du I chap.
- 19 *Emmanuel M.*, p. 184.
- 20 *Ibid.*, p. 74.
- 21 Ранее XVII в. мы не встретим выворотности в танцах в быту, так называемых бальных, и для ее появления будут веские причины, которые мы рассмотрим своевременно.
- 22 *Séchan L.*, fig. 47 et pl. XI. Хорошее воспроизведение всей вазы у *Bieber M.* Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum. Berlin; Leipzig, 1920, Taf. 48.
- 23 *Слонимская Ю.* Зарождение античной пантомимы. — Аполлон, 1914, № 9, с. 43.
- 24 *Séchan L.*, fig. 15; *Weege F.* Der Tanz in der Antike. Halle/Saale, 1926, Abb. 61.
- 25 *Séchan L.*, fig. 16; *Weege F.*, Abb. 63.
- 26 *Emmanuel M.*, p. 157.
- 27 *Ibid.*, fig. 215.
- 28 *Ibid.*, p. 75, 78.
- 29 *Ibid.*, p. 119.
- 30 *Ibid.*, p. 144.
- 31 *Ibid.*, p. 135.
- 32 *Blasis Ch.* Manuel complet de la danse. Paris, 1830.
- 33 *Séchan L.*, p. 81, ссылка в примеч. 36.
- 34 *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. Л., 1934, с. 50 (без указания имени).
- 35 *Séchan L.*, pl. VIII, p. 2. Совершенно так же встанет на пуанты и классическая танцовщица, если вы попросите ее это сделать без специальной обуви.
- 36 Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, vol. 4, p. 1052.
- 37 *Weege F.*, S. 120. Воспроизведение Марса — S. 149; танцующие лары — S. 150, 151.
- 38 *Emmanuel M.*, p. 169—170.
- 39 *Ibid.*, fig. 368; *Boehn M.* Der Tanz. Berlin, 1925, Tab. I.
- 40 *Emmanuel M.*, p. 82—99.
- 41 Из всех специфических положений кистей рук отметим типичный для сатиров и силенов прием: кисть одной из рук отогнута под прямым углом вверх — жест заклинания, как определяет *Séchan L.*, p. 82, примеч. 49. К этому положению кисти придется вернуться.
- 42 *Малеин А. И.* Из истории древнеримского балета. — Бирюч, 1919, № 11—12, с. 67.
- 43 *Weege F.*, S. 5.
- 44 *Séchan L.*, p. 75—78.
- 45 *Ibid.*, p. 87. За неимением под рукой книги Сешана можно посоветовать русскому читателю ознакомиться с видами греческого танца по книге *Худекова С. Н.* История танца: в 4-х т. Спб., 1912—1917. Т. 1. Но, к сожалению, этот труд весьма устарел.

- 46 Освещающую вопрос аналогию помогает провести книга Коновалова Д. Г. Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве. Сергиев Посад, 1908. Ч. 1, вып. 1, где интересно указание о том, как привычные в жизни танцевальные движения входят в экстастические радения (с. 117 и сл.).
- 47 Пиотровский Адр., с. 110—114.
- 48 *Séchan L.*, p. 196 и предисловие к кн. Аристофан. Комедии: в 2-х т. М.; Л., 1934. Т. 1, с. 40.
- 49 *Séchan L.*, p. 197.
- 50 Аристофан. Комедии, т. 1, с. 433.
- 51 Пиотровский Адр., с. 123.
- 52 *Séchan L.*, p. 198.
- 53 Подробно и интересно разобран этот вопрос у *Flickinger R. C.* The Greek theater and its drama. Chicago, 1926, p. 24—32.
- 54 *Buschor E.* Griechische Vasenmalerei. München, 1914; *Pottier E.* Corpus vasorum antiquorum. France. Musée du Louvre: In 6 vol. Paris, 1922—1929; *Heydemann H.* Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel. Berlin, 1872, и прочие, цитированные в примечаниях.
- 55 Пиотровский Адр., с. 113.
- 56 Там же, с. 28 и сл.
- 57 Там же, с. 32.
- 58 *Séchan L.*, p. 13 и сл.
- 59 Лукиан, с. 16 (гл. 23).
- 60 Типичны высказывания *Bie O.* Der Tanz. Berlin, 1906, S. 305, где также не менее типичное для немца отрицание заслуг Эмманюэля.
- 61 *Séchan L.*, p. 228.
- 62 Пиотровский Адр., с. 32.
- 63 См.: *Reinach S.* Subligaculum. — *Revue Archéologique*, 1895, vol. 26, p. 221—222.
- 64 Так переводит это место *Séchan* (p. 225), и его перевод нам кажется и более правдоподобным и отвечающим имеющемуся у нас произведению этой пляски в вазовой живописи: *Séchan L.*, fig. 50. Обычный перевод — у Пиотровского (с. 152).
- 65 *Séchan L.*, p. 101.
- 66 *Reinach S.* Répertoire des vases peints grecs et étrusques: In 2 vol. Paris, 1924. Vol. 1, p. 293. *Tischbein I. H. W.* Collection of engravings from ancient vases. Naples, 1791—1795. Vol. 1, pl. 60.
- 67 Эта поза типична и для всякого сражающегося холодным оружием, как поза выжидательная, поза защиты. Она широко применяется в современном фехтовании. Нет ничего невероятного в том, что именно эта поза, сначала миметическая, дала повод для стилизации ее в пиррихе и, таким образом, послужила родоначальницей II позиции. Ср. например, война у *Tischbein I. H. W.*, vol. 2, pl. 2 или *Reinach S.*, vol. 2, p. 323 с нашими пиррихистками.
- 68 *Séchan L.*, p. 101—102.
- 69 *Emmanuel M.*, p. 23—24.
- 70 *Ibid.*, p. 275—276.
- 71 Пиотровский Адр., с. 31—32.
- 72 *Séchan L.*, p. 239.
- 73 *Emmanuel M.*, p. 195.
- 74 Пиотровский Адр., с. 161—162.
- 75 Там же, с. 196.
- 76 Отсылаем интересующихся этой эпохой к трудам А. И. Пиотровского и С. Мокульского (см. выше).

- ⁷⁷ Гвоздев А. А., *Пиотровский Адр.*, с. 288.
⁷⁸ Лукиан, с. 24—26 (гл. 71, 73, 77).
⁷⁹ *Maugras G. Les comédiens hors la loi. Paris, 1887, p. 30; Faral E., p. 26.*
⁸⁰ *Финдейзен Н.*, т. 1, с. 49.
⁸¹ *Chambers E. K. The mediaeval stage: In 2 vol. Oxford, 1903. Vol. 2, p. 179.*
⁸² *Пиотровский Адр.*, с. 329.
⁸³ Соборы продолжали к актерам и мимам отношение государства: в Риме, как только рабы появились на сцене, профессия актера стала позорной и гражданам она была запрещена под страхом изгнания из трибы. Тут, может быть, стоит рассеять часто встречающееся недоразумение: отлучение комедиантов от церкви никогда не было поставлено Вселенским собором или папой, это решение соборов поместных, самый знаменитый в этом отношении собор в Арле в 314 г.: *Maugras G.*, p. 35.

II. ЦЕХ СКРИПАЧЕЙ И МАСТЕРОВ ТАНЦА

Актеры, правьте ремесло...

А. Блок

Переходя к эпохе средних веков, нам не придется долго разыскивать носителей профессионального танца. «После того, как христианская церковь уничтожила последние цирки, еще державшиеся при первых королях, после того, как была утрачена способность понимать чистую латынь, т. е. отпала возможность театральных представлений, — потребность в зрелищах удовлетворяли одни жонглеры»¹. Путаная история жонглерства в конце концов достаточно освещена, особенно трудом Э. Фараля, на которого и приходится опираться всем последующим исследователям². Пользуясь такой надежной основой, мы устремим все свое внимание лишь на нужные нам факты. В стороне остается столь важная для истории литературы и истории культуры огромная сфера деятельности жонглеров — сказителей эпоса, первых лирических поэтов и возможных авторов первых драматических диалогов светского театра. Мы еле затронем их музыкальное творчество и не будем описывать бытовую обстановку их жизни, цветистую и разнообразную, — от жалоб на единственную оставшуюся рубаху и зимний ветер, свободно свищущий сквозь ее дыры, до почетного и утопающего в роскоши жителя королевского любимца, поверенного и советчика, оставив ему его шубы с господского плеча, бесценные перстни и жалованных коней в златотканых пополах.



Бателер на ноже.
Деревянная скульптура, ок. 1500 г.

Кроме того, что он обслуживал все потребности общества в художественном слове, пенье, инструментальной музыке, забавлял своих зрителей и буффонной шуткой, и акробатикой, и жонглированием, показывал ученых зверей и марионеток — словом, на долгое время служил заменой театра для всего феодального общества, от шателенов до гуляк на площади последней деревушки, кроме всего этого и для нас прежде всего — жонглер танцевал. Танцевал сам как профессионал и в этой области среди многих своих других профессий, которые зачастую вмещались все в одном лице, руководил танцами, «заводил каролы»³ то в замке, то на селе, организовывал процессии и шествия при дворе и на церковных торжествах, наконец, обучал танцам знатную молодежь.

Пересмотрим данные о танце жонглеров и постараемся опять-таки как-нибудь этот танец себе представить. Наследовали жонглеры технику мимов или нет⁴, это, во всяком случае, представители вполне аналогичной профессии в другую эпоху и с новым именем. Пусть мы и не предполагаем перерыва между этими двумя эпохами, но встречаемся мы с жонглерами уже в IV веке. Времени утекло много; конечно,



Цирковые сцены.
Византийский барельеф

облик, манера, репертуар этого профессионального танцовщика эволюционировали. Будем знакомиться с ним заново, будто ничего про его танец и не знаем и не подозреваем.

Перед нами воспроизведение английской миниатюры IX века — танцующий жонглер⁵. Два его товарища играют, один на двойной флейте, другой на четырехструнной лире. Танцующий исполняет какое-то па высоко *на пальцах*. Наивное мастерство миниатюриста все же не оставляет сомнения в том, что данная поза не случайность, с трудом, но замысел свой художник передал отчетливо: одна ступня взята в профиль, другая фасом, так что танцевальный прием детально нагляден. Выворотность этого жонглера совершенно удовлетворительна. Правая рука, поднятая наверх, позволяет хорошо разглядеть кисть; большой палец соприкасается со средним, остальные вытянуты довольно жестко. Взвившиеся одежды указывают как будто на вращение, и тогда мы имели бы па, похожее на па кариатид. Положение ног позволяет его расшифровать так: полтура en dedans на одном носке, довернуться на двух ногах. Исполнялось, вероятно, большое число раз подряд.

Первое же танцевальное изображение жонглера, которое мы встречаем, благодаря этому танцу на пальцах как будто является отголоском античности. В дальнейших описаниях мы чаще будем сталкиваться с прыжками, когда речь пойдет об исполнительском искусстве жонглеров.

Тут приходится остановиться и поговорить о том, как следует относиться к слову «прыжок», «прыгать» (*tomber, tumer, salto, sault, sauteur* и т. д.), с которыми мы будем встречаться в текстах бесчисленное количество раз и в средние века и далее. До самого последнего времени все исследователи неизменно относили эти «прыжки» к проявлениям чистой акробатики. С этим толкованием пришлось резко разойтись, как только мы начали внимательно вчитываться в показания современников о танце различных эпох, а сейчас получена и весьма приятная поддержка со стороны серьезного ученого — Курта Закса.

Навел на сомнения наиболее поздний источник, близкий к нам, и тут невольно придется забежать далеко вперед. Про канатоходцев и уличных акробатов (*bateleur*), представления которых обычно характеризуются словом «прыжки», а сами они фигурируют под названием «прыгунов» — *sauteurs*, мы читаем у Барона следующее: «...их сферой были антраша, пируэты, *jeté* вперед и назад, вообще все, что так хорошо делает Поль»⁶. Поль — знаменитый классический танцовщик начала XIX века. Случайно, на наше счастье, Барон перечислил все те движения, которые обыкновенно глухо обозначают словами «прыжки», «трюки», «тур-де-форсы». Но прыжки прыжкам рознь: перечисленные здесь, которые «так хорошо делает Поль», — это танцевальные па, а прыжки акробатические, с наиболее трудным «сальто» во главе — дело другое. Исследователи же, как только встречают слово «прыжок», неизменно относят его именно к акробатическому жанру и совершенно ложно расшифровывают многие и многие показания⁷.

Раз усомнившись, мы были вынуждены пересмотреть по-новому все случаи, когда говорится о «прыжках» и о профессиональных «прыгунах».

С другой стороны, пришлось внимательнее прислушаться и к мнениям филологов, толкующих слова, относящиеся к танцу в германских и романских языках. Оказалось, что и чисто филологический подход требует большей осторожности в переводе и истолковании подобных слов, особенно когда дело идет о словах *saulter, treper, tumer, tomber*, относящихся к сольному и профессиональному танцу. Эпли



Бателер с обезьяной.
Рельеф собора в Байе, XV в.

прямо и точно указывает, что здесь надо каждый раз решать по смыслу, идет ли речь о прыжке или о танце⁸.

Чтобы не забегать вперед, мы оставим дальнейшую аргументацию до соответствующих глав или примеров, которые нам будут встречаться, и надеемся в общей сложности дать вопросу твердое обоснование.

Как и в предыдущей главе, придется опять настаивать и тут на необходимости оторваться от современных представлений об акробатике. Наш цирк дает движение в совершенно отвлеченном виде, оно просто в буквальном смысле, часто бывает математически высчитано, как в полетах, при сложных конструкциях и т. д. Но еще в начале XIX века, тем более ранее, на канате *танцевали*, тогда как теперь на проволоке «работают», давая сухое, выверенное движение, далекое от танца. И если теперь «*danseur de corde*» (канатный плясун) обозначение пустое, лишенное смысла, заключенного в словах, в прошлом его надо понимать буквально, что не мешало этим упражнениям обладать всеми особенностями и акробатических упражнений: рискованность, проявление ловкости, смелости и т. д.⁹

Вообще совершенно необходимо, говоря о явлениях отдаленных эпох, больше считаться с отличием всего их жизненного уклада от нашего. И прежде всего не надо забывать, что наша торопливость XX века — явление совсем новое. Не спешили еще и в начале XIX века, если можно было тратить годы на какое-нибудь плетение кружева или бисерную вышивку, и это не только во дворцах, но и в избе крестьянина. Всякий осколок прошлого обихода занимает теперь место в витринах художественных собраний, так неспешно было их изготовление, дававшее возможность ремеслу подняться почти до уровня искусства. Так же неспешен был и сам человек: и себе давали время «являть» образ, присущий каждому общественному положению. Сколько в памяти встает образов, встречавшихся в детстве старых крестьянок и крестьян, неспешно пронесивших сквозь будни существования облик какой-то былинной размерности и достоинства. Мы вспоминаем их не для «лирического отступления», конечно, а потому, что в таких аналогиях, в нитях, протянутых от часто молчащих строк «документа» к самой обыденной жизни, порою таится сильнейший импульс для дальнейшей работы. С помощью найденных аналогий начинаешь видеть свою тему конкретнее. А всякий исследователь знает, что, имея в виду определенную цель, зная, что тебе нужно, замечаешь, улавливаешь показания, которые легко ускользнут от внимания без этого собирающего их магнита.

Пусть будет нам позволено вспомнить одну очень древнюю старушку помещицу, облик которой освещает нам многое в области движения предшествующих эпох. Молодость Лидии Алексеевны Засецкой протекала в пушкинское время. Была она очень сохранившаяся и сохранившая свои молодые манеры и даже одевалась, как одевались во времена ее молодости. Тугие крупные букли, совсем седые, обрамляли веночком ее лоб, оставшийся молодым. Говорила нараспев чистейшим русским говором. Вся ее повадка, медленные, плавные, ритмичные движения — право, с нашей теперешней точки зрения это гораздо более танец, чем жизненный обиход. А ведь она не позировала, так тогда жили. — Каким же должны мы себе представить *позирование*, напоказ, для публики, в те отдаленные, неспешные и тщательно украшаемые в быту времена? Изображение церковной службы XIV века¹⁰ кажется нам очень красноречивым образцом таких почти танцевальных движений обихода. Вся миниатюра, пусть насквозь стилизованная, очень ритмична во всех своих

частях, и этот ритм делает понятнее танцевальный ритм готики.

И опять приходится вернуться к выводу, который мы уже сделали для акробатики античной: даже чисто акробатические прыжки и трюки мы назвали бы сейчас *протанцованными*. Поэтому они и вязались с танцевальными па, о которых говорит Барон. Мы не сомневаемся, что «прыжки» жонглеров были, может быть, даже и наполовину — акробатические прыжки. Но, говоря обо всем целом, мы сделаем ударение на *вторую* половину, на *танец*, так как *он* окрашивал все целое. Если сейчас мы имеем *акробатический танец*, в котором акробатика — понятие доминирующее, подчиняющее своим законам движения танцовщика, сообщающее им свою резкость, рассчитанность, «трезвость», если можно так выразиться, то для интересующих нас веков следовало бы говорить о *танце с акробатикой*, дающей только некоторые свои элементы, насквозь подвергающиеся танцевальной окраске, отанцованные.

Перед нами повесть XIII века «О жонглере богоматери»¹¹. Фараль, цитирующий из нее отрывок, без малейшей оговорки пишет, что этот жонглер посвящает богоматери «ses plus belles acrobaties» — свои лучшие акробатические трюки¹².

Приводим соответствующий отрывок в переводе, сделанном сообразно с указаниями В. Ф. Шишмарева, которого мы просим принять выражение нашей глубокой благодарности за помощь.

«Тогда он принимается делать прыжки
Низкие и малые, большие и высокие,
Сначала dessus и потом dessous,
Тогда он скачет вверх и прыгает и исполняет
торжественно
Немецкую фигуру (tor) через голову...

Затем он делает фигуру французскую
И после того фигуру шампанскую,
И далее он делает фигуру испанскую,
И фигуры, которые исполняют в Бретани,
И затем фигуру лотарингскую...

Потом он делает фигуру римскую,
И держит руку перед лбом,
И танцует очень изящно.

Тогда он закидывает ноги вверх
И ходит взад и вперед на обеих руках,
Не касаясь более ногами земли...

Ноги пляшут, очи плачут...».

Прежде, чем перейти к разбору отрывка, обратимся к тексту всей повести. В ней три раза мы найдем указания на то, что профессия этого жонглера — танец. Во-первых, вначале (стих 20) при описании вступления этого жонглера в монастырь он называется «dansieaus» — танцовщик, а предыдущая его жизнь формулируется так:

«Ибо ничем другим и не жил, как скакал (tumer),
И прыгал, и танцевал (baler):
Плясать (treper), взлетать он умел,
Другого ничего не знал...»

В дальнейшем тексте: «Пока месса не кончилась, он не прекращал танцевать (danser)» — т. е. продолжал заниматься тем своим ремеслом, которое и описано в интересующем нас отрывке. Перейдем к его разбору.

В третьей строке останавливает внимание принятое и сейчас танцевальное обозначение для прыжков — *dessus et dessous* (заметьте — именно даже и в этой последовательности: *dessus — dessous*, а не *dessous — dessus*). Конечно, ничего не желая умозаключать из столь малого указания, просто к сведению напомним: «малые и низкие» прыжки есть в танце под названием *brisés dessus и dessous*, «большие и высокие» — *assemblé и jeté dessus и dessous*. Фигура через голову — это уже какое-нибудь из акробатических движений: сальто, фордершпрунг или *flip-flap*. Непосредственно после слов: «Потом он делает фигуру римскую» — идет сейчас же: «И держит руку перед лбом, и танцует очень изящно» — похоже, что обе фразы объединены и что «римская фигура» — это название па. Потом опять акробатическое хождение на руках, и снова танец. Слово *танец* в заключительной, резюмирующей все представление строке: «Ноги пляшут, очи плачут»¹³.

Нельзя себе представить всей этой последовательности движений иначе, как именно «танец с акробатикой». И тогда этот танец ничуть не кажется «комичным», как кажется Фаралю, потому что он, вероятно, представил себе циркача из цирка Мэдрано, продельвающего свои равнодушные и сухие «сальто» среди церкви.

Совсем другое впечатление производит рассказ на Курта Закса, наиболее глубокого, знающего исследователя танца; он находит этого жонглера «восхитительным». Во-первых,

все это представление он также толкует как танец, хотя его аргументация другая — его внимание привлекает аналогия названий всех этих «tors», фигур, с названием бранлей в позднейшее время; затем его восхищает неожиданное возвращение к первоисточнику танцевальных сложностей, всех проявлений силы, ловкости, молодечества, которые в первобытные времена — неотъемлемая часть культовых танцев. С течением веков они отделились от культового танца, утратили его серьезность и самозабвение, «но тут через верующее и богомольное поклонение Мадонне снова слились со своими исконными корнями»¹⁴.

Если бы этот жонглер был историческим лицом, мы могли бы назвать его первым гением танца. Сделать из профессии, служившей только потехой зрителю, только унижительным «ломаньем» из-за куска хлеба, средство для выражения вершин средневековой мысли (поклонение богоматери — высший порыв средневековой души) — это гениально своей неожиданной новизной. И жонглер, на своих профессиональных лохмотьях начертавший «AMD» и тем ставший равным «рыцарю бедному», был бы первым профессионалом, поднявшим свой танец до уровня «полного человеческого достоинства» — выражение Блазиса, с которым мы встретимся в свое время. Но наш жонглер — поэтическая фикция, и много веков будет еще расти европейская культура, пока *профессиональный* виртуозный танец завоюет возможность воплощать передовую идеологию своего времени.

Отрывок из романа «Фламенка» (XIII в.) рисует такую картину танца жонглеров:

«Один идет по земле, другой скачет;

Тот танцует со своей чашей;

Один пролезает в обруч, другой прыгает».

Перевод не сходен с переводом П. Мейера¹⁵; мы снова должны благодарить за него В. Ф. Шишмарева. Эти строки, в правильном истолковании, дают образы танца, хорошо известные нам по танцам мимов в античности: танец с чашей и с обручем. Опять это — смесь танца и акробатики.

Нужно бы было, чтобы кто-нибудь проделал большую и кропотливую работу, пересмотрел все решительно средневековые тексты, где говорится о танце жонглеров. Но из того, что сейчас находишь в цитатах, более яркого или иначе освещающего вопрос мы не встречали.

Изображения есть и очень много говорящие. Во-первых, еще две миниатюры IX века. На одной четыре танцовщика



Царь Давид, играющий на арфе
перед жонглерами и танцорами.
Миниатюра так называемой
Золотой псалтири аббата Саломона,
890—920 гг.
Сен-Галлен

из хора царя Давида показывают снова вполне выворотный танец у двух верхних и танец с шарфами двух нижних, вся поза и положение одежд которых говорят о том, что они в данную минуту вертятся на двух ногах. Взаимное положение корпуса и ног аналогично античному, часто нами наблюдававшемуся: фронтальная плоскость ног и верхней части корпуса находятся под почти прямым углом¹⁶

Вторая миниатюра начинает обширный цикл, посвященный танцу Саломеи¹⁷; благодаря этой легенде мы очень удовлетворительно знакомы с танцами жонглересс. Вот еще параллель с античностью: среди жонглеров мы знаем о постоянном присутствии жонглересс, в то время как на подмостках театра женщины не будут появляться до расцвета Возрождения.

Ватиканская миниатюра IX века показывает Саломею, исполняющую танец с мячиком¹⁸ — опять знакомая из античности тема. Изображения *танца* Саломеи дают впредь



Саломея с мячиком.
Ватиканская миниатюра, IX в.

почти всегда какой-нибудь акробатический момент, и это еще одно красноречивейшее указание на то, как осторожно надо подходить с этикеткой «акробатика», когда мы толкуем какой-нибудь средневековый памятник; в данном случае художник изображает акробатику, но и он прекрасно знал, да и мы знаем, что Саломея в конце концов и прежде всего *танцевала*, т. е. эти изображения мы обязаны рассматривать как *танец*.

Вот интересная Саломея XII века¹⁹. Жонглересса делает акробатической «каскад» через два меча, которые держит в обеих руках, упирается ими, слегка скрещенными, в пол и перекидывается через голову. К этому присоединяется еще какой-то сложный жонглерский (в узком смысле) трюк с двумя другими мечами. Любопытно отметить, что костюм «Саломеи» или жонглересс совершенно не соответствует их танцу: это всегда платье с узкими рукавами и длинной юбкой, которая, правда, красиво аккомпанировала взлетам ног в колесе или стойке на руках, но требовала особого проворства и ловкости в движении, так как жонглерессы трусиков не носили²⁰.

Другая разновидность миниатюр знакомит нас с «танцами рук» в средние века. Закс считает его еще одним дока-



Танец Саломеи.
Миниатюра рукописи XII в.
Оксфорд, Бодлейанская библиотека

зательством преемственности танца жонглеров от античного²¹: культуре народов севера совершенно несвойственна выразительность и обилие движений рук. Какое значение они имели в античном танце мы видели, и поэтому, находя на изображении танца жонглерессы XIII века²² выразительнейшие руки, мы должны предполагать, что они обусловлены давней традицией. Если мы будем их рассматривать в связи с постановкой корпуса и головы, они покажутся нам вполне «готическими» — вымученность, утонченный излом, столь знакомый по улыбкам готических статуй. Но, приглядевшись, мы заметим, что ладонь, отклоненная под прямым углом, очень напоминает нам один из приемов античных мимов²³. Такую изломанную постановку корпуса, головы, манеру рук мы можем рассматривать как типично «готическую», и, если впредь встретим ее в памятниках еще XV века, мы смело можем этими памятниками воспользоваться для освещения жонглерского танца, танца готики. Возрождение найдет совсем другие формы в пластике танца под влиянием новых факторов, о которых мы будем своевременно говорить.



Танцующие.

Миниатюры Манесской рукописи, ок. 1300 г.
Гейдельберг, университетская библиотека

Еще один жонглер XIV века²⁴; он делает прыжок в совершенно изломанной позе с той же изысканной манерой в кистях рук. С первого взгляда хочется видеть в этом прыжке начало или конец акробатического «сальто». Но если взглянуть на центральную фигуру состязающихся в танце на гравюре Мекенема (XV в.)²⁵, мы найдем совершенно тот же излом корпуса, ту же запрокинутую голову, в то время как ноги указывают на партерный *танец*.

Это состязание очень интересно, и его стоит рассмотреть подробно. Происходит оно в зале замка. За окном толпятся разнообразные зрители, кто-то влез даже на подоконник. Дама, устроившая состязание, стоит в глубине и держит в поднятой руке перстень, предназначенный победителю. Направо жонглер играет танец на длинной флейте и сам себе аккомпанирует правой рукой на маленьком барабанчике, подвешенном к флейте, — это типично для нескольких всков подряд, и еще в XVIII веке постоянно видишь танцы под флейту и барабан. Состязаются четверо: крестьянин, неловкая и простая манера которого характерно схвачена; домашний шут, в профессиональном своем наряде и с

шутовской палочкой в руке, очевидно пасующий перед заезжим жонглером, который и есть центральная фигура, выше описанная. Но и он — низовой, бродячий фигляр, бедно одетый в профессиональном трико и включенный в одну группу с крестьянином и шутком. Побеждает, очевидно, четвертый. Это — нарядный юноша в модной одежде и щегольской прическе. Он только что сделал большое *jeté* на *effacé*. Кисть левой руки, откинутой назад, очень изысканна по рисунку, и он держит ее хорошо и с точки зрения современной классики. Правая кисть опять-таки «готична», с оттопыренным большим пальцем и изломом в запястье, но в изяществе нельзя отказать и ей. Резкие углы локтей, сильно поднятые плечи, излом шеи и резко запрокинутая голова, невытянутые ступни ног — вот что разнит эту позу от аналогичной современной, так как этот юноша танцует вполне выворотно и соблюдает как противоположение рук и ног, так и *épaulement*. Кто он — решить трудно, можно только предположить, что это не рыцарь и не паж, раз он принимает участие в состязании с «виланом» и шутком, а, вероятно, менестрель более высокой категории. За это как будто говорит техническое совершенство его танца.

Очень многому научают нас игральные карты мастера Е. S. 1466 года²⁶. Как известно, масти карт в те времена не обозначались раз навсегда установленными знаками, как в наших картах. Художник брал произвольно серии птиц, гербов, цветов, животных и образовывал из них «масти». В этой колоде мы имеем масти: «гербы», «собаки», «птицы» и «люди». Эта последняя и интересна, так как на ней мы встречаемся с той же «готической» пластикой.

На «семерке» мы видим в центре стоящего рыцаря в латах, а вокруг него танцующие жонглеры. Они в своем традиционном трико с головы до ног, которое первоначально и носило название «*pantalon*» — слово, получившее впоследствии столько различных применений, о чем подробно будем говорить дальше. Эта одежда особенно подчеркивает постановку корпуса средневекового танцовщика. Не говоря об уже упомянутых выше изломах в локте, в шее, в плечах, изломана вся посадка, с сильно вогнутой поясницей и выпяченной мускулатурой нижней части спины. Это не совсем то же, что у античных комических актеров, у которых эта часть тела увеличивалась толщинками и стояла в буффонном противоречии с тощими подкашивающимися ножками. Посадка же жонглеров — молодцеватая, и, скорее, приходится думать, что они гротескно подчеркивали одну из



Состязание в танце.
Гравюра Израэля ван Мекенема, ок. 1480 г.
Париж, Нац. библиотека

пластических красот, которые считаются украшением героя средневековых романов, что можно видеть из описания сложения Гильома де Невер, возлюбленного Фламенки²⁷.

Мы особенно отметим отчетливую *выворогность* этих танцовщиков. Например, верхний справа стоит на *plié* на правой ноге, а левая далеко отведена назад, причем колени хорошо развернуты. Другой, слева в позе *croisé*, также хорошо держит ноги *en dehors* и даже вытягивает вниз носок ноги, которая выброшена вперед. Схваченный корпус, поворотливый в талии, но крепко поставленный на бедрах, отчетливый рисунок рук, подчеркнутое *épaulement* производят впечатление хорошей танцевальной проработки всей фигу-



Жонглесса с колокольчиками и жонглер.
Миниатюры лиможской рукописи, ок. 1029 г.
Париж. Нац. библиотека

ры. Таковы и остальные его товарищи, на этой и на других картах. Перед нами труппа технически сильных профессионалов танца.

Этот жонглерский танец — максимум профессионального танца для средних веков. *Технически* в нем очевидны элементы современного классического танца, но, говоря об этих двух танцах в плане *искусства*, их отнюдь нельзя ставить на одну доску. Если и сейчас «классика» все еще только на пути к завоеванию высших областей наиболее важных людских интересов, тех областей, которые давно питают все прочие виды искусства, то и до теперешнего своего, еще не конечного этапа она доходила медленно, постепенно и с большим опозданием. Не следует забывать, что танец жонглеров — проклят, опорочен и очернен церковью и, конечно, никому и в голову не приходило, что к танцу профессионалов можно отнести иначе, чем к запретному «скромному». И уж тем более к его беспутным носителям, деклассированным забулдыгам.

Какое место в искусстве отводилось *профессиональному* танцу даже в последующие века, видно и из того, между

прочим, как мало попадало о нем сведений в литературу. В XV и XVI веках появится много руководств танца, но это все руководства «бальных» танцев, танцев для общества. Это умолчание о профессиональном виртуозном танце в средние века ввело в заблуждение всех историков танца. Они его попросту проглядели. Изредка, глухо о нем вспоминали, но даже и не пытались осветить, а скорее приклеивая ярлычок — «акробатика». Конечно, наши краткие указания не заполняют пробела, но, если нам удастся достаточно отчетливо подчеркнуть, что настоящую танцевальную культуру следует искать тут, в этих низах общества, а отнюдь не в его аристократических верхах, если удастся притянуть внимание будущего исследователя к этим подлинным передатчикам непрерывной вековой традиции, может быть, и будут найдены и сообщены новые источники, которые прольют больше света на эту темную и анонимную эпоху профессионального танца.

Сейчас же приходится констатировать, что ничего более детального о технике танца жонглеров извлечь из скудных сведений нельзя. Резюмируем.

*Танец жонглеров мы должны представлять себе виртуозным и технически проработанным, с сильной примесью акробатических движений, с большим применением темпов элевации, причем технику полагаем унаследованной от античных мимов. Ноги выворотны, часто вытянут носок. Руки тщательно проработаны, группировка пальцев иногда приближается к принятой в классике. Постановка корпуса с подчеркнута вогнутой поясницей. Характер движений — резкий, порывистый, в плане *allegro* нашей классики.*

Окинем в заключение беглым взглядом историю жонглеров.

Как мы уже указывали, мы никогда не теряем вполне из вида тех, которых знали в античном мире под именем мимов. Постановления церковных соборов и поучения отцов церкви упоминают время от времени о гистрионах, иокулаторах, мимах, давая им еще бесконечно разнообразные наименования. Ближе мы знакомимся с ними в IX веке и видели даже изображения таких танцовщиков на современных миниатюрах. Жонглерство развивается особенно быстро и широко в XII веке и достигает полного расцвета в XIII веке. В период расцвета тип жонглера совершенно не дифференцирован ни с точки зрения специальности, ни с точки зрения авторства и исполнительства, ни с точки зрения обслужива-

ния тех или других слоев общества. Жонглер сочиняет и исполняет эпическую и лирическую поэзию и музыку и в то же время танцует, показывает акробатические трюки и фокусы, водит обезьян. Занимает порою очень высокое положение при дворе, порою нищенствует.

Таково в средние века начало истории профессиональных танцовщиков, общее с инструменталистами, актерами и ярмарочными скоморохами.

К концу XIII века жонглеры начинают оседать в городах, и вскоре после этого начнется их дробление на специальности²⁸. В Париже в это время уже существует улица Жонглеров, где живут не только исполнители, но и те из жонглеров, которые специализировались на изготовлении инструментов. Эти мастера и отделились первые и образовали свой цех в 1297 году. В 1321 году организовались и инструменталисты, причем устав цеха подписывали тридцать семь жонглеров и жонглересс. Они быстро обставляют свой цех всеми учреждениями, которые цеху иметь полагается: в 1330 году основывается госпиталь св. Юлиана и св. Генезия, покровителей жонглеров; в следующем году при нем — братство для наблюдения за этим госпиталем; в 1335 году отстроена капелла, посвященная тем же святым. В 1338 году менестрели, как они отныне предпочитают себя называть, усиленно отмежевываясь от низовых жонглеров, имеют уже «короля менестрелей Франции» в лице Роберта Каверона. «Король» или глава цеха — это величина очень большая и важная для придания блеска всему цеху. В дальнейшем мы еще с ним встретимся.

В начале XV века уже вполне определилась следующая дифференциация жонглерства, переставшего существовать как одно целое.

Первый и высший разряд — это цех инструменталистов и мастеров танца. Они не только играют на всевозможных инструментах, их наиболее выгодная специальность — содержать залы для танцев и эти бальные танцы преподавать. Преподают «мастера танца» во всех слоях общества. Те, которым удалось утвердиться в аристократических кругах и при дворе, пользуются большим почетом, вплоть до того, что учитель танцев Людовика XIV получает право носить шпагу — прерогатива дворянина²⁹. Это цех — вполне солидный, члены его — почтенные граждане, роднятся с представителями других профессий, хотя обычно, как и в прочих цехах, передают свою профессию по наследству³⁰.

Вторая категория — актеры, *joueurs de personnages*, — уже менее почетна, хотя бы потому, что подвергается во Франции отлучению от церкви вплоть до времен Ришелье и Мазарини, взявших театр под свое покровительство. Но эти актеры останутся для нас в стороне, так как если они иногда и танцуют, то проследить их участие в развитии танца не удается.

Третья разновидность — танцовщики — составит предмет следующей главы.

И, наконец, четвертая — *bateleurs* — ярмарочные скомоорохи, низы, которые также будут иметь свой период расцвета и славы и повлияют на развитие танца — мы ими займемся своевременно. Пока, в XIV и ближайших веках, бателеры настолько презренны и деклассированны, что имя «жонглер», которое они продолжают носить, стало одним из самых обидных и грубых ругательств³¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *De la Rue*, abbé. *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs...*: In 3 vol. Caen, 1834. Vol. 1, p. 119.
- ² *Faral E.* *Les jongleurs en France au moyen âge*. Paris, 1910. У него же много ссылок на другие исследования. Русский читатель может найти краткий, но близко придерживающийся подлинника пересказ книги Фарала в главе А. А. Гвоздева о «гистрионах-жонглерах» в кн.: *Гвоздев А. А., Пиотровский Адр.* *История европейского театра*. М.—Л., 1931, с. 345.
- ³ Карола — это хоровод, который мы знаем у всех европейских народов. Вот как ее описывает Бедье (*Bédier J.* *Les fêtes de mai et le commencement de poésie lyrique au moyen âge*. — *Revue de deux mondes*, 1896, N 5, p. 138—162): «Карола — это цепь танцовщиков, сомкнутая или разомкнутая (т. е. хоровод или фарандола. — Л. Б.), движущаяся под звуки песни, реже — под звуки игры инструментов. Танец состоял обыкновенно из следующих движений: три размеренных шага налево и балансирование на месте; три шага делаются, пока поются один или два стиха, а балансирование занимает время припева».
- ⁴ Непрерывная преемственная линия от мимов к жонглерам имеет горячего защитника в лице Г. Рейха (*Reich H.* *Der Mimus*: In 2 Bd. Berlin, 1903); им собрано внушительное количество цитат, указывающих на существование мимов то там, то тут в течение всех первых веков н. э. Если же вспомнить указание св. Киприана (см. примеч. 79 к гл. 1) о существовании среди мимов учителей, можно было бы, кажется, утверждать существование передаваемых ими традиций. Решительно стоит на точке зрения преемственности С. Мокульский (см.: *Мокульский С.* *История западноевропейского театра*: В 2-х т. М., 1936—1939. Т. 1, с. 124). Мы могли бы провести еще аналогию с судьбами античной музыки (*Gastoné A.* *Les premiers balbutiements de la musique française*. — *La revue musicale*, 1921, N 7, p. 124). Этот автор утверждает, что во времена каролингов все традиции античности были живы в музыке: «Это просто то же

античное искусство в каролингской обстановке». Г. Коэн считает возможным высказаться утвердительно за преемственность (см.: *Cohen G. Le théâtre en France au moyen âge: In 2 vol. Paris, 1928—1931. Vol. 2. Le théâtre profane, 1931, p. 8).*

⁵ An antiquary. The dance, p. 29.

⁶ *Baron A. Lettres à Sophie. Paris, 1825, p. 214.* О Поле см. примеч. 55 к гл. 3 второй части.

⁷ Очень типична в этом отношении глава «L'élément acrobatique» у *Mic C. Commedia dell'arte. Paris, 1929, p. 120—124.* Превосходный этот знаток комедии dell'arte совсем не считается с двойственным значением слова salto.

⁸ *Aeppli F. Die wichtigsten Ausdrücke für das Tanzen in den romanischen Sprachen. Halle/Saale, 1925, S. 10.* К сожалению, он занимается только словами ballare и danser, делает это крайне подробно и со многими примерами, но лишь мимоходом затрагивает более существенные для нас обозначения для профессионального танца tumer, treper и т. п. Не следуя за ним в тонких подробностях, интересных филологу, приведем только чисто бытовое, известное всем обозначение маленького танцевального вечера: sauterie, petite soirée dansante (S. 51). См. также: *Schröder E. Brautlauf und Tanz. — Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, Berlin. Bd. 61 N. 1, S. 17—34.* В. Ф. Шишмарев указал нам, что слово sauter и его производные следует понимать как прыжок в длину (по терминологии А. Л. Волынского — Книга ликований. Л., 1924 — «прыжок»); а слово tomber — как прыжок вверх, вертикальный (по Волынскому — «скачок»). Наиболее подробное толкование для treper мы находим у *Godefroy F. Dictionnaire de l'ancienne langue française: In 10 vol. Paris, 1881—1902. Vol. 8, 1895, p. 42:* «топать ногами в знак радости или нетерпения, прыгать», «танцевать», а один из примеров дает образ барана, топчущего ногами; т. е. treper возможно понимать как обозначение танца партерного. У него же tumer выясняется как глагол для определения танца с «ломаньем», с «фокусами», с акробатикой, отличающегося от baller («Et le baleresse baler, et les tumeresses tumer»); его характер выясняется из таких сочетаний слов: «...on arant la chièvre a tumer», «...tumer l'ours» т. е. под понятие tumer подходит танец ученых зверей.

⁹ Приведем хотя бы пример, встретившийся нам в *Diario Ferrarese dall'ano 1409, sino al 1502. Di autori incerti. — In: Muratori Lodovico. Rerum italicarum scriptores. Vol. 24. Mediolani. 1738, p. 381:* «Воскресенье 25-го (февраля 1500 года. — Л. Б.). Был протянут над площадью ремень из окна большого зала дворца герцога Феррарского до окна дворца Весково; и после вечерен слуга дона Альфонза, по имени Чингано, около двадцати четырех лет от роду, по этой веревке несколько раз прошел, танцуя (ando, balando)...» В начале XIX в. m-me Saqui не только танцевала, но разыгрывала целые мимодрамы на канате в фантастическом свете фейерверков и бенгальских огней (см: *Fournel V. Les spectacles populaires et les artistes des rues. Paris, 1863, p. 413).*

¹⁰ *Catalogue illustré des livres précieux... de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot. Paris, 1879, Théologie, 33.*

¹¹ *Del tumbeor Nostre Dame: ed. Wilhelm Foerster. — Romania, Paris, 1873, vol. 2, N 5, p. 315—325.*

¹² *Faral E., p. 318.*

¹³ *Strehly G. (L'acrobatie et les acrobates. Paris, 1904)* полагает так же,

как и Фараль, что все упомянутые названия — термины акробатические, и распространяется о том, что их разнообразие указывает на «уже» развитое искусство среди жонглеров (р. 28). Акробатика — искусство, развитое «уже» в античности. Дальше он зато дает интересные выписки из *Tuccaro A. Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*. Paris, 1599, приводя описываемые у Tuccaro акробатические приемы и прыжки (р. 31).

- ¹⁴ *Sachs K. Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin, 1933, S. 174.
- ¹⁵ *Le roman de Flamenca*: Trad. par P. Meyer. Paris, 1865, p. 19. Изображение танца жонглера с кубком см.: *Suchier H. Geschichte der französische Literatur*. Leipzig, 1913, S. 18.
- ¹⁶ *Becker M. L. Der Tanz*. Leipzig, 1902, S. 65.
- ¹⁷ Этот цикл достаточно подробно иллюстрирует книга *Daffner H. Salomé. Ihre Gestalt im Geschichte und Kunst. — Dichtung. — Bildende Kunst. — Musik*. München, 1912.
- ¹⁸ *Becker M. L.*, S. 69.
- ¹⁹ *Parnac V. Histoire de la danse*. Paris, 1932, pl. 13, p. 5.
- ²⁰ *Enlart C. Le manuel de l'archéologie française*: In 3 vol. Paris, 1904—1916. Vol. 3, 1916, p. 178.
- ²¹ *Sachs K.*, S. 178.
- ²² *Ménil F. d. Histoire de la danse à travers les âges*. Paris, 1906, p. 137; см. также: *Sachs K., Taf. 19*.
- ²³ *Sachs K.*, S. 167.
- ²⁴ *An antiquary*, p. 34, C.
- ²⁵ Часто воспроизводима; берем ее из *Boehn M. von. Der Tanz*. Berlin, 1925, S. 48.
- ²⁶ *Die Spielkarten des Meisters E. S. 1466*, in *Heliographischen Nachbildungen mit reläuterndem Text von Max Lehrs*. Berlin, 1891.
- ²⁷ *Roman de Flamenca*, p. 51, 304.
- ²⁸ Подробная и интересная история цеха менестрелей у *Bernard B. Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris. — Bibliothèque de l'Ecole des chartes*. 1842—1843. Vol. 3, p. 377; vol. 4, p. 525; vol. 5, p. 254, 339. См. также: *Schletterer H. M. Studien zur Geschichte der französischen Musik*: In 3 Bd. Berlin, 1884—1885. Bd 2. *Studien zur Geschichte Spielmannzunft in Frankreich und der Pariser Geiger Könige*, 1884.
- ²⁹ *Desrat G. Dictionnaire de la danse*. Paris, 1895, p. 214.
- ³⁰ *Thoinan E. Un bisajeul de Molière*. Paris, 1878.
- ³¹ *Petit de Julleville L. Les comédiens en France au Moyen-Age*. Paris, 1885, p. 27.

III. МОРЕСКЬЕРЫ

Вся эпоха Возрождения, начиная с XV века, проходит в области танца под знаком морески.

Мореска — понятие очень широкое, разнообразное и совершенно недостаточно определенное и освещенное, если принять во внимание ее доминирующее место в танце в течение двух веков. Мореску танцуют на балу и в деревне, профессиональные танцовщики, как и представители

высших слоев общества. Прюньер¹, к которому нам теперь придется часто обращаться, в общем прав, когда называет мореску «театральным танцем по преимуществу»; мы бы только сказали более общо — танец ряженных. Но он, думается, впадает в заблуждение, когда пытается определить па морески — это, надеемся, и выяснится из собранного в данной главе материала.

Мореска — для своего времени еще более общее понятие, чем *вальс* в наше время. Какой-нибудь вальс Либлинга, исполняемый с акробатической поддержкой артисткой и артистом балета, вальс «Баядеры» в исполнении опереточной дивы, вальс из «Спящей красавицы», вальс-бостон на балу, наконец, народный тирольский вальс — по облику ничего общего не имеют, а исследователь в будущем, получивший только один зафиксированный момент из всех этих вальсов, не связанный с музыкой, так же стоял бы в недоумении, как мы стоим перед мореской: что же общего между этими совершенно непохожими явлениями?

Чтобы разобраться в столь смутном понятии, мы должны познакомиться с его корнями, с пляской мечей, из которой, как будет явствовать из хода событий, мореска и происходит.

Воинственные пляски свойственны в той или иной форме почти всем народам на известном уровне развития. Как и все первобытные танцы, они непосредственно связаны с верованиями симпатической магии: в первоначальной стадии — добыть себе победу, предварительно вызвав ее образ в пляске перед боем. Но с ходом развития культуры чистый первобытный образ пляски теряется, выступают на первый план щегольство ловкостью, силой, молодечеством, примешиваются элементы фаллические, «порыв боевой и порыв любовный становятся так же мало различимы, как для дерущихся по весне оленей»². Так превращаются эти воинственные танцы в танцы плодородия, заклинающие врагов произрастаний и призывающие процветание сельского хозяйства; таковы пляски древних критских куретов и римских салийских жрецов, исполняемые со щитами и мечами, но, по существу, мирные и сельские. Пляску мечей неизбежно сопровождало ряжение; в описаниях позднейших народных плясок мечей всегда фигурируют белые одежды, бубенцы на поясах и перевязях ног (бубенцы, колокольчики — принадлежность древних культов)³, мечи стальные, деревянные и, наконец, просто палочки; и самое характерное и, очевидно, самое древнее — *чернение лица*. Чернение лица — это одна



Мориска.
По рисунку на оконном стекле,
из книги Туано Арбо

из разновидностей маскирования лица, а маска, скрывание лица, появилась в танце с древнейших времен, особенно в танце экстагическом. Сначала просто закрывали лицо листом аканта или куском коры или мазали лицо соком какой-нибудь травы, наконец, просто сажей⁴. Но и настоящие маски появились рано: уже во времена неолита можно констатировать их существование по пещерной живописи⁵. Закс пересматривает многие интересные случаи применения маски в первобытных танцах; но для нашей цели достаточно констатировать одно: *чернение* лица при некоторых танцах — явление глубокой древности. «Игра о черном человеке занимает большое место среди игр народов всего мира, не только европейских, и всегда зачерненное лицо говорит о невидимости, о призрачном характере «демона произрастающий»⁶. Эту связь с сельской обрядностью защищает и Чэмберс. Поэтому, когда мы встретимся с пляской мечей в Испании, где она была широко распространена и где называлась впоследствии *мориской* или *сарацинской*, мы вспомним его мнение: Чэмберс указывает, «что сначала чернили лица и потому называли их (танцовщиков) морисками, а не наоборот»⁷. Пляска мечей и чернение лица — явление более древнее, чем появление сарацинов в Испании. Это отнюдь не значит, что столкновение с новой культурой и непрерывные войны не наложили своего отпечатка и на этот танец в Испании. Напротив, как будет видно из дальнейшего, следы войн проступают очень красноречиво. Здесь же нам было важно отметить общность всем народам Западной Европы исконной и самобытной пляски мечей с общей им чертой — маскирование и чернение лица.

Если мы на некоторое время остановимся на Испании особенно внимательно и подробно — это, конечно, не может удивить. Где же и искать яркого и интенсивного расцвета какого-нибудь танцевального явления, как не тут. Необычайная одаренность народа к танцам и страстная его любовь к этой *cosa de Espana** так же с давних пор известна, как страсть к пению итальянцев. Часто цитируется фраза Сервантеса о том, что испанка выходит из утробы матери уже танцовщицей⁸. Одно количество различных видов народных танцев поражает; оно далеко оставляет позади всякую другую страну. Хотя бы Давилье⁹, не претендующий на исчерпывающую научность и говорящий о виденном как турист, перечисляет около тридцати пяти названий танцев, и посейчас существующих в Испании и заведомо в ней возник-

* — общенепанская приверженность (исп.) — Примеч. ред.



Танец мечей в Цюрихе.
Рисунок, после 1578 г.
Цюрих, Центральная библиотека

ших. Если же мы вспомним о необыкновенно упорной живучести в Испании всех традиций, обычаев и форм искусства, о которой говорят исследователи в различных областях искусствоведения¹⁰, нам еще более захочется приглядеться к танцам этой страны: много шансов за то, что тут хранились и сохранились дольше, чем где угодно, пережитки давних времен, слишком часто загадочное прошлое. И тут мы и вспомним наших критских танцовщиц, опять как намек, не имея достаточных оснований для каких-нибудь утверждений.

Прежде всего приходит в голову, конечно, пляска мечей из «Дон Кихота», на свадьбе Гамаша¹¹: двадцать четыре юноши появляются в тонкой белой полотняной одежде с цветными повязками на голове под предводительством ловкого вожака; они производят свои эволюции с обнаженными мечами с такой ловкостью, что и Дон Кихот, «привыкший к танцам такого рода», поражен прекрасным исполнением.

Вот более подробное описание подобного танца: «На танцовщиках были очень широкие штаны из белого полот-

на, а на головах повязки из закрученных платков. Каждый держал в руке *espada blanca* — остро отточенную шпагу; после различных ходов и переходов они начали фигуру, называемую *degolada* — обезглавление. Каждый танцовщик направлял свою шпагу к шее того, который стоял во главе пляски, и лишь в последний момент, когда можно было думать, что голова его неизбежно слетит с плеч, тот быстрым движением опускал голову и неожиданно избегал опасности»¹².

Уже приведенного примера достаточно, чтобы укрепить нашу надежду найти в Испании в ближайшие времена сохранившиеся пережитки прошлого. Описанная дикая пляска с сильным риском если не поплатиться жизнью, то, во всяком случае, получить увечье, относится к XVI веку¹³. Во всей остальной Европе не только к этому времени, но уже и до начала средних веков, до возникновения рыцарских романов и хроник, по которым мы судим о бытовых проявлениях современного им общества, пляска мечей давно перестала существовать в такой первобытной форме. Высшие же слои общества, рыцари и дворяне, вовсе перестали ее танцевать, продолжая забавляться ею лишь в исполнении профессионалов, жонглеров, для себя оставив в качестве воинственного развлечения турниры, бои на конях¹⁴.

Танец мечей жонглеров привлек внимание Курта Мешке¹⁵, автора целого исследования о пляске мечей, чрезвычайно детального и своеобразного по применяемому методу. Мешке берет позднейшие подробные описания этой пляски, относящиеся к XIV—XV векам и далее, воспроизводит полную картину всех фигур и на основании стилистических приемов, которые в их построении обнаруживает, находит с большой вероятностью эпоху возникновения германской формы пляски мечей, сравнивая стиль этих фигур со стилем орнаментации в прикладном искусстве. Все фигуры пляски мечей построены на всевозможных сплетениях линий танцующих, держащихся за меч соседа, в скрещиваниях мечей, и заключительная фигура «Роза» — это сплошная поверхность, платформа, которую слагают танцующие, искусно переплетая все мечи. «Всякий миметический элемент, всякая изобразительность исключена вплоть до последнего момента», когда предводителя пляски, поднятого на «Розу», убивают, а «шут» его снова возвращает к жизни. Но этот момент — уже вне танцевальных фигур. Все же течение пляски «абстрактно, лишено всякого содержания. Пляска вся в сплетениях и расхождении, длительный переплет



Император Максимилиан,
стоящий на «розе».
Гравюра

линий». Ни в одну эпоху средних веков не подчинялась декоративная орнаментика этому принципу так ярко, как во времена переселения народов, что и заставляет Мешке отнести к этому времени окончательное оформление германской пляски мечей¹⁶. Чтобы покончить с германской формой пляски мечей, лежащей в стороне от нашей темы, напомним, что после показаний античности¹⁷ многие века о ней не встречается никаких упоминаний и находим мы ее уже в поздние средние века в форме немецких цеховых представлений. Особенно торжественно справлялась пляска мечей в Нюрнберге, где ее танцевали до двухсот молодых парней, с зачерненными лицами, в белых одеждах, с бубенцами на ногах и с мечами в руках¹⁸. В Нюрнбергском музее сохранилось четыре рисунка от 1600 года, изображающих все представление¹⁹.

Но мы находим пляску мечей в Западной Европе в средние века и позднее не только в описанном выше, близком к первобытному виде, а в двух следующих формах: кроме «немецких цеховых представлений» — мореска, танец буффонов, матассинов или матачинов — синонимы

для одного понятия, различно звучащие в зависимости от страны и провинции.

Но и это второе понятие двойственно: с одной стороны, это танец профессиональный и «буффоны», матассины — профессионалы танца; с другой — мореска — танец матассинов самодеятельный, свойственный как сельскому, так и городскому населению.

Мы обратимся сначала к танцу мечей профессиональному, который привлек внимание Курта Мешке, сделавшего интереснейшее наблюдение²⁰. Предоставим слово ему самому.

«До нас дошли известия о вооруженных играх и плясках во времена раннего средневековья. Но они существенно отличаются от пляски мечей. Strutt первый обратил внимание на одну миниатюру и воспроизвел ее; она находится в латинской рукописи IX века — тексте Пруденция с примечаниями на саксонском языке.

Strutt считает ее за изображение пляски мечей, но по моему мнению, он не прав. Миниатюра рисует двух мужчин в военном снаряжении, с мечами и маленькими круглыми щитами, стоящих друг против друга в танцевальной позе. Оба бьют мечами по щитам. Левый (от смотрящего) танцующий в позе наступающего на партнера; правый отступает вглубь направо на согнутых коленях. В левом углу еще пара: музыкант, играющий на рожке, и женщина — оба в легком, припрыгивающем, танцевальном движении. Этот танец со щитами в руках гораздо более похож на средневековую *пирриху*, чем на пляску мечей. От нее он отличен прежде всего числом танцующих и участием в танце женщины, что совершенно не согласно с принципом участия одних юношей в пляске мечей. Но прежде всего сама форма танца, его реквизит и миметические задания совершенно не укладываются в наше понятие о пляске мечей. Изображенный тут танец — подражание бою. Исполнители его, по всей видимости, представители труппы жонглеров, которых мы никак не можем считать за носителей пляски мечей. Но у них непрерывная историческая связь с римскими акробатическими представлениями и танцами, так что и в этом танце с величайшим правдоподобием можем видеть римские влияния.

Упомянутые у Strutt танцы мечей, исполняемые женщинами, мы совершенно не можем принять во внимание. И они относятся к жонглерской акробатике».

Этот небольшой и несущественный в работе Мешке пассаж проливает свет на целую область профессионального

танца, как во времена жонглеров, так и в позднейшие, где мы встретим вооруженный танец «буффонов» или матассинов, к чему мы вернемся ниже.

Вторая группа — танец матассинов самодеятельный — перенесет нас снова на юго-запад Европы: Испания, Балеарские острова, Корсика, Неаполь, — вот где мы его встретим в яркой форме. В этой группе мы уже видим ненастоящие мечи; их заменяют или деревянные или короткие палочки, перевитые лентами и цветами. Характер танца настолько изменился, что в нем участвуют иногда и женщины. Название его зависит от местности; мы рассмотрим сейчас четыре типичных примера²¹.

Бал в Байоне, который описывает в своем путешествии госпожа Д'Онуа²², относится к 1679 году. Исполнители танцев — дворяне: баски и испанцы. «...На флейте и на тамбурине играет одновременно один человек; тамбурина — инструмент в виде треугольника из дерева, очень длинен и напоминает морскую трубу; на него натянута одна струна, по которой бьют палочкой; звук похож на барабанный, но довольно необычен. Мужчины, сопровождавшие дам, пригласили каждый ту, с которой пришел, и начали танец хором, держась все за руки. Затем они приказали подать себе трости, довольно длинные, и разместились попарно, причем каждая пара держалась за платок, разделявший танцующих на некоторое расстояние. В их мотивах есть что-то веселое и очень своеобразное, а резкий звук флейты, сливаясь с воинственным звуком тамбурина, зажигателен, и танцовщики не сдерживали своего пламенного порыва. Мне казалось, что именно так должны были танцевать пирриху, о которой говорят древние; кавалеры и дамы делали столько туров, прыжков и кабриолой, трости взлетали на воздух и снова падали в руки с такой ловкостью, что невозможно описать ни легкости, ни подвижности танцующих...».

Это один из отдаленных отголосков танцев матассинов; самое характерное тут, что дело происходит среди дворянского общества, давно оторвавшегося во всей остальной Европе от своих народных традиций и бытовых обычаев. Здесь же, среди басков, близких по культуре испанцам, в гостинной продолжает жить та же танцевальная традиция, как и в народе.

Мы перескочим сейчас через два с половиной века, в наши дни, и посмотрим, какую картину представляет народный баскский танец в начале XX века. Берем описание так называемых «Сулетинских маскарадов», в которых не

трудно узнать совсем живой все ту же традицию танцев матассинов²³.

«Сулетинские маскарады» — это танцевальные празднества, которые одна деревня дает другой в определенное время года. К ним серьезно и долго готовятся, и никогда не решится на выступление та деревня, где нет отличных, надежных и опытных танцовщиков. Что это все *настоящие* танцовщики, видно на их группе у Эрелля: держатся прекрасно, ноги их вполне выворотны, без чего и нельзя бы проделать те трудности, которые им предстоят. Достигается эта натренированность долгой выучкой. «В возрасте десяти-двенадцати лет маленький баск начинает посвящаться в таинство танца. Вечером, закончив все свои работы, он присоединяется к товарищам по возрасту, собравшимся у кого-нибудь из соседей. В сарае расчищают себе свободное место, сдвинув в сторону телеги и плуги. Один из мальчиков, сидя на бочонке, насвистывает или напевает старинный мотив, тогда как учитель поправляет захромавшее па или смазанное *entrecht*».

Мы минуем как бытовую, так и театральную сторону всего выступления — в нем всякая черта интересна, и можно бы задержаться на многие страницы. Выхватываем только чисто танцевальные моменты. Специалистов в области танцев, которые прочитали бы описание этих маскарадов, должна поразить невероятная выносливость танцовщиков. На протяжении всей дороги от одной деревни к другой (иногда изрядное количество километров, которые танцовщики проходят уже готовыми к представлению), ждут их прохода и устраивают «баррикады» с угощением. Честь всей группы, честь деревни, которую она представляет, требует, чтобы к каждой такой «баррикаде» подходили танцуя, как только завидят ее издали, и у «баррикады» дается маленькое представление. Таким образом накапливается к концу дня громадное количество часов непрерывного танца, так как и на обратном пути повторяется то же самое, не говоря о самом представлении. Правда, некоторые авторы намекают, что многие и заплатили жизнью за это чрезмерное напряжение.

Больше всего по дороге достается группе танцовщиков, называемых *kukulleros*; их не менее четырех, иногда до двенадцати. Это самые ловкие и легкие парни. Они пестро одеты, в руках небольшие белые палочки, перевитые белой и красной бумагой, на конце пучок разноцветных лент. В «прежние времена» на головах были картонные шлемы

с бубенцами, а в руках деревянные мечи — не оставляющее сомнений указание на происхождение всего танца от танца матассинов. Kukuleros идут по обеим сторонам дороги и все время в танце меняются местами, переходя с одной стороны на другую и ударяя в свои палочки; эту перемену местами можно себе представить аналогичной такой же перемене мест в баскском фанданго.

В состав представления входят многообразные танцы, исполняемые всей группой, в том числе sauts basques — подражание *воинственным* действиям. Но центром всеюгда является «танец стакана», на котором стоит остановиться.

Его исполняют четыре лучших танцовщика во главе с «самалсаином»; это танцовщик, вокруг пояса которого надета камышовая лошадь с попоной — распространенная во многих странах маскарадная затея. «Для начала этого знаменитого танца, являющегося наиболее привлекательной частью всего праздника, ставят на землю стакан, наполненный вином. Четыре главных исполнителя начинают танцевать вокруг него, чуть задевая его ловкой ногой. Но скоро трое из них отстают, оставляя «самалсаина» одного. Тут он разворачивает всю свою чудесную ловкость, выделяет вокруг стакана па самые легкие, эволюции самые поразительные, не надо забывать, что надетое на нем камышное приспособление мешает ему хорошо видеть стакан. Он вертится, делает пируэты, entrechats одно за другим с такой смелостью, что у зрителей захватывает дыхание и каждую минуту они ждут, что стакан разлетится вдребезги. Наконец «самалсаин» встает левой ногой на стакан, вытягивается во весь рост, а правой проделывает крестное знамение; затем взлетает в прыжке как можно выше и продолжает танцевать. Горе ему, если неловким движением он опрокинет стакан: его слава хорошего танцовщика будет потеряна безвозвратно».

Все это звучит совсем не современно, и каждая черта, кажется нам, говорит здесь о многовековой традиции. Особенно интересна степень виртуозности, которой достигают эти «любители», непрофессионалы танца. Какими же должны были казаться *профессионалы*, которые вырабатывались из басков и из испанцев и расходились потом по соседним странам Европы? Нетрудно предположить, что они заняли доминирующее положение, когда с началом Возрождения культурный обмен между Испанией и Францией, всегда бывший оживленным через Прованс, еще усилился. Во всяком случае, испанцы всюду внедрили свое название

этой разновидности танца *мореска*, танец *матассинов* — это мода, это коклюш всей Европы. Танцы с зачерненным лицом или просто закрытым черной сеткой мы встречаем на многих изображениях и в описаниях танцевальных сцен и балов под этим названием.

Следующий пример старинного народного танца даст нам облик морески в ее наиболее чистой *воинственной* форме, непосредственно связанной с войнами народов юго-запада Европы против сарацинов, откуда, по всей видимости, и идет само название танца. Берем описание морески на Корсике в 1784 году²⁴. Это большое праздничное представление в селении Весковато, как и все морески Корсики, рисует счастливый поход римлянина Гюга Колонны против сарацинов в начале IX века и взятие им города Марианы.

В представлении участвовало сто шестьдесят человек, разделенных на две группы — мавров и христиан. Одежда у всех одинаковая — «подобие той, в которой изображают римлян на театре», но к латам и шлему прибавлен большой плащ, развевающийся по ветру. У христиан латы и шлем — серебряные, у мавров — золотые. Для этого представления во всей округе было собрано сколько только было возможно много золотых украшений и драгоценных камней, и все горело и сверкало от их блеска. Оружием служили два коротких меча, скорее похожих на кинжалы. Участники происходили из всех слоев общества, от пастухов до избранной знати. Но разницы между ними не чувствовалось — и пастухи в этой стране так же ловки, грациозны и музыкальны, как и все другие.

Город Мариана изображен на площади подобием крепости. Астролог выходит на стены, читает заклинания, наблюдает за звездами и делает предсказания, конечно, неблагоприятные. Как только он ушел, прибегает Мавр, рассказывает о взятии Алэрии и Кормэ и закликает губернатора защищаться. Появляется армия христиан. Вожди едут на конях, великолепно убранных; армия разбивает палатки. Посылают в крепость гонцов с требованием сдаться, и после отказа обе армии выстраиваются к бою. Под звуки музыки генералы обеих армий дефилируют, за ними их войска, пока все противники не окажутся один против другого со скрещенными мечами. Ритм меняется, и движения становятся быстрыми, ряды смешиваются, но все время в полном порядке; несмотря на то, что в каждую минуту воин меняет своего партнера, никогда не происходит путаницы и всегда мавр противопоставлен христианину. Бой состоит в ударах

мечей один о другой; это делается так ритмично, что никогда не слышно ни одного случайного звука, несмотря на то, что бьют около четырехсот мечей. Новая перемена ритма указывает окончание боя. Тогда обе армии расходятся в прежнем порядке.

Таких боев — двенадцать, каждый построен по-новому. Особенно эффектен «l'espagnoletta», где удары мечей подчеркиваются притопыванием ног. Развертываются бои то кругами, то различными комбинациями групп. Иногда все участвующие так перепутаны, что трудно себе представить, как они смогут разойтись. Но по первому же сигналу все быстро и стройно оказываются на своих местах.

Каждому бою предшествует поединок мавра и христианина. Они начинают его напыщенными восхвалениями своих достоинств, в старинной, преувеличенной декламации. После шести боев — перерыв — они длились два часа.

Последний — Rosa — наиболее сложен. Строится на концентрических кругах. Понемногу мавры слабеют, слышны их горестные вопли. Наконец, они побеждены, генерал мавров отдает свой меч генералу христиан, и все заканчивается маршем, где мавры изображают свое горе, а христиане — ликование. Сопровождает танец одна скрипка, причем музыка не записана, а передается по традиции, как и сам танец. Мелодия проста, с резко выраженным ритмом.

Такой вид сохранила мореска до XVIII века на обособленной, замкнутой и традиционной Корсике. Совсем другую картину мы видим в Неаполе, где к танцу примешиваются даже женщины, где палочки (бывшие мечи) перевиты цветами и лентами, а танцует эта мореска во время карнавала. Называется она *imperticata*, *intrezzota* или *intrecciata*, и у нас есть ее подробное описание в песне на неаполитанском диалекте начала XVII века²⁵. Извлечем из нее наиболее характерные строфы.

«Смотри, какие прыжки и какие скачки на всяком такте танца! Какой прыжок я сделал — длиной в полмили и выше, чем прыгает кузнечик!»

«О, какие прыжки у Минео! Чиардулло все вертится и делает пируэты. Дай мне платок, Тонтаро, чтобы я мог сделать колесо».

«Как стучит своими деревянными башмаками Пинфа! Как Джустина пряма в танце! Но кто лучше всех держит плечи и покачивается, вот она, говорю про Мазину».

«Беритесь за руки, встряхните ногой, прыгните и тотчас повернитесь...».

«Ну, бросьте подолы и носовые платки, парни и девки; берите кастаньеты и звените обнаженными мечами».

«О, прекрасно! Еще больше шума! Скорее выпад, Минео, протяни свой меч; топни ногой, Тонтаро, и мы начнем все вместе».

Здесь снова следы большой и разработанной техники в народном танце. Не желая фантазировать, мы не будем определять точнее всех па, хотя многие из них и кажутся нам легко переводимыми на язык современного классического танца.

Чтобы покончить с самодеятельными танцами и виртуозностью народных артистов, приведем еще имеющиеся в нашем распоряжении три характерных изображения подобных развлечений, правда, носящих более акробатический уклон. Но первое прямо относится к танцу *матачинов*, а два вторых — *farze de Ercole*, упражнения Геркулеса, — предшествуют мореске, которую исполняют те же участники. Эти наглядные изображения натренированности и ловкости народных любителей окончательно закрепят нашу уверенность в том, что она была исключительно совершенной, и еще раз заставят серьезно отнестись к технике профессионалов, которые могли иметь успех у *таких* зрителей.

Не случайно остановились мы так долго на явлениях, не прямо относящихся к нашей теме, и даже забегали так далеко вперед, покинув занимающую нас эпоху Возрождения. Нам нужно было вызвать конкретные образы, дать наглядный облик танцу. Теперь, когда мы перейдем к ближайшей нашей теме и возьмем ее в хронологической последовательности, читатель получит от нас лишь краткие и сухие указания дат, названий танцев и скудные их описания. Но, вооруженный вышеизложенным, он уже легко дополнит воображением мало говорящие данные.

Мы перейдем теперь в сферы, более интересующие хроникеров, мемуаристов и историков, — сферы придворной и светской жизни. О развлечениях этих слоев общества сведения попадают куда чаще, хотя, как мы уже указали, сведения краткие и часто мало образные. Моммерии, маскарады, интермедии и входящие в них как часть театрализованного зрелища *морески* тщательно и подробно собираются теми учеными, которые ищут в период Возрождения истоки новых форм театра. Как известно, это все проявления самодеятельности различных слоев общества. Моммерии, маскарады, шаривари доступны и низам его, но ими не брезгают и в придворных кругах. Интермедии и пышные



Бал «диких».
Миниатюра рукописи
«Хроники Фруассара», 1398 г.
Париж, Библиотека Арсенала

морески — это развлечения королевских и княжеских дворов, с участием в них представителей цвета аристократии и даже принцев крови. И тут нам снова придется отказаться от обширного и красочного материала, а выискивать лишь те случаи, где мы найдем заведомое участие профессионалов танца, или характерные черты, освещающие, хотя бы косвенно, интересующую нас тему.

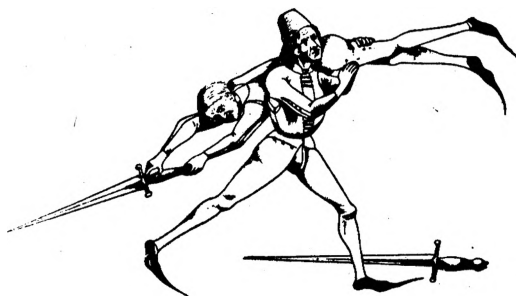
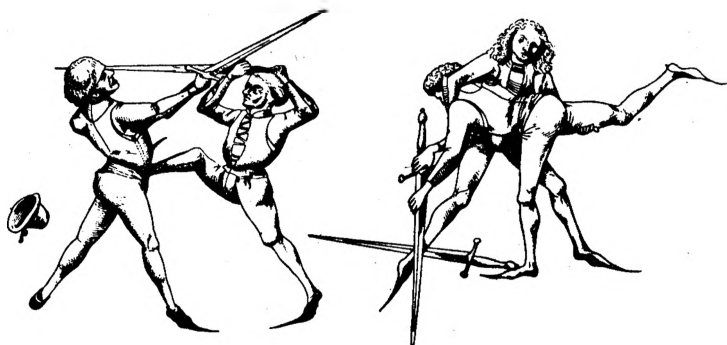
Слово «мореска» в применении к придворным развлечениям все более и более отходит от своего первоначального значения и постепенно получает очень широкое: всякий танец ряженных и маскированных зовется этим именем; в том числе, конечно, по-прежнему и танцы с реминисценциями военных эволюций и мореска в совсем узком смысле — название определенного бального танца.

Каждая эпоха имеет пристрастие к какому-нибудь экзотическому типу, который чем-то совсем полно, совсем точно отвечает вкусу момента, даже его какому-то «капризу». Так, в наше время на Западе — негры на все лады, от архаического их искусства до танцев дансинга; какие-нибудь сорок

лет назад — базарная японщина: «Гейша», веера, бамбуковая мебель, хризантемы; в эпоху романтизма — Испания; еще раньше — всякая chinoiserie; в XVI и в начале XVII века — мавры, венец которых — мавр Отелло; а в XIV и XV веках, где мы сейчас находимся, царила непонятная страсть к «hommes sauvages», «homini salvatici», к «диким людям»²⁶.

Как раз по поводу появления в виде «диких людей» короля Карла VI среди пяти ряженных на пресловутом балу во дворце Сен-Поль в 1393 году и упоминается впервые о «мореске», протанцованной ими²⁷. Все пятеро были одеты с головы до ног в узкие полотняные одежды, вымазанные варом и покрытые поверх него паклей наподобие шкур, что и повлекло за собой пожар, гибель танцующих и сумасшествие короля.

Несмотря на трагический исход этого бала, мода на «диких людей» в XV веке только росла, и занятным показателем ее популярности могут служить те же карты мастера E. S. 1466 года, упоминавшиеся выше. В масти «птицы» король, королева и оба валета — «дикие люди», едущие верхом на единорогах. Художник собрал сюжеты, которые должны были быть приятны всякому; «гербы» и «собаки» имеют во главе гарцующих рыцарей и шателенок, масть же «люди» совершенно особенно интересна, если к ней хорошенько присмотреться. Тут король, королева и валеты явно должны изображать мавров. Костюм короля и его меч не оставляют сомнения; королева и один из валетов едут на верблюдах, а на голове другого валета, хотя он и на коне — явный признак, что он восточный персонаж, — его остроконечная шляпа. Головной убор и костюм королевы так же экзотичны, лицо заштриховано и кажется темным. На полях карт с главными персонажами полагаются фигурки их масти. И вот, видя знакомых нам танцовщиков, повторенных рядом с маврами, мы неизбежно приходим к мысли, что перед нами труппа *танцовщиков морески*. Рассмотрев все карты с этой точки зрения, мы найдем все ожидаемые элементы. На тройке мы видим полную аналогию той «средневековой пиррихи», которую разбирает Мешке. Двое сражаются на мечах, причем они вооружены теми же маленькими щитами; и — странная деталь, которая не бросилась в глаза Мешке, — тут, как и там, один из воинов держит меч в правой руке, другой в левой. На нашей карте воин с мечом в левой руке — сарацин, о чем говорит форма меча и одежда. Среди этой труппы танцующих и проделывающих акробатические трюки много фигур фехтующих на мечах или на



Фехтовальщики.

Рисунки из книги Тальхоффера

палках. Они очень напоминают фехтовальщиков Тальхоффера²⁸, что никак не может помешать нам считать их все же за танцовщиков: несколько ниже нам придется говорить о том, что фехтовальное и танцевальное мастерство зачастую преподавались одним лицом. У того же Мешке мы найдем имя труппы, о которой мы сейчас говорили. «Compagnons joueurs de l'épée et du baston» — вот название, относящееся к 1525/26 году, которое он извлек из малоизвестного источника²⁹. Название «compagnons joueurs» мы знаем как имя актеров-профессионалов, пришедших на смену любителям в конце XV и начале XVI века³⁰. Название, которое дает Мешке, увязывает наших профессионалов танца со знакомыми явлениями, а каждое уточнение нам дорого — вокруг танцовщиков морески, матассинов, буффионов еще слишком много темноты и неясностей.

Вернемся к нашим картам. Одна из фигур на восьмерке, налево внизу, совершенно непристойная, находит неожиданно отклик в цитате из позднейшей шутовской пародии, которую мы нашли у Дюмерилья и вынуждены оставить не переведенной в примечаниях за полной неблагозвучностью; но персонаж с таким же беспорядком в туалете называет его атрибутом «танцовщика морески»³¹. Унизительное бесстыдство этого комика говорит нам о его профессионализме — недаром же слово «жонглер» в XV веке оскорбительнейшее ругательство, как мы уже упоминали. А что подобные трюки могли потешать зрителей, это нас не удивит ничуть: еще и в XVI веке брантомовское общество до наивности элементарно, бесстыдно и цинично, а комедия масок неразборчива в приемах комизма вплоть до XVIII века.

О прекрасной танцевальной натренированности этой труппы мы уже достаточно говорили в предыдущей главе.

Теперь, когда мы читаем, что Жиль де Ретц держал в 1440 году при своем дворе труппу танцовщиков морески³², мы уже будем знать, как себе представить эту первую известную нам в новой истории труппу профессиональных танцовщиков.

Эта труппа — пример новых профессиональных условий быта для наследников жонглеров, сделавших из танца свою специальность. Если инструменталисты, они же учителя танца, образовали почтенный цех и вели жизнь вполне самостоятельных, независящих ни от кого цеховых мастеров, актеры — «*joueurs de personnages*» вели менее надежный, кочевой образ жизни, в лучших случаях попадая на службу к какому-нибудь сеньору или на службу к городу³³. Надо полагать, что аналогичной была судьба и танцовщиков морески: бродили и искали работы, где можно, изредка, как мы видели, устраиваясь прочнее и спокойней. Эта жизнь немногим разнится от прежней жизни жонглеров; новое в ней — специализация на одной профессии. Но и тут, по-видимому, еще не было полной разграниченности между актерами и танцовщиками. Бапст приводит контракт актрисы от 1545 года; Мария Ферэ, жена сьера Ферэ, бателера по профессии, обязуется играть классические трагедии и фарсы, а также *танцевать* перед публикой³⁴.

Еще раньше, по указанию Гюстава Коэна, жонглеры находили себе применение при постановке мистерий, особенно во вставных комических интермедиях³⁵; вероятно, и танцах, добавим мы. Иначе трудно расшифровать опублико-

ванный тем же Коэном интереснейший для нашей темы пассаж в описании постановки в Монсе мистерии 1501 года³⁶. Речь идет о сцене танца Саломеи, которая тут называется Флоранс. Режиссер так записал этот выход:

«*Флоранс (Саломея)* — девица *Водрю*. Тут она идет танцевать мореску под звук барабана, потом барабан умолкает на время, и девица продолжает танцевать.

Ирод. Вот она, суета мирская.

Jauryus. Телом она ловка и легка.

Фарес. У нее наилучшая манера танца, какую только можно выбрать.

Ирод. Много дала она мне отрады».

Умолкающий на время музыкальный аккомпанемент — это умолкающий в цирке оркестр, когда артист «пошел» на опасный трюк. Так и видишь эту Водрю, «ловкую и легкую телом» девочку, какой она встречалась нам на миниатюрах, изгибающейся в самом мудренном своем трюке. А называется это: «...и девица продолжает танцевать», «У нее наилучшая манера танца...»

Трудно допустить, чтобы такой танец доверен был любительнице, как получается у Коэна, да и сам же он указывает на «внедрение жонглеров» в необходимых случаях в представления мистерий.

Этот пассаж об акробатическом танце Саломеи, называемом тут «мореской», самым решительным образом утверждает преемственность от жонглеров к танцовщикам морески.

Кроме того, он вносит определенную черту для характеристики и самой морески: акробатический танец входит в ее состав, о чем нам говорили уже и изображения.

Дойдя до рубежа XVI века, мы должны ненадолго перекинуться в Италию. Как известно, во всех областях искусства Италия передавала Франции и свои вкусы и свои формы искусства со все усиливающейся интенсивностью в течение всего XVI века. В области же танца это влияние стало подавляющим.

В самом начале века была представлена в Урбино комедия Бибиены «Каландра». Об этом представлении рассказывает Бальтазар Кастильоне в пространном письме³⁷; и что типично и для нас любопытно — это распределение места, отводимого в письме убранству зала, декорациям, самой комедии и интермедиям, состоявшим из четырех *моресок*. Их описание по сравнению с остальными элементами спектакля так обширно и подробно, что с осязаемой ясностью видно,



Морескьеры.

Деревянные статуи работы Эразма Грассера, 1477—1480 гг.
Мюнхен, Городской музей

как эти танцы были любимы, и что они составляли самую существенную часть спектакля. Нам эти танцы станут еще более интересны, когда в конце письма мы прочитаем жалобы Кастильоне на трудности при организации спектакля: «Надо было со всем спешить, пришлось воевать и с художниками, и с плотниками, и с читающими, и с музыкантами, и с *морескьерами*». Чтобы оказаться на последнем из последних мест, не только после музыкантов и художников, но и после плотников, надо было быть не кем другим, как нашим профессионалом, нашим наемным танцовщиком! Мы имеем тут описание заведомо протанцованных моресок; поэтому приведем перевод этой части письма целиком, так как выдержки Ромена Роллана нас не удовлетворят. Кроме того, мы извлечем новое и удобное название для профессиональных танцовщиков морески — *морескьеры* и будем им впредь пользоваться.

«Интермедии были таковы. Первая — мореска об Язоне, который, танцуя, появился на сцену с одной стороны, вооруженный по-античному, красивый, с мечом и прекраснейшим

щитом; с другой стороны выбежали два быка, так похожие на настоящих, что некоторые думали, что они живые и что они действительно извергают пламя из пасти. К ним приблизился наш добрый Язон и принудил их пахать, возложив на них ярмо и взяв плуг; затем посеял зубы дракона, и родились, один за другим, возникая из земли, мужи, вооруженные по-античному так прекрасно, как только это возможно, я полагаю; они протанцевали стремительную *мореску*, чтобы потешить Язона; затем, когда они очутились у выхода, они перебили друг друга, но смерть их не была показана. После этого появился Язон, с золотым руном на плечах, и превосходно танцевал. Это и была первая интермедия.

Во второй появилась прекраснейшая колесница Венеры, на которой она восседала обнаженная, держа в руке факел. Колесницу везли два голубка, которые казались совсем живыми; на них ехали верхом два амура с зажженными факелами в руках, с луком и колчанами за плечами. Впереди колесницы четыре амура, сзади четыре другие, тоже с такими же зажженными факелами. Они плясали вокруг колесницы мореску и ударяли зажженными факелами. В глубине сцены они скрестили их, образуя огненную дверь, из которой появились девять блестящих и сияющих юношей и протанцевали самую прекрасную мореску, какая только возможна.

В третьей интермедии появилась колесница Нептуна, влекомая двумя полуконями с рыбьими плавниками и хвостами, прекрасно сделанными. Все возглавлял Нептун с трезубцем и прочим; сзади восемь чудовищ, так прекрасно сделанных, что не могу и сказать, танцевали танец (*brando*); а колесница вся сияла в огне. Эти чудовища были страннейшей вещью в мире, но нельзя это передать тем, кто не видал их.

В четвертой интермедии явилась колесница Юноны, вся горящая в огне; она же сидела высоко с короной на голове и скипетром в руке, на облаке, которым была окутана вся колесница, с бесчисленными дующими ветрами. Колесницу везли два павлина, такие прекрасные, такие натуральные, что я и сам не понимаю, как это возможно; но тем не менее я их видел и сам приказал сделать. Впереди два орла и два страуса, сзади две морские птицы и два больших пестрых попугая; и все так хорошо сделаны, синьор мой, что не думаю, чтобы когда-либо подобное сходство бывало достигнуто, и все эти птицы танцевали еще один танец (*brando*) с такой грацией, какую невозможно ни сказать, ни выразить. *Finita poi la comedia*».

О существовании профессиональных танцовщиков в Италии наши сведения гораздо полнее и начинаются уже с XII века. В этой области большую документацию приводит Родоконаки, на которого мы и опираемся³⁸. Те восточные танцовщицы, которых привез император Фридрих I в XII веке с Востока и прелестное изображение которых уцелело в скульптуре, очень напоминают знакомых нам «Саломей», так как танцы их построены на акробатике. Их изгнание из Италии по требованию церкви оказалось бесполезным, так как они уже вошли в моду, и впредь существование профессиональных танцовщиц только утверждается и расширяется.

Если в Испании народный танец — явление стихийное и глубоко традиционное, то в Италии он процветает совсем в другом плане: в Италии общественный танец нашел себе впервые теоретическую разработку, принял условные, ученые формы, выработал свою терминологию³⁹. Впрочем, не для одного танца была Италия родиной такого оформления и уточнения. И другие физические упражнения, достойные внимания дворянина, нашли разработку впервые в Италии и в ту же эпоху. Фехтование, верховая езда ведут начало своей разработки от неаполитанских знаменитых мастеров этого дела. Отсылаем к разбираемой нами в словаре терминологии танцевальных па, где мы встречаем забавные и много говорящие совпадения названий с этими соседними отраслями, так как они такими считались еще и в XIX веке, даже танец ставился среди них на последнее место. Кроме того, мы сейчас узнаем на многочисленных примерах, что все три профессии — танцовщик, учитель фехтования и вольтижировки — часто соединялись в одном лице.

Если мы не видим причины считать вместе с Заксом «единственным известным учителем танца средних веков» раввина Гасен бен Саломона⁴⁰, разучивавшего в провинции Сарагосса с христианами хоровод для исполнения в церкви вокруг алтаря, то начиная с XV века мы встречаем уже много имен и хорошо знаем о почетном положении этих учителей при дворах всех владетельных князей в Италии. Они-то и разрабатывали танцы для светских балов, но, кроме того, ставили балеты, сами танцевали и обучали, вероятно, и достоящих при принцессах танцовщиков, хотя о таком «пустяке» никто, конечно, и не упоминает. Но мы знаем, что жена Федерико Гонзага, Маргарита, вывезла с собой из Мантуи во время своего путешествия в Германию в середине XV века среди прочей челяди «танцовщиков, обученных по-итальянски»⁴¹. О танце одного из знаменитей-

ших учителей, Гульельмо из Пезаро, мы находим такой современный ему отзыв: «Его танец выше человеческих возможностей, в нем есть какое-то божественное знание, а его музыка так гармонична, движения так легки, что, видя его танец, сам Катон влюбился бы в него».

Гульельмо из Пезаро написал учебник танца — бального, конечно. Кроме него в XV веке мы знаем еще несколько трактатов о танце; они продолжали появляться и в XVI веке, широко разнося по свету славу итальянских «мастеров танца». Милан определился как центр и школа танца для всей Италии уже в эту эпоху. В середине века славился Помпео Диобоно, учитель знаменитого Чезаре Негри, который в своей книге «Nuove inventioni di balli» 1604 года дает столько сведений о своих современниках — профессионалах танца — и столь много говорящие, что мы считаем нужным привести их целиком, опуская только иногда монотонные повторения о «милостях монархов»⁴².

«Имена всех наиболее знаменитых танцовщиков, процветавших во времена автора.

Пьетро Мартуре, миланец, во времена Павла III был светлейшим герцогом Оттавио Фарнезе удержан на долгий срок в Риме на прекрасном жалованье и его высочеством был очень любим; достоинства его многих творений, и balletti⁴³ и гальярд, постоянно вспоминаются.

Франческо Леньяно, миланец; насколько он был дорог своей грацией и своей очаровательностью императору Карлу V и самодержавному королю нашему Филиппу II и другим властителям, достаточно доказывают полученные им жалованья и подарки, которыми он был отличен, а также и его слава в свете, о чем не приходится рассказывать.

Лодовико Палвэлло. Много раз танцевал перед королем французским Генрихом II и королем польским и вернулся домой с целым грузом даров; его достоинства были бесконечны, и чудесна быстрота ног.

Стефано, сын *Манцино* из Болоньи, был изумителен в вольтижировке на коне, в исполнении сальто-мортале и других прыжков, в ходьбе по канату, в исполнении гальярды; был всеми любим, и многочисленные ученики его прекрасно проявили себя в этих искусствах.

Помпео Диобоно, миланец, память о котором еще так жива, был одарен от природы стройной, прекрасной и пропорциональной фигурой; вполне можно про него сказать, не в обиду другим, что среди мастеров нашего искусства венец принадлежал ему; и, если кто встречал его когда-нибудь, по

веселой походке, по постановке корпуса, по грации, сопровождавшей все его движения, сразу узнавал в нем танцовщика. Он был моим учителем, пока жил в Милане; но, приглашенный монсиньором де Бриссак, вице-королем Пьемонта, он уехал с ним во Францию, и я после его отъезда в 1554 году начал обучать танцу в городе Милане. Но кто мог бы поверить тем почестям, которые выпали на его долю при дворе короля Генриха II, и тем чинам, которые он получил! Король сделал его воспитателем своего второго сына Карла, герцога Орлеанского. Жалованья он получал как танцовщик 200 франков и как *valet de chambre* — 250. Чего же больше? Была у него еще пенсия в тысячу франков и 160 на гардероб. Не смогу перечислить все великие подарки, которые были ему сделаны в короткий срок многими князьями. И если бы богу было угодно продлить жизнь герцога, который был коронован под именем Карла IX, может быть, город Милан увидел бы одного из своих сограждан награжденным высокими званиями всей Франции; но после смерти Карла IX преемник его Генрих III не утвердил Диобано во всех его местах и пенсиях, данных покойным королем не только на всю его жизнь, но и для его сыновей; благодаря этой немилости он не смог пожать плоды за все свои труды.

Вирджилио Браческо, миланец, учил танцам также короля Франции Генриха II и дофина, его старшего сына, который потом стал королем Франции под именем Франциска II. В конце концов уехал в Испанию с светлейшей королевой, сестрой Генриха III и супругой Филиппа II.

Люцио Компассо, римлянин, был выдающимся человеком в профессии танцовщиков гальярды; написал многие мутанции гальярды, и школы его в Риме и Неаполе процветали.

Гаспаро ди Аванци, веронец, превосходит в профессии танцовщика, постоянно с честью учил во многих городах Ломбардии.

Джиовани Пьетро Фабианино, прозванный *Руффино Лодиджиано*, преподавал науку танца в Милане многим дамам.

Бернардино де Джусти из Турина, танцевальный мастер очень грациозный, бывший на службе у его светлости герцога Савойского, его школа в этом городе была прекрасна.

Джиовани Паоло Эрнандец, римлянин, преподавал танец в Неаполе и в Риме, а будучи во Франции, состоял на жалованье у великого Приора, брата короля Франции Генриха III.



Придворный бал в Париже в XV веке.
Миниатюра рукописи Рено де Монтабана, 1465 г.
Париж, Библиотека Арсенала

После этого всегда с большим почетом учил в Риме и всегда был очень ловок и грациозен в исполнении гальярды, канарийского и других танцев; также сочинил многие мутации для этого канарийского танца.

Фабрицио Карозо да Сермонета, о котором мы упоминали выше (в предисловии. — Л. Б.), не только многое прекрасное сочинил в своей профессии, но, как мы и сказали, выпустил в свет прекраснейшую книгу, свидетельствующую очень ясно о его достоинстве и славе.

Джиовани Амброзио Валькьера, миланец, учил в Милане, затем был призван некоторыми фландрскими властителями, к которым и отправился и столько от них получил, сколько только мог когда-нибудь пожелать. Наконец поступил на службу к светлейшему герцогу Савойскому Эммануилу-Филиберту и был назначен учителем его сына, светлейшего Карла-Эммануила, которого обучал не только танцам, но и фехтованию и на службе которого пребывает со славой.

Алессандро Барбетта, которого мы называли выше, затем был некоторое время на службе его высочества герцога Баварского, получая приличное жалованье; кроме

того, что он превосходит в исполнении гальярды, он еще чудесно вольтижирует на коне и знает многие виды прыжков; в настоящее время с большим почетом преподает в Болонье.

Мартино да Ассо, миланец, был учеником моего учителя и всегда имел школу в Милане; был ловок в танцевании гальярды и сочинил прекрасные комические танцы (*bizzarie*) и многое для маттачинов.

Джиовани Баттиста Вараде, миланец, прозванный *il sibreo* (рагу из цыпленка), был учеником моего учителя, преподавал в Милане и в Риме танцы и фехтование и был достойным мастером как в той, так и в другой профессии.

Цаккериа, кременец, многие годы преподавал в Падуе танцы и научил этому искусству многих синьеров и кавалеров, как трамонтанцев, так и других национальностей; он очень опытен и очень ловок в своем преподавании.

Джиовани Франческо Джуера, миланец, был моим учеником и служил двадцать лет Генриху III, королю польскому, а когда он был коронован французской короной, оставался при дворе до самой его смерти с жалованьем в 300 франков и полным содержанием его и одного слуги; кроме того, еще пенсия в 800 франков и другие дары, пожалованные его величеством.

Джиовани Амброджио Лондриано, миланец, прозванный *Mazzacastroni*, был моим учеником и все еще и теперь прекрасно преподает в Милане; много лет был на службе одного великого герцога в Польше на прекрасном жалованье и бывал часто отличен королевскими дарами.

Чезаре Анпиано, миланец, был моим учеником, очень способным и легким в танцевании гальярды; преподавал многим кавалерам в нашем городе свою науку, а также и в Антверпене.

Джиовани Стефано Фаруссина, был моим учеником, имел школу многие годы в Павии и преподавал свое искусство многим дамам и кавалерам; сейчас он учитель в Милане и почитаем так, что сказать трудно.

Джулио Чезаре Лампуньяно, миланец, еще один мой ученик, не менее превосходный в этой профессии, чем многие, которых я знал; по приказанию его светлости герцога ди Терранова, губернатора Милана, поехал на хорошее жалованье служить при дворе короля Филиппа II, нашего государя, и преподавал танцы и вольтижировку на коне его слугам; в конце концов после долгого пребывания, выучив многих баронов и придворных его католического величе-

ства, уехал в Италию с ее высочеством инфантой доной Катариной, супругой светлейшего герцога Савойского, и эти добрейшие властители вознаградили его щедрыми подарками, и, только когда был ими отпущен, приехал из Турина в Милан, где с величайшим почетом и продолжает преподавать.

Пьетро Франческо Ромбелло, был учеником моего учителя; учил с большим почетом в Милане, Павии, в Падуе и других городах; потом вернулся в Павию, где и обучал добрую часть синьоров студентов и кавалеров гальярде и «баллеттам».

Джиовани Барелла, прозванный *Виконтом*, был моим учеником, преподавал в Милане и во многих других городах в Ломбардии, а в настоящее время находится на службе у светлейшего герцога Урбинского.

Джованни Стефано Мартинелло из Пезаро, приезжал учиться на долгое время, а после преподавал в Болонье и продолжительно в Венеции; по просьбе его уехал к архиепископу Кельнскому, брату его высочества герцога Баварского, которым и был богато одарен, а чтобы не тратить много слов, скажу, что встречал мало ему равных и никого выше его.

Франческо Бернардино Креспо, миланец, был моим учеником, преподавал в Милане и других городах и наконец в Турине и по способностям не уступает ни одному своему современнику.

Орландо Ботта да Компиано, был моим учеником и преподавал в Павии, в Венеции и других городах, а в настоящее время у него великолепная школа в Падуе, где он очень любим за ту неизменную миловидность, которая всегда сопровождает его искусство танца.

Чезаре Агосто Пармеджиано, был моим учеником, очень легок, способен и ловок в исполнении гальярды, виртуозен в музыке и в игре на лютне; был во Фландрии на службе у больших господ, а в настоящее время служит знатнейшей синьоре маркизе ди Соранья, на хорошем жалованье.

Карло Беккариа, миланец, был моим учеником; затем уехал ко двору императора Рудольфа, где и обучал танцам и вольтижировке на коне его слуг и баронов, а также придворных герцога Эрнеста; был очень всеми любим за свои искусства.

Джиованни Баттиста Пескорино, миланец, был моим учеником, преподавал в Милане и других городах с большой известностью; в настоящее время в Венеции.

Помпео и Руджиеро, сыновья Стефано Фаруссино, мастера, которые ездят по городам Италии и преподают искусство танца; они превосходны в своей профессии и очень ловки.

Джироламо Кремонез выучил все мои фигуры танца (*mutanze*), очень ловок в исполнении гальярды и «*balletti*»; в настоящее время у него прекрасная школа в Кремоне, где он учит большую часть знати.

Клавдио Подцо, миланец, был моим учеником и преподавал танцы при дворе герцога Лотарингского; в настоящее время с большим почетом учит в Бергамо.

Джиовани Доменико Мартинелли, мастер танца, прекрасно преподает в Милане и очень способен и опытен в исполнении гальярды и других танцев.

Джиовани Мариа, прозванный *Коралльеро*, преподает в Генуе, а также он очень ловок и грациозен; среди его учеников находится большая часть знати всего города.

Микель Анджело Вараре, миланец, мой ученик, всегда считающийся с моей школой, способный в танце и виртуозный в музыке.

Пьетро Антонио Гуасконе, *Антонио Альвиджи Совико*, *Джиакомо Филиппо Граведо*, *Аврелио Мелира*, *Джиовани Паоло Порроне*, *Джиовани Баттиста Совико* — все прекрасные мастера в вольтижировке на коне, а также очень способны в исполнении гальярды и других танцев, как еще *Джиовани Андреа Меллера* и *Аннибале Баттиноне*».

Из этого списка, дающего нам столько имен профессионалов XVI века, мы узнаем доподлинно о смежности, неразделенности профессий танцовщиков, учителей фехтования и верховой езды и исполнителей «многих прыжков». Упоминаемые имена королей и прочих правителей позволяют датировать и время деятельности многих из упомянутых танцовщиков.

Во второй главе Негри приводит бесконечный список «знатных персон», перед которыми он танцевал, но читать его вовсе не так скучно, как кажется Заксу⁴⁴. На десяти страницах среди общих мест встречаются и очень интересные сведения: описания маскарадов, королевского театрализованного въезда, — но это не для нашей темы; мы же найдем два отрывка с существеннейшими указаниями. Вот они:

«26-го того же месяца (май 1574 года) был я еще раз призван к сиятельнейшему маркизу д'Айамонте... и привел с собой пятерых из молодых и самых способных моих учеников, одетых матачинами, с которыми и танцевал гальярду;

потом были исполнены морески со многими приемами матачинов (*giuochi da mattaccino*), которые чрезвычайно всем понравились, так как никогда прежде не виданы были эти игры в таком ловком и быстром исполнении»⁴⁵. И далее: «8 декабря того же года (1598) был призван во дворец герцога с восемью моими лучшими молодыми учениками, как-то: Джиакомо Филиппо Граведо, Франческо Турро, Джиованни Баттиста Свиго, Джеронимо Гизольфе, Джиованни Амброзио Саттанео, Себастиани Каркано, Антонио Мариа Мартино, Клементе Неаполитанец. Они исполнили много прекрасных комических танцев (*bizzarie*) и между прочим сражение на длинных мечах и кинжалах, а другое на палках; к чему прибавили еще новые танцы (*inventioni nuove di balli*) также и в манере матачинов...»

Большого уточнения и объединения всех наших познаний о танцах матачинов-морескьеров и желать нельзя. Комические виртуозные танцы, сражения на мечах и палках — все образы, уже прошедшие перед нами и известные, здесь мы находим точно датированными и в исполнении труппы молодых танцовщиков, известных нам поименно. Прибавим еще сведение о том, что гальярда, бальный танец, была использована профессионалами для проявления своей виртуозности; танец и в бальном исполнении весь построен на прыжках и тем самым для виртуозных целей очень пригоден.

Прочитав бесконечную литанию Негри: «танцевал перед тем-то, танцевал перед этим...», начинаешь ощущать уклад жизни профессионалов танца XVI века, выдающихся и достигших известности. В те времена, когда не было еще регулярных танцевальных спектаклей, видишь, как эти виртуозные выступления находили себе постоянное место в залах дворцов, на празднествах и на балах, а как они были ценимы и любимы — об этом красноречиво говорят бесчисленные «подарки», перечисляемые Негри.

Все, что мы можем узнать у Негри о его технике, нам удобнее отнести к следующей главе, а сейчас вернемся к истории развития матачинов, или морескьеров. В конце XVI века наши профессионалы вступают в новую фазу. Мы не потеряем их следа, если вспомним, что все собранные Дюмерилем указания современников характеризуют матачинов как пантомимов, «которые одними жестами и танцами все могут выразить»⁴⁶. Наконец, Даванцати называет их уже *Zanni*⁴⁷. Дзанни — это понятие, хорошо нам знакомое из истории театра. Мы знаем, как единичные дзанни образовали группы сначала из четырех человек; затем число увели-

чивалось по мере того, как вырабатывался новый театральный жанр — итальянская комедия масок, *commedia dell'arte*. Комедия масок подробно и прекрасно исследована, и повторять ее характеристику, ее историю нам не приходится, тем более что один из основных ее знатоков — наш соотечественник К. Миклашевский⁴⁸. Миклашевский иногда совсем близко подходит к тому, что нам кажется ключом необычайного успеха, выпавшего на долю комедии масок. Но, бросив фразу вроде такой: «Телесная ловкость актеров выражалась и в их акробатической сноровке, лишний раз напоминающей о их происхождении от ярмарочных плясунов»⁴⁹, — он не только никак ее не развивает, но делает это так мимоходом, так незаметно и между прочим, что уловишь ее только при тщательном выискивании, так как сейчас же он продолжает (подобно и всем прочим исследователям), напирая на «акробатические сцены». Тем не менее в разъяснении комедии масок чего-то не хватает; мы *верим*, что она имела такой потрясающий успех, но мы плохо себе представляем его причину.

Если же мы скажем, что комедия масок слагалась из *танцовщиков* (Mattaccini-Zanni), оказавшихся и выдающимися актерами, не станет ли все на свое место, не будет ли нам сразу ощутительной тайна их воздействия?

И именно так: *морескьер*, который стал играть; а не актер, который умел и танцевать. Об этом умение танцевать актеров комедии *dell'arte* никто, между прочим, и не забывает, но ему отводится слишком мало места. У Миклашевского в его французском издании из 234 страниц танцу комедии *dell'arte* отводится полстраницы в главе «Les danses», так как остальные полторы (и всего-то две!) заняты танцами в Италии вообще — Туано Арбо и т. п. Тем не менее и тут Миклашевский снова бросает правильный намек: «Танцы, вероятно, восходят к гистрионам средних веков»; но больше — ничего. Не забудем, что мы говорим о морескьерах, наследниках в танце жонглеров, т. е. что и акробатические приемы свойственны их танцу, как органическая его часть, что мы уже и видели выше на примере Водрю — Саломеи.

Если мы себе теперь представим, что этим актерам так же просто и свойственно как сказать остроумную фразу, так и сопровождать ее фразой танцевальной, вдруг перебив ее каким-нибудь акробатическим трюком; что, если актрисе нужно пробежать по сцене, она пробежит со всем очарованием и выразительностью танцовщицы; что, если вдруг какая-нибудь пара начнет исполнять вводный танец, это

будет только развертывание всей предыдущей жестикуляции, — не ближе ли мы будем к разгадке комедии dell' arte?

Конечно, возможность таких предположений требует тщательной аргументации. Мы попробуем развернуть имеющийся у нас материал, но тут мы переходим уже к центральной части нашей работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Prinières H.* Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully. Paris). 1914, p. 8.
- 2 *Sachs K.* Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1933, S. 75, 82.
- 3 *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России: В 2-х т. М., 1928—1929. Т. 1, с. 18—19.
- 4 *Du Ménil E.* Histoire de la comédie ancienne: In 2 vol. Paris, 1864. Vol. 1, p. 94.
- 5 *Luquet G.-H.* L'art et la religion des hommes fossiles. Paris, 1926.
- 6 *Nettl P.* Die Moreske. — Neue Musik-Zeit. Stuttgart, 1928, N 8, S. 260.
- 7 *Chambers E. K.* The mediaeval stage: In 2 vol. Oxford, 1903. Vol. 1, p. 199.
- 8 *Тикнор Д.* История испанской литературы: В 3-х т. М., 1883—1889. Т. 2, 1886, с. 399.
- 9 *Davillier Ch.* L'Espagne. Paris, 1874, Chap. XIV, p. 367. Подробно об испанском танце у *Parnac V.* Histoire de la danse. Paris, 1932, p. 31—46. Техника современных танцев: *Otero José.* Tratado de Bailes. Sevilla, 1912.
- 10 *Michel A.* Histoire de l'art: In 8 vol., 18 parties. Paris, 1905—1929. Vol. 2, 1^{re} partie, p. 218—219. Памятники XII и XIII вв. по стилю скульптуры тождественны с памятниками VII и VIII вв. — Бой быков знали древние жители Испании, Сид был прекрасным торперо: *Davillier Ch.*, p. 45.
- 11 *Сервантес де Сааведра М.* Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. М.; Л., 1932, с. 242—247.
- 12 *Davillier Ch.*, p. 375.
- 13 В эпоху Возрождения в Испании не могло быть никакого праздника без неизбежной пляски мечей (*Du Ménil E.*, vol. 1, p. 85). Она так вошла в жизнь, что впоследствии, когда была уже заброшена, воспоминание о ней осталось в разговорном языке. Перебранка, семейная ссора — это danza de espadas, пляска мечей (*Davillier*, p. 376).
- 14 *Du Ménil E.*, vol. 1, p. 84.
- 15 *Meschke K.* Schwerttanz und Schwerttanzspiel im germanischen Kulturkreis. Leipzig; Berlin, 1931.
- 16 *Ibid.*, S. 123.
- 17 Известное показание Тацита подробно разобрано там же (S. 133).
- 18 Об этом также у *Sachs K.*, S. 83. У него же библиография вопроса.
- 19 *Ammann J. J.* Nachträge zum Schwerttanz. — Zeitschrift für Deutsches Altertum, 1890, Bd 34, S. 178. Увлечение пляской мечей продолжалось до XIX в. Упоминания о ней попадают постоянно. Вот наудачу некоторые из них, взятые у Дюмерила. В 1658 г. в балете, в котором танцевал Людовик XIV, сочли нелишним ввести фехтование сорока мушкетеров. В 1700 г. барабанщики его полка танце-

вали перед королем с обнаженными шпагами. При вступлении Фридриха I в Прагу тридцать шесть танцовщиков танцевали перед ним «пирриху». Они были в белом, с синими чулками и бубенцами на ногах. В шестидесятых годах XIX в. на празднике, который буржуазия Зибенбурга давала в честь австрийского императора, была протанцована пляска мечей (*Du Ménil E.*, vol. 1, p. 85).

²⁰ *Meschke E.*, S. 119. Упоминается им: *Strutt J. Sports and Passtimes of the people of England.* London, 1876.

²¹ Мы оставляем совершенно в стороне разновидность морески, процветавшей в Англии под названием morris-dance. Она приобрела твердые и очень специфичные формы, подробно исследована, и рассмотрение ее завело бы нас далеко от нашей дороги.

²² *D'Aulnoy M. C. Relation du voyage d'Espagne:* In 3 vol. Paris, 1691—1699. Vol. 1, 1961, p. 14.

²³ *Hérelle G. Le théâtre comique. Etudes sur le théâtre basque.* Paris, 1925, p. 26—65.

²⁴ *Description de la Moresque, avec quelques reflexions sur cette danse.* Bastia, 1784.

²⁵ *Du Ménil E.*, vol. 1, p. 426—427.

²⁶ *Bapst G. Essai sur l'histoire du théâtre.* Paris, 1893, p. 22, 102; *Chambers E. K.*, vol. 1, p. 199.

²⁷ *Prunières H.*, p. 3, 9.

²⁸ В *Talhoffers Fechtbuch (Gotaer Codex)* aus dem Jahre 1467 (Prag, 1887) и у *Henne am Rhyn O. Kulturgeschichte des deutschen Volkes:* In 2 Bd. Berlin, 1892. Bd 1, S. 361—363, 407—410.

²⁹ *Durieux A. Le Théâtre à Cambrai avant et depuis 1789.* Cambrai, 1883; *Meschke K.*, S. 102.

³⁰ См. о них хотя бы у *Mignon M. Etudes sur le théâtre français et italien de la Renaissance.* Paris, 1923, p. 64 или у *Bapst G.*, S. 142, 148.

³¹ *Du Ménil E.*, vol. 1, p. 90 цитата из «Sermôn joyeux d'un dépucelleur de nourrices»: «J'ay le cul aussi decouvert comme(a) un danseur de morisque».

³² *Boehn M. von. Der Tanz.* Berlin, 1925, S. 96.

³³ *Petit de Juleville L. Les comédiens en France au Moyen-Age.* Paris, 1885, p. 325.

³⁴ *Bapst G.*, p. 177—178.

³⁵ *Cohen G. Le théâtre en France au moyen âge:* In 2 vol. Paris, 1928—1931. Vol. 1. Le théâtre religieux, 1928, p. 10.

³⁶ *Cohen G. Le livre de conduite du régisseur...* Paris, 1925, p. 189.

³⁷ *Castiglione B. Opera volgari, e latini.* Padova, 1733, p. 305—306.

³⁸ *Rodoconachi E. La femme italienne à l'époque de la Renaissance.* Paris, 1907, p. 196—211.

³⁹ Об этом упоминает *Dufort G. B. Trattato del ballo nobile,* Napoli, 1728. «Итальянцы, без всякого сомнения, были первыми, давшими танцу правила, о которых написали несколько книг» (называет Ринальдо Рогони и Карозо). И далее: «Испанцы первые выучились итальянскому танцу и прибавили к нему некоторые прыжки (*carriole*) и игру кастаньет. По этой причине танец, называвшийся первоначально итальянским, теперь получил два имени — его безразлично зовут и итальянским и испанским».

⁴⁰ *Sachs K.*, S. 200.

⁴¹ *Rodoconachi E.*, p. 197. Дальнейшие сведения отсюда же.

⁴² *Negri C. Nuove inventioni di Balli.* Milano, 1604, p. 2—6. О других «Balladins en titre d'office» см.: *Jal A. Dictionnaire critique de biographie et de l'histoire.* Paris, 1878, p. 97.

- ⁴³ Мы оставляем это слово непереуеденным, так как трудно догадаться, какое из двух его значений имеет в виду Негри: *baletto* — и название танца и балет, подобно слову мореска.
- ⁴⁴ *Sachs K.*, S. 232.
- ⁴⁵ *Negri C.*, p. 8, 13.
- ⁴⁶ *Du Ménil E.*, vol. 1, p. 87.
- ⁴⁷ Du Ménil (*ibid.*, note 4) цитирует Davanzati (1529—1606), который в переводе Тацита считает идентичными словами Mataccini и Zanni.
- ⁴⁸ Миклашеуский К. М. *Commedia dell'arte*. Пг., 1914—1919.
- ⁴⁹ Миклашеуский К. М. Итальянская комедия. — В кн.: Очерки по истории европейского театра. Пг., 1923, с. 130.
-
-

Классический танец во Франции

Трагедия и балет —
два вида живописания,
где выводится все,
что есть в мире и в истории
наиболее прославленного,
где извлекаются из недр
и выставляются напоказ
глубочайшие и тончайшие тайны
природы и нравов.

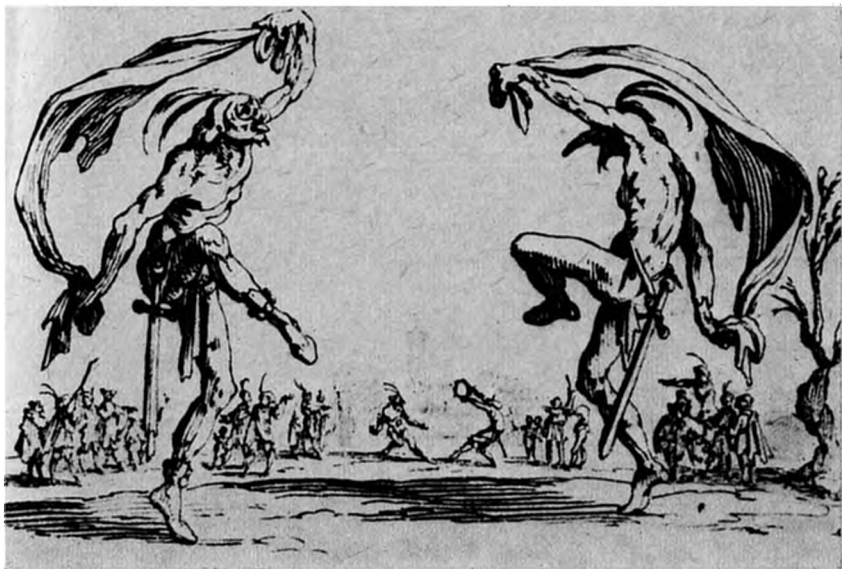
Аббат де Пюр

I. ИТАЛЬЯНСКИЕ ТРАДИЦИИ

В поисках за изображениями театрального танца в конце XVI века и в начале XVII века прежде всего берешься за знаменитые «Balli» Калло — серию офортов, рисующих танцы итальянской комедии dell' arte¹. И сразу же начинаются недоумения. Сопровождающие офорты надписи ничего не вскрывают: под персонажами стоит их сценическая кличка без намека на исполняемый танец. У комментаторов также не нашлось ничего проливающего свет; все они говорят о чем угодно, только не затрагивают танцевальных сюжетов.

А приглядеться к ним стоит. Снова мы видим у этих актеров фигуры, хорошо проработанные, отчетливые и сложные позы с прекрасным апломбом на высоких полупальцах, прекрасную выворотность ног, вытянутый носок, высокий прыжок, очень похожий на *entrechat*, и многие испанские па и положения корпуса и рук. Все это вперемежку с гротескными, шутовскими ужимками, акробатическими номерами, сражениями на деревянных мечах и обилием не очень-то приличных шуток.

Часть персонажей носит широкий костюм, типичный для всех дзанни. Другая часть — в обтяжном трико, с неизменными перышками на головном уборе; это капитаны, как явствует из кличек, сопровождающих на офорте всякого из них. Сюда же примыкают еще два танцовщика, известные под названием «Les deux Pantalons». Знакомый с позднейшим типажом персонажей комедии dell'arte, конечно, скажет: «Какие же это панталоны!» Так и делает Отто Дризен²,



Персонажи итальянской комедии масок:
Белло Сгардо и Ковьелло.

Офорт Жака Калло из сюиты «Балли ди Сфессания», 1621 г.

указывая, что традиционное название офорта — неправильно. Скоро мы увидим, так это или не так; во всяком случае, костюм этих «двух панталонов» идентичен с костюмом капитанов «Balli».

Миклашевский, как мы уже говорили, особенно напирал на акробатизм итальянских комиков. В его книге, вышедшей с большим количеством иллюстраций за границей, некоторые задние планы офортов «Balli» воспроизведены сильно увеличенными; на одном из них и можно различать отчетливо арлекина, делающего па, похожее на *entrechat*. Но танцы Миклашевский только упоминает и не дает им никаких объяснений.

«Balli» Калло всегда казались нам совершенно неразъясненными и непонятными, но ключ прежде всего к пониманию содержания самих «Balli» найти можно. В монографии Кэнингэма³ об английском художнике Иниго Джонсе, работавшем также в начале XVII века над созданием своеобразных балетов, так называемых «масок», излюбленных при английском королевском дворе, среди ряда воспроизведений костюмов останавливает внимание и поражает один.



Персонажи итальянской комедии масок: Раццулло и Кукареку. Офорт Жака Калло из сюиты «Балли ди Сфессания», 1621 г.

Прекрасное факсимиле рисунка изображает танцовщика, похожего на одного из «двух панталонцов» до малейших подробностей, до бантиков, а подпись гласит: «Moresko» — английская фонетическая транскрипция слова *мореска*.

Оказывается, танцовщики «Balli» не кто иные, как морескьеры! И вот, наконец, доподлинное изображение профессиональной морески! Профессиональной, наверно, — потому, что мы видим ее в *комедии dell'arte*. Все, что мы знаем о мореске, о ее происхождении, о ее акробатизме, о ее формах и их преемственности, мы можем отнести к танцам комедии *dell'arte*. И опять-таки все, что мы узнаем о танцовщиках комедии *dell'arte*, будет освещать нам и мореску.

«Balli» сразу становятся понятными во многих деталях, как только мы скажем себе, что перед нами *мореска*. Танцы с деревянными мечами — знаем откуда; браслеты бубенцов на ногах — известно; непристойное подчеркивание рельефов изгибом корпуса — все то же; маскирование лица, испанская хватка многих поз и несомненно испанские па — неизбежны. Мы даже знаем ритм исполняемых па, потому что Негри, как мы видели в предыдущей главе,

многократно нам подчеркнул, что виртуозы его времени или времен «Balli» танцевали гальярду, или a la gagliarda, т. е. в ритме ее. А ритм гальярды — два такта по $\frac{3}{4}$, *раз, два, три — раз* — маленькие прыжки, *два* — большой прыжок и *три* — пауза⁴.

Мы узнаем и более древние детали, например, танец двух танцовщиков, с декоративно развевающимися над головой плащами мы встречали уже у жонглеров в таком же парном исполнении на миниатюре IX века.

Но особенно и неожиданно много скажет нам костюм капитанов, с очевидностью продолжающий традиции обтяжного трико, которое мы видели у жонглеров. В большой энциклопедии мы читаем⁵: «*Панталон* (Pantaloen ou Pantalon) — название старинной одежды, часто употреблявшейся нашими предками; она состояла из штанов и чулок, образовавших одно целое. Название идет от венецианцев, которые ввели эту одежду первые и которые прозывались *pantalon* от св. Панталеона, некогда бывшего их патроном».

«*Панталон* в театре — это буффон или маскированный персонаж, исполняющий гротескные танцы, делающий резкие движения и принимающий экстравагантные позы; это слово обозначает также одежду, которую носят обыкновенно эти буффоны; она сшита в точности по форме тела и целиком в одно, с головы до ног... *панталонадой* называется или бурлескный танец, или нелепое телодвижение».

То же объяснение у Ришеле⁶ с иллюстрирующей цитатой: «*Панталон*. Род штанов, соединенных с чулками. Тот, кто танцует *панталонады*, и надевает *панталон*. «Два толстяка, шесть *панталонов*, аптекаря, промывальное — никогда не был я так пьян от всяких глупостей» (Мольер. «Г-н де Пурсоньяк», акт 2, сцена IV). Дальше: «*Панталонада* — вид буффонного танца, танец *панталонов* (танцевать *панталонаду*)».

И в том же «Пурсоньяке» мы найдем, кажется нам, окончательное доказательство того, что матассины, морескьеры и панталоны — одно и то же. Сцена, о которой вспоминает Пурсоньяк, в ремарке сформулирована так: «Пурсоньяк бежит, аптекарь, два музыканта и *матассины* за ним» (акт 1, сцена XVI). Остается только поставить знак равенства⁷,

Возвращаясь к словарям, мы увидим, что Компан⁸ повторяет описание панталона как одежды и дает ценнейшее уточнение: «*Панталон*. Буффон или маскированный, который применяет *танец поверху* (rag haut) и неправильные и



Персонажи итальянской комедии масок: два Панталоне.
Офорт Жака Калло, 1616 г.

экстравагантные положения». Дера⁹ это определение переводит на современную терминологию — «танцы поверху или танцы с прыжками (*danses sautées*)».

В *панталон* одета значительная часть танцовщиков Калло. Надо только заметить, что их трико местами изрезано, местами одна часть соединяется с другой завязочками — на рукавах, на талии; спереди часто ряд пуговиц, и постоянно бубенцы танцовщиков морски на ногах. Порою это трико в лохмотьях с продранными локтями, с небрежными болтающимися клочьями. Не думаем, чтобы это была «бытовая» деталь, рисующая бедность костюмировки актера. Скорее, это стилизация оборванца, нищего капитана; хотя бы уже по одному тому, что для костюмирования придворного морескьера Иниго Джонс намечает ту же ободранность трико около колен. Очевидно, тип оборванца, но молодца, мастера спеть и сплясать, всегда нравился толпе и потешал ее, как он потешает ее и посейчас. Заплаты и лохмотья мы видим и у дзанни; они и канонизированы впоследствии арлекином, так как на первых изображениях его нашивки очень смахивают именно на заплаты.

Но обратимся к ценному указанию Компана. Танец «поверху» — это знакомый нам танец, построенный на прыжках, всегда составлявший основу профессионального танца. Мы уже говорили выше о характере этих прыжков. Изображения морескьеров, превратившихся в *панталонов* комедии dell'arte, еще более уточняют наши знания об исполнении профессиональных прыжков в XVI и XVII веке. Одного арлекина с *entrechat* было бы достаточно, чтобы дать конкретность словам Барона о применявшихся в низовом театре па классического танца. Но мы, может быть, можем разглядеть и еще знакомые формы. Возможно, что *Bello Sguardo* и *Coviello* заканчивают *saut de basque*; их поза, гротескно трактованная, конечно, соответствует заключительной позе этого прыжка, а положение взлетевших плащей было бы именно таким: *Bello Sguardo* прыгнул с поворотом слева направо, *Coviello* — наоборот. Или же они исполняют, как и другие танцовщики «*Balli*», *emboité*, которое может соответствовать маленьким *zoppetti* в гальярде, превратившимся у виртуозов в большие прыжки.

Мы уже говорили о прекрасной выворотности танцовщиков «*Balli*». Она очень убедительна у этих двух так же, как их апломб в сложной позе; несмотря на ее гротескный характер, в ней также очевидна прекрасная постановка корпуса, его прочность на бедрах, энергично убранный живот и большая подвижность, дающая сложный поворот, детально разработанную линию при свободном аккомпанементе рук. Все это можно сказать и про другую пару и еще некоторых танцовщиков. Другая часть *панталонов* держится отнюдь не так стройно, преувеличенно выпячивая живот, например «*Les deux Pantalons*». Поза того, который слева, так напоминает позу античного комического актера, танцующего *кордак*, что мы ничуть не удивились, встретив такое описание «*на панталона*»: «Я сделал четыре или пять *кабриолей*, потом, направляясь к вам, молодцы, исполнил па панталона, ударяя себя пяткой по ягодицам»¹⁰.

Преемственность или *случайное* совпадение комического приема? А что сказать о панталоне справа, который стоит *на пуантах*, как раз тем же приемом, который мы видели в античности и у жонглера? Стилизация Калло? Увы, у нас нет больше никакого поясняющего эти пуанты материала; не имея данных, чтобы категорически защищать преемственность от античности в этом профессиональном танце, мы ограничимся лишь указанием, что «случайных» совпадений у нас накопится в конце концов изрядное количество.

Танец панталонов на титульном листе старинной комедии также рисует «па панталона»¹¹.

Если мы обратимся к рукам панталонов, мы найдем их рисунок совершенно переменившимся по сравнению со знакомым нам в эпоху жонглерства. Как мы указывали в предисловии, руки — наиболее «свободная» часть тела танцующего, в них легче всего сказывается стиль, окраска эпохой. На «готику» ответили прежде всего руки жонглеров. Тут же с переменой века и переменой стиля изменились опять-таки руки. Движение рук свободней, более округло, они не только поверхностно орнаментируют танец, как мы видели в средние века, в них чувствуется «форс» — непосредственное участие в танце. Такова, например, левая рука Coviello, левая же рука капитана Csgangarato. Одни из наиболее вовлеченных в движение рук мы находим у Meo Squaquaga, и он-то и наводит на мысль, что новые руки принесли с собой испанские морескьеры, так как Meo Squaquaga исполняет типичное испанское па, применяющееся и посейчас. И посейчас испанский танец славится именно выразительностью и разработанностью рук, и вряд ли это в нем новинка. Напомним исконный традиционализм Испании: испанская ухватка, испанский рисунок рук — явление глубокой древности; какая-то переключка тут есть даже с крито-микенскими танцовщицами, как мы уже видели. Свою манеру, свою ухватку испанские морескьеры разнесли по всей Европе и внедрили ее именно в профессиональном театре как наиболее совершенные, подавляющие своих соперников исполнители¹². Об этом мы уже говорили подробнее в предыдущей главе, этому же найдем еще подтверждение ниже.

Встретя профессиональный танец процветающим в комедии dell'arte — этом ярчайшем проявлении низового, профессионального театра в XVI и XVII веке, — мы можем полагать, что и танец был представлен тут ярчайшим образом. Поэтому нам неизбежно захочется вспомнить в двух словах судьбы комедии dell'arte — тем самым мы проследим и судьбы профессионального танца за соответствующий отрезок времени. Последовательно излагать историю комедии dell'arte не придется, она достаточно известна, мы задержимся лишь на нескольких характерных моментах, заимствуя их из того или другого специального исследования.

Из нескольких трупп итальянских комедиантов, бывших во Франции в 1572 году, обращает на себя внимание труппа Сольдино Флорентийца, достаточно точно охарактеризован-

ная в сохранившейся счетной книге: «Сольдино Флорентийцу, комедианту в свите его величества, сумма в сто двадцать пять ливров, которые государь дарит как ему, так и его одиннадцати товарищам во внимание к комедиям и прыжкам, ежедневно ими исполняемым перед его величеством...»¹³. После всего, что мы выяснили себе о «прыжках», мы уже гораздо отчетливее видим эту труппу: настолько же актеры, как и танцовщики. Была тут же и другая труппа, но в ее счетах не упоминаются прыжки, а только комедии.

Обращает на себя внимание указание Кассиано Паллисера на то, что знаменитая труппа Альберта Ганасса играла в Испании в 1574 году комедии, «мимические большей частью и буффонные, с сюжетами тривиальными и народными»¹⁴. В 1576 году в Кэнильворте играет Альфонзо Феррабалле: «Также были показаны перед ее высочеством одним итальянцем такие чудеса ловкости в исполнении фигур танца, верчении, акробатике, жонглировании, прыжках, скачках, перепрыгиваниях, перескоках, подпрыгиваниях, кривляниях, сальто, кабриолях и полетах; вперед, назад, в сторону, вниз и вверх и со всевозможными поворотами, турами и верчением; так легко и с такой непринужденностью, что мне не передать этого в немногих словах пером или речью»¹⁵. Это уже целый арсенал виртуозности, где перемешаны и акробатика, и жонглирование, и танцы, что и было типично для итальянских комедиантов.

В старейшем литературном памятнике, в котором говорится об арлекине, в стихотворном памфлете против арлекина труппы «Confidenti» 1585 года, проскальзывает танцевальный прием: арлекин идет, «пируэтируя тридцать раз»¹⁶.

Комедия dell'arte была принята с восторгом в высшем обществе, но не как *новое* — его представляла «Плеяда» и все связанное с ней возрождение того, что считалось «античностью». Думается, скорее, как *старое*, как легко находящийся в душе отзвук старый готический комизм, привычный, атавистический для совсем не передового брантомовского общества. Так бывало много раз: когда слагается новый стиль, старый вспыхивает новым блеском и жестоко оспаривает первенство; самый яркий пример, вероятно, Рашель с Корнелем и Расином при рождении романтизма. Так и тут: с «фасада» — отвращение от всего «готического», а на поверку — это самое готическое, чуть сдобренное экзотичностью иностранцев, принимается с восторгом, не надо ста-



Балет при дворе Людовика XIII.
Гравюра, ок. 1610 г.

ратья, само в душу просится и находит легкий отзвук в этой еще очень наивной душе. «Новое» влияние «Плеяды» сказалоcь совсем в другом проявлении хореографии; театральный танец претерпел коренное видоизменение, наложившее отпечаток на всю его последующую судьбу, когда он оказался пересаженным на довольно неожиданную почву: после подонков общества, баладенгов (вспомним крик ужаса госпожи Журден у Мольера), исполнителями оказались король и цвет его двора.

Балеты в таком исполнении стали любимейшим зрелищем конца XVI — начала XVII века. Эта стадия театрального танца также в достаточной мере известна после труда Прюньера¹⁷, освещающего и формы придворного балета в

первую половину XVII века, и бытовую сторону этих представлений, и безмерно увлечение зрителей этим зрелищем. Наметим немногое нужное нам.

До конца XVI века участниками придворных балетов были исключительно придворные дамы и кавалеры. Затем картина меняется. Если во главе балета танцует принцесса и балет несет ее имя, танцуют придворные дамы, а мужские роли исполняются только *профессионалами*, баладенами. Если балет — «балет короля», какого-нибудь принца или герцога, тогда дамы уже не участвуют, а женские роли исполняются мужчинами. Так как маски (пережиток придворных маскарадов — одной из основ придворных балетов) носят все танцовщики (не танцовщицы), какую бы роль они ни исполняли, а маски эти превосходной работы, тесно прилегающие к лицу, костюмы же ослепительно роскошны и совершенно фантастичны, не следует думать, что в этом исполнении женских ролей мужчинами было что-нибудь нелепое, комичное; в общем в высшей степени нереальном, условном зрелище еще одна условность могла совершенно не бросаться в глаза, не шокировать. Тем более что зрителям эта условность была вполне привычна: драматический театр все еще избегал актрис для трагедии и до конца XVII века удержал исполнение мужчинами гротескных и грубых женских ролей комедии — обычай, перекинувшийся частично не только в XVIII век, но и в XIX, в балете: Симона в «Тщетной предосторожности», фея Карабос в «Спящей красавице».

В «балетах короля» профессиональные баладены немногочисленны. Честь танцевать с королем слишком завидна, и опытные любители наперерыв ее добивались. Не говоря о небольшой группе придворных, специализировавшихся на танце и всегда танцевавших с королем, участвовали в его балетах поэты, музыканты, адвокаты, славившиеся как отменные танцовщики.

При Генрихе IV (т. е. до 1610 года) буффонные *entrées* поручались исключительно баладенам, а знать исполняла только «*danses sérieuses*» (серьезные танцы); но уже в 1619 году в «Танкреде» будущие танцовщики «большого балета» исполняют сначала *entrées* в костюмах дровосеков, пильщиков и стрелков, а кончилось все это тем, что Людовик XIII любил исключительно «дурацкие» роли: голландского капитана, музыканта в шаривари, фермера.

Начиная с 1630 года нет решительно никакой разницы в выборе *entrées* для исполнения придворными кавалерами — они танцуют совершенно наравне с баладенами; и только



«Большой балет» Людовика XV в Шантильи.
Гравюра Кл. Валеффа. XVIII в.

«большой балет» остается по-прежнему областью для последних закрытой.

«Только одни особы знатные могли принимать в нем участие, и их костюм, за малыми исключениями, всегда один и тот же: помимо черной (иногда золотой) маски и обязательных эгретов все танцовщики носят туники с фестонами по краю, оставляющие ногу открытой, и обуты в сапожок, достигающий икры»¹⁸.

«Большой балет» — это, по выражению аббата де Пюра, «великолепный праздник для глаз»¹⁹; он и несет в себе то новое, чего до сих пор не было, и действительно возрождает античность, так как в нем театральный танец вернулся в ряды серьезных областей искусства. Еще в 1664 году Дюмануар, «король скрипачей и мастеров танца», вовсе не уверен в равноправии танца, представителем которого он являлся сам. Он говорит: «Не буду ли я прав, утверждая, что не найдется столь мало разумного и неотесанного человека, который поставил бы на одну доску позы и передвижения взад и вперед танцовщика с какой-нибудь прекрасной музыкальной пьесой, хорошо спетой или сыгранной на инструментах»²⁰.

Оглянемся на средние века — ничего, кроме «ломанья на потеху», мы не видали у профессионалов. Морески придворных празднеств (говорим не о танце, а о зрелище, носящем это имя) подготовили почву для «большого балета»; но, насколько можно судить по их описаниям, в моресках столько же действия, сколько и танца. Таковы и *entrées* балетов XVII века — они все построены на драматической выразительности, на характеристике лица или эпизода, будь то комическое *entrées* или серьезное.

В «большом балете» танец является самодовлеющим, не задается никакими целями выразительности помимо той непосредственной выразительности, которая заложена в самом ритмическом движении танцующей группы людей. Маски, иммобилизируя лицо, фиксируют внимание на движении.

Мы достаточно хорошо знаем, что касаемся тут области, которая еще не освещена и не выяснена в советском искусствоведении. Что музыка имеет самостоятельные формы выразительности и может не ходить занимать ее к соседу ни под видом драматического сюжета, ни под видом программы — это аксиома неоспариваемая. Танец еще не выявлен как автономная и самодержавная область искусства. Мысли Волынского, мысли А. Левинсона, образовавшего во Франции целую школу критиков, разделяющих его взгляды, у нас остались за флагом. Тем не менее рано или поздно советскому искусствоведению придется неизбежно посмотреть вопросу прямо в глаза: сведение танцевального спектакля к разновидности драматического, что делается нашими балетмейстерами под давлением теоретических высказываний искусствоведов, неизбежно приведет к оскудению спектакля и его выхолащиванию; рядом с реализмом игры танцы классические будут казаться все более и более *глупыми* и наконец отпадут вовсе. И тут придется решать вопрос: что же это за система искусства, этот классический танец? Куда его девать: выбрасывать или культивировать? Надо будет пристальнее его изучить, и тогда с неизбежностью станет ясно, что танец несет *в себе* свой смысл, танцевальное движение такой же самостоятельно ценный материал искусства, как музыкальный звук, как линия и краска в живописи. Как симфония не нуждается в анекдоте, в литературном подстрочнике для того, чтобы создавать лавины звука, несущие отчетливую идеологию и являющиеся зачастую вершинами культуры в данную эпоху, говорящие языком, понятным человеку, стоящему на достаточном уровне развития (без

некоторого уровня развития если и можно отдаваться непосредственным впечатлениям от искусства, то разбираться в нем — мудрено), так и танец в его наиболее разработанной системе, в классике, может создавать такие «формации», насыщенные передовой идеологией своего времени, понятные без анекдотической подкладки, выразительные изнутри, своими чисто танцевальными методами, приемами и заданиями.

Конечно, не этому беглому замечанию удастся изменить чьи-либо убеждения. Трудно только удержаться от напрашивающегося замечания. Как раз в наше время, в данном этапе строительства советского балета, знакомство с этой формой танца могло бы быть очень вдохновительным и дать неожиданные результаты: монументальность композиции, отрешенность от бытового психологизирования танца, умение найти ценность танцевального движения вне прикладного, служебного, смыслового значения — это все задачи, достойные большой эпохи искусства. Повторяем: пока танец не проделает ту эволюцию, которая освободила «музыку от прикладной роли» и выявила «идею симфонизма» — балет не выйдет на широкие пути и вряд ли найдет созвучие грандиозной советской действительности.

Мы обращаем внимание читателя на то, что танец уже делал попытки на такое самостоятельное существование в сферах серьезного искусства и что мы подошли к одной из этих попыток — к «большому балету».

Не люди — отвлеченные образы, с золотыми лицами, с пышным ореолом эгретов, в сверкающих коротких туниках, плавными и точными передвижениями строят круги, квадраты, треугольники, как мы видим на современных гравюрах, планированные всегда очень широко, с большими интервалами между танцующими, что должно было еще увеличивать стройность и пышность зрелища²¹. Длительно сменялись фигуры одна другой, перемены доходили до сорока. И этот «великолепный праздник» и приучил глаз к тому, что движение для выразительности не нуждается ни в драматической содержательности, ни в виртуозном блеске. Тут и выработалась возможность того жанра, который возглавлял весь танец XVIII века; мы говорим, конечно, о *danse noble**.

Танцевать профессионалу «с достоинством» — это ново, этого еще не знал ни жонглер, ни морескьер, ни панталон, и этот жанр и мог выработаться только в такой, стоящей

* — благородный танец (франц.). — *Примеч. ред.*

высоко в уважении сограждан среде, куда он пспал в XVII веке. Если этот танец XVII века ограничен в узких пределах, если выразительность его «геометрии» не идет дальше известных границ торжественной декоративности, то чем он тут ниже всего искусства своей эпохи? Не ограничен ли и весь пышный расцвет этого искусства? Не будем же мы с мериллом из других эпох судить о всякой далекой эпохе. Тогда театральный танец поднялся на высшую ступень по сравнению с прошлым, нашел новую форму существования, более сложную выразительность, поскольку сформулировать отвлеченную мысль сложнее, чем рассказать реальный факт. Эта установка на отвлеченное мышление в танце — явление еще не только не изжитое, но, как мы уже говорили, даже и не разрешенное, не доведенное до конца и посейчас.

Чтобы сделать нашу мысль более отчетливой и для людей, не очень углубляющихся в знания о теоретических предпосылках искусства, мы считаем полезным развить ее и пояснить на ряде конкретных примеров. Конечно, человеку, внимательно присматривавшемуся к искусству и к путям творчества, не может прийти в голову устаревшая для второй четверти XX века формула «искусство для искусства». Но люди, мало искушенные в штудировании искусства и теории его, этой формулой охотно оперируют, как только встречаются высказывания, подобные нашим. Раз мы говорим об отсутствии черным по белому выписанной этикетки, раз мы считаем лишним для живописи — анекдот, для симфонии — программу, для танца — драматическое сюжетное задание — ну, ясно: автор — сторонник «искусства для искусства»!

Что значит эта формула в устах людей, считающих еще возможным пускать ее в ход при современном состоянии теоретической мысли об искусстве? Все еще то же самое, что для Писарева и Чернышевского, или, как для передвижников: «Ах, какой позор! этюды голой натурщицы, когда...» и т. д.

Искусство — не такое простое явление, чтобы можно было так рубить сплеча. Передвижники все были очаровательные люди (многих автор знавал в детстве и хорошо помнит), наивные до седых волос и трогательные прямоотой и честностью убеждений. Но они не владели тем «реактивом», который нужен для анализа такого сложного химического явления, как искусство. Сами же они в своем творчестве давали какие-то «полуфабрикаты» — совершенно не

пропущенные через все необходимые душевные фильтры непосредственные жизненные переживания; эти переживания прекрасны и благородны, но не перебродив в творческой лаборатории, не дойдя до зрелости, необходимой для создания прочного художественного образа, эти переживания попадали на полотно в форме вялых и слабых недоносков; прекрасные порывы давали прескверную живопись, гора родила мышь. Мы отнюдь не хотим сказать, что такое явление, как живопись передвижников, не имеет места в культуре, что это незаконный жанр. Тенденциозные литература и живопись — явления, нужные в жизни всякой эпохи; но они лежат лишь на самых окраинах искусства, поскольку проблески его присущи и им, и гораздо более относятся к педагогике, к воспитанию масс. Однако всякая эпоха желает отразиться и в подлинном искусстве и создает его творцов, обрекаемых порою на жестокие мучения из-за непонимания окружающих. Но они обязаны творить и творят. Свойство художника — так перерабатывать в «колбочках» своего мозга жизненное явление, что оно снова является миру в совершенно неузнаваемом и специфичном для всякого искусства виде. Музыкант все явления жизни переведет на взаимоотношения звуковые, живописец найдет такую-то краску или вот эту линию как экстракт сложного и мучительного претворения жизненных фактов. Наивно думать, раз мы видим перед собой подлинное произведение искусства, хотя бы не имеющее сюжета, хотя бы натюрморт Сезанна, что оно может быть бессодержательно. Если полотно или музыкальная пьеса бессодержательны — они не искусство, это мазня любителя и брэнчанье недоучки. Искусство и содержательность понятия неразрывные. Каково содержание натюрморта Сезанна? Вот в том-то и дело, что можно рассказать все — производимое картиной впечатление, технические и эстетические приемы художника, можно социологически увязать данную картину с ее эпохой, можно живописному содержанию подыскать аналог музыкальный или творческий словесный, но *сформулировать* то специфическое живописное содержание, которое несет в себе настоящая картина, — это вещь неосуществимая. Другими словами, живописцем и становится тот, кто извлекает из жизни сторону явлений, неуловимую ни звуком, ни словом.

Можно прочитать всю литературу о Рембрандте, но, не видав его ни разу, ощутить тайну его светотени нельзя, а в этой светотени и есть его ответ на явления мира и жизни. И так значителен этот ответ, что без волнения никто не

подойдет к полотну Рембрандта, будь то этюд головы старика или библейский сюжет, далекий человеку XX века.

Это ответное волнение на творческий порыв художника есть лучший реактив для определения наличия перед нами произведения искусства. Вслед за волнением, первоначально неопределенным, начинается в зрителе процесс ассимилирования ощущений художника; и зритель, обладающий зрительным талантом (им тоже надо обладать, есть зрители, доходящие до гениальности при отсутствии у них творческих способностей, и есть люди, абсолютно тупые ко всякому искусству), кончает свое внимательное вглядывание или вслушивание тем, что подымается до мировосприятия художника, живет с ним в унисон. В этом величии искусства: рядового человека оно подымает до вершин духа, куда найти пути могут лишь единичные представители зоологического вида *homo sapiens*, созданные огромной и тщательнейшей селекцией — стоит только посмотреть данные современной евгеники!

Что же тут делать с формулой «искусство для искусства»? Может ли существовать она в том виде, как применяется: что-то вроде того, что «кушать конфетки, забывая о неимущих хлеба»? Да само искусство — хлеб, для многих более необходимый, чем хлеб насущный, так как мы видим многие и многие примеры людей, которые не пообедают, но музыку слушать пойдут. Искусство питает и дает рост интеллекту, тому, что в человеке и есть как раз «человек». «Искусство для искусства» — формула мертвая, потому что, мы повторяем, бессодержательного *искусства* нет. Суррогаты, прикрывающиеся его именем, не достойны того, чтобы о них говорить.

Очень многое в понятии «искусство» сбивает литература, недаром точный ум латинской расы в языке «литературу» отделяет от понятия «искусства». Литература — еще более сложное явление, чем искусство. Творчество словесное, она охватывает все, что в данную эпоху в слове выражается: общественная жизнь, наука, психологические и эстетические теории — словом, весь умственный багаж автора укладывается в литературное произведение, в роман или драму, которые целыми главами или целыми сценами посвящены только изложению убеждений автора. Изображаемые же им жизненные явления — порою просто необработанные куски жизни (подлинные письма, дневники), должны служить эти убеждения иллюстрировать. Словом, литература прибегает к методам, непохожим на методы искусства вообще.

И вот грех XIX века, не изжитый и посейчас: склонность олитературивать *все* искусство. Если картина — пусть она имеет содержание, укладывается в литературные формулы; если симфония — *скажите*, что она передает? Театр — просто филиал литературы; в том числе и опера; в то же число вгоняют и балет — пусть *говорит* вещи, которые можно сформулировать *в слове*.

Неужели не ясна ошибочность такой установки? Зачем тогда другие виды искусства, если *все можно рассказать*? В том-то и дело, что не все. Как ни старайся, Рембрандта не расскажешь, Бетховена не расскажешь. Что же, они пусты? Бессодержательны? Нет, они вершины мысли своего времени, они драгоценны для человечества не менее, чем Шекспир и Гете.

Так вот, когда мы говорим, что и *танец* не нуждается в сюжете, который укладывается в форму сюжета драматического, т. е. литературного, т. е. словесного, мы ничего другого не говорим, как то, что и танец *самостоятельный материал для искусства*, который в руках художника может слататься в произведения большой значительности — *содержательные* на манер содержательности музыки и живописи, т. е. оформленные своими и только своими законами выразительности. Как картина или симфония, танец должен вызывать в зрителе волнение, ответное на творческий процесс осмысления какого-нибудь явления жизни в формах хореографических, дающих знание, не укладываемое в музыкальную или словесную форму, а потому и хореографическое, что оно *не* словесное. Все, что *можно* уложить в слово и *должно* уложить в слово, по самой простой логике: зачем громоздить средства выразительности, когда содержание укладывается в более простые? Зачем сложная и дорогая машина оперы или балета, если можно приемами драматической игры сказать то же самое? Драматический спектакль — и более гибкий и более дешевый театральный жанр. Только потому, что опера и балет существуют и их «приятно» посмотреть? Так не к такому ли подходу справедливее будет применить укор «искусство для искусства»? Тратить дорогой балетный спектакль на то содержание, которое укладывается в спектакль драматический, только для того, чтобы приправить трудно проглатываемый сюжет «приятными» танцами (как касторку сдабривать вареньем!), нецелесообразно. Касторку надо заключить в капсулу, трудное смысловое содержание драматического спектакля — в интересную форму, и они будут проглочены безболезненно. Сложный

же аппарат балетного спектакля надо использовать с максимальной производительностью. И прежде всего надо располагать балетмейстером, который *мыслит* хореографически, т. е. таким художником, который, во-первых, как всякий художник, способен воспринимать значительные стороны жизни и, во-вторых, обладает свойством перерабатывать их в формы *танцевальные*, в том числе и в форму классического танца. Классика обладает своим арсеналом выразительности, как им обладает и музыка; но выразительные средства и приемы музыки детально и основательно исследованы. Музыканты и их критики знают, что такая-то тональность дает впечатление светлой настроенности, такая-то мрачна; что известные интервалы, их сочетание, тот или иной ход мелодической фразы — вполне определенные краски выразительности. В классике вся эта сторона ее совершенно не разработана и предоставлена интуиции художника; критика же в подавляющем большинстве тут просто ровно ничего не понимает, а потому сразу же подсовывает знакомое — выразительность актерскую — и вносит сумбур, сбивает с толку и самих участников балетного спектакля и зрителей.

Тем не менее интуитивные находки в нашем репертуаре есть; есть целые сцены, целые куски балета, в которых большое, захватывающее впечатление достигается чисто танцевальным материалом, и как раз эти балеты всякий зритель, от рядового до наиболее квалифицированного, считает за самые *содержательные*. Они слишком известны, чтобы надо было их называть или комментировать: «Жизель», «Лебединое озеро» Л. Иванова (в прежней его редакции). В них ударные места спектакля — чисто танцевальные сцены, даже не *pas d'action*.

Резюмируем кратко: чтобы не дублировать спектакль драматический и целесообразно использовать дорогой аппарат балетного театра, должно предоставить этот аппарат подлинному балетмейстеру, умеющему находить для спектакля содержание танцевальное, дающему хореографию значительную, не уклоняющемуся ни в бессодержательное переливание из пустого в порожнее, в набор случайных па и более или менее уместных трюков, ни в пассивное угождение вкусам малоосведомленных критиков, давая актерскую игру вместо танца. Или — в стиле Козьмы Пруtkова: «Не надо стрелять из пушки по воробьям».

Вернемся к танцам «большого балета». Эти танцы были отнюдь не бальные танцы: не паванны, не куранты, не мену-

эты, которые в балетах не исполнялись вовсе, кроме редких случаев, когда по ходу действия предполагался именно такой «бальный танец». Танцы балета совершенно особые, специально для него сочиненные прославленными профессиональными хореографами.

В предыдущей главе мы уже говорили о наплыве итальянских учителей танца, не переводившихся при французском дворе. Громкое имя Бальдассарино Бельджойозо, французами называвшегося Бальтазаром де Божуайё, известно всякому, интересовавшемуся историей театра, также как и его «Цирцея». О том, каковы были танцы, исполняемые в этих балетах итальянского типа, мы можем иметь отчетливое представление по указаниям Негри²²; он приводит четыре театральных танца, сочиненных им и протанцованных «дамами и кавалерами» в определенных спектаклях. Негри дает их точное построение и все исполняемые па, что очень расширяет наши знания о театральных танцах придворных балетов конца XVI века, насквозь еще проникнутых итальянскими влияниями и во Франции. Это та почва, на которой расцвели танцы придворных балетов XVII века, скрещение двух видов — танца виртуозного и бального.

Итальянские танцовщики во Франции — настолько распространенное бытовое явление, что оно отразилось и на языке, о чем мы имеем современное показание, датирующее происхождение слова «баладен». В памфлетическом «Диалоге о новом итальянизированном французском языке»²³ от 1578 года происходит спор между Филавзоном и Кельтофилом. Первый говорит, что при дворе надо остерегаться произносить слова *danse*, *danser* и *danseur*. Все это давно изгнано, а из Италии вывезены *bal*, *baller* и *balladin*, «а также и лица вместе со словами, и не только баладены, но и баладенки». Название «баладен» настолько укоренилось, что мы главным образом с ним и встречаемся в XVII веке для обозначения профессиональных танцовщиков. Словари снова помогут нам и тут. Тот же Ливе цитирует определение баладена из словаря XVII века²⁴: «Баладен — профессиональный танцовщик, танцующий на публичном театре по найму и за деньги. Говорится также, более употребительно, о буффонах и фарсерах, которые развлекают народ». У Ришеле: «Баладен. Фарсер. Арлекин и Скарамуш имена баладенов». У него же дальше: «Jongler... faire le baladin, faire le jongleur...»²⁵. У Менажа: «Арлекин-бателер»²⁶. И еще в Драматическом словаре²⁷: «Баладен, танцовщик, фарсер, который в выступлениях исполняет грубо комические лома-

нья (*des postures*). Роли этого рода были очень распространены в театрах во Франции в XV и XVI веках и в первую половину XVII». И, наконец, опять у Ливе²⁸: «Пантомим — буффон, выступавший в античном театре и представлявший жестами и знаками всяческие действия. Это было приблизительно то же, что баладены наших дней, которые танцами представляют различных персонажей и различные действия». И там же цитата из Скаррона: «Он рассказал мне про вас чудеса, что вы великий прыгун (*grand sauteur*) и великий мастер играть на волынке — баладен и скрипач настолько хороши, что позавидовал бы сам Аполлон».

Все эти сопоставления, надеемся, дают нам твердое право провести знаки равенства, которые из хода событий давно нам кажутся неизбежными.

*Танец жонглера XIV века, морескьера XV века, арлекина (панталона) XVI века, баладена XVII века составляет одну преемственную линию танца *par en haut* — виртуозного танца с прыжками, исполняемого в комической, гротескной манере.*

Историк, вероятно, отнесся бы пренебрежительно к нашим выводам, построенным на сопоставлениях, умозаключениях и т. п. Но мы были счастливы, находя и эти крохи, так как научного материала для *danse haute* нет, как справедливо указал Герцман; есть этот материал только для *basse-danse* — для бытового, бального танца²⁹. О причине мы уже говорили — слишком ничтожное и непочтенное в глазах современников было это явление, этот танец *par en haut*, чтобы о нем говорить в письменности.

Балеты XVII века эту преемственную линию танца *par en haut* — танца, построенного на прыжках, — приняли, усвоили и продолжили в своих *entrées*. Слово *entrée* опять слово с двумя значениями. С одной стороны, это понятие общее, как мы уже видели с первых же шагов формирования придворных балетов, и которое можно определить современным обозначением «театрализованный» танец. С другой стороны, в течение XVII века слово *entrée* приняло значение определенного вида и танца и танцевальной музыки, относящееся к *danse sérieuse* или к «танцу с прыжками», что значит одно и то же; это явствует из многократных указаний Тауберта³⁰, неизменно пишущего «*danse sérieuse*» и так описывающего *entrée*: «Под этим словом подразумевается особый род и мелодий и танцев; мелодии состоят из слабых тонов и из других великолепных, вполне созданных для прыжков; поэтому применяются в *entrée* одни серьезные

па: сильные воздушные прыжки, высокое несение рук (на уровне плеча), эффектные па, быстрые движения тела и т. д., которые все искусны и трудны. Они рассчитаны лишь для передачи каденции и совершенно не связаны ни с какой фабулой, будь то в серьезных, будь то в веселых балетах».

В заключение еще словарное подтверждение того, что *entrée* балета продолжают ту же линию *danse par en haut*. У Ришеле на слове *entrée* мы читаем: «Это вид танца с прыжками (*par saut*) в начале и во все время балета и между актами некоторых театральных пьес».

Если не будет открыт совершенно новый исторический материал, навсегда останется загадкой, в каком взаимоотношении была учная хореография *maitre à danser* и виртуозная техника профессиональных исполнителей в XV, XVI, XVII и даже XVIII веке. Другими словами — в чем совпадал урок, который давал мастер танца ученикам-непрофессионалам, с тренировкой профессионального танцовщика-виртуоза. Попробуем все же высказать несколько предположений на основании учебников Карозо и Негри, рисующих состояние техники танцев на рубеже XVI и XVII веков. Обратимся к Негри как более пространному; кроме того, он зарисовывает некоторые приемы и па, что делает его объяснения тем более ценными.

Премудрости сложных *cinque passi* (пять шагов) бальной гальялды мы пропустим; рисунки Негри ясно указывают, что эти па танцевались в бальном танце с постановкой ног, совершенно не соответствующей манере виртуозов, которую мы знаем и по «Balli» и раньше по картам мастера E. S. 1466 года. Ученикам своим Негри предписывает держать ноги на расстоянии двух дюймов одну от другой, носки чуть врозь; при шаге носок не опускается, а, напротив, идет наверх.

Когда Негри нужно *plié*, он указывает, что должно слегка раздвинуть колени, и рисует их в таких *plié* хорошо развернутыми *en dehors*, хотя ступни и стоят почти прямо. Так как эти *demi-plié* ему нужны при прыжках, можно думать, что в манеру и технику «бальные» тут подмешивается техника профессиональная, построенная на прыжках.

В этой мысли нас как будто может поддержать встретившаяся у Де Лоза фраза³¹. Говоря об исполнении гальялды на балах, он считает ее для своего времени (около 1620 года) танцем рискованным. Во всяком случае, предостерегает своих учеников от «прыжков и других бателерских (*battelle-gesque*) движений». Т. е. к этому времени гальялда уже выходит из моды, чувственность и непосредственность нра-

вов общества XVI века сменяется сдержанностью и надуманностью десятилетий, когда «пресъезы» так сильно влияли на все свое окружение, литературу и искусство, вводя во Франции «салонную» жизнь.

Прыжки и туры Негри разбирает подробно и долго; они то и дадут нам отражение профессиональной техники, почему ими стоит заняться.

Все эти прыжки (с подготовкой) исполняются «в один темп гальярды», т. е. в ее два такта по $\frac{3}{4}$. Он делит их на четыре группы: 1. Прыжки с кистью — совершенно специфическая и местная разновидность прыжка, во время которого надо коснуться носком ноги до кисти, висящей на шнурке в воздухе на высоте метра и более. 2. Туры en l'air. 3. Кабриоли и entrechats. 4. Кабриоли spezzate (разбитые).

1. *Прыжки с кистью* насчитывают тринадцать разновидностей. Пускаться во все эти тонкости трюка нам не имеет смысла, а сущность его такова. Танцующий становится спиной к висячей кисти, на некотором от нее расстоянии, делает прыжок с поворотом en dedans налево, выкидывая ноги вперед, левой ногой стремится достать кисть, а правую ногу перекидывает через левую, приходя на обе ноги снова в свое исходное положение.

2. *Туры en l'air*. В этой группе Негри описывает и туры salto tondo и assemblé en tournant, которые называются salti di rovescio — прыжки наоборот. Туров en l'air девять разновидностей, потому что Негри считает все разновидности подготовки прыжка за особый вид; в сущности их четыре: кроме простых туров, туры с заносками, с одной ногой, пригнутой к колену другой, с подогнутыми обеими ногами. Как подготовка делаются маленькие прыжки, размахивание ногой взад и вперед (comranella) — все это в различных комбинациях. Делаются два тура: «Были некоторые, которые вертелись два с половиной раза». Préparation делается так: встать с ногами, раздвинутыми на расстоянии двух дюймов, подняться слегка на полупальцы, поднять руки, сжимая кисти, повернуться слегка налево, demi-plié. Прыгая, опустить руки по швам, слегка раздвинув локти, прийти на demi-plié. Assemblé en tournant — в пяти разновидностях, с прямыми и подогнутыми ногами.

3. *Кабриоли* и entrechats. Кабриоль сильно отличается от современного понятия. Чтобы сказать как можно короче и яснее, придется сказать так: в этой кабриоли быстро болтают ногами взад и вперед, проводя одну ногу мимо другой. Ноги на некотором расстоянии друг от друга, и каждая

делает три, четыре, пять или шесть движений. Кабриоли делаются прямо и с поворотом, всего девять разновидностей. Чтобы выучить их, Негри советует держаться сначала за стол и кресло. Не указывает ли это, что палка на уроках еще не применялась в XVI веке? *Capriola trecciata* соответствует *entrechat*, делается *in quatre* и *in sei*, т. е. *entrechat-quatre* и *entrechat-six*, но для последнего Негри рекомендует подгибать колени; такое *entrechat* мы можем воспроизвести в зарисовке из гораздо более позднего времени. *Entrechat* насчитывается семь видов.

Вторая разновидность виртуозных па — это пируэты *girata* или *zurlo* у Негри; *pirlotto* или *zurlo* у Карозо. Негри перечисляет десять видов пируэта, которым предпосылает указание, как делать туры вообще: стать ровно на обе ноги, левая нога немного впереди правой, подняться слегка на носок и в то же время поднять немного правую руку, поворачивая корпус налево, затем повернуть его обратно на место и слегка открыть колени (*demi-plié*); после этого приблизить к левой правую ногу, вытянутую и с поднятым вверх носком (*sic*) и вертеться налево, упираясь в землю только *petto* левой ноги (полупальцы). Опустить обе руки по швам, слегка поддерживая локти, вертеться три, четыре раза и более, «кто сколько может», и закончить на *demi-plié*. Держать во время туров корпус и голову надо прямо и опустить глаза, «не поступать, как некоторые неуклюжие, которые сначала поворачивают корпус, потом голову или останавливаются, разиня рот и глядя в воздух».

Это и есть *первый* вид пируэта.

Второй также *en dedans* налево, начинается с *souré* на левую ногу; в остальном подобен первому.

Третий такой же с открыванием и закрыванием правой ноги.

Четвертый с правой ногой, скрещивающейся у колена с левой.

Пятый начинается с выбрасывания правой ноги вперед, так делается один тур, потом она скрещивается у колена с левой.

Шестой с *rond de jambe*'ами правой ноги.

Седьмой с четырьмя *battements sur le cou de pied*.

Восьмой попеременно *en dehors* и *en dedans* на левой и правой ноге.

Девятый — по одному туру, падая всякий раз на правую ногу впереди и отдаваясь все с большей быстротой до десяти или двенадцати раз.



Фигуры танца по Туано Арбо

Десятый состоит из трех *sissonnes en tournant* с правой ногой *sur le cou de pied* сзади, заканчиваемых каждый раз падением на обе ноги; в заключение *salto tondo* с одинаковыми ногами.

Мы брали только общие черты и пропустили очень много интересных деталей. Запас виртуозных па достаточный, и многие из них трудны для исполнения. Кое-что мы узнаем о технике виртуозов, но надо сознаться, что прорыв между Негри и «Balli» большой: «параллельные» ноги Негри, поднятые носки не вяжутся с манерой танцовщиков Калло, и мы еще не видим способа примирить эти две техники.

Дюфор сто двадцать пять лет спустя вспоминает эту манеру, эту школу танца с «параллельными» ступнями, дающими «жесткие и негнущиеся шаги», «утомительную и принудительную». Он называет эту школу безразлично ита-

льянской или испанской — в отличие от последующей. всюду воцарившейся — французской³².

В XVI веке разница между старинной манерой французских учителей и итальянских их соперников опять-таки значительна. Если мы обратимся к зарисовкам Туанот Арбо и сравним их с Карозо и Негри, нам бросятся в глаза следующие их особенности. Шаг, принятый у Арбо, гораздо шире, это простой большой шаг нормальной походки; у Карозо и Негри он уложен в узкие границы, определяемые Негри иногда «в четыре дюйма». В реверансе у Арбо кавалер держит левую ногу совсем выворотню, и во всех прочих зарисовках его ноги имеют определенную наклонность к повороту en dehors. Как прямые ступни ног у Негри, мы видели. Корпус у человечков, зарисованных Арбо, подвижный и непринужденный, руки свободно, «по-житейски» отвечают на движение, иногда довольно широко, например для posture. У Негри корпус и руки не менее сдержанны, чем ноги. Хочется прийти к выводу, что та убористая, очень замкнутая в узкое движение манера, в которой чувствуется ренессансная уравновешенность, и легла в XVII веке в основание ученой хореографии *французов*, вытеснив их собственную, более натуральную манеру, в которой слышишь те же ноты, что и в французской лирике XVI века, простой и интимной, также утраченные при «приведении в порядок» всего искусства в эпоху Лебрена и Буало.

Другое название профессионального танца — «bocan» — удержалось недолго и было обязано возникновением пресловутому учителю танцев королевской семьи и предшественнику Бошана в постановках ballets de cour, где Бокан никогда не числится среди исполнителей; он только их учит и ставит танцы. Бокан, «чудо своего века не только в области танца, но и как скрипач»³³, — блестящий представитель того цеха скрипачей и мастеров танца, зарождение которого в XIV веке мы указывали: цех процветал в начале и середине XVII века. «Благодаря увлечению всего народа и двора танцами за предыдущий век сформировалась многочисленная община учителей танца», так как с этих пор «в цехе настолько же процветает танцевальное мастерство, как и инструментальное, и даже больше»³⁴.

В 1664 году в Париже было двести танцевальных зал, где можно было обучаться танцу. Над входом красовалась вывеска с изображением скрипки и надпись: «Seans on montre à Danser» — «Здесь показывают танцевание». Общее количество учителей во Франции доходило до трех-четырех

тысяч³⁵. «Наиболее знаменитые ходили на уроки в сопровождении слуги, который нес за ним скрипку. Брели они очень высокую плату. Это можно видеть у Реньяра в его пьесе «Развод», игранной в 1688 году у итальянцев.

«*Коломбина*. Поллуидора за урок! В прежнее время платили лучшему учителю эю в месяц. *Арлекин*. Правда, но в то время учителю танца не нужно было быть раззолоченным со всех сторон, как теперь; пара калош была его каретой, которая развозила его по городу»³⁶.

Учрежденная Людовиком XIV академия танца³⁷ жестоко затронула интересы цеха: начиная с 1662 года Дюмануар, «король скрипачей», ведет ряд процессов и выпускает ряд брошюр, дающих много исторического и бытового материала. Цех удержал в конце концов свои права на преподавание танца наряду с академией, но к началу XVIII столетия миновали блестящие его времена, его главенство в области преподавания танца (непрофессионалам, преподавание «бальных танцев»); этому немало способствовала и неудачная борьба с клавесинистами, касаться которой нас завело бы слишком далеко в сторону³⁸.

В XVII веке многочисленные представители профессионалов танца во Франции складываются из следующих групп: во-первых, цеховые *мастера танца* (*màîtres à danser*) — преподаватели «бальных танцев» и тринадцать академиков; во-вторых, *баладены* — платные исполнители танцев в весьма разнообразных обстановках, от ярмарочных подмостков до придворных балетов; в-третьих, *виртуозы* итальянской комедии *dell'arte*.

К двум последним группам непосредственно примыкает группа любителей-аристократов и ротюрье, выступавших в придворных балетах постоянно и на очень видных ролях и выработавших себе основательную технику³⁹. Если Людовик XIV, «король от головы до пят», действительно «первый из дворян», умевший быть королем и любивший свое «амплуа», если он решался выступать перед своим двором в качестве танцовщика, то уж, конечно, не с тем, чтобы срамиться перед ним; а он танцевал рядом с первым и знаменитейшим из всех танцовщиков — с Бошаном⁴⁰.

Король, королева, весь двор, а за ними и все, кто стремился двору подражать, последовательно и непрерывно учились танцевать. Мы могли указать на учителей танца XVI века, но особенно ярко это обучение танцу проявлялось и известно нам, как мы видели, в XVII веке. Вся манера, вся повадка придворного общества понемногу подчинялась



Людовик XIV в костюме
Короля-Солнца в балете «Ночь».
Гравюра Стефано делла Белла, 1653 г.
Париж, Нац. библиотека

смычку *мастера танцев* и проникалась торжественностью сочиненных им для его высокородных учеников танцев. А поучить их надо было: если мы приглядимся к мемуарам XVI века, к его языку и укладу жизни, они покажутся нам еще очень и очень грубыми и элементарными, а нравы изрядно циничными, хотя бы у пресловутого Брантома. А не выходя из нашей области, вспомним любимый танец второй половины XVI века, вольту. Кавалер поддерживал даму одной рукой за талию, а другой под планшетку корсета, а когда они вместе прыгали с поворотом в воздухе, он поддавал ее коленкой! Даме же горячо рекомендуется придерживать рукой юбку, чтобы, взлетая высоко, показать только рубашку, а не то, что рубашке надлежит прикрывать⁴¹. Увлечение королев-итальянок балетами отдало всю эту довольно-таки бесшабашную придворную компанию на выучку к учителю танцев, первоначально также итальянцу. Насколько раньше смягчились и утончились нравы итальянского аристократического общества, мы хорошо знаем: «Cortegiano» графа Кастильоне рисует в 1528 году жизнь

изысканную и детально разработанные формы общения среди «куртизанов»⁴².

Те плавные, выработанные жесты, которым обучал танцевальный мастер, не забывались после урока или протанцованного балета, и понемногу складывалась утонченная манера в обращении, которой будет славиться французский двор в XVII веке. Была исправлена походка кавалериста, свойственная молодому дворянину, с раннего детства рыщущему по полям и лесам верхом в бесконечных охотах и травлях⁴³; походка удержала выворотность заправского танцовщика, могущего поспорить с баладеном, жест рук, округлость, все поведение, танцевальную размеренность, и, когда расцвела пышная культура века «короля-солнца», он оказался окруженным двором, способным стать носителем и воплотителем идей величия монарха и его монархии. И тут ученики не остались в долгу у учителей: выступая рядом с профессионалами, они пролили на общее дело — театральные танец — «блеск» своих имен и «сияние» своих корон; это сотрудничество было вернейшим путем, чтобы вывести профессиональный танец из его униженного состояния⁴⁴. Мало того: нельзя себе представить такой этап театрального танца, как «большой балет», на другой почве, чем придворной; чтобы на танец научились смотреть с серьезным вниманием, с почтением и жадной насытостью значительностью зрелища, в те времена надо было короля поставить в первую линию кордебалета, составленного из принцев и герцогов.

Конечно, когда «большой балет» перешел на сцену городского театра и исполнителями его стали платные танцовщики, внимание поослабло, тем более почтительность. Но серьезный жанр театрального танца был создан.

Профессиональный танец проделал большую эволюцию за сто лет, с конца XVI до конца XVII века. На основу традиционной техники виртуозного танцовщика, жонглера — матассина — морескьера — баладена, легли следующие наслоения в связи с его участием в придворном балете: во-первых, влияние балетмейстеров, носителей ученой итальянской хореографии; во-вторых, влияние соседства аристократических танцовщиков и их «большого балета», созданного теми же учеными хореографами; в-третьих, влияние итальянских виртуозов, впрочем никогда не прекращавшееся и раньше; тут оно было особенно ярким со стороны арлекинов и вообще всех танцовщиков в комедии dell'arte.



Арлекин.
Гравюра Джузеппе Мария Мителли,
начало XVIII в.

Говоря о Люлли и его танцовщиках, А. Левинсон⁴⁵ склоняется к подобным же выводам, высказывает намерение изучить танцы в комедии dell'arte, но, по-видимому, намерение это осуществить не успел. Интересно извлеченное им из современного журнала определение Люлли — «фарсер, еще запыхавшийся от проделанных им прыжков». Левинсон предполагает, что Люлли в большом долгу у комедии dell'arte, и даже, что «он был и ученик этих изумительных бателеров». А Люлли на долгие годы — центральная фигура в жизни балета XVII века.

Все же среди них роль арлекина в области танца в первой же половине XVII века выдвигается на первое место. Когда говорят о танце в итальянской комедии, чаще всего говорят о танцах арлекина. Арлекин труппы «Фидели» участвует в «балете короля», изображающем «итальянских комедиантов» (1636)⁴⁶. Выступления арлекинов в придворных балетах упоминаются несколько раз в течение всего века.

В 1641 году в балете «De la prospérité des armes de France» «итальянец по имени Карделин исполнил ряд акробатических трюков... Карделин в IV акте изображал орла. В

У акте он появлялся в III entrée. Предыдущее entrée показывало: «сьеров Непaut, Le Goys, Brotin и des Airs, представляющих развлечения танцами, прыжками и дурацкими положениями. Сьер Карделин со своими товарищами появляется среди них и исполняет великолепные сальто-мортале, которым те немедленно хотят подражать, но последний прыжок сьера Карделина приводит их в ужас, и они сконфуженно разбегаются»⁴⁷.

Мы нигде не нашли имени Карделина и не знаем, был ли это арлекин, во всяком случае, жанр его выступления типично арлекинский⁴⁸.

Подобные факты заставляют Дризена прийти к следующим заключениям⁴⁹: «...у Мольера все Zappi, заимствованные им из итальянской комедии, — разговорные роли, но арлекин всегда нем и танцует. При этом мольеровский арлекин не первый встречный танцовщик, который ничего другого от природы не имеет, как только ловкое тело. Нет! Когда в октябре 1670 года Мольеру понадобился арлекин для премьеры в Шамборе «Мещанина во дворянстве», он обращается к своему другу и товарищу из «Итальянской комедии» Доминику, знаменитому создателю нового, блестяще остроумного арлекина... То же было уже в 1667 году в Сен-Жермене en Laye в «Балете Муз» — и там участвовал друг Мольера. Как мог бы согласиться на немую роль в конце комедии Доминик, всегда игравший центральную роль в «Итальянской комедии», любимец всего Парижа (Людовик XIV крестил его сына!), как мог бы Мольер предложить своему остроумному другу, избалованному публикой, незначительную роль на премьере при дворе Людовика XIV, если бы именно танец не был истари самое характерное, самое лучшее в искусстве арлекина. Не должен ли был быть уверенным Мольер, приглашая Доминика, единственного иностранца среди французов, постоянных танцовщиков, что никто ни в Париже, ни при дворе лучше не протанцует комический танец «Ночи» чем Доминик? Как опытный театральный директор, не учел ли он вперед успеха, который должен был разразиться, когда Доминик в веселой чаконне целые полчаса будет летать по сцене перед избранным обществом?»

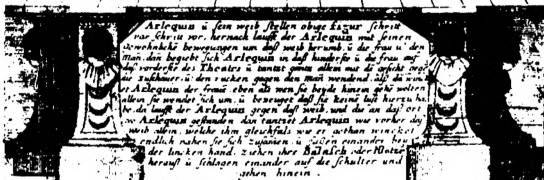
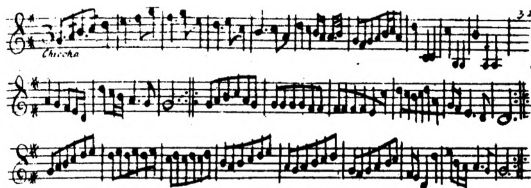
В 1688 году Доминик пародирует перед королем новый жанр танца, придуманный Бошаном, — это и был тот вечер, когда он простудился, заболел и вскоре умер.

Обращаясь к танцам персонажей комедии dell'arte, мы находим интереснейшие сведения в книге Lambranzi «Neue

und curieuse theatralische Tantz-Schul» 1716 года⁵⁰, которая вообще многое освещает в танце на рубеже XVII и XVIII веков, если просмотреть целиком все сто один лист. Все эти гравюры, манера которых хорошо известна по встречающимся часто отдельным воспроизведениям, необычайно убедительно и понятно передают танцевальные движения. Пусть дан один момент — то, что предшествует, — и, что будет дальше, логически напрашивается: изображенный момент неизбежно видишь не оторванным, его видишь в серии движений.

Этот обширный репертуар комического танцевального театра дает нам уловить одну черту исполнительства, общую с современным низовым театром, с варьете, и которую мы давно ждем встретить во всех обозреваемых нами веках у наших профессионалов танца. Если мы взглянем на артистов современного варьете, в какой бы специальности они ни выступали, всем присуща общая черта: необычайная четкость, рассчитанность, скупость движения и вытекающий отсюда прозрачный, легкий, внебытовой рисунок всего облика. Будь это акробат, куплетист, фокусник, эксцентрический танцовщик, клоун — все они «работают» в этом легком и прозрачном рисунке, без мазов, без излишнего «росчерка». Эту общую окраску техники создает, думается, присутствие и главенство таких «точных» профессионалов, как акробаты, фокусники, трансформаторы. Рядом с ними нельзя работать размашисто. Зная о большой доле акробатики, которая входила всегда, начиная с античности, в профессию мима-жонглера-морескьера-арлекина, мы всегда и представляли себе их танцы, их выступления именно в этом легком, внебытовом рисунке. Ламбранци дает нам укрепляющее нашу уверенность подтверждение.

В своем предисловии Ламбранци определенно указывает, что все персонажи комедии dell'arte имели «свое потешное и особое па»: «Было бы совершенно неуместно для скарамуша, арлекина или пуччинеллы танцевать менуэт, куранты, сарабанду или entrée... Для них нельзя применять па, фигуры (танца) или костюмы другие, чем обыкновенно принято на итальянской сцене...» Так, скарамуш танцует своими длинными pas de scaramouche. Вообще, скарамушу свойственно широкое открывание ног: арабеск, аттитюд и эти «schöne Scaramuza pas», как говорит Ламбранци: он шагает скользя одной ногой вперед, другой назад почти до положения шпагата, и меняет ноги, сильным размахом рук давая себе толчок.



Фигуры танца.
Гравюры Иоганна Георга Пушнера
из книги Грегорио Ламбранци

Скапен делает *pas ballonné*; этот термин надо понимать более широко, чем он звучит в данную минуту у нас, когда им обозначается только *ballonné sauté*. По французской же терминологии, это мягкое вынимание ноги и «мазок» ею по полу или по воздуху; например, *pas de cheval* — это тоже один из видов *ballonné*.

Мецетин делает *contretemps*, что мы назвали бы в простотеи «танцует вприпрыжку». «Венецианский купец» танцует фурлану, а «доктор» — крестьянские па, но на «красивый манер, как старый человек». Мы уже могли установить выше «па панталонов» вообще, повторяющее основное па кордака античной комедии.

Для танца арлекина, центрального виртуоза итальянской



Фигуры танца.
Из книги Грегорио Ламбранци

комедии, у нас есть очень интересные указания. В сценах арлекина Ламбранци дает всегда чаконну, но из его зарисовок не ясно, в чем заключается танец арлекина «на свой манер». Бомонт же воспроизводит в «Истории арлекина» целиком запись такой «Чаконны для арлекина», сочиненной «танцевальным мастером Ф. Ле-Руссо»⁵¹. Она относится к XVIII веку, датирована 1730 годом. Мы уже достаточно настаивали на исконной традиционности низового театра, и разница в несколько десятков лет не меняет общего характера игры и танца. Поэтому чаконной Руссо мы не колеблясь воспользуемся для характеристики танца арлекина XVII века. Следует обратить внимание на то, что арлекину дается чаконна, танец, составлявший прерогативу «премьера» в *danse noble*, т. е. он танцует то, что мы назвали бы «классикой», конечно, в окраске своего типа. Чаконну танцевал и Доминик, как мы видели выше.

Руссо, посвящая свою запись Луи Дюпре, обращается к нему со следующими словами: «Сер, роль арлекина со всеми различными позами, присущими его характеру, которые вы передавали с такой грацией и гибкостью, была в вашем исполнении так мила, что это обязывает меня взять на себя смелость и посвятить вам этот небольшой труд, являющийся первым в своем роде. Моей главной заботой было описать на бумаге те позы, которые чаще всего употребительны для арлекина, и я старался изобразить некоторые из ваших: только, во всяком случае, не претендуя этими рисунками передать совершенство ваших движений, их точность и тонкость, так приятно поражавшие...»

Записана эта чаконна по системе Фейе⁵², разобраться в ней довольно легко, тем более что построена эта чаконна на общеупотребительных па. Рассматривая ее, мы приходим к заключению, что типичным па для арлекина, вероятно, нужно считать следующее: *échappé*, не отрывая ног от земли из III позиции во II на плие, вернуться в III прыжком. Во всяком случае, в «Чаконне для арлекина» это па встречается несколько раз: из пяти танцевальных фраз в трех, притом центральных. Другое па, систематически примененное им, — это *ballotté* в разных видах — вперед-назад и на *éffacé*, — напоминающее по структуре *cinque passé* гальярды. Вообще же весь танец проходит преимущественно на *croisé*, маленькая VI позиция *croisé* — типична, также как и шаги с поворотом корпуса на четверть круга, скрещивающие ноги. Большие прыжки применены в форме *piéds-clos*, т. е. прыжок двумя соединенными, невыворотными ногами в такую же позицию, в сторону, вперед и назад — на такой прыжок дается две четверти, третья — пауза. Остальные прыжки, надо думать, более мелкие — по три на такт в три четверти. Заносок мало, и они несложны — одна заноска, простой кабриоль (один раз). Чаще дается удар ногой об ногу — *pas battu*, по терминологии XVIII века (не нашей). Пируэта два, тур в воздухе один. «Походка» арлекина, примененная вначале и для ухода, такова: шаг с плие и *relevé* правой, простой шаг левой, простой шаг правой (раз-и-два), прыжок на левую (три) и т. д., начиная опять с правой, т. е. *pas de bourrée* и *jeté*.

Вот еще описание характера танца арлекина, скарамуша и пультчинеллы: «Танцует ли арлекин — это сплошь веселье и радостные движения, ничего, кроме радости двигаться (*l'auder Courage*); он не связывает себя никакими танцевальными фигурами, когда он один; он только думает о том, как

бы ему применить смехотворный прыжок или веселую позу — все ему позволено. Скарамуш уже серьезнее, следит за своими позами, иногда применяет испанские и старается создать свой особый жанр. Он применяет в танце широкие шаги и жесты из *danse sérieuse*, но все у него должно получаться весело и смешно. Пульчинелла приближается в танце к скарамушу; он на полпути между ним и арлекином»⁵³.

На рубеже XVIII века в число театральных танцев (*danse haute, danse sérieuse*) входили: *entrée* (в узком смысле), сарабанда, жига, чаконна. Тауберт⁵⁴ указывает, в каком costume надлежит исполнять эти танцы: «Если исполняется серьезный танец, как жига и т. д., то приличествует одежда римлянина... Для чаконны и сарабанды уместно испанское платье, потому что в нем ноги совершенно свободны, так что серьезные па урока (*Lectiones*) и высокие кабриоли ничем не стеснены».

Далее идут у Тауберта описания различных «характерных» костюмов, также как и фантастических костюмов персонажей комедии *dell'arte*: скарамуша, арлекина и «Поличинелло» — всех тех, кого мы находим у Ламбранци.

Среди большого количества всевозможных комических и характерных образов и танцев — крестьяне, матросы, солдаты, ремесленники, гимнасты, гротескные фантастические фигуры — мы встречаем девять листов, изображающих *danses sérieuses*, которые нам интересны особенно, так как дают наглядные изображения па, вошедших в нашу «классику», на этом этапе их эволюции. Часть этих танцовщиков, действительно, одета «à l'espagnole», часть «à la française»; воспроизведения этих листов иллюстрируют словарь. Здесь мы остановимся на листе девятнадцатом первой части, который в нашем собрании мелкий указаний и подтверждений был находкой немаловажной. На нем изображен «человек с двумя лицами», одетый «à l'espagnole»; он выходит и «начинает танцевать с *кабриолями, пируэтами и другими испанскими па*». В представлении Ламбранци — кабриоли, пируэты и «другие» (виртуозные, добавим мы) па — все еще не оторвались от разносивших эту технику по Европе морескьеров-испанцев и басков. Здесь же может найти место еще одна мелочь, одно незначительное, но говорящее наблюдение. Арлекин отличается костюмом и от панталонов и от дзанни; он, виртуоз по преимуществу, подчеркивает сущность своего искусства тем, что носит «*roupoint de Basque*» — куртку баскского типа⁵⁵.



Фигуры танца.
Из книги Грегорио Ламбранци

Из второй части Ламбранци мы должны выделить лист тридцать седьмой. Расшифровывание движения представило затруднения для Бомонта — комментатора Ламбранци, — давшего интересную вступительную статью и выпустившего несколько книг по технике классического танца, т. е. знающего ее хорошо. Но он замыкается в современных понятиях; его неудача в данном случае была лишним подтверждением нашей уверенности в том, как опасно отрывать современную классику от ее исторического процесса развития и от ее корней в античности: многое останется в ней темным или вовсе ускользнет от глаза.

На листе тридцать седьмом мы видим танцовщика в платье упрощенного «французского» типа — подобное у танцующих «ремесленников». На двух предыдущих листах этот танцовщик сделал виртуозный трюк: в прыжке ударив о



Фигуры танца.

Из книги Грегорио Ламбранци

стену вытянутой левой ногой высоко впереди себя, делает поворот в воздухе в горизонтальном положении и падает на арабеск на левую ногу, ударяя стену позади себя правой. Прыжок аналогичен по построению с *salto del fiocco*. Надпись указывает, что весь его танец состоит из всевозможных кабриолей и сплошных мастерских прыжков (*lauter Meisterspringen*). На листе тридцать седьмом он изображен в совершенно необычной позе, которую Бомонт толкует как «*Russian prissiadka*». Подпись называет это па — *pirole*. Бомонт тщетно искал это слово в диксионерах — его там нет. Он правильно объединяет это понятие с старым итальянским названием пируэта — *piroleta* — и предполагает, что мы имеем тут испорченную разговорную форму, вроде немецкого *steh* вместо *jeté* (или наших «ронжанов» — *rond de*

jambe). Но эта «присядка», кажется ему, не позволяет толковать *piròle* как пируэт. Тем не менее Бомонт высказал правильные предложения — нам посчастливилось найти у Дюфора это слово, и у него *piròle* = *pirouette*. Однако наш танцовщик напоминает не только «присядку»; мы видим в нем все элементы поворота *en dedans*: левая нога как раз в центре тяжести, левая рука балансирует правую ногу, правая рука дает «форс», и вся фигура чуть-чуть наклонена в сторону поворота. Для нас такие повороты *en dedans* на одной присевшей ноге с другой ногой, вытянутой вперед, — не новость, и мы знаем их у античных танцовщиков. Эмманюэль⁵⁶ воспроизводит подобную пару вертящихся сатиров, но его расшифровка изображения не соответствует изображенному танцевальному моменту. Поворот делается, несомненно, *en dedans* (а не *en dehors*, как у Эмманюэля), за это говорит и положение рук и головы (которая в повороте *отстает* от движения, а не идет ему навстречу); вертеться же на колене в такой позе нельзя, тем более что носок ноги явно является точкой опоры.

Если бы Бомонт учитывал возможность преемственности между античным танцем и танцем средних веков и далее, эти вертящиеся два сатира в той же позе заставили бы его энергичнее искать разгадку па в правильном направлении. Да и искать ее не далеко, доказательство — на самом листе, надо только перевести взгляд наверх к нотным строчкам, где мы и прочитаем название танца: *Zurlo bacho*, вероятно, вместо *Вассо* — неверные написания у Ламбранци на каждом шагу, — а *zurlo* — то же, что *pirlotto*, мы это видели у Карозо. И точку ставит в нижней части листа декоративная маленькая фигурка, которая «крутит» большой пируэт.

В заключение нам хочется обратить внимание читателя на то, что А. Левинсон, первый описавший «Школу феатрального танцевания» Ламбранци, уже тут, в конце своей статьи⁵⁷, бросает мимоходом фразу о том, что «книга дает немаловажные указания на технику движения итальянской импровизованной комедии... и на очевидную органическую связь между этой техникой и преемственными в современном балете принципами художественного танца». Но нигде впоследствии, в своих обширных трудах, А. Левинсон этой мысли не довел до конца.

Так, собирая фрагменты, отдельные черты и разносторонние влияния, прошли мы через эпоху, в которой танцу отводилось в жизни и культуре такое место, как, может быть, никогда и нигде.

В результате всех этих влияний в последней четверти XVII века выработался новый тип профессионала танца — балетный танцовщик — *danseur d'opéra*⁵⁸ — синтез всех предыдущих наслоений. Положение его в обществе изменилось коренным образом, «ему уже не приходится лакействовать», как справедливо замечает Би⁵⁹ по поводу одного из пресловутых любовных приключений Пекура⁶⁰. Хотя мы и избегаем анекдотической стороны жизни артистов, но о встрече Пекура с герцогом де Шуазель у их общей любовницы Нинон де Ланкло упомянуть стоит — она, действительно, по-новому рисует положение «презренного» сословия баладенов. Оба соперника обменялись совершенно на равной ноге колкими репликами в стиле эпохи, причем перевес в дерзости, несомненно, на стороне Пекура.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Balli di Sfessania di Giacomo Callot. 24 офорта, 1622 г. Изданы: Potsdam, 1921. Основные работы о Калло: *Meaume E. Recherches sur la vie et les ouvrages de J. Callot*: In 2 vol. Paris, 1860; *Nasse H. Jacques Callot (Meister der Graphik)*. Leipzig, 1908; *Plan P.-P. J. Callot*. Paris; Bruxelles, 1914; *J. Lieure. La vie artistique de Jacques Callot*: In 2 vol. Paris, 1930. Воспроизведения из «Balli» разбросаны в заграничном издании Миклашевского; *Mic C. La Commedia dell'arte*. Paris, 1927 — и у *Duchartre P.-L. La Comédie italienne*. Paris, 1924.
- ² *Driesen O. Der Ursprung des Harlekin*. Berlin, 1904, S. 221.
- ³ *Cunningham P. Inigo Jones. A life of the architect*. London, 1848. О нем же: *Боянус С. Иниго Джонс*. — В к.: Зеленая птичка. Пг., 1922, с. 113—139. Обращаем внимание на другое написание имени, старинное у Chambers (см.: *Chambers E. K. The Elizabethan stage*: In 4 vol. Oxford, 1923. Vol. 1, p. 178) — *Henugo Jones*, может быть, указывающее другое произношение.
- ⁴ Вот как описывает «пять шагов гальярды» *Caroso Fabritio. Il ballerino. Venetia, 1581*, p. 11. *Dei cinque Passi in Gagliarda*: «Еще в старину это название было неправильно; на самом деле их только четыре и каденция; тем не менее и я следую этому обычаю, потому что не хочу казаться желающим превзойти старших, и сохраняю общепринятое название — пять шагов гальярды, которые исполняются следующим образом. Сначала сделать *zoppetto* (маленький *sissonne*. — Л. Б.) правой ногой на земле и, подымая вперед левую (раз! — Л. Б.), упасть на нее, подымая правую назад (два! — Л. Б.), приставить носок правой ноги к пятке левой, которая сейчас же подымается (три! — Л. Б.), левая падает на прежнее место, а правая подымается вперед, отводится назад и опускается, в это время и делается каденция (раз-и-два! — Л. Б.), с грацией раздвигая немного колени (*demi-plié* — Л. Б.), с правой ногой остающейся сзади. После чего все исполняется с другой ноги, сначала *zoppetto* на левой ноге, а правая поднята вперед. Должно все время держать ноги на расстоянии, опуская носки, руки приподнятыми, но иногда *ravoneggiandosi* (в данном случае — расправляя) правую, так как было бы неприятно видеть ее всегда оттянутой; кроме ука-

занных, других движений не делать, корпус держать прямо и голову поднято». Каденция гальярды описана у Карозо ниже, только с другой ноги, поэтому мы ее не переводим, а пересказываем применительно к нашему случаю, т. е. с правой ноги: правая нога поднята вперед и отведена назад, тогда слегка подпрыгнуть и упасть на обе ноги, правая позади. «Благодаря этому эффекту падения одновременно на две ноги каденция и получила свое название». Разобраться в Карозо очень помогают *Bie O. Der Tanz. Berlin, 1906, S. 165—166; Sachs K. Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1933, S. 241.*

- ⁵ Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. 10, 1765, p. 852.
- ⁶ *Richelet P. Dictionnaire français: In 2 vol. Genève, 1693. Vol. 2, p. 105; то же у Leroux P.-J. Dictionnaire comique: In 2 vol. Pompelune, 1876. Vol 2, p. 254.*
- ⁷ Обращает на себя внимание как типичный факт, подтверждающий общее всем ученым филологам и историкам равнодушие к вопросам танца, то, что блестящие комментаторы Мольера Е. Despois и Р. Mesnard не разбираются в матассинах и панталонах. В примечаниях к «Пурсоньяку» (*Oeuvres de Molière: In 10 vol. Paris, 1873—1885. Vol. 7, 1882, p. 284, note 2*) высказано предположение, что матассины сначала танцевали непременно вооруженный танец со шпагами и потом лишь вооружались «бурлескным инструментом». На с. 293 «панталоны» кажется комментаторам ошибочным словом Пурсоньяка: «Шесть матассинов не были одеты в костюм Панталона», этого «ворчуна-венцианца».
- ⁸ *Compan Ch. Dictionnaire de danse. Paris, 1787, p. 280.*
- ⁹ *Desrat G. Dictionnaire de la danse. Paris, 1895.*
- ¹⁰ *Livet Ch.-L. Lexique de la langue de Molière: In 3 vol. Paris, 1895—1897. Vol 3, 1897, p. 208.*
- ¹¹ *Costa M. Li buffoni. Comedia ridicola di Margherite Costa. Fiorenza, 1641. Гравюра на титуле воспроизведена в Katalog der Freiherrlich von Lipperheide'schen Sammlung für Kostümwissenschaft: In 2 Bd. Berlin, 1896—1901. Bd. 2, S. 483, и у Mic C. La Commedia dell'arte. Paris, 1927, p. 185.*
- ¹² Du Ménil приводит цитату из Duke of Newcastle Variety (1649) о «вакхическом» танце, подобном испанской мореске, с кастаньетами в пальцах; и дальше указание на ее полную аналогию с фанданго (см.: *Du Ménil E. Histoire de la comédie ancienne: In 2 vol. Paris, 1864. Vol. 1, p. 89.*
- ¹³ *Baschet A. Les comédiens italiens à la cour de France. Paris, 1882, p. 35.*
- ¹⁴ *Ibid., p. 50.*
- ¹⁵ *Mortier Alfred. Ruzzante. 1502—1542: In 2 vol. Paris, 1925—1926. Vol. 1, p. 218.*
- ¹⁶ *Driesen O., S. 252.*
- ¹⁷ *Prunières H. Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully. Paris, 1914. У него и берем сведения о придворном балете. Рецензию на Прюньера см.: Гвоздев А. Возникновение балета. — В кн.: Зеленая птичка, с. 238—246.*
- ¹⁸ *Prunières H., p. 164.*
- ¹⁹ *Pure M. de. Idée des spectacles anciens et nouveaux. Paris, 1668; цит. у Prunières H., p. 167.*
- ²⁰ *Du Manoir. Le mariage de la musique avec la dance. Paris, 1664: Publ. par J. Gallay. Paris, 1870, p. 69.*
- ²¹ Выразительна воспроизведенная и в кн. С. Н. Худекова «История

- танцев» (В 4-х т. Спб., 1912—1917. Т. 2, 1914, с. 163) гравюра XVII в. «Sesta Scena di tutto cielo», выполненная Делла Белла по рисунку А. Париджи, где эта широкая планировка и геометрическое построение фигур ярко выражены (эту гравюру мы видели в Госуд. театр. музее в Москве). Таковы были танцы и у Бельджойозо (см. либретто, перепечатанное у *Lacroix*. Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV: In 6 vol. Genève, 1868—1870, и цитату de *Ménil F.*, p. 271).
- ²² *Negri C.* Nuove inventioni di Balli. Milano, 1604, p. 226, 271, 274.
- ²³ *Estiennes Henri.* Dialogues du nouveau langage français italianisé. 1578, цит. у *Livet Ch.-L.*, vol. 1, 1895, p. 207. История слова *ballet* у *Aeppli F.*, см. примеч. 8 к гл. 2 первой части.
- ²⁴ *Furetière A.* Dictionnaire universel: In 3 vol. La Haye, 1690, цит. там же у *Livet*, на слове *balladin*: vol 1, p. 208.
- ²⁵ *Richelet P.*, p. 116; см. также: *Littre E.* Dictionnaire de la langue française: In 4 vol. Paris; Londres, 1874—1875. Vol. 1, 1874, p. 283.
- ²⁶ *Ménage M.* Origines de la langue française ou dictionnaire étymologique. 1650; цит. у *Driesen O.*, S. 182.
- ²⁷ Dictionnaire dramatique: In 3 vol. Paris. 1776. Vol 1, p. 160. Дословно повторено в *Annales dramatiques*: In 7 vol Paris, 1807—1811. Vol. 1, 1808, p. 453.
- ²⁸ *Livet Ch.-L.*, vol. 3, p. 209, из *Furetière*'а.
- ²⁹ *Hertzmann E.* Studien zur Basse Danse in 15. Jahrhundert mit besonder Berücksichtigung der Brüssel er Manuscripts. Archiv für Musikforschung. Leipzig, XI Jahrg., N 7, April, S. 401—413.
- ³⁰ *Taubert Gottfried.* Rechtschaffener Tanzmeister. Leipzig, 1717, S. 923—926. Никаких биографических сведений о нем не дает *Junk V.* Handbuch des Tanzes. Stuttgart, 1930, S. 237, кроме приблизительного года рождения — 1680.
- ³¹ *De Lauze F.* Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames. s. 1., 1623. Книги этой в наших библиотеках найти не удалось, но отчет о ней (не очень подробный) и некоторые цитаты находим у *Ecorcheville J.* Un livre inconnu sur la danse. — Riemann-Festschrift. Leipzig, 1909, S. 288—293.
- ³² *Dufort G. B.* Trattato del Ballo nobile. Napoli, 1728.
- ³³ *Prunières.*, p. 175. Его блестящая карьера началась еще в Англии в 1610 г. С 1622 г. он на службе у королевы Франции. «С шестнадцатилетнего возраста до семидесяти лет он был первым среди всех своих товарищей, хотя не знал не только музыки, но даже не умел ни читать, ни писать, ни записывать ноты; так что все его прекрасные мелодии потеряны, несмотря на то, что он всегда держал их в памяти и подумывал о сохранении их для слушателей... Подагричный, с кривыми ногами и скрюченными пальцами, он так ловко направлял своих учениц, держа их за руки, что заставлял исполнять танец, которого они не знали еще» (см.: *Sauval H.* Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris: In 3 vol. Paris, 1724, Vol. 1, p. 329; *Desrat G.*, p. 59; *De Ménil F.*, p. 277, 280).
- ³⁴ *Bernard B.* Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris. — Bibliothèque de l'École des chartes, 1842—1843, vol. 5, p. 265—266; тут же он приводит имена нескольких мастеров цеха: баладены — *Virgili* (*Virgilio Bracesso*, знакомый нам по Негри) и *Allain* (1572), *François de Lagere* и *Pierre Galois* (1599) *Nicolas Varin*, *Guillaume Dumanoir* и *Gabriel Cardier* (1652); *Qui montre à danser* — *sieur Loys* (1585), *Antoine Boileau*, *violon* (1606); *Maitre à danser du roi* (*Louis XIV*) —

Henri Prevost (1652). О Prevost с большим уважением несколько раз упоминает Du Manoir (р. 24, 25). У него еще об «отце Desairs, который продолжал учить восьмидесяти лет», и о Le Bret, который был прекрасным учителем, несмотря на то, что был паралитик и не вставал с кресла (с. 13). Сам Дюмануар, по его словам, «один из тех, кто наиболее способствует порядку и правильному ходу балетов короля» (с. 90).

35 *Du Manoir*, р. 5, 82, 90.

36 *Franklin A. Dictionnaire historique des arts, métiers et professions*. Paris, 1906, р. 62.

37 «К сожалению, это собрание учителей и артистов не оправдало надежды, возлагаемые на них» (*Desrat G.*, р. 3). Следов художественной работы в этой академии не осталось, да она, по-видимому, мало интересовала академию, посвятившую все свое внимание профессиональным интригам.

38 *Bernhard B.*, vol. 5, р. 266—346.

39 Список танцовщиков XVII в., как профессионалов, так и любителей, см. в *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild*: In 5 vol. Paris, 1884—1920. Vol. 4, 1912, р. 597—642.

40 Хотя бы в «L'éclogue de Versaille» Люлли в 1688 г., в I акте. Танцующие нимфы: король, маркизы де Вильруа и де Рассан; сьеры Бошан, Боннар и Фавье (*Lajarte Th. de Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. Catalogue historique*: In 2 vol. Paris, 1878. Vol. 1, р. 51).

41 Описание Thoinot-Arbeau приведено у *Desrat G.* (р. 371).

42 *Castiglione B. Il cortegiano*, Firenze, 1894; франц. пер.: *Gabriel Chapuis. Le parfait courtisan du comte Baltazar Castellinois*. Lyon, 1585.

43 См. хотя бы Duc de Niewcastle (sic). *Nouvelle méthode pour dresser les chevaux*. Nüremberg, 1700, р. 146, где можно прочитать подробности «О посадке прекрасного наездника на коне»: «Его ноги хорошо вытянуты вниз, т. е. так же направлены, как если бы он стоял на земле, колени и ляжки повернуты внутрь (tournées en dedans) к седлу, следует их сжимать как можно сильнее... дабы противостоять неожиданностям, которые могут быть со стороны лошади, так как, кроме колен и ляжек, другого упора нет, чтобы удержаться». Кажется, картина довольно ясная: после таких систематических, ежедневных упражнений мудро говорить о какой-нибудь выворотности, присущей якобы «благородным дворянам».

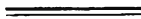
Следующую апологию танца читаем в *Etablissement de L'Académie royale de danse*. Paris, 1663: «Франция давно признала его (танец) за необходимое начало всякого развития; танец исправляет природные недостатки тела и дурные привычки; он придает человеку вид непринужденности и грации, вносящий столько приятности во всякий поступок; он научает постигших его войти непринужденно в собрание и сразу стяжать общее одобрение, которое некоторым принесло полный успех в жизни, а всякому доставило удовольствие не меньшее, чем и зрителям. (...) Он делает человека более ловким на службе королю, как на поле битвы, так и в его развлечениях».

44 Хорошая иллюстрация у *Lajarte Th. de*, vol. 1, р. 43. «На представлении «Персея» 1682 г. в воскресенье 19 июня можно было видеть на сцене королевской оперы событие, которое приятно удивило всю публику. Молодой принц Дитрихштейн... протанцевал, один, ба-

- летний выход с очаровательной грацией. Он появился на сцене великолепно костюмированный, сообразно обычаю, и занял место одного из первых мастеров, которых показывает господин Люлли...». Не забудем, что в 1682 г. опера — уже частное, платное предприятие.
- ⁴⁵ *Levinson A.* Les danseurs de Lully. — *La revue musicale, N spécial «Lully et l'Opéra français»*, 1925, 1/1, p. 47. В этом же номере в статье *Prunières'a* (p. 24) указание, что «Люлли в молодости был самым большим баладеном, т. е. большим профессиональным танцовщиком».
- ⁴⁶ *Driesen O.* S. 9.
- ⁴⁷ *Prunières H.*, p. 171.
- ⁴⁸ В списке каталога *Rothschild*, p. 606, есть упоминание о двух «sauteurs» в придворных балетах: *Cobus* (1671), *La Brodière* (1664). Почему-то комментаторы Лабрюйера совершенно не считаются с этим «sauteur», когда разыскивают, кого подразумевал Лабрюйер под именем «Bathulle» и «le sauteur Cobus», предполагая под каждым из этих имен поочередно Бошана, Пекура и Лебалка. См.: *La Bruyère J. de. Oeuvres, publiées sous la direction de M. A. Regnier: In 3 vol. Paris, 1865—1878. Vol. 1, 1865, p. 179, 457.*
- ⁴⁹ *Driesen O.*, S. 216—218.
- ⁵⁰ Воспроизведена целиком в английском издании: *Lambranzi G.* *New and Curious School of theatrical Dancing: transl. by D. de Moroda. Prefaced by C. W. Beaumont.* London, 1928.
- ⁵¹ *Beaumont C. W.* *The history of Harlequin.* London, 1926, p. 121—132; *Le Rousseau F. A.* *Chacon for a Harlequin.* London, 1730.
- ⁵² *Taubert G.*, S. 964.
- ⁵³ *Ibid.*, S. 299, 950.
- ⁵⁴ Интересно сравнить с более поздним описанием у Сильвестра Щедрина (Письма из Италии. Спб., 1832, с 65): «В августе 1818 г.) «я попал в театр (в Леопольдском предместье, в Вене), где был представлен балет, взятый из оперы «Сумбурщица жена, или Черт во всех углах»; в конце балета были разные танцы, и между прочим вышла одна пара, крестьянин с женой, и танцевали обыкновенно, как вдруг обернулись задом, где к затылку приделаны маски у обоих, на нем лучший французский кафтан, камзол, шитые золотом, она также одета прилично, и начали танцевать менует, и тем чудно, что танцуют оба спинами вперед, оба кланяются и ноги держат правильно, и только если приметно, то это по одним маскам и немного по рукам, там опять перевертываются и танцуют опять по-крестьянски, и это повторяется несколько раз, и весь балет в дурачествах».
- ⁵⁵ *La pompe funèbre d'Arlechin* (1701). «Je commence par son portrait — Tu ne le vis que sous le masque — qu'avec son pourpoint de Basque». Цит. по: *Beaumont C. W.*, p. 55.
- ⁵⁶ *Emmanuel M.* *La Danse gresque antique.* Paris, 1896, p. 204.
- ⁵⁷ *Левинсон А.* Новая и потешная школа феатрального танцевания. — *Русский библиофил.* Спб., 1913, VIII, с. 34—42.
- ⁵⁸ *Richelet P.*, 1-re partie, p. 293: «Danseur — celui qui fait métier de danser (C'est un des danseurs de l'Opéra)». Скептицизм к желанию танцовщиков культивировать свои умственные способности царит уже и в *Cotgrave R.* *A dictionarie of the French and English tongues.* 1611: «Jamais danseur ne fut bon cleric...»
- ⁵⁹ *Bie O.*, S. 286. Анекдот о Пекуре часто цитируется, см. хотя бы у *Despréaux J.-E.* *Mes passe-temps: In 2 vol. Paris, 1806. Vol. 2, p. 7.* *Y Monteil A.* *Histoire des Français des divers états.* Bruxelles, 1843,

в томе «XVII siècle», vol 1, p. 69: «Вельможи и принцессы на балах не хотели танцевать ни с кем, кроме первых танцовщиков, первых танцовщиц» (речь идет о профессионалах).

- 60 Гильом Луи Пекур родился 10 августа 1653 г., он был сыном «курьера при кабинете короля; который добыл и для сына право последовать ему в этой должности (survivance)». Но Пекур, обладавший красивой наружностью, предпочел другую карьеру. Двадцати лет он уже весьма популярный танцовщик в светском обществе, о чем говорит печатная программа балетов — интермедий между пьесами, разыгранными любителями у г-на Filty в 1673 г. («Sédicias» et «Zénobie»). Брат Пекура, Луи-Александр, был также «мастером танца» (maître à danser).



II. ОТ БОШАНА ДО ВЕСТРИСА

Странная смесь грации и силы,
легкости и величия,
чувственности и благородства —
все то, что и составляет
несравненное очарование
стиля Людовика XV.

П. Массон

О Бошане мы можем сказать мало, это «почти легендарный балетмейстер»¹. Сведения о нем, первом теоретике *французского* театрального танца, настолько скудны, что выделить их в особую главу, как подобало бы его значению, не представляется возможным. Никаких печатных трудов Бошан не оставил, а если и сохранились где-нибудь его рукописи — они не обнаружены. Тем не менее предание называет его творцом нового подхода к осознанию танцевального движения, давшего возможность по-новому и записывать его.

Депрео говорит: «Бошан сумел первый расчленить темпы»². Это расчленение танцевальных па на темпы и лежит в основе системы записи танца, возникшей в конце XVII века. Может быть, можно поставить в связь с эпохой разницу в восприятии движения — ранессансное аналитическое и барочное синтетическое восприятие. У Карозо и Негри танцевальная фраза гальярды — целое, которое дробится и украшается. У Бошана — отдельные темпы сливаются в общий поток движения.

Опубликована система записи учителем танцев и балетным танцовщиком Фейе³ и под его именем и продолжает жить до сих пор. Однако авторство его оспаривается и в прошлом и в настоящем. Еще в 1671 году Бошан и Фейе судились; Фейе оспаривал у Бошана первенство на изобретение записи танца. Дошло до «процесса между обоими тан-

цовщиками, и парламент, познакомившись с делом, решил его в пользу Бошана»⁴. Вследствие этих личных распрей Фейе даже не упоминает имени Бошана, когда в предисловии к своей книге ссылается на «нескольких людей», которые до него пытались «занести танец на бумагу», добавляя, что «их труд остался бесплодным». Однако Пекур, которому Фейе посвящает свою книгу как «образцу совершеннейшего танцовщика», занимался записью почти наверное: во-первых, известный его портрет Турньера, гравированный Chereau⁵, изображает его с тетрадкой хореографической записи по «системе Фейе»; во-вторых, сам Фейе указывает, что Пекур «соблаговолил просмотреть» корректуры записей его танцев, помещенных у Фейе. Умение записывать танец, очевидно, было уже распространено среди ученых балетмейстеров конца XVII века; во всяком случае, Пекур, ученик Бошана, записью танца владел.

Очень категорично заявление учителя танцев P. Siris'a, англичанина, переведшего в 1706 году книгу Фейе⁶. В предисловии он говорит: «Тем не менее мы целиком обязаны г-ну Бошану изобретением этого искусства. Я могу заверить вас честным словом, что он сам учил меня его основам восемнадцать лет тому назад; но по непонятной небрежности откладывал опубликование труда со дня на день. Вероятно, для него большой удар видеть, как другому приносят и славу и выгоду плоды его долгой работы и поисков».

Компан также утверждает авторство Бошана: «Бошан придал новую форму хореографии и усовершенствовал изобретательный проект Туанот-Арбо; он нашел способ записывать все па особыми знаками, которым придал определенное значение и различную длительность, и был объявлен постановлением парламента изобретателем этого искусства. Фейе усиленно им занялся и оставил нам несколько сочинений об этом предмете»⁷.

А. Левинсон выставляет новую кандидатуру и приписывает изобретение записи танца в 1688 году «академику танца Андрэ Лорену»⁸. Левинсон обнаружил в Парижской национальной библиотеке рукопись Лорена с записью контраданса, которая, «по-видимому, нигде не описана»; нам тоже нигде, кроме как у Левинсона, не встречалось упоминание об этой рукописи. Мы не можем только, к сожалению, согласиться с тем, что Левинсону удалось «trancher la question» (решить вопрос), как он говорит в другом месте⁹. Запись Лорена, описанная Левинсоном, придержива-

ется старинного «буквенного» обозначения для па, существовавшего еще в XV веке. То, что Лорен вычерчивает пути танца своих фигурок дам и кавалеров, никак нельзя считать за достаточную предпосылку для «системы Фейе», вся сущность которой именно в расчленении па на отдельные темпы и фиксации этих темпов, а не готовых па.

Из всех этих сведений следует вынести, мы полагаем, впечатление, что *нашел* новый прием записи танца все-таки Бошан, положивший основу современной эре классического танца тем, что ему удалось расчленить танцевальные движения и снова сложить па в определенной системе. Но, вероятно, свою «хореографию» он не разработал, а может быть, и ровно ничего не сделал, чтобы ее зафиксировать.

И, несмотря на то, что Бошан должен бы занять такое большое место в истории классического танца, мы сможем дать о нем лишь ничтожные и обрывочные сведения. Может быть, более подробно, чем кто-нибудь, занимается им Жаль¹⁰ в своем словаре и приводит все сведения, которые ему удалось извлечь из актов о рождении, крещении и т. д. в семье Бошанов и из прочих современных документов.

Прежде всего он указывает, что во времена Мольера в «балетах короля» и придворных дивертисментах участвовали *два Бошана* — Пьер Бошан, интересующий нас, и Луи Бошан, его отец. Программы их не различают, а за ними и комментаторы Мольера. Жаль возводит генеалогию этой семьи до середины XVI века. С интересом мы узнаем, что Пьер Бошан происходил из семьи члена цеха скрипачей и мастеров танца. Его дед, тоже Пьер Бошан, сын купца, изучил музыку, стал скрипачом и был принят в цех. Сын его Луи, также скрипач, входил в состав «скрипачей короля» (*violon ordinaire du roi*), Пьер Бошан родился между 1629 и 1636 годами, в точности определить год рождения Жаль не мог, хотя им собрано и приведено много дат для братьев, сестер, кузенов и т. д. Также не нашел он никаких записей о браке или о рождении у него детей. Даже год смерти Бошана не установлен документально. Депрео дает год смерти 1705, который и общепринят¹¹. Еще даты: в 1661 году — *Surintendant* «балетов короля»; в 1671 году Бошан первый получает не существовавшее раньше звание *maître de ballet* при королевской академии музыки. Уходит из оперы в год смерти Люлли (1687).

Из немногих анекдотов о Бошане стоит привести цитированный у Левинсона¹². «Бошан говорил тем, кто осыпал его похвалами за разнообразие его *entrées*, что он научился

сочинять фигуры своих балетов у голубей, живущих на его чердаке. Он сам носил им и разбрасывал зерна. Птицы бежали к зерну, и те фигуры, которые образовывали голуби, и давали ему новые идеи для танцев». И дальше: «Про Бошана говорили (Lecerf), что он не был танцовщиком очень видным (de très bon air), но он был полон силы и огня. Никто лучше его не танцевал en tourbillon и никто, кроме него, не умел лучше аккомпанировать танцу (faire danser)».

Роль, которую он сыграл в формировании академического танца Франции, нам придется восстанавливать опять приемом собирания и сопоставления отдельных и мелких фактов.

Если начать с того, что пять позиций ног «выявлены» и сформированы Бошаном, мы сразу же натываемся на теоретический подход, явно говорящий о желании подвести твердое основание подо всю систему академического танца. Приводим в больших выдержках главы Рамо, где он излагает учение Бошана о позициях. Это сразу вводит нас в образ мысли Бошана и в его ощущение движения. Позиции возникли совсем не в том «статичном» виде, какими мы их знаем теперь, оторванной и выделенной из движения позой. У Бошана они еще все в движении, насквозь «динамичны», они для него начало или конец шага. Вот что мы читаем у Рамо¹³.

«Глава III. О позициях и их происхождении. Позиции — не что другое, как найденные правильные пропорции в раз- меренном удалении и сближении ног, при которых корпус мог бы сохранять непринужденное равновесие и апломб. идете ли вы, танцуете ли, стоите ли на месте. Эти позиции выявлены трудами покойного г-на де Бошана, который задался целью дать необходимое правильное устройство нашему Искусству. Их до него не знали, что доказывает его проникновение в сущность этого Искусства. На них должно смотреть, как на неизбежное правило и следовать им. От него я узнал, что правила его времени насчитывали пять шагов в танце (т. е. в силе были принципы хореографии Негри. — Л. Б.), от которых вытекали все практиковавшиеся па. А так как у него было много вкуса к рисованию (столь же необходимому для балетмейстера, как и музыка), этот редкий гений и нашел, что для удержания корпуса в грациозном положении и всех па в соразмерности ничто так не важно, как введение этих пяти позиций; поэтому на них и должно смотреть, как на неизбежные правила и следовать им».



Фронтиспис книги Рамо
«Учитель танцев»

«Глава IV. О первой позиции. Позиции, как я уже говорил, существуют только для того, чтобы дать шагу должную меру, при которой корпус сохраняет апломб, я не говорю равновесие, это совсем другое понятие, и я его объясню своевременно. Я даю объяснения и зарисовки каждой позиции в отдельности, так же и объяснение их применения. Но чтобы понять их было легче, следует обратить внимание на то, что разнятся эти позиции только положением ноги и ступни: корпус всегда одинаково прям и имеет точку опоры равномерно на обеих ногах. Первая позиция такова: ноги сильно выпрямлены, обе пятки вместе и ступни повернуты равномерно en dehors. Она применяется для pas assemblé и для тех движений, которые начинаются с plié. Когда вы делаете plié и одна нога находится позади другой, колено имеет наклонность повернуться en dedans; если же пятки соединены, колени разворачиваются равномерно. Кроме того, корпус кажется более прямым...».

«Глава V. О второй позиции. Вторая позиция показывает то расстояние, которое надо соблюдать открывая ногу в сторону: она изображена с расстоянием между ногами, не пре-

11

12



Platonski a fait



Platonski a fait

Фигуры танца.

Из книги Рамо «Учитель танцев»

вышающим длину ступни; это и есть настоящая мера шага; корпус правильно стоит на обеих ногах, что видно по плечам — одно не выше другого. Корпус можно перенести с одной ноги на другую без видимого усилия. Вторая позиция вместе с пятой и служит для продвижения в сторону; на вторую делают открытый шаг (*pas ouvert*), на пятую — *pas croisé*. Надо обращать внимание, чтобы ступни были на одной линии, ноги сильно выпрямлены и равномерно повернуты *en dehors*, чтобы корпус опирался на ноги так же, как и в первой позиции».

«Глава VI. О третьей позиции. Эта позиция служит для всех на *embóité*; ее называют *embóiture*, и не без причины. Действительно, эта позиция будет безукоризненно исполнена лишь в том случае, если обе ноги хорошо вытянуты одна подле другой, чем достигается полное сближение и ног и ступней, так что между ними нет никакого просвета — ноги, как хорошо пригнанные позы (*boîte*)... Эта позиция также равномерно располагается на обеих ногах, левая нога впереди заходит за пятку правой. Она одна из самых необходимых позиций, чтобы хорошо танцевать, приучает стоять прочно, натягивать колени и подчиняет танцующего правильности, в которой вся красота нашего искусства».



R Ramon m. a fca



R Ramon m. a fca

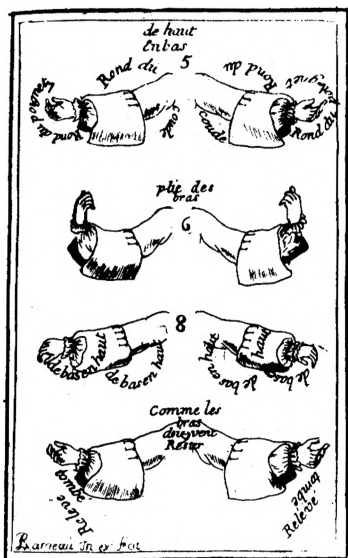
Фигуры танца.
Из книги Рамо «Учитель танцев»

«Глава VII. О четвертой позиции. Эта позиция размеряет шаги вперед или назад, придавая им правильные размеры, которые следует соблюдать как при ходьбе, так и при танце... Надо следить в этой позиции, чтобы обе ноги стояли одна против другой на одной прямой линии, не скрещиваясь, особенно в танце; если, продвигаясь вперед, вы слишком скрещиваете ноги, может случиться, что выпрямиться вам будет трудно, корпус выйдет из равновесия, и он усиленно будет корчиться...».

«Глава VIII. О пятой позиции. Она служит, как я уже говорил, для шагов croisé с продвижением направо или налево. Она неотделима от второй: благодаря им можно двигаться в сторону, оставаясь обращенным en-face. Но для правильного исполнения необходимо, чтобы пятка шагнувшей ноги не заходила дальше носка ноги, находящейся сзади, — это противно правилам...».

«Я не говорю о fausses positions, это мне показалось лишним для учащейся молодежи, и я предоставляю эти объяснения их учителям, тем более что эти позиции встречаются только в па en tournant и в балетных па».

Зарисовки Рамо, запись Фейе указывают пять позиций не вполне выворотные, тем не менее все воспроизведения



Фигуры танца.
Из книги Рамо «Учитель танцев»

театрального танца XVII века говорят о полной выворотности танцующих, даже с некоторым преувеличением в ступне. Это по-прежнему остающийся незаполненным пробел: как поддерживалась традиция, как тренировались профессионалы, мы не знаем. Да и урок бального танца с учеником из общества не более известен. Поэтому мы с удовольствием узнаем хотя бы его начало, хотя бы первое движение, которое, оказывается, было [таким же], как и впоследствии. Мерсье описывает первый урок танца, который ему дал г-н Кюпи, отец знаменитой Камарго: «...ему было шестьдесят лет; мне — десять, и я был одного с ним роста. Он вынул из кармана маленькую скрипочку (pochette), развел мне руки, заставил меня делать плие (plier le jarret); но, вместо того, чтобы научить меня танцевать, он научил меня смеяться. Я не мог равнодушно видеть маленькие глазки г-на Кюпи, его парик, камзол, падающий до колен, кафтан тисненого бархата...»¹⁴.

Движения и позиции рук также разработаны Бошаном. Об этом опять говорит Рамо в «Рассуждении о руках»¹⁵ и о их позициях: «...всякий знает, что г-н Бошан один из первых их выявил и что он давал (точные) их правила; это и побудило особ обоего пола упражняться в них, чтобы увеличить

те приятности, которыми они сейчас украшены и которых бы не имели, если бы эти отличные сюжеты не приложили столько забот и внимания».

С руками Бошан поступил не менее круто, чем с ногами, втиснутыми в узкие пять позиций. Руки сведены до значения «рамки для картины»¹⁶ танцующего корпуса. Их живое участие в танце панталонов не унаследовано «танцовщиком оперы». И даже танцовщиками комического театра Ламбранци, испытывавшими на себе, очевидно, влияние танца оперного. Только низовой танец бателеров, надо думать, хранил эту технику, так как появление движений рук, больших и органически связанных с движением корпуса, мы увидим в последней четверти XVIII века, когда влияние низового театра будет явно ощущаться во многих проявлениях танца.

Нечего и говорить, что такое подчинение твердым и ограниченным правилам лежит в общем русле всех искусств века Людовика XIV, нашедшего полную гармонию между своими идеалами и между всеми искусствами ценою своеобразных урезываний.

Прежде всего руки почти на целый век забывают движение наверх — выше плеча они не поднимаются; если кисть и переходит иногда эту границу, то локоть — никогда. У Бошана, как излагает его учение Рамо, движения рук сводились к маленьким кружочкам, которые описывает рука из локтя и которые завершаются движением кисти. Эти руки хорошо знакомы по изображениям танцовщиков XVII века.

Если движение ноги маленькое, берется главным образом движение подъема, без большого сгибания колена, руки сопровождают его лишь движением кисти; при более значительном *plié* локоть принимает сильное участие, хотя его движение всегда должно сопровождаться и движением кисти, также как подъем всегда завершает движение колена. Движение плеча чувствуется во всех *tombés* и во всех *oppositions*.

Движение кисти двояко — сверху вниз и снизу вверх. Движением сверху вниз вы сгибаете кисть *en dedans*, описывая в то же время ею круг, после чего она приходит к исходному положению. Надо следить за умеренным сгибом кисти, чтобы она не показалась сломанной.

Движение снизу вверх делается, когда рука обращена ладонью вниз; надо также согнуть кисть и повернуть ее на полкруга, благодаря чему она вернется к первому положению, т. е. ладонью вверх¹⁷. Движение локтя «сверху вниз» сводится к следующему: из открытого положения ладонью

вверх согнуть руку в локте и в кисти и снова вернуть в исходное положение. «Снизу вверх» движение будет, когда рука открыта с ладонью, обращенной вниз: сгибаемая кисть и локоть, описать рукой круг и прийти к открытому положению с ладонью вверх. Наиболее свойственное природе человека движение среди всех танцевальных — это oppositions, противопоставление руки и ноги, т. е. когда впереди правая нога, рука впереди будет левая, и к ней же обращена и голова. Очень типична схема Рамо, которую мы воспроизводим; на ней ясна чисто орнаментальная роль рук, роль «рамки». А если мы взглянем на рукава костюма Баллона, тяжело украшенные кружевами, лентами и драпировками, станет очень ощутимо ясно, что так перегруженные руки не созданы для больших движений — маленькие кружки из локтя как раз для них.

Начиная с XVI века руки проделали большую эволюцию. Если мы взглянем на руки бального танца на рубеже XVII века, мы видим все те же опущенные и инертные руки, которые мы видим и на изображениях бального танца XVI века; когда руки кавалера и дамы соединены, то так же «инертно», подобно тому, как берутся за руки в хороводе. В низовом комическом танце панталонов в это время мы видели свободное, живое и энергичное участие рук в движении. Когда ученые хореографы, Карозо и Негри, вводят прыжки и туры, они дают рукам работу, но сдержанную, очень «около себя». На гравюре Калло 1616 года, изображающей большую сцену придворного балета, руки уже несколько отделились от корпуса, манера вести даму более выразительна, но все же мы ближе к танцу бальному, чем танцу панталонов. На зарисовках комических entrées придворного балета 1628 года найден некоторый компромисс между той и другой манерой: руки движутся выразительно и свободно, но в определенных пределах, не переходя линии плеча. Бальный танец этого времени применяет тоже уже несколько ожившие руки. Кавалер держит их, несколько отведя от корпуса, с осознанной кистью, дама широко расправляет складки своей широкой юбки. Так в первоначальную бальную пассивность рук просочилась доля выразительности танца баладенов, применявшегося для entrées придворных балетов; профессионалы же смягчили и урезали свободу своих движений. Из этого взаимодействия и возникла ученая манера изысканного хореографа Бошана. Начиная со второй половины века все изображения дают общий стиль движения рук, только лишь более сдержанный в баль-



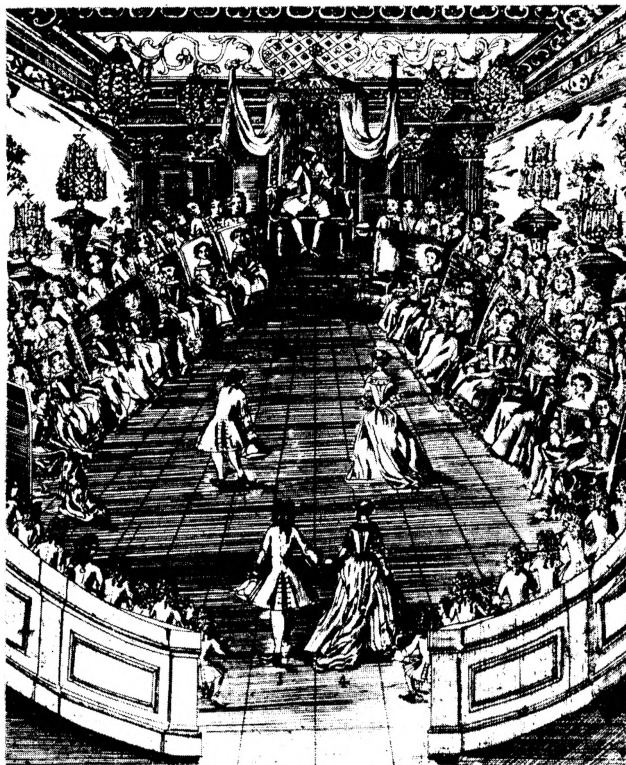
Танцовщик Баллон.
Рисунок XVIII в.
Париж, Библиотека Оперы

ном танце. В XVIII веке так будет длиться, пока театраль-
ный танец не вступит на новый путь, что совпадает с
деятельностью Дюпре, Салле и Камарго, которая относится
ко второй четверти века.

Все, что знаешь о театральных танцах XVII века, танцах,
поставленных Бошаном и его учениками, оживает, когда
познакомишься с танцами, записанными Фейе, причем для
нас, конечно, интересна особенно запись танцев балетных¹⁸.

Больших трудностей в них не встречается: делается
пируэт в два тура, но чаще в один, иногда с украшением из
petits battements; тур в воздухе один с заноской; *entrechat-six*,
мелком, сложном, путаном узоре па; больше полуповоротов,
чем полных туров, скорее при каждом па украшение из удара
ноги, чем соединение их в *entrechat*. В общей же сложности
получается танец, трудный для исполнения, своей раздро-
бленностью и сосредоточенностью требующий большого
напряжения мускулов.

Построение танцев всегда прямолинейное, ходы по кругу
или по дугам применяются мало; в *entrée seule* всегда выход



Менуэт.

Гравюра из книги Рамо «Учитель танцев»

из середины и продвижение вперед по прямой линии до авансены; иногда уже на полпути маленькие отходы под прямым углом направо, налево и возвращение на ту же прямую, отступления назад по тому же пути, иногда небольшие закругления на перемене направления пути. Но в общем — весь танец не разбрасывается по сцене, а держится все той же основной прямой, небольших перпендикуляров и параллельных к ней линий. Entrées à deux танцовщика и танцовщицы строятся абсолютно симметрично: оба делают совершенно одни и те же па и проходят тот же путь — только одна направо, а другой налево и с разной ноги, так что рисунок пути дает точно симметричный узор. Прямые линии и тут преобладают. Очень интересен записанный «Ballet de neuf Danseurs» — одного солирующего и четырех

пар, попеременно вступающих в танец. Общий принцип построения тот же, но порой пути проходятся нарисованные более непринужденно и сплетение передвижений фигур более мягко. Заканчивается этот балетик общим уходом, финальной группы нет. Так же заканчиваются и все *entrées seule* и *à deux* часто отступающими назад па.

Рассматривая балетные *entrées*, сочиненные Фейе, мы неизбежно должны обратить внимание на некоторую их особенность: они очень архаичны для своего времени с точки зрения композиции танцевальных фигур. Барокко в них не чувствуется; то все еще Ренессанс — симметричность, отчетливая расчлененность частей, сдержанность и ясность всего построения. А если мы увидим, что те же формы продолжали жить долго и в XVIII веке, нам станет ясно, откуда идут весь темперамент, вся желчь нападок на эти композиции: для «барочного» глаза, для передового зрителя тех времен, зрелище было невыносимое. Поэтому мы не должны слепо верить одностороннему и злободневному суждению. Этот старый балет, которому в XVIII веке пришлось время уступить дорогу новым формам, обладал достоинствами, потерянными на следующих этапах развития.

Задаваясь вопросом, в чем же была ученость Бошана, Левинсон¹⁹ подмечает еще одну из сторон танцев XVII века, которая легко может ускользнуть от внимания современного читателя. Это его *горизонтальность* — он заимствует термин у музыковедения. В построении танца центр тяжести падает на изобретательность и артистичность тех путей, которые проходят танцующие, на «фигуры» танца: «Фигуры — это следование по пути, начертанному искусно»²⁰, — цитирует Левинсон слова Фейе. В этой «планиметричности» находят себе объяснение и расположение зрителей на ступеньках вокруг зала и принцип «плановой» записи, которая неизбежно пришла на ум Фейе. Перенесение танца на сцену, в трехмерное пространство, направило его на новый путь. Все эти наблюдения очень метки.

Балеты конца XVII века шли под музыку Люлли, и, подобно тому как этот композитор в наше время нашел новую оценку, в частности и у советских музыковедов, так же должны быть по-новому изучены и переоценены формы балетного танца конца XVII века. Но это не входит в узкие рамки нашей работы, ставящей себе задачей лишь знакомство с профессиональной техникой танцовщика.

Таким образом, балетный танец первой половины XVIII века — явление двойственное: с одной стороны, композиция

танца, композиция спектакля — устаревшие; с другой — личное исполнительство, танцевальная техника, постоянно идущие вперед. Это видно из слов всех говорящих о балете современников — похвалы искусству отдельных артистов и нападки на целое; это делает и Новерр²¹. Вообще не следует полагать, что когда-нибудь существовал академический танец, отшлифованный, отделанный и уложившийся в канон; только издали может он казаться остановившимся на некоторый промежуток времени, застывшим и незыблемым. На самом деле он *никогда* не переставал жить и видоизменяться, как в XVII веке, так и в XVIII веке. Каюзаку так представляется эта жизнь танца XVII века: «Уже около ста лет в Париже судят почти на один лад о всяком шаге вперед, которым продвигается наш театральный танец. То, что считали за *danse noble*, было заменено тем, что называли паясничаньем (*un balladinage*). Это паясничанье в свою очередь превратилось в *danse noble* (в первых придворных балетах. — Л. Б.), но и тут пришел на смену более оживленный танец (времена Люлли. — Л. Б.), который казался поклонникам старины *преувеличенным и дурного вкуса*; однако именно этот-то танец и слыл во времена аббата дю Бос за предел совершенства и искусства»²². Картина, знакомая и в позднейшие времена.

В XVIII веке театральный танец видоизменялся под влиянием двух основных факторов. С одной стороны, среди самих представителей этого танца, среди танцовщиков оперы, с самого начала века в связи с общими стремлениями искусства зародился фермент брожения, который, понемногу развиваясь, разрушал прежние основы танца. Это — то тут, то там вспыхивающее порывание к «действенному танцу». С другой стороны, никогда не прекращалось, а порою и резко обострялось влияние итальянского виртуозного гротескного танца, иногда непосредственное, иногда через посредство местной разновидности этого танца, танца артистов ярмарочного балаганного театра, бателеров и канатных плясунов, также имевших двойное влияние на академический танец. С ними артисты оперы были в непрерывном контакте и испытывали на себе сильнейшее воздействие их искусства, их приемов танца и игры, хотя бы уже по одним бытовым и родственным связям. Многие происходили из семей ярмарочных актеров или начинали свою карьеру на балаганах. Так, в первые десятилетия века с ярмарочного театра перешли в оперу две прекрасные танцовщицы г-жа Делиль и г-жа Рабон, сама знаменитая Салле

и превосходная певица г-жа Петипа²³. На балаганах дебютировали позже, называя только выдающихся артистов, Нивелон, Гамош, г-жа Лефевр, г-жа Пювинье, г-жа Лани и даже Новерр, не говоря о многих других²⁴.

Балаганные артисты — это наши старые знакомые, те бателеры, которые образовались из низов разложившегося жонглерства. С течением веков они сильно эволюционировали, и в этой эволюции центральную роль сыграли ярмарочные их выступления в Париже, которые укрепили материальное благополучие кочевых трупп и способствовали усилению их артистического состава, разнообразию и изобретательности культивируемых жанров.

Артистическая жизнь двух знаменитых ярмарок Парижа — Сен-Жерменской и Сен-Лоранской — хорошо и подробно исследована²⁵. К сожалению, нам опять не придется уклоняться в сторону и увлекаться любопытными и красочными деталями. Заметим только, что эти две ярмарки — одни из последних возникших, а до них в Париже с незапамятных времен существовали и славились аналогичные. Неизбежная принадлежность всех этих ярмарок — разнообразнейшие увеселения и развлечения, все, на что способна была неисчерпаемая изобретательность потомков жонглеров. Первоначально их представления давались в простых деревянных балаганах, но уже в начале XVIII века стали появляться роскошные зрительные залы. Неизбежным аксессуаром оставался канат и трамплин²⁶, хотя уже с царствования Генриха IV бателеры порываются включить в свой репертуар комедии. С тех пор они ведут непрерывную борьбу со всеми заинтересованными труппами Парижа, права и привилегии которых нарушает эта неожиданная и всегда чрезвычайно успешная конкуренция. В 1663 году есть упоминания о «приятных балетах», разыгрывавшихся рядом «с арлекинами и простыми прыгунами» на Сен-Лоранской ярмарке²⁷. Все ярмарочные актеры неизбежно должны были быть или этими виртуозными «прыгунами», или «танцовщиками на канате».

Одна из первых упоминаемых комедий — «Силы любви и волшебства», настоящая балаганная феерия, как мы бы назвали ее сейчас: танцы, пение, акробатика, провалы и полеты при путаной интриге со всевозможными «чудесами в решетке». Одна труппа за другой пытались присоединить к своему репертуару подобные пьесы. Так сделала соединенная труппа Алара и Мориса Вандербека на рубеже XVIII века. В нее входили «24 баладена, которые сначала вызы-

вали восхищение своими танцами и прыжками, кривляньями в итальянском духе, трюками, рискованной акробатикой и эквилибристикой». Все это вставлялось ими впоследствии в пьески²⁸.

В ярмарочном театре обосновались и прославленные в свое время арлекины, особенно в период изгнания из Франции итальянской комедии масок, например Доминико Бианколелли, сын знаменитого арлекина и не менее знаменитый, чем отец, и в том же амплуа.

Словом, рядом с оперой, рядом с академическими ее спектаклями и танцами, вечно бурлил и клокотал этот живой источник непринужденного творчества (подгоняемого порою горькой нуждой, добавим), вполне произвольно применявшего танец, основанный на древнейшей и совершеннейшей виртуозности, о предшествующих путях которой мы достаточно говорили.

Лицезрение возможности выразить действие комедии танцем и пробудило мысли и мечты о серьезном «действенном танце». Об этом ясно говорит впоследствии Каюзак: «Мы ежедневно видим, как низменный комический жанр передается наивным танцем... То, что танец делает для низменного, не может быть ему невозможным и для благородного жанра»²⁹. Аналогичную параллель проводит и другой автор: «Можно составить себе некоторое представление об этом жанре спектакля (т. е. о действенном танце. — Л. Б.), если только дозволено сопоставлять малые величины с большими, когда присутствуешь на танцевальных пантомимах Одино, исполняемых на его театре на бульварах (куда во второй половине XVIII века перенесена часть ярмарочных зрелищ. — Л. Б.). Его спектакль очарователен»³⁰.

Если опыт герцогини Мэнской дать в 1708 году танцевальное представление, подобное античной пантомиме, и был, вероятно, продуктом ее начитанности и эрудиции, то трудно отрицать влияние ярмарочного театра на смелое новаторство ее последовательницы.

Мария Салле, дочь балаганного танцовщика, с детских лет выступала рядом с отцом и братом. Арлекин Франциск был ее дядя. Когда она ездила на гастроли в Лондон, партнерами ее были брат и трое других танцовщиков из балаганов, из которых впоследствии двое войдут в труппу оперы³¹. Деятельность Салле достаточно известна, и о ней распространяться излишне. Может быть, только недостаточно подчеркивается то влияние, которое должны были оказать на нее ее поездки в Англию, начиная с ранней юности, тем



Мари Салле.
Рисунок XVIII в.
Париж, Библиотека Оперы

более что выступала Салле именно у того Джона Рича, который первый возобновил моду на пантомимы³². Что она процветала уже в труппах *commedia del' arte* в XVI веке, мы видели выше. У Рича особенный успех имел в 1724 году «*Dr. Faustus*», «этот последний знаменитый танец». «Всякое действие исполнялось под различную приятную музыку, так верно подобранную, что она точно выражала, что будет представлено». Конкурирующие театры последовали примеру Рича. Cibber дает танцевальное представление «Марс и Венера», состоящее из «танцев в характере, в которых страсти так счастливо выражены и вся история так понятно рассказана, одними немymi жестами...»³³.

Салле выступала во всех подобных спектаклях Рича в возрасте пятнадцати-семнадцати лет (1725—1727); очевидно, что тут и сложились все ее будущие взгляды на танец, стремление к танцу «действенному». Если она оказалась бесильной повлиять на окружающее, она повлияла на мысль и подготовила события будущего.

Обратимся ко второму влиянию на академический танец — влиянию итальянцев.

Насколько их любит публика, настолько же ненавидит всякий пишущий о танце. Синонимы для обозначения танцовщика в итальянском жанре: *буффон*, *пантомим*, *прыгун*, *гротескный танцовщик* — это столько же и бранные слова. Вот одна из типичных выходов Дебрео против итальянцев: «Итальянские танцовщики, называемые *гротескными*, стремятся только удивлять; их танец гнусен: будто они и не подозревают, что танец есть искусство пленять». Слова эти служат примечанием к следующим стихам: «Оставим Италии странное безумие этих удивляющих *прыжков*»³⁴. Там же, несколько дальше: «Эта зараза наводнила нашу провинцию и из балаганов перешла в придворные спектакли». У Новерра мы читаем: «Стоит *буффону* приехать из Италии, и сейчас же все племя наших танцовщиков желает подражать этому прыгуну...» У него же: итальянские танцовщики «очень много стучат ногами, выбивая каждую ноту... с удовольствием слушаешь танцы их *пантомимов*»³⁵.

«Эта зараза» заполнила весь ярмарочный театр, все искусство бателёра, и тут мы напомним уже цитированные слова Барона: «Их область были *entrechats*, пируэты, *jetés* вперед и назад и все, что так хорошо делает Польш». Весь арсенал классического танцовщика был наготове, что мы уже отчасти и видели в предыдущей главе, надо было только подходить и брать. Это непрерывно и делали представители балета, «оперные танцовщики», неизменно обогащая свой танец, уложившийся в более узкие рамки в силу эволюции, проделанной в XVII веке.

Даже те из основных танцовщиков оперы в жанре *danse noble*, которые и не претендовали на новаторство, даже и они понемногу видоизменяли свой танец. Возьмем хотя бы Дюпре, «великого Дюпре»³⁶, начавшего свою карьеру в 1715 году, т. е. в те времена, когда принципы танца Бошана были еще в полной силе. И все же Дюпре, строгий академический танцовщик, увидел себя вынужденным их нарушить и дать себе некоторую свободу в композициях своих танцев. Об этом вспоминает Новерр, который был его учеником³⁷.

Дюпре расширил шаг, «перешел за позиции» и перестал придерживать тех ограниченных возможностей ступить на сцене, которые они предоставляли танцовщику. «Пять правильных позиций делаются в круге диаметром в восемнадцать дюймов, и если бы придерживать их со строгостью, можно было бы протанцевать *pas de deux* на столе, накрытом для двенадцати человек». Красноречив анекдот о Марселе, приводимый дальше Новерром³⁸. Новерру пришлось весной

1740 года проходить вместе с г-жой Пювинье менует на уроках Марсея. Это — представитель старой школы, рутинер, самодовольный и ограниченный человек. Новерр ему понравился, и, несмотря на то, что Новерр был учеником Дюпре, «танцующего с приятностью, но попирающего все принципы», Марсель пожелал дать образец, которому можно бы следовать всю жизнь и стать «первым мастером» своего дела. Он позвал Новерра к себе; урок происходил в комнате, где свободного места было не более шести квадратных футов. Здесь он поставил ему маленькое рондо и выучил держать руки «на старинный лад». Учеником остался доволен. Новерр немедленно побежал к Дюпре, от природы холодному и сдержанному, и протанцевал ему рондо. «Тот чуть не задохнулся от хохота». И всякий раз, когда Новерр видел его печальным, он повторял ему свое рондо. «Я его не забыл. Я храню его так же бережно, как коллекционер хранит какую-нибудь античную медаль».

В другом месте Новерр еще раз говорит о широкой манере танца Дюпре, противопоставляя ее «тощим» па, слишком сжатому и мелкому исполнению³⁹.

Так эволюционировал Дюпре за двадцать пять лет своей деятельности — танец его молодости чуть не уморил его со смеху. Однако, как мы увидим ниже, он двигался вперед без толчков, и старому зрителю казалось, что Дюпре всегда неизменен. Приведем два описания танцев Дюпре. Первое из поэмы Дора, которое приходится дать в прозаическом переводе⁴⁰.

«Когда великий Дюпре, в высоком уборе из перьев, величественно выступал на авансцену, казалось, что небожитель пришел требовать алтарей и соблаговолил вступить в пляски смертных. Широко развернутые движения его танца в их простоте и чистоте были лишь счастливым сочетанием природных даров».

Второе — рассказ Казановы, видевшего Дюпре в Париже в 1750 году, когда Дюпре было пятьдесят четыре года, за год до ухода Дюпре со сцены. На рисуемой Казановой картине стоит остановиться.

Казанова описывает представление в Париже оперы «Les fêtes vénitiennes»⁴¹. Многое смешит его как венецианца своей несообразностью и нелепостью, например выход дожа и двенадцати его советников, протанцевавших пассакалью. «Вдруг я слышу, что весь партер хлопает при появлении высокого, красивого танцовщика в маске; на нем напялен громадный черный парик, падающий ему до талии; его оде-

жда, спереди открытая, спускалась до самых пят. Патю мне говорит с каким-то оттенком почтительности: «Это неподражаемый Дюпре». Я уже слышал о нем и стал внимательно смотреть. Я все еще вижу прекрасный облик танцовщика; он выходит танцевальным шагом и, достигнув авансцены, медленно и округло подымает руки, движет ими с грацией, простирает их и снова сгибает, перебирает ногами легко и четко, делает мелкие па, батманы нижней частью ноги, один пируэт — и исчезает подобно Зефиру. Все это длилось полминуты⁴². Аплодисменты, крики неслись со всех концов зала; я был изумлен и спросил у моего друга их причину. «Аплодируют грации Дюпре и божественной гармонии его движений. Ему шестьдесят (пятьдесят четыре в действительности. — Л. Б.) лет, и те, кто видел его сорок лет тому назад, находят его все прежним». — «Как? он никогда не танцевал иначе?» — «Он не мог танцевать иначе: то *développement* всей фигуры, которое ты видишь, — совершенство, а что ты знаешь выше совершенства?» — «Ничего, если только это не совершенство относительное». — «Оно безотносительно. Дюпре повторяет каждый день одно и то же, и всегда нам кажется, что мы смотрим на него в первый раз. Такова сила красоты и добра, возвышенного и истины — они проникают в душу. Этот танец — сама гармония; это подлинный танец, а в Италии вы не имеете о нем понятия».

«В конце второго акта снова Дюпре, с лицом, закрытым маской, танцующий под аккомпанемент другой мелодии, но на мой взгляд все то же самое. Он выходит на авансцену и останавливается в позе, прекрасной по контуру... Вдруг я слышу сто голосов, говорящих в партере: «Ах, боже мой! Боже мой! *il se développe, il se développe*» (непереводимый термин. — Л. Б.)⁴³. Действительно, казалось, что его тело эластично и, развертывая позу, он словно вырастал».

Из женщин пионером и сознательной обновительницей техники была, как известно, *Камарго*. Насколько восторженны были похвалы поклонников, настолько же горьки осуждения хулителей. «Камарго заимствовала у иностранцев все сальто, которые она нам преподносит. Наш танец — легкий, грациозный, благородный и достойный нимф — превратится в упражнения бателеров и бателерок, — все это мы получаем от итальянцев и от англичан. Так выродилась и продолжает вырождаться божественная музыка Люлли; виртуоз берет верх над художником»⁴⁴.

Вот облик Камарго, как он рисуется Новерру⁴⁵: «Я видел танцы Камарго. Некоторые авторы напрасно приписы-



Камарго.

Гравюра с картины Н. Ланкре «Танцовщица Камарго», 1730 г.

вают ей грацию и очаровательность. Природа отказала ей во всем, что для этого необходимо; у нее не было ни красоты, ни роста, ни хорошего сложения; но танец дышал живостью, легкостью, весельем и блеском. Все те па, которые теперь выброшены из каталога танцев, привлекательные и блестящие, все эти *jetés battus*, *royales*, *entrechats*, проделанные без «мазни», Камарго исполняла с необычайной легкостью». Новерр же указывает, что танцовщицы делают *entrechats* иначе, чем танцовщики: «Они заносит нижней частью ноги, открывая колени, как будто у них ноги колесом»⁴⁶. При длинных юбках такая манера держать ноги была мало заметна, заносить же быстро и чисто было легче.

Камарго ввела в женский танец прыжки и стала делать *entrechat-quatre*. Вот еще один из последовательно проводимых путей обогащения танца: то, что сначала исполняется лишь танцовщиками, начинают делать и танцовщицы. Такое заимствование встретится нам еще много раз. Все эти па до Камарго давно входили в мужской танец; она их заимствовала для себя. «Г-жа Камарго первая стала танцевать по-мужски»⁴⁷, — заметил Вольтер.

Еще пример жалобы на появление в женском танце более живых приемов и *entrechat-quatre*, что соответствует первым выступлениям Камарго: «Я слыхивал сильный ропот вначале и возмущение против ловкости современного танца: «Не так, — говорили, — должна танцевать женщина. Где же пристойность? О, времена! О, нравы! Ах, наша Прево!» А у нее ноги были *en dedans* и длинные юбки, да мы и те нашли бы еще слишком короткими»⁴⁸.

В описываемом им спектакле Казанова видел и Камарго⁴⁹. «Немедленно после того я вижу танцовщицу, подобно фурии носящуюся по сцене и делающую *entrechats* направо, налево, во все стороны, но без большой элевации; тем не менее ей аплодируют с каким-то ожесточением. «Это знаменитая Камарго, — говорит Патю. — Поздравляю тебя, мой друг, ты вовремя приехал в Париж, чтобы увидеть еще ее; ей уже шестьдесят лет» (на самом деле — сорок один год. — Л. Б.). Тогда я согласился, что ее танец настоящее чудо. Мой друг прибавил: «Она первая танцовщица, посмевавшаяся на нашей сцене делать прыжки; до нее никто из них не прыгал; и удивительно при этом, что она не носит кальсоны». — «Виноват, я видел...» — «Что ты видел? Это кожа, которая, правда, далека от роз и от лилий». — «Камарго мне не нравится, — сказал я ему смущенно, — мне больше нравится Дюпре». Старый любитель, сидевший налево от меня, сказал мне, что в молодости она делала и *saut de basque* и даже гаргульяду, и все же никто никогда не видел ее ляжек, хотя они и были голые. «Но если вы никогда не видели ее ляжек, как можете вы знать, что она не носила трико?»⁵⁰ — «О, такие вещи узнаются... Я вижу вы иностранец». — «О, оказывается, очень иностранец».

В другом месте⁵¹ мы находим некоторое разногласие с Казановой: «Она никогда не делала гаргульяду, которую считала мало пристойной для женщины и которую заменила *saut de basque*; этим па она и сьер Дюмулен пользовались самым счастливым образом». И дальше: «Благодаря тому, что все па она исполняла очень вертикально (*souselle-même*), она никогда не считала нужным прибегнуть к известной предосторожности танцовщиц, боящихся оскорбить пристойность, и это, несмотря на большую элевацию ее кабриолей, *entrechats* и *jetés-battus en l'air (brisé)*, по нашей терминологии. — Л. Б.). На пари она протанцевала целый выход с применением одного этого последнего па, сделанного вперед, назад, с поворотом и по кругу (*en sougonne*). Это па, бывшее очень блестящим в ее исполнении, теперь совсем



Камарго.
Картина XVIII в.

заброшено, в особенности неперемное условие — чтобы было оно занесено высоко в воздухе».

Все-таки, может быть, и Камарго иногда добавляла к своему сценическому костюму «кальсоны». Если верить английскому источнику. «Когда Камарго приехала из Парижа танцевать в «Арлекине-кудеснике», критики объявили, что она, «танцуя, показывает больше, чем любая леди когда бы то ни было». Вследствие этого она должна была пополнить свое белье»⁵². Этот вопрос интересует нас не как бытовая деталь, а как довольно точное указание на характер движения танцовщиц: если взлетали наверх тяжелые пышные юбки XVIII века, надо, чтобы повороты и туры были в то время уже достаточно энергичны и быстры, а прыжки делались высоко.

Гримм вспоминает: «Камарго первая осмелилась укоротить свои юбки, и это полезное нововведение, давшее любителям возможность критиковать ноги танцовщиц, вошло затем в моду; но в первое время оно чуть не возбудило раскола среди балетоманов. Консерваторы партера подняли вопли, утверждая, что это скандал и ересь, и заявляя, что не могут видеть коротких юбок, тогда как большая часть моло-

дежи, напротив, находила, что такие юбки более соответствуют взглядам истинной эстетики, в силу которой скачки и пируэты стеснялись длинным одеянием»⁵³.

Общий характер танца Камарго, по уверению современников⁵⁴, передают следующие четыре стиха Дора:

«Пусть не будет никакой натруженности в плавности вашего тела, и пусть оно непринужденно гнется на мягких коленях; пусть ноги будут тщательно вывернуты наружу, и тем самым сблизят упругие икры».

Вот совет, который злободневен в наши дни! Многие из наших танцовщиц, считающиеся даже выдающимися «техничками», слишком небрежно относятся к выворотности, тем самым лишая свой танец отчетливого рисунка: их ноги вечно широко расставлены — II и IV позиции вместо V. Это сообщает исполняемому па расплывчатость и такую неопределенность, что иногда оно делается неузнаваемым. Весь же облик танцовщицы приобретает неубедительный вид какого-то дешевого провинциализма вместо строгой собранности настоящей «классички».

Непосредственное и сильнейшее влияние оказали на своих французских собратьев итальянец и итальянка, дебютировавшие в Парижской опере 14 июня 1739 года. Это — Антонио Ринальди Фоссано и Барберина Кампанини. О Фоссано несколько раз упоминает Новерр: «Фоссано, этот превосходный комический танцовщик, который привез во Францию бешеную охоту к прыжкам» и специальностью которого были «крестьянские балеты; Фоссано, самый приятный и остроумный из комических танцовщиков, вскружил головы питомцам Терпсихоры. Все захотели ему подражать, даже те, кто не видел. Прекрасный жанр променяли на тривиальный: сбросили иго науки; перестали танцевать и решили стать «пантомимами»... танец ограничился чудовищными корчами... не унаследовав миловидности Фоссано...»⁵⁵.

Он был учителем Барберины по возвращении своем из России и, как только счел ее подготовленной, привез в Париж как свою партнершу. Это было событие для Парижа, все немедленно потеряли голову, только и разговору, что о новых итальянцах. «Строгий моралист маркиз д' Арженсон, который не очень-то много внимания уделяет театру в своих писаниях, подробно останавливается на этом событии: «Вчера появилась в опере новая танцовщица. Она — итальянка, зовут ее Барберини (sic); она прыгает очень высоко, ноги у нее толстые, но танцует она очень точно. Она не

лишена грации в своей расхлябанности... Ей очень много аплодировали, и можно опасаться, что ее танец найдет последователей...»⁵⁶. Из современных журналов можно почерпнуть дальнейшие подробности: «Она делает *entrechat huit* с поразительной живостью, и весь характер ее танца напоминает Камарго...» «Хорошо сложена и должного роста...» Обладает «слухом и удивительной силой». «Надо сознаться, что до сих пор ничего столь странного и столь поразительного мы не видали в *пантомимном и бурлескном* жанре». «Их танец до сих пор был почти не знаком Франции»⁵⁷.

Полную и яркую картину старого и нового «вкуса» и отношения к танцу дает стихотворная комедийка Буасси «Модные таланты», представленная актерами итальянской комедии в 1739 году⁵⁸. Старый Жеронт спорит с дочерьми Мелани и Изабеллой о музыке и танце. «Прежде танцевали, теперь прыгают!» — восклицает он. Мелани возражает: «Прежде еле умели образовать па, прежде ходили, бегали, но не танцевали. Только в наши дни родилось знание, и некое чудесное явление здесь, посреди Франции, возвысило это искусство до высшей точки. Теперь — истинный век танца». Жеронт в следующей реплике взывает к приличию: «...женщины тягаются с мужчинами в исполнении *entrechat* и скачков, прыжков и кривляний!.. Прекрасный пол должен танцевать *terre-à-terre*... Танцуйте менуэт, а не тамбурин». Вмешивается Изабелла: «Больше не любят гладкий танец; высокий танец (*la danse haute*) теперь в моде; он завоевал и город и двор».

Интересны описания итальянского танца у президента де Бросс⁵⁹, впрочем, они совпадают с годом дебютов Барберини, и можно бы предположить, что относятся к ней.

«...Что меня более всего поразило, так это одна молодая танцовщица; она прыгает по крайней мере так же высоко и с такой же силой, как Жавилье, и делает подряд двадцать *entrechat-huit* без остановки, а также и все прочие сильные па (*entre-pas de force*), которыми мы восхищаемся у наших мастеров. В отношении легкости Камарго по сравнению с ней просто каменная глыба. Вообще все танцовщики этой страны гораздо сильнее и прыгают выше наших, но это и все; не спрашивайте с них ни грации, ни рук, ни вкуса, ни большой точности; но обыкновенно они прекрасно передают характер музыки, которую танцуют». И далее: «Танцовщики, и мужчины и женщины, живы, легки, прыгают выше, чем Камарго, и наравне с Мальтэром-птицей; у них сильные

ноги и к тому же какая-то особенная, забавная миловидность, иногда и достаточная точность, но ни рук, ни грации, ни благородства. Словом, танец итальянцев много ниже нашего, что они сознают и сами».

Примечательно, что и сто лет спустя можно встретить подобные же отзывы о танце итальянцев. Хотя бы в письмах Сильвестра Щедрина: 22 сентября 1818 года в Риме «дана была опера и после балет, танцоры и танцорки весьма искусны, но недостает благородства»⁶⁰.

Итальянское влияние оказалось сильнейшим и на несколько десятилетий направило французский танец по пути виртуозного исполнительства. Когда в начале второй половины века теоретическая мысль окончательно утвердилась в требовании от танца выразительности, в требовании «действенного танца», только и слышишь от всех пишущих жалобы и нарекания на царящую повсюду виртуозность.

Вот выдержка из типичной полемической брошюрки 1771 года⁶¹.

«Всякий танцовщик, выйдя из глубины сцены, взлетит с легкостью на воздух, сделает *entrechat-huit* или *entrechat-dix*, продвинется на авансцену благородным и скучным *terre-à-terre*, будет проделывать *balancements*, *jetés battus*, пируэты, апломбы, бризе, *pas de bourrée ouverts* или *fermés* и даже *temps de cuisse* и т. д. и т. д. и тем стяжает аплодисменты завсегдатаев театра; но, если он ничего другого не исполнит, он не танцевал».

Здесь останавливает внимание слово «апломб», употребленное как название отдельного па — «проделывать апломбы». Депрео дает объяснение этого приема танца, называя его «равновесием» — *équilibre*: «Пируэты сменили равновесия. В былые времена самые знаменитые наши танцовщики посреди серьезных танцев останавливались в равновесии на носке (на полупальцах. — Л. Б.) в продолжение десяти-двенадцати тактов»⁶². О том же у Дора: «Последователи Гарделя, после ловкого взлета упадите на одну ногу и застыньте в неподвижности»⁶³. Еще можно сослаться на приводимую ниже английскую карикатуру на Огюста Вестриса; ее подпись гласит: «Иноземец, стоящий в Спарте долго на одной ноге, сказал лакедемонянину: «Ты не можешь устоять так долго». — «Верно, — отвечал тот, — но всякий гусь может».

Бомарше в предисловии к «Севильскому цирюльнику» дает чудесную картину *entrée* такого танцовщика, как Доберваль. Упомянутый им Вестрис, очевидно, отец,

Гаэтан, так как Огюсту в 1775 году только пятнадцать лет, он уже зачислен в первые танцовщики оперы, пользуется славой, но определение «великолепный» пригодно, думаем, более зрелому таланту. Описанный танец не подходит к жанру Гаэтана Вестриса и, очевидно, целиком относится к Добервалю, с образом которого хорошо вяжется. Вот это описание: «Взгляните на великолепие Вестриса или на величие Доберваля, начинающего *pas de caractère*. Он не танцует еще, но, как только он появился, его свободная и непринужденная манера заставляет зрителя насторожиться. Он горд, но сколько таит он в себе наслаждений для зрителя. Он начинает... В то время, как музыка по двадцать раз повторяет фразы и монотонные движения, танцовщик разнообразит свои до бесконечности. Вот он приближается маленькими прыжками и отступает большими па, заставляя забыть предельную искусность самой изощренной небрежностью? То он на одной ноге выдерживает мудреное равновесие, повисая в воздухе недвижно в течение нескольких тактов, и поражает, изумляет незыблемым апломбом. И вдруг, словно желая наверстать время покоя, стрелой летит в глубь сцены и возвращается, вертясь с такой быстротой, что глаз уследить за ним не может. Пусть мотив начинается сначала, повторяется, брызжет, он-то не повторится! В одно и то же время он выставляет напоказ мужественную прелесть тела гибкого и сильного и живописует властные движения души, которыми она потрясена: он бросает взгляд, полный страсти, подчеркнутый негой раскинутых рук; но скоро, как бы наскучив вас пленять, он презрительно отворачивается, бежит от ищущего его взгляда, и бурные страсти вдруг вырастают из томного опьянения. Стремительный, бурный, он дышит таким вызовом, что я срываюсь с кресла и хмурю брови. Но, вдруг возвращаясь к жестам и выражениям тихой неги, он небрежно скользит по сцене с такой грацией, такой мягкостью и изысканностью движений, что в зале столько же покоренных, сколько в нем есть зрителей, неотрывно следящих за чарующим танцем».

У того же полемиста интересно прочитать описание видоизменившегося с начала века построения *pas de deux*: «Вы видите, как оба танцующих берутся за руки, бросают их, вертятся друг вокруг друга, снова берутся за руки, смотря один на другого то через руку, то под рукой и т. д. (sic), но в жестах их ничего нельзя прочитать...»⁶⁴.

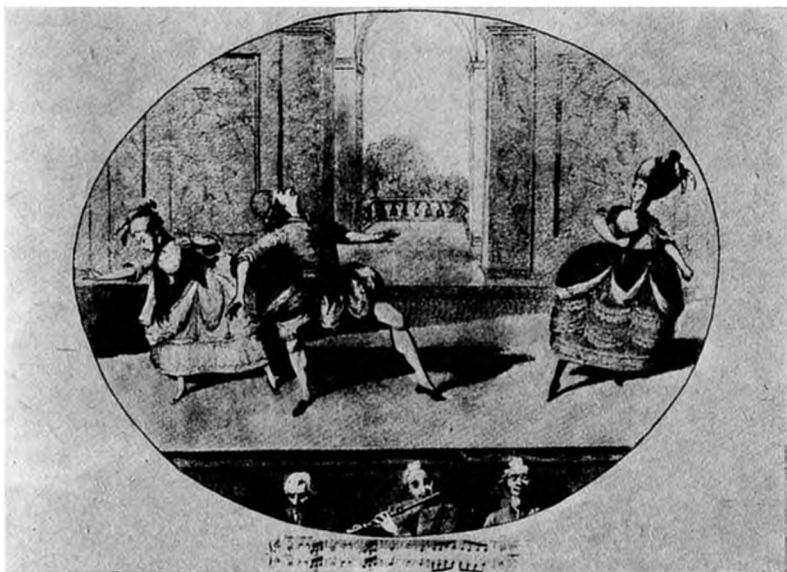
Так или иначе, но положение танца в оперном спектакле (опера и танец, как известно, неразрывны до последней чет-

верти XVIII века) в середине века сильно изменилось. По словам современника⁶⁵, танец «из второстепенного искусства превратился в основное», в «основной столп оперы». «Этому способствуют балеты г-на Лани», добавляет он, и историку балетного спектакля надо с этим замечанием считаться. Известно, какого высокого мнения о Лани был Новерр, многократно упоминающий о нем в своих письмах⁶⁶.

Когда к середине и концу XVIII века театральные танцы так усложнятся и уйдут так далеко от основ начала века, мы увидим с удивлением, что учебники все еще повторяют почти слово в слово все то же учение Фейе, иногда давая почти дословные плагиаты. Это — еще одно подтверждение тому, что театральные танцы не находят себе отражения в учебной танцевальной литературе. Уже по одной этой причине нам не приходится гоняться за полнотой охвата и описания всех руководств, хотя бы и находимых в наших книгохранилищах. Фейе задает тон на весь XVIII век. Поэтому мы отнесем к словарю встреченные интересные детали, а сейчас обратимся к тому танцовщику, который представляется нам кульминационным пунктом всего хореографического искусства дореволюционной Франции.

Все теории, все мечты о новом танце, все разнообразные и противоречивые течения и приемы исполнительства, все, чего искал тут XVIII век, — все это блестяще разрешилось и воплотилось в Огюсте Вестрисе. Он все примирил и всех привел в восторг. Тех, кто ждал от театрального танца одной «пленительности», он покорила, так как был бесконечно мил и очарователен⁶⁷. Тем, кто требовал «действенного танца», могло казаться, что они Вестриса только и ждали, так выразительна была его игра. «Никакие стихотворцы не опишут того, что блистает в его глазах, что выражает игра его мускулов, когда милая, стыдливая пастушка говорит ему нежным взором: люблю! Когда он, бросаясь к ее сердцу, призывает небо и землю в свидетели своего блаженства»⁶⁸. Наконец, никто до тех пор не подозревал даже возможности такой разнообразной и ослепительной виртуозности.

Огюст Вестрис — слава и гордость обширной семьи флорентийцев Вестрисов⁶⁹, подвизавшихся на всех театрах и во всех крупных центрах Европы, среди них и музыканты, и певцы, и танцовщики, и драматические актрисы, и... постоянные герои и героини столь откровенных и порой не слишком-то порядочных «скандальных хроник» второй



Джованна Бачелли, Газтан Вестрис, г-жа Симоне
в сцене из балета «Ясон и Медея».
Офорт Франческо Бартолоцци, 1781 г.

половины XVIII века. Но семья дружная, всегда готовая на родственную помощь как в делах театральных, так и в прочих. Так же горячо приняла и взрастила семья и своего «Вестраллара» — незаконного сына Газтана Вестриса и Марии Аллар.

Г-жа Аллар была блестящей танцовщицей комического жанра, необычайно легкая, несмотря на рано развившуюся полноту, веселая, быстрая, она покорила публику неподдельной беспечностью своих ригодонов, бисером мелких прыжков тамбуринов и пленительными гавотами — все уснащенное кружением, пируэтами и сногшибательными гаргульядами⁷⁰. Это не мешало танцу Аллар быть очень выразительным: знаменито и долго оставалось не забытым *pas de deux* с Добервалем в его же постановке из пасторали в «Сильвии», цитируемое как один из первых примеров «действенного танца». Осенью 1767 года был «выпущен в свет по рисунку г-на Кармонтеля гравированный портрет г-жи Аллар и г-на Доберваля, изображающий их в опере «Сильвия», представленной прошлую зиму. Они танцуют *pas de deux*, имевшее большой успех. Г-жа Аллар в роли ним-

фы — одной из свиты целомудренной богини, поэтому она равнодушна поклонению пастуха — Доберваля. Все же пастух в конце концов торжествует. Но г-н Кармонтель рисует момент, когда поклонение отвергнуто с презрением. И нимфа и пастух оба очаровательные сюжеты и первоклассные силы в опере. В надежде увидеть их танец терпеливо переносишь два акта, состоящих из завываний и криков, что зовется в этом театре пеньем. Продается эстамп в пользу г-жи Аллар. Через две тысячи лет он будет очень любопытным памятником прошлого и даст потомству довольно странное представление о том, что мы называем грацией в театре и в танце»⁷¹.

Гаэтан Вестрис — недостижимый и никогда не превзойденный образец для всякого танцовщика, стремящегося к наименее поддающейся школьной выучке области танца — к танцу героическому, построенному на выразительности больших линий — *danse noble*, как он звался в XVIII веке. Этот танец предполагает щедрую одаренность от природы — гармоничное сложение, хороший рост и способность создавать и воплощать образы героические и строгую красоту. Гаэтан Вестрис был красив, обаятелен, сложения тонкого, но крепкого, высок в меру, с длинными ногами, с благородной осанкой. Он также обладал выдающимся талантом актера и был одним из самых успешных пропагандистов идей Новерра.

Огюст унаследовал качества и таланты отца и матери. Взяв у той и у другого все, что в них было лучшего, он первый дерзнул соединить и смешать до тех пор резко разграниченные танцевальные жанры — *danse noble*, *demi-caractère* и комический — и из этого смешения создал единый жанр — свой. Новерр говорит об этом в следующих словах: «...Танец вышел на новую дорогу. Показал новые пути — Вестрис; все приняли его за свой образец. Желая лететь на своих собственных крыльях, не вникая ничьим советам, кроме советов своей фантазии и прихоти, он опрокинул величественное здание Терпсихоры, воздвигнутое ее любимцами... Полный непринужденности и свободы, выносливости и ловкости, силы и гибкости, причуд и воображения и безрассудно предприимчивый, Вестрис изобрел, так сказать, новый вид архитектуры, где все ордера, все законы пропорций оказались смешанными и преувеличенными; он уничтожил три существовавших жанра, растворил их и из этой амальгамы создал себе новую манеру, которая имела успех, потому что все дается этому танцовщику, все его



Танцующий Вестрис.
Карикатура Ф. Изабэ, конец XVIII в.
Париж, Библиотека Оперы

красит: он умудряется даже и глупость сделать и милой и любезной»⁷², — не удержался и на этот раз вечно брюзжащий Новерр.

О танце Огюста Вестриса писали часто и много, и есть немалое количество его изображений. Зачастую это карикатуры, но тем они драгоценней: карикатурист шаржирует то, что он уловил в натуре, тогда как портретист сплошь и рядом стилизует свою модель под общепринятый идеал. Если в каждом отдельном случае мы уловим лишь одну черту техники, то, собрав все эти детали вместе, мы с удовлетворением констатируем, что наконец мы добрались до танца, до танцовщика, которого сможем охарактеризовать уже с достаточной подробностью.

Постановка корпуса, головы, ног и рук Огюста Вестриса рисуется такой. Корпус очень подвижен и разнообразен и является нам часто в самых неустойчивых позах; очевиден тот амплонб, предполагаемый таким смелым пренебрежением осторожности в трудностях устойчивости, о котором упоминает и Новерр⁷³, этот амплонб был выработан или был врожден в феноменальной степени. К тому же надо прибавить, что головой Вестрис все время играл очень свободно, бросал ее в сторону, склонял, откидывал, что предполагает

еще новые трудности в борьбе за апломб⁷⁴. Карамзин восклицает: «Какая фигура! какая гибкость! какое равновесие!»⁷⁵

Руками Вестрис распоряжался гораздо произвольнее, чем полагалось строгому танцовщику в конце XVIII века; он скидывает их выше плеча в непринужденных позах — это заимствование от танцовщика «комического». Оговоримся, что здесь речь идет о технике молодого Вестриса, о его танце дореволюционном; в зрелом возрасте, в послереволюционное время, Вестрис изменил свой танец еще раз и пошел с веком, но об этом дальше.

Ноги Вестриса крайне выворотны — это на всех карикатурах очень подчеркнуто, также как и его манера при прыжке сильно опускать носок и выгибать подъем; также выгнут подъем и при всех позах ноги en l' air.

О большом шаге Вестриса говорит Бершу: «Нога подымалась до уровня головы»⁷⁶. Он делает *entrechat-huit* (там же, у Бершу).

Что прыжок его феноменально высок, об этом говорят все наперебой. Например, корреспонденция из Лондона 1786 года: «Г-н Вестрис... оставил зрителей в полном недоумении — чем надо больше восхищаться, силой его или грацией его движений. Выходя на сцену, он сделал такое поразительное антраша, что дамы испугались. Они думали, что ему не удастся опуститься, не повредив ногу. Но в дальнейшем течении балета Вестрис показал, как этот прыжок, принятый за опасное усилие, ничего не стоит его силе и его легкости. Он делал вещи столь неожиданные и столь неизвестные до него, что весь зал охватило изумление. Все заметили, что этот первый из танцовщиков, казалось, уже не нуждавшийся в усовершенствовании, за последние два года снова сделал большие успехи»⁷⁷.

И, наконец, выработанные до умопомрачительной техники пируэты. «Пируэт до меня ограничивался тремя турами, пределов этих нет, можно вертеться без конца»⁷⁸.

Вестрис и разнообразил свои пируэты до бесконечности. У Новерра мы читаем такое описание его пируэта: «Вестрис делает его без мягкости; он вертится с необычайной быстротой, и, когда потеря центра тяжести начинает угрожать ему падением, он останавливается, с сильным топанием ног на месте. Если последний прием и не является чудом апломба, он, во всяком случае, проявление крайней ловкости, предусмотрительности и — неизбежности»⁷⁹.



Танцующий Вестрис.
Гравюра Бартолоцци и Пасторини, 1781 г.
Париж, Библиотека Оперы

По указанию Дора, Вестрис особенно блистал в сложных видах пируэта с *rond de jambe* ами, производившими впечатление «лучей солнца», и пируэта с *petits battements sur le sou de pied* — оба вида чрезвычайно трудны для исполнения и современному танцовщику вряд ли по силам. В описании Бершу состязания между Вестрисом и Дюпором фигурирует, вероятно, большой пируэт «в тридцать туров», быстро следующих один за другим⁸⁰. Мы будем иметь случай вернуться к технике Вестриса в следующую эпоху.

Являясь признанной всеми современниками вершиной всего театрального танца XVIII века, завершая его, танец Огюста Вестриса был в то же время и началом мужской техники XIX века, и вовсе не потому, что деятельность Огюста продолжалась долго не только как преподавателя, но и как танцовщика — вплоть до 1816 года. Объединение всех трех видов танца в один жанр оказалось не просто личной удачей: после Вестриса его жанр был канонизирован. Развиваясь и усложняясь в формах, он-то и стал танцем классического танцовщика XIX и XX веков: благородство линий, но облик менее строгий, не величественный герой, скорее, паж или «галантный пастух», танец же уснащен такими вирту-

озными трюками, которые до тех пор приличествовали лишь танцовщику комическому. Впрочем, этот танец примет совершенно новый облик, и может даже показаться на первый взгляд, что от только что занимавших нас времен не останется камня на камне после того перелома, к которому мы сейчас подошли.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Bie O.* Der Tanz. Berlin, 1906, S. 243.
- ² *Despréaux J.-E.* Mes passe-temps: In 2 vol. Paris, 1806. Vol. 2, p. 258.
- ³ *Feuillet R.-A.* Chorégraphie ou l'art de décrire la danse: 2-me édition augmentée. Paris, 1701 (1-re éd. — 1700). Биографические сведения о Фейе сводятся почти к нулю. В биографии *Firmin-Didot* его имени вовсе нет; *Ларусс* не дает никаких дат, указывая, что «он блистал в конце XVII и в начале XVIII века», «как танцовщик имел успех, но никогда не выдвинулся в первые ряды; впрочем, конкурировать ему приходилось с артистами исключительными, между прочим, со знаменитым *Пекуром*». Ставил балеты и дивертисменты.
- ⁴ *Larrouse P.* Grand dictionnaire universel du XIX siècle: In 17 vol. Paris, s. a. Vol. 8, p. 309, и *Ménil F. de* Histoire de la danse à travers les âges. Paris, 1806, p. 343.
- ⁵ Хорошее воспроизведение у *Bie O.*, S. 200.
- ⁶ Цитируем по: *Beaumont C. W.* A bibliography of dancing. London, 1929, p. 73.
- ⁷ *Comran Ch.* Dictionnaire de la Danse. Paris, 1787, p. 84; *Taubert G.* Rechtchaffener Tanzmeister, Leipzig, 1717. S. 300, цитирует книгу *Луи Бонена (Louis Bonin, с. 74)*, также говорящего об авторстве *Бошана*.
- ⁸ *Левинсон А.* Мастера балета. Спб., 1914, с. 19.
- ⁹ *Levinson A.* Les danseurs de Lully. — La Revue Musicale, N spécial «Lully et l'opéra français», 1925, 1/I.
- ¹⁰ *Jal A.* Dictionnaire critique de biographie et de l'histoire: In 2 vol. Paris, 1872. Beauchamps.
- ¹¹ *Despréaux J.-E.*, vol.2, p. 257.
- ¹² *Levinson A.* Les danseurs de Lully. — La Revue musicale, N spécial «Lully et l'opéra français», 1925, 1/I, p. 52. Все общеизвестные факты из жизни *Бошана* изложены у *Saint-Léon A.* Portraits et biographies des plus célèbres maîtres de ballet et chorégraphes. Paris, 1852.
- ¹³ *Rameau P.* Le maître à danser. Paris, 1725, p. 9.
- ¹⁴ *Mercier L.-S.* Tableaux de Paris. Amsterdam, 1789. Vol. 12, p. 138.
- ¹⁵ *Rameau P.*, p. 194.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 195.
- ¹⁷ *Dorat Cl.-J.* La Déclamation théâtrale. Paris, 1767, Chant IV, p. 143 «jouer du poignet...».
- ¹⁸ Recueil de dances, composées par M. Feuillet, Maître de dance. Paris, 1700. Dpjlvb jmsetjdrtrtj d jlvt bjc, jlvt grhrgrkrb x Chorégraphie и с Recueil de dances, composés par M. Pécour. Paris, 1700. Дальнейшие же технические подробности исполнения па отнесены нами к словарю.
- ¹⁹ *Levinson A.* Les danseurs de Lully. — La Revue musicale, N spécial «Lully et l'opéra français», 1925, /I, p. 48. В своем предисловии

Rameau P. (p. XII) говорит: «Он был учен и изыскан в своих композициях, и ему нужны были люди, искусные для исполнения всего, что он сочинял...»

20 *Feuillet R.-A.*, p. 2.

21 *Noverre J.-G.* Lettres sur la danse, les ballets et les arts: In 4 vol. Saint-Pétersbourg, 1803—1804. Vol. 1, 1803, p. 15.

22 *Cahusac Louis de.* La danse ancienne et moderne: In 3 vol. La Haye, 1754. Vol. 1, p. XXIX.

23 Имя m-lle Petipas не может не привлечь нашего внимания созвучием со славным именем Мариуса Петипа, хотя и его отец, и он и его брат Люсьен писали свою фамилию иначе — Petipa. Но это только после 1815 г. За 1814 г. мы находим следующее сведение *Lefebvre L.*

p. 312: «Petipas, учитель танца Кассельского театра в Вестфалии, приглашен в театр Лиля весной 1814 года, вместе с г-жой Пирсон и балетом из восемнадцати детей в возрасте от восьми до четырнадцати лет, учеников Рикэ. Прощальные спектакли 1—16 июля, перед отъездом в Лондон» (там же, с. 331). В 1815 г. в театре de la Porte St-Martin числится «первый танцовщик», проживающий rue du Faubourg St-Martin, N 8, уже носящий фамилию Petipa (*Almanach des spectacles*, 1815, p. 322). В Брюсселе с 1819 по 1831 г. «первый танцовщик и балетмейстер», т. е. Жан Петипа также пишет свою фамилию Petipa: *Faber Frédéric.* Histoire du théâtre français en Belgique: In 5 vol. Bruxelles; Paris, 1878—1880. Vol. 3, 1879, p. 51, 120, 155. Но итальянизирование в начале XIX в. более чем понятно. Тем более что и это написание не первоначально, а слито из Petit-Pas, как оно пишется у *Leris.* Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres. Paris, 1763, p. 655: «la D^{me} Petit-Pas», «fille d'un serrurier de Paris... à la Foire dès 1723». Но была ли это фамилия ее отца? И действительно ли она из такой «почтенной» семьи ремесленника? Скрывание своей «подлинной личности под прозвищем» и делает такой путаной историю комедиантов для средних веков и Ренессанса, по словам *Petit de Juleville L.*, p. 340; для низового театра и значительно дальше, добавим мы. Прозвища жонглеров все такие же двухсловные: Attache-coeur, Mâche-beignet, Tue-boeuf и т. д. (*Fournel V.* Les spectacles populaires et les artistes des rues. Paris, 1863, p. 127). Как прозвище, так и сама семья могут быть старыми театральными, даже коренящимися во времена жонглеров. Про г-жу Petipas мы знаем, что она была превосходной певицей, специальность ее была «des airs à roulade» (*Desarbres N.* Deux siècles à l'Opéra. (1669—1868). Paris, 1868, p. 45—46). Умерла 33 лет, после рождения сына (в 1739 г., по Castil-Blaze). Упоминает о ней часто *Dacier E.* M-lle Sallé. Paris, 1909, p. 4, 36, 97, 111, 199, 320. Что было с сыном, неизвестно. Фамилию Petipas мы нашли еще раз у *Lyonnet H.* Dictionnaire des comédiens français: In 2 vol. Paris, s. a. Vol. 2, p. 527: «...m-me Marie Françoise Petipas, femme Prudent-Drapeau, родилась в 1797, 45 лет театральной работы в провинции и за границей, ушла со сцены в 1849 году». Сестра Мариуса Петипа, певица Викторина Петипа, дебютировавшая в Opéra comique 7. VIII—1843 г. писала свою фамилию Petipas (*Lefebvre L.*, vol. 4, p. 4). Если бы нашелся материал, устанавливающий старинное театральное происхождение Мариуса Петипа, это было бы объяснением его гениальности, которое соответствовало бы современным генетическим теориям.

24 *Dacier E.*, p. 5, сноска.

- ²⁵ Как-то *Albert M.* *Les théâtres de la foire.* Paris, 1900; *Compardon E.* *Les spectacles de la foire.* Paris, 1877; *Fournel V.* *Les spectacles populaires et les artistes des rues.* Paris, 1863; *Ginisty P.* *Le théâtre de la rue.* Paris, 1925; *Le Sage, D'Orneval.* *Théâtre de la Foire.* Paris, 1731; *Parfait Frères.* *Mémoires sur les spectacles de la Foire.* Paris, 1743.
- ²⁶ *Albert M.*, p. 5.
- ²⁷ *Fournel V.*, p. 215.
- ²⁸ *Albert M.*, p. 6. Следует заметить, что в XVIII в. название «баладен» остается за артистами низового театра, за бателёрами, как на исходе средних веков они же продолжали носить некогда почетное имя монтрёра, превратившееся в таком применении в унижительное. То же и с «баладеном» — в XVIII в. это имя дается с оттенком пренебрежения балаганным артистам. См.: *Les Baladins ou Melpomene vengée.* Amsterdam, 1764. (По указанию *Grimm Fr. M.* *Correspondance littéraire:* In 16 vol. Paris, 1877—1882. Vol. 6, 1878, p. 56. автор Duransot.) *Lettres d'un baladin en réponse à l'auteur des Baladins,* 1764; *Mon dernier mot, réplique à la lettre d'un baladin,* 1764.
- ²⁹ *Cahusac L.* de, vol. 1, p. 137.
- ³⁰ De Laus de Boissy. *Lettre critique sur notre danse théâtrale, adressée à l'Auteur du «Spectateur Français» par un homme de mauvais humeur.* Paris, 1771, p. 14 (второе издание в *Opuscules de Mr. De Laus de Boissy.* Paris, p. 1775).
- ³¹ *Dacier E.*, p. 5, 30.
- ³² *Nicoll A.* *A history of early eighteenth century drama. 1700—1750.* Cambridge, 1925, p. 252, где мы читаем: «Джон Рич или Лэн обыкновенно считается за основателя этой формы, но Джон Уивер танцевальный мастер при Дрюри-Лэнском театре, выставляет себя и был поддержан Сиббером в том, что он действительно и был первым. Несомненно. книга Уивера *The History of the Mimes and Pantomimes.* London, 1728 — самый ясный отчет о развитии этого жанра до конца первой четверти века, который мы только имеем. В ней заключен список пантомим (начиная с 1702 года). Процветали четыре направления: античное, итальянской комедии масок, старого английского фарса и современной сатиры. Обыкновенно рядом с пантомимическими персонажами, танцовщиками и акробатами вставлялись диалоги и пенье, как в опере и в фарск».
- ³³ *Fitzgerald P.* *A new history of the english stage.* In 2 vol. 1882, vol. 1, p. 420—423.
- ³⁴ *Despréaux J-E.*, vol. 2, p. 252, 187, 191. Про итальянских танцовщиков читаем у Д. И. Фон-Визина (Письма к сестре. — Полн. собр. соч. Ч. 2. М., 1830, с. 201): «Танцы состоят в одном скаканье. Скакуны престрашные, и обыкновенно ремесло свое кончают тем, что ломают себе ноги».
- ³⁵ *Noverre J.-G.*, vol. 1, p. 137.
- ³⁶ О различных Дюпре см. у *Sandt M.* *Les danseurs des théâtres de province au XVII s.* — *Archives internationales de la danse,* 1934, N 1 — 5; 1935, N 1; *Dacier E.*, p. 20, 71.
- ³⁷ *Noverre J.-G.*, vol. 2., p. 62.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 63, 68.
- ³⁹ *Ibid.*, vol. 1, p. 170.
- ⁴⁰ *Dorat Ch.-J.*, p. 165.
- ⁴¹ *Casanova de Seingalt J.* *Mémoires.* Paris, s. a. (1865), vol. 2, p. 318.
- ⁴² Все-таки, вероятно, не «полминуты»; Дюпре танцевал шаконы —

музыка их в медленном темпе длится все же дольше. Это впечатление мимолетного видения происходило, конечно, от спокойной, уверенной манеры в исполнении, без толчков и судорожных усилий, дробящих время.

⁴³ *Pougin*. Dictionnaire historique et pittoresque. Paris, 1885, p. 87, мы находим четверостишие без указания автора:

«Ah! je vois Dupré qui s'avance!
Comme il développe ses bras!
Que de grâces dans tous ses pas!
C'est, ma foi, le dieu de la danse».

⁴⁴ Цит. у *Dacier E.*, p. 209.

⁴⁵ *Noverre J.-G.*, бол. 4, p. 78.

⁴⁶ *Ibid.*, vol. 1, p. 155.

⁴⁷ У *Dacier E.*, p. 138.

⁴⁸ Encyclopédie méthodique. Arts académiques, équitation, escrime, danse et art de nager. Paris, 1786, p. 417.

⁴⁹ *Casanova*, p. 319.

⁵⁰ Во французском тексте издания, которым мы пользовались, так и написано «tricot». Но текст Казановы подвергался редактированию, о чем говорит предисловие к 1-му тому. Так что для нас неясно, было ли это слово и это понятие принято в XVIII в.; именно tricot, а не позднейшее maillot.

⁵¹ Eloge de m-lle Camargo. — In Nécrologe des hommes célèbres de France: In 17 vol. Paris. 1767—1782. Vol. 6, 1771, p. 103—117. Книга *Letainturier-Fradin G.* La Camargo. Paris, 1908, биография в форме романа, не дает ничего нового.

⁵² *Disher M. W.* Clowns and pantomimes. New York; London, 1968, p. 32. У *Grimm Fr.-M.*, vol. 9, 1879, p. 200, в письме от 10 декабря 1770 г. мы читаем, что любитель и знаток танца, давший материал для некролога Камарго, сообщил лично следующие подробности: «Камарго никогда не делала гаргульяду, которую г-жа Аллар исполняет сейчас три раза подряд с таким проворством; для танцовщиц ввела это па г-жа Лионэ. Камарго же находила гаргульяду неприличной». В вопросе о пресловутых кальсонах Камарго Гримм утверждает, что может дать совершенно категорически положительный ответ, так как он присутствовал при пари, за разрешением которого обратились к ней самой незадолго до ее смерти. Камарго сказала, что не только всегда кальсоны носила, но что введены они со времени ее блестящих новаторств в танце. Насколько можно доверять состарившейся и несколько впавшей в ханжество артистке, мы не знаем.

⁵³ *Grimm Fr.-M.*, vol. 9, 1879, p. 18.

⁵⁴ Eloge de m-lle Gamargo, p. 90.

⁵⁵ *Noverre J.-G.*, vol. 1, p. 46, 137.

⁵⁶ *Dacier E.*, p. 208—209.

⁵⁷ *Olivier J.-J., Norbert W.* Une étoile de la danse au XVIII siècle. La Barberina Campanini (1721—1799). Paris, 1910, p. 10, 12.

⁵⁸ *Dacier E.*, p. 213—214; *Olivier J.-J., Norbert W.*, p. 13.

⁵⁹ *Brosses Ch. de Le président de Brosses en Italie.* Lettres familières écrites en Italie en 1739 et 1940: 2me éd. Paris, s. a. Vol. 2, p. 138, 383; vol. 4, p. 80.

⁶⁰ *Щедрин С.* Письма из Италии. Спб., 1832, с. 71.

⁶¹ *De Laus de Boissy*, p. 6.

⁶² *Despréaux J.-E.*, vol. 2, p. 292—293.

⁶³ *Dorat Cl.-J.*, p. 157.

⁶⁴ *De Laus de Boissy*, p. 6.

⁶⁵ *Mercure de France*, 1755, août, p. 209. Еще значительно позже, в 1786 г., в том же журнале (N 16, p. 199) читаем сетования на то, что сильное развитие танцевальной части спектакля несет ущерб опере, а между тем «танец — только аксессуар театра Полигимнии». Считаю очень много говорящими найденные нами у Teuber Oscar. Das K. K. Hofburgtheater в большом издании *Die Theater Wiens*. Bd. 2. Wien, 1896 вкладной листок к с. 104 «Правила для танцовщиков театров Вены» на французском языке (*Règlements pour la danse des théâtres de Vienne*). К сожалению, не указан их год, — вероятно, середина XVIII в. Вот перевод: «I. Танцовщики будут занимать места, соответствующие их рангу, во всех балетах, сочиненных на итальянский манер, т. е. в которых исполняются только концерт (concert), финал и pas à deux, à trois и т. д.

II. В балетах сюжетных (historiés) с рангом считаться не должно, всякий будет занят соответственно его таланту или решению директора балетов. В героических балетах первые роли будут играть танцовщики серьезного жанра, в комических — они принадлежат танцовщикам этого жанра; тем не менее в печатных программах надлежит указывать разницу в ранге всякого танцовщика.

III. В случае, если в наличии есть несколько первых танцовщиков какого-либо жанра, они обязаны танцевать те роли, которые будут указаны балетмейстером.

IV. В случае необходимости танцовщики всех рангов будут танцевать в кордебалете корифеями или иначе.

V. Танцовщики обязаны так же танцевать в балетах, связанных с основной пьесой, как в Парижской опере, а фигуранты будут в них в случае необходимости играть пантомиму совместно с хором или отдельно.

VI. Не будет определенной танцовщицы, прикрепленной к какому-нибудь танцовщику ни для отдельного балета, ни навсегда. В этом отношении танцовщики и танцовщицы должны следовать распределению, сделанному балетмейстером.

VII. Всякий танцовщик и танцовщица обязаны танцевать лишь четыре раза в неделю, два балета в день. Если бы пришлось их заставить танцевать еще лишний день, эта излишняя работа должна быть учтена на следующей неделе.

VIII. Танцовщики и фигуранты обязаны являться на репетиции в назначенный час. В случае нарушения этого правила их подвергают штрафу в размере половины дневного заработка. Эти штрафы будут в конце года разделены между теми, кто был наиболее аккуратен. В случае повторения провинности виновные будут уволены до окончания срока контракта.

IX. От этого обязательства освобождаются больные, при условии, что они вовремя предупредят директора балета.

X. Фигуранты обязаны танцевать шесть раз в неделю по два балета в день; даже в случае необходимости они обязаны в один день протанцевать по балету в двух разных театрах.

XI. Приличие и дисциплина должны быть соблюдаемы на репетициях; нарушившие их, по рапорту балетмейстера, будут или оштрафованы или уволены.

XII. Все танцовщики и фигуранты должны танцевать в Лаксенбурге или в Шенбрунне по распоряжению двора без права тре-

бовать добавочного гонорара; разумеется, переезды, квартира и содержание будут за счет двора.

XIII. Жалованье будет выплачиваться аккуратно в конце месяца.

XIV. Те, кто будет уволен по распоряжению двора или дирекции за дурное поведение или за серьезные нарушения обязанностей, получают жалованье лишь за прослуженное время.

XV. То же правило относится к случаю военных действий в продолжении трех месяцев или пожара театра.

XVI. Театральный год считается от второго дня праздника пасхи и до последнего дня масленицы.

XVII. Дирекция выдает только костюмы, забота о всем остальном лежит на танцовщиках и на фигурантах, исключая цветных чулок и обуви».

Здесь же можно привести еще выписку из правил для балетмейстера, найденную у *Franklin A. Dictionnaire historique des arts, métiers*. Paris, 1806, p. 26: «Обязанности балетмейстера по правилам 19.XI — 1714 г.: «Он работает над созданием балетов и танцев и указывает артистов и артисток, которых следует занять в танцах. Он должен показать и прорепетировать эти танцы или лично, или через помощника, находящегося у него в подчинении. И тот и другой должны присутствовать на репетициях и представлениях, чтобы следить за исполнением танцев в том вкусе, в котором они сочинены, и удерживать танцовщиков и танцовщиц в границах их обязанностей».

⁶⁶ *Noverre J.-G.*, vol. 1, p. 68, 82, 117, 157, 174, 183, 197; vol. 2, p. 158; vol. 4, p. 82. Статья о Лани и его сестре. Teneo. — *Mercur musical*, 1907, avril.

⁶⁷ Desgréaux, считающий, что «танец — искусство пленять» (vol. 2, p. 293), находит О. Вестриса «agréable» — приятным (vol. 2, p. 255).

⁶⁸ Карамзин, цит. в кн.: *Левинсон А.* Мастера балета. Спб, 1914, с. 74.

⁶⁹ О них: *Capon G.* Les Vestris. Le «diou» de la danse et sa famille (1730—1808). Paris, 1908.

⁷⁰ *Capon G.*, p. 110.

⁷¹ Сочинено и поставлено pas de deux из «Сильвии» впервые 17.X — 1765 г. в Фонтенбло в героическом балете (опера с танцами) «Сильвия» в 3 актах, муз. Berton и Trial, либр. Danony (см.: *Lajarte T.* Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. Catalogue historique: In 2 vol. Paris, 1878. Vol. 1, p. 248). В Париже повторение 18.XI—1766 г. Приводимая цитата — *Grimm Fr.-M.*, vol. 4, 1878, p. 458.

⁷² *Noverre J.-G.*, vol. 4, p. 103.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ *Berchoux J.* La danse ou les dieux de l'Opéra. Paris, 1806, p. 19.

⁷⁵ Письмо от 9.III—1790 г. цит. в кн.: *Левинсон А.* Мастера балета.

⁷⁶ *Berchoux J.*, p. 20.

⁷⁷ *Costumes et annales des grands théâtres de Paris...* Ouvrage périodique. 1786, Ire partie, N 3, p. 43.

⁷⁸ *Berchoux J.*, p. 70.

⁷⁹ *Noverre J.-G.*, vol. 4, p. 103.

⁸⁰ *Desrat G.*, p. 290.

III. ПЕРЕЛОМ

Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный,
Адонис, женской лаской плененный,
Не довольно ль вертеться, кружиться,
Не пора ли мужчиною стать?..

Моцарт. Свадьба Фигаро

Перелом в театральном танце, произошедший в эпоху Великой французской революции, закрепивший все назревшие перемены в мужском исполнении, особенно отчетлив и крут в исполнении танцовщицы. Может быть, в течение предыдущих веков и бывали резкие перемены, поражающие современников, но они от нашего внимания ускользают. Равен этому перелому только перелом облика женщины в те же годы, резкая перемена в моде. Между женщиной 1789 и 1799 года нет ничего общего, с головы до ног. Мы можем хорошо констатировать совершившийся факт, ибо достаточно вооружены изображениями как мод в модных журналах, так и облика артисток, главным образом в карикатурах.

Необходимость изменений в форме театрального костюма ощущалась с первой половины XVIII века; этот вопрос многократно обсуждался всеми тогдашними теоретиками театра. С особенной любовью разрабатывался вопрос об античном костюме. В последнем десятилетии перед революцией мы увидим в IV томе «Всемирной истории театра» подробные описания и зарисовки костюмов для героев трагедий Сенеки; Леваше де Шарнуа издает два больших увража, посвященных театральному костюму, главным образом античному¹. Наконец, Давид, вкусы и идеалы которого достаточно определены, непосредственно влияет на театральный костюм, рисуя костюмы для артистов оперы и драмы. Одно из первых упоминаний о Давиде как о работающем для театра художнике относится к 1786 году, когда г-же Майар — оперной певице — разрешается заказать новый костюм для Медеи по рисунку «некоего г-на Давида». «Это и положило начало «античным» костюмам, которые были увековечены живописью Давида, а в конце века введены в моду мервельезами»².

Очень смело и по-новому костюмировалась г-жа Сент-Юберти — знаменитая примадонна оперы. Еще в 1783 году в Дидоне она далеко отошла от традиционного костюма «цариц». До этого она уже однажды решилась появиться в опере из античной жизни в легкой тунике, с

обнаженной грудью, голыми ногами и собственными волосами, падающими на плечи, но дирекция такой костюм запретила³.

Почти столь же смел костюм г-жи Дюгазон в роли Азели в опере Далеирака, относящейся к 1787 году: несколько драпировок, совершенно открывающих обнаженную ногу, растрепанные свои волосы⁴.

Тальма довел до конца то, что делали лишь с ограниченной свободой его предшественники — Клерон, Лекен, Ларив, Сент-Юберти и г-жа Дюгазон. В маленькой роли в трагедии Расина «Брут» в начале 1789 года он появился впервые в совершенно точно скопированном античном костюме, с голыми руками и ногами. Сколько ни обзывали товарищи его — «свиньей» и «статуей» (верх презрения!), а костюм его — «мокрой простыней», публика приняла нововведение, успех был большой, и понемногу только что издевавшиеся товарищи начали следовать примеру Тальма. Его ученики и последователи появились также и в опере. В 1791 году в «Эдипе в Фивах» молодому певцу Адриану предстояло спеть только одну фразу в роли старого раба; но костюм и грим были созданы самим Тальма: седая борода и волосы в беспорядке, босые ноги, лохмотья произвели потрясающее впечатление и предрешили карьеру молодого певца⁵.

Балет, который всегда отставал и отстаёт от прочих театральных жанров, все же сильно изменил свой костюм к концу столетия и далеко отошел от типичного для всего XVIII века. Новерр выходил из себя не напрасно. Костюмы конца семидесятых годов уже значительно упрощены, ноги танцовщицы свободны, юбки падают отдельными драпировками — это соответствует требованию Новерра. При прыжках и в турах юбки легко взлетали и разлетались. Когда г-жа Кулон вернулась в 1788 году из Англии, современник констатирует, что она усовершенствовала свои прыжки, а также, что она показала «по крайней мере десять раз во время продолжительных пируэтов самую верхнюю пуговицу своих кальсонов». Так же отличались и г-жа Хелисберг и г-жа Роз⁶.

Для 1789 года (27 мая) кажется неожиданной карикатура Джилльрея на г-жу Гимар под названием: «Знаменитая мадмуазель Г-м-р или скелет из Парижа». Гонкур это изображение считает чудовищным, скелетическую худобу — злоеющей и т. д.⁷. Современный глаз не требует неизменных округлостей хотя бы после худобы Иды Рубинштейн,

канонизированной в великолепном портрете Серова. Поэтому в карикатуре на Гимар мы спокойно разглядываем другое и более интересное, чем детали ее сложения. От мастерских легких штрихов Джильерея так и веет ее танцем, и мы ощущаем его прелесть. Недаром все говорящие о ней ставят Гимар совсем в особый план, совсем выделяют ее из общей массы прекрасных танцовщиц, ее современниц⁸. Она ушла далеко вперед от своего времени, если верить наблюдательности Джильерея и его уменью схватить живьем характерную черту, а верить этому заставляет весь его многоготомный труд.

Прежде всего поражает, что Гимар танцует очень обобщенно, всем телом. Рисунок движения рук и ног так легок, кисть руки так проста, выразительна и жива, закинутая голова так непринужденно согласует свое движение с изысканным изгибом корпуса, весь силуэт так воздушен, что танец этот кажется нам явлением не своей эпохи: в компактном, уравновешенном XVIII веке мы не ждем такого. Кроме того, облик танцовщицы XVIII века как будто разбит на участки: узко стянутый корсаж — одно; условные руки — другое; громадное пространство юбок — третье; и, наконец, совершенно отрезанная от целого работа ног. В обобщенной манере Гимар мы видим заготовки совсем нового жанра, которые и нашли себе вскоре воплощение в изменившейся физиономии всего танца вообще.

Обращает на себя внимание и костюм Гимар. Он очень прост и в линиях придерживается моды для городского платья: лиф с узкими длинными рукавами, широкая юбка в мягких складках. Это тоже новость, если не считать попытки Салле, не отразившейся на театральном танце. До сих пор театральные и танцевальные костюмы были условны и резко отличались от модного платья; как скоро выяснится, в период обозреваемого перелома танцевальный костюм и модное платье будут мало различаться; а если заглянуть еще дальше, мы увидим, что костюм Тальони — это только некоторая упрощенная стилизация современного ей бального платья.

Таким образом, уже в последние годы до революции мы встречаем многие элементы нового танца и у танцовщиц: изменившийся облик, резкость порыва, применение движений, открывающих всю ногу до бедра, — все это ново, и перелом в танце подготовлен.

Во главе труппы, которой предстояло совершенно изменить искусство танца⁹, стоял балетмейстер Пьер Гардель,



П. Гардель

наследовавший это место после смерти своего брата Максимилиана в 1787 году. Премьерами в 1790 году были сам Гардель, Огюст Вестрис и Нивелон; первыми танцовщицами — г-жи Роз, Сольнье и Периньон, а солистками — г-жи Миллер, Хелисберг, Кулон, Лор, Делиньи; танцовщики — Фавр, Лоран, Гойон и другие. Мы не можем забыть, что в 1790 году назначены вторичные дебюты Дидло (они состоялись в 1791 году); с ним вместе Лабори — будущий Зефир в «Психее». А среди учеников школы, участвовавших в спектаклях, числится г-н Титюс — наш будущий балетмейстер¹⁰.

Однако проследить ход всех происходящих перемен, учесть, кто и поскольку влиял на танец, — чрезвычайно трудно по нескольким причинам. Во-первых, периодическая печать за годы революции скудно представлена в наших книгохранилищах; во-вторых, она вообще слабо отражает интересующую нас сторону спектакля — технику танца и костюм: содержание балета, некоторые указания о постановке, неопределенные и очень общие похвалы исполнителям и только косвенные указания на самые танцы. Наконец, политические события этих лет так грандиозны, так захватывают внимание, что для наших узкопрофессиональных



М. Гардель

интересов совсем не остается места вообще у всех пишущих о революционных зрелищах¹¹. Мы должны довольствоваться малым и на этом малом пытаться построить облик танца в последнее десятилетие XVIII века.

Если бы мы располагали хорошо проработанной биографией Карла Дидло, она дала бы уже очень многое. Это в молодости талант беспокойный, вечно меняющий место, вечно в погоне за новым. Его вклад в танцевальный переворот, по-видимому, громаден. Но сведения о деятельности Дидло до его приезда в Россию отрывочны и скудны. Автор видел бы себя вынужденным, как и все пишущие о Дидло, прибегнуть к вечному анекдоту о якобы изобретенном им в Париже театральном трико, но и этого ресурса лишен, так как имеет несчастье знать, что театральное трико по-французски носит совсем другое название — maillot (майо), и имя изготовившего его мастера должно было бы быть Maillot, а вовсе не «Трико», как после Мундта¹² наперебой утверждают русские авторы один за другим, да и то, если бы вообще трико нужно было изобретать. Однако наш читатель встречал уже эту исконную принадлежность театрального гардероба танцовщика. Что оно было неотъемлемой профес-

сиональной принадлежностью жонглера, достаточно выяснено, так же и его старинное название «панталоны», перешедшее вместе с одеждой на носящих его танцовщиков последующих периодов. Если мы просмотрим иллюстрации к «Ярмарочному театру» Лесажа и Д'Орневаля¹³, такое же обтяжное трико с головы до ног встретится нам не раз, т. е. и балаганы XVIII века с ним не расставались. Дидло же начинал свою театральную карьеру у Одино¹⁴ — знаменитого балаганщика, перенесшего, следуя моде, свой балаган с Сен-Жерменской ярмарки на бульвары. Очевидно, когда дело дошло до того, чтобы в 1791 году танцевать Вакха, горящему творчеством и новыми идеями Дидло не захотелось появляться в устаревшем колете и штанах из тафты телесного цвета, недавние воспоминания детских выступлений подсказали ему мысль заказать чулочнику Майо (а такой, действительно, числится среди поставщиков Академии Музыки)¹⁵ полные «панталоны» телесного цвета из шелка. Может быть, в том и была новизна: как известно, шелковое трико резко разнится по виду от фильдекосового (в те времена, вероятно, нитяного, которое могло применяться в балаганах). А что в представлении современных профессионалов театра этот предмет костюма был прежний и знакомый, кажется, явствует из случайного маленького указания альманаха XIX века (1800): опять-таки среди поставщиков оперы находится Дютайи «для стирки шелковых чулок и Панталонов» — так и написано с большой буквы, не оставляя сомнения в долженствующей возникнуть ассоциации.

Ограничившись этим беглым разъяснением, мы отложим дальнейшие поиски о биографии Дидло до главы, специально ему посвященной.

Напомним читателю перемену в моде, намечавшуюся с 1793 года и достигшую расцвета к самым последним годам века. Лозунгами стали «англомания» (т. е. простота покроя и строгость облика) и в особенности «антикомания» — прямое подражание античному костюму. В 1793 году «семейная женщина, желающая одеться в античном жанре» просит через «Республиканское общество искусств» выкройку для античного платья и получает ее от директора театров республики¹⁶. По-настоящему внедряется эта мода, когда за нее берутся дающие тон портнихи: «платье Флоры», «туника Цереры», «платье весталки» и прочие следуют одно за другим и влекут за собой все большее и большее обнажение. Как следствие крайностей моды в последних годах века на



Вигано в танце

Рисунки И.-Г. Шадова, конец XVIII — начало XIX в.

балах, на гуляньях появляются женщины, одетые только в туго облегающие розовые шелковые короткие трусики и прозрачную рубашку из белого батиста, открывающую их ноги в бриллиантовых браслетах¹⁷. Обувь совсем не похожа на башмак XVIII века или наш современный. Это — легкая подошва, удерживающаяся на ноге переплетами лент подобно античной сандалиии. И, наконец, мода на стриженую голову и узкую прилегающую шляпу довершает полную перемену в облике женщины, еще десять лет назад носившей объемистые длинные юбки из плотного шелка, тугий лиф с длинными рукавами, высокий каблук и целую постройку из локонов и непомерной шляпы на голове. Следить за модами и их переменой легко, повторяем; модные картинки и сохранились и воспроизводятся в большом количестве¹⁸.

Надо упомянуть два влияния, два явления в художественном мире, о которых было много разговору в эти последние годы XVIII века. Это — античные «аттитюды» леди Гамильтон и танцы Вигано и его жены. Леди Гамильтон не танцевала, но придумала совершенно своеобразное зрелище,

которое и прославило ее несравненную красоту и безукоризненное сложение. Она в точности изображала знаменитые статуи и картины из античной жизни, драпируя с быстротой легкие шали всякий раз на новый лад и принимая позу и выражение лица своего оригинала. Эти «аттитюды» она придумала еще в начале восьмидесятых годов и долго не бросала, так как она продолжала быть в них прекрасна, несмотря на печать времени¹⁹.

Сальватор Вигано занимает такое громадное место в развитии танцевального спектакля, что о нем мы хотели бы говорить впоследствии подробно. Но в начале девяностых годов он и его жена танцуют в совершенно новом антиклизированном костюме²⁰.

Совершившийся переворот в облике танцовщицы и в характере танца, к нашему счастью, зафиксирован довольно рано в изображениях если и немногочисленных, то ярких и отчетливо понятных. У того же Джилльрея есть ряд карикатур на балетный танец, а все листы его вдобавок обыкновенно и датированы. Пусть все его танцевальные события относятся к лондонским театрам — мы знаем, что эти театры пополнялись почти исключительно французскими танцовщиками и танцовщицами; за время революции наплыв их только усилился²¹.

1796 годом 12 апреля помечена карикатура Джилльрея на г-жу Роз, «которая соединяла очень некрасивое лицо с чрезвычайно элегантной фигурой и грациозными движениями, пользовалась большим успехом в 1796 году (в Лондоне) и, кажется, и была лидером в новой манере одеваться на сцене»²².

Через месяц — еще более интересное изображение той же г-жи Роз в группе с другими танцовщиками. Карикатура носит название «Современная грация или финал балета «Алонзо и Кора».

Кто этот танцовщик в *pas de trois* с м-ль Роз и другой партнершей, как не сам Дидло? Он мал ростом, очень худ, и танец его соответствует в точности описанию Глушковского: «Он был танцовщик грациозный, с большою чистотой выделял каждое па, но не имел большой элевации в антраша и скачках. Он создал для себя особый род танцев: грациозные позы, плавность, чистоту и быстроту в скользящих па (*pas à terre*), приятное положение рук и живые пируэты»²³.

Пусть нас опровергнет тот, кому посчастливится найти либретто «Коры и Алонзо» в лондонском издании или жур-

нале 1796 года. Но все говорит за то, что наше предложение правильно, и мы настаиваем: перед нами танцующий Дидло²⁴.

Джилрей смотрит на мир порою и зло, но всегда так остро, что про карикатуры его хочется сказать, что они даже документальнее фотографии, потому что этот острый взгляд художника во много раз ценнее спокойствия аппарата. Многого из того, что нам придется ниже сказать о Дидло, оживет в свете тонких линий Джилрея.

Наконец, мы найдем еще карикатуру — 14 марта 1798 года: три танцовщицы, исполняющие па; среди них снова г-жа Роз, а называется карикатура «Оперная реформа или танец à l'évêque» — в связи с вмешательством епископа Рэргэма в дела театральные. Этот епископ выступил в парламенте против ставших чересчур легкими костюмов танцовщиц. «Вероятно, под его влиянием представление балета «Вакх и Ариадна» было отложено до изготовления новых костюмов. Внесенная перемена состояла, как явствует из современных газет, в замене шелковых чулок телесного цвета белыми чулками и в добавлении драпировки, как сверху, так и снизу». Наши три танцовщицы изображены в «епископальных передниках», скрывающих часть фигуры, и в белых чулках, что видно на раскрашенном оригинале карикатуры. Это именно чулки, а не трико, они заканчиваются выше колена, и танцовщицы носят подвязки.

Две последние карикатуры дают нам обильный материал для суждения о том «совсем новом» танце, о котором пишут и Новерр и Блазис. Разберем их вместе, извлекая все говорящее.

Прежде всего постановка корпуса, общая линия танцовщицы новы. Благодаря легкости туник, дающих почти обнаженное тело, линия обобщилась и смягчилась, нет отчетливой дифференциации тела, типичной для XVIII века, о которой мы упоминали выше. Новый легкий танцевальный костюм, освободив движения рук и ног, помог почувствовать всю линию в целом, и эта новая линия стала общим достоянием — все разбираемые нами танцующие фигуры таковы.

Пока танцевали в туфлях с каблукком, мы как будто не замечали очень высоких полупальцев у танцовщиц. Опять-таки О. Вестрис часто изображен на «3/4 пальцев», по номенклатуре Чеккетти. Чрезвычайно высоко стоят у Джилрея все наши танцовщицы, особенно на «Оперной реформе»; они совсем-совсем вытянулись, еще усилие и... но это последнее усилие задержится на целую четверть века.

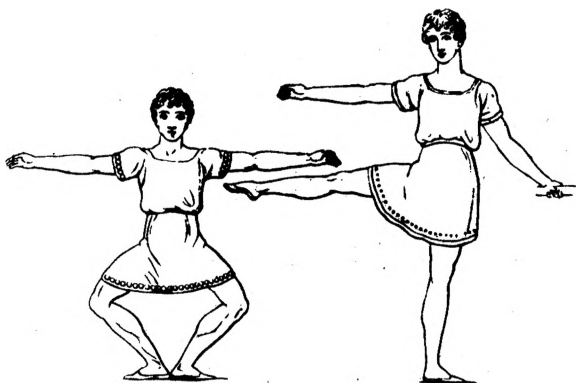
Манера держать руки, приводящая в негодование Новерра в 1803 году²⁵, — налицо: «...руки — потеряны... эти руки, наконец, вечно вздетые к небу, рисуют нам образ опьянения вакханок или отчаяние Ниобид...» Такие руки были уже у О. Вестриса; несомненно, дело его влияния и его преподавания — распространение этой манеры, неизбежно необходимой, впрочем, при изменении поз и па женского танца, при заимствованиях от мужского. Женский танец перенял за эти годы от мужского танца прежде всего открывание ноги на 90° — такое мы видим у центральной танцовщицы в «Оперной реформе». С этой манерой открывать ногу никак не могла помириться Гимар, «в последние годы» своей жизни дававшая уроки г-же Госселен, которую очень любила, но «порицала ее современную манеру подымать носок в уровень с бедрами. Эти преувеличенные движения расшатывают корпус и враждебны грации. Такие позы пригодны только для того, чтобы повергать в изумление партер»²⁶.

Новерр тоже не любит «позы, непристойно преувеличенные», «новый жанр», который называется «arabesque»²⁷. Здесь слово «arabesque» еще в самом первоначальном, расширенном словоупотреблении: оно применяется ко всем «большим позам», заимствованным опять-таки у балаганного театра, что и явствует из контекста Новерра. «Канатные плясуны, *tourneuse's*²⁸ и эквилибристы — кумиры бульваров — могли бы заявить свое право собственности на прыжки, *tours de force's*, *rasse-campagne*, вихревые пируэты и позы, непристойно преувеличенные, которые у них похитили».

Не прошло и двадцати лет, и Блазис пишет про то же явление: «Поза, называемая танцовщиками *attitud* в узком смысле слова, самая прекрасная из всех, существующих в танце... Нет ничего более грациозного, чем эти очаровательные позы, которые называются арабеском»²⁹.

Семнадцатилетний³⁰ ученик Гарделя «Шарль Блазис, первый танцовщик», записал в 1820 году все, что он в это время знал о танце, и все, что хотел бы ввести нового в его преподавание. Его книга «*Traité élémentaire*» подводит итог результатам перелома. Бесконечно драгоценны пятьдесят семь поз, зарисованных Казартелли, причем Блазис позировал для них сам. Перед нами проходит образцовый урок классического танца 1820 года.

Блазис констатирует в предисловии с молодой гордостью, что он первый, кто дал «документы об искусстве танцовщика». Новерр еле его затронул и гораздо более

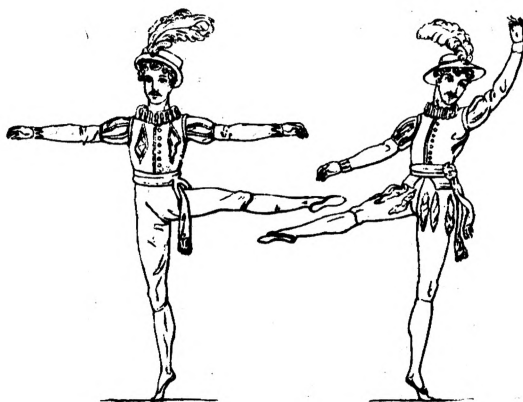


Фигуры танца из книги Ш. Блазиса

занят спектаклем в целом, балетом с точки зрения балетмейстера, в чем и остался и несравним и не превзойден никем. «Я полагаю, что если бы даже Новерр и касался всего, что относится к механизму и даже к очарованию танца, его труд в наше время вряд ли бы был очень полезен, так как искусство наше после эпохи, в которую он писал, изменилось совершенно»³¹, — добавляет Блазис.

Хотя Блазис в то время и крайне молод, он имеет уже очень твердый взгляд на танец и не разделяет увлечений окружающей молодежи. Он смотрел вперед, и идеям, к которым он примыкает, суждено было вскоре восторжествовать и направлять деятельность лучших представителей танца почти целое столетие. Правда, он сам указывает в другом месте, что многим обязан разговорам с Гарделем; однако Гардель непосредственного влияния на окружающих оказать не мог, это было еще преждевременно. Его ученику было суждено выступить вовремя.

Вот взгляд Блазиса на театральный классический танец: «Танец — искусство трудное, оно не может быть оценено всяким. Сплошь и рядом мы видим, что плохие плясуны имеют успех у публики, ослепленной проявлением силы, кривляющимися прыжками и бессмысленными пируэтами, тогда как *настоящий* танцовщик, который танцует, соблюдая совершенную правильность, который дает линии, полные чувства, ума и стройности, который вкладывает душу, выразительность в свои движения, в свои па, танец которого полон мягкости и непринужденной легкости, производит живое впечатление лишь на людей понимающих (к сожалению



Фигуры танца из книги Ш. Блазиса

нию, слишком малочисленных), единственно способных ощутить ценность такого танцовщика»³². Это протест надвигающегося XIX века против изживаемого прошлого, обессиленного до стадии виртуозности, притянутой за волосы при всяком удобном и неудобном случае, — протест, который мы часто уже встречаем и у газетных критиков.

Перед мальчиком Блазисом бродят идеи и другого порядка, которые он не довел до конца и которые не нашли разрешения и с тех пор. Перед ним вставала соблазнительная идея «поверить алгеброй гармонию», точнее — геометрией движение. Он хочет разлагать па и позы на прямые линии и углы — в целях педагогических, для облегчения понимания сути всякого движения и как мнемонический прием. Впоследствии он пишет, что прием этот действи-



Фигуры танца из книги Ш. Блазиса

тельно у себя в школе применял и с хорошими результатами. Но тут он прошел мимо чего-то гораздо более значительного, чем простой школьный трюк.

Первая глава его книги посвящена общим советам, большей частью до сих пор полезным, например, совет не придаваться никаким другим упражнениям, кроме танца: «...фехтование, верховая езда, бег и т. п. упражнения вредны для танцовщика», так как они совсем на другой лад развивают мускулатуру и приводят в другое соподчинение рычаги движения, чем это нужно для танца, — добавим мы. Пресловутый же совет о том, «что танцовщик в каждую минуту должен быть достоин служить моделью художнику и скульптору», — совет устарелый, если его не понимать в постимпрессионистическом смысле, чего, конечно, не мог делать Блазис в 1820 году. Этот совет говорит только о том, как глаз в эпоху академизма и застывших форм предвзято смотрел на окружающее и не видел мелких проходных движений и поз, совсем не «статуарных», с точки зрения Кановы, кумира Блазиса. Кроме того, он нас с несомненностью убеждает, что застывание в деловитой *regeneration*, неоформленный разбег перед прыжком Блазисом, во всяком случае, не применялись и у его учеников искоренялись. А в интересующую нас эпоху перелома такая небрежная манера преодолевать пространство царила; Новерр жалуется в 1803 году: «теперь «пробегают», «переносятся» и «вытягивают в длину», а не танцуют»³³.

Альманах 1815 года также констатирует, что «опера могла бы уже и утомиться от тур де форсов и от беспоря-



Фигуры танца из книги Ш. Блазиса

дочных прыжков, которые и составили карьеру многим танцовщикам наших дней»³⁴.

Вторая глава изучает работу ног. Блазис отчетливо настаивает на необходимости полной выворотности, но в дальнейшем изложении не выходит из рамок принципов XVIII века, заимствуя их из статьи Новерра в Энциклопедии и подолгу останавливаясь на ногах O и X. Гораздо новее относящиеся к этой главе зарисовки. Во-первых, выворотность в позициях дана полная, такая, как она нами понимается сейчас. Как мы видели на протяжении всей

затронутой нами истории профессионального танца, представители его всегда танцевали выворотню и порой — подчеркнуто выворотню. Но в литературных показаниях мы встречались с неполной выворотностью в изображении пяти позиций; это подтверждают слова Блазиса о том, что он первый заговорил о работе виртуозного танцовщика. Несомненно, профессионалы для выработки своей совершенной выворотности имели всегда тренировку, учебные приемы, свой экзерсис. Но что это было такое, каков был экзерсис — до сих пор покрыто мраком, и только открытие новых источников может пролить свет на этот вопрос.

Рисунок всех позиций соответствует принятому у нас, кроме V позиции. У нас пятка достигает конца носка так, что между обеими ногами получается порядочный просвет: такова же V позиция французской школы теперь. Блазис не доводит правую пятку до конца носка левой ноги, он слегка виднеется, а просвета между ногами нет. Эта манера осталась в итальянской школе по крайней мере у Чеккетти, что и немудрено, так как он ученик Джованни Лепри, ученика Блазиса³⁵.

Отметим еще, что Блазис признает только *demi-plié*: «...должно делать плие во всех позициях, никогда не отделяя пятки от пола».

Блазис обладал совершенной техникой пируэта, и вот его совет, одновременно показывающий и его пренебрежение ко всякой дешевке и наиболее распространенную манеру вертеться его современников:

«Не могу достаточно настаивать на том, чтобы вы филировали пируэт легко на пальцах; это наиболее приятное исполнение, а также и наиболее совершенное, потому что нет ничего отвратительнее, чем вид плохого танцовщика, который нелепо крутится (*tournaillé*) то на носке, то на каблуке и подпрыгивает толчками при каждом туре своего пируэта»³⁶.

Блазис в 1820 году — ученик и представитель французской школы танца, но школы новой, манеры, выросшей за период революции и за годы «ампира». О. Вестрис оставался полон вкусов XVIII века и требовал от своих учениц все по-прежнему «пленять и пленять», сам внося всегда в свой танец очаровательность и миловидность, которые к концу карьеры, когда танцовщику шел уже пятый десяток, принимали для зрителя налет комический, о чем говорит с жестокостью воспроизводимая нами карикатура. То, что Бершу дает в наперсницы Вестрису Венеру, покидающую его при поединке с Дюпором, говорит о том же³⁷.

Блазис, если судить по одобренным им зарисовкам, совсем другой; он очень «ампирен». Некоторая ампирическая суховатость и схематичность не чужды и ему. Есть позы, где руки непринужденны и просты, например в арабеске на табл. X, рис. 2 и 3; порою же руки вымучены и жестки, таких поз много. Голова и корпус более сдержанные, чем у Вестриса, и вся линия не такая «разбитная», не такая бытовая. Выучка у античности, у Давида и Кановы чувствуется на каждом шагу. Корпус очень редко покидает вертикаль; при большом батмане назад он удерживается совершенно прямо; однако во II арабеске он очень красиво брошен вперед, с крепко схваченной спиной, что и немудрено у такого совершенного пируэтиста, каким был Блазис³⁸. Во всех позах нога стоит на полупальцах чрезвычайно высоко, сохраняя при этом полную выворотность.

Привлекает внимание поза, указанная для антраша. Танцовщик изображен в прыжке на воздухе, на порядочной от земли высоте, с широко открытыми ногами, а в тексте³⁹ мы имеем описание данной позы. Блазис считает, что «самое красивое антраша, это *entrechat-six* и *entrechat-six* открытое, которое делается, открывая ноги на третьем темпе...», т. е. то, что в ленинградской балетной труппе называется «московское» антраша. Весьма возможно, что в Москве оно и удержалось со времен пребывания там Блазиса с 1861 по 1864 годы⁴⁰. В данное время мы считаем эту манеру несколько преувеличенной. Раз мы уже забежали вперед, укажем, что через тридцать-сорок лет манера Блазиса будет считаться уже за итальянскую манеру, так как французская школа испытает за это время новые влияния и изменит облик. Однако у Блазиса не должно ожидать резкого подгибания ног при прыжке, что мы считаем типично итальянским: не говоря о том, что такой позы не зарисовано среди шести поз танцовщика на воздухе ни разу, линии его танца не вязались бы с представлением о несколько гротесковом прыжке. Блазис весь вытянут, сдержан, уравновешен и прям.

Чтобы подойти ближе к тому новому танцу, который сложился в начале XIX века, мы предлагаем читателю последовать за нами в наших поисках сведений о Дюпоре. Для первого десятилетия XIX века и в газетах и в альманахах сведения обильны. Из общей их массы понемногу встанет живой облик танца того времени.

Дюпор, одновременно с Дидло, — другой француз, оставивший след в русском искусстве начала XIX века. Имя его

попало даже в «Войну и мир»⁴¹, хотя Толстой и не любит и не понимает театра. Во всяком случае, его пренебрежительные о Дюпоре слова даже не яркие и хотя бы карикатурного облика классического танцовщика не улавливают, так как выражение «семенить ногами» ничуть не характерно в данном случае. То немногое, что есть о Дюпоре в русских журналах, часто цитируется, тем не менее мы решились повторить описание Глушковского⁴² целиком — портрет танцовщика получается законченный.

«Дюпор был небольшого росту, прекрасно сложен, имел для сцены приятную, игривую физиономию. Род его танцев был полухарактерный (*demi-caractère*). Дюпор заключал в себе все, что необходимо для танцовщика: необыкновенную грациозность, легкость, быстроту и чистоту в танцах; пируэты были им доведены до совершенства и удивительного разнообразия; он делал их всегда на самых пальцах (пируэт-филе) и, окончив, всегда останавливался в приятной позе, в чем и состоит главное достоинство пируэта. Другие танцовщики и танцовщицы делают бесконечные пируэты, это их тур-де-форс, но они делают их без грации и неправильно, то поднимаясь во время верчения (*sic*) на пальцы, то опускаясь на пятку. Такие пируэты можно употреблять только танцовщикам-буфам в комических балетах; но люди, не понимающие дело, удивляются им и от всей души аплодируют. Дюпор был похож на хорошо устроенную машину, которой действие определительно и всегда верно. Несмотря на то, что он выделял труднейшие па, все танцы в балетах лежали на нем, потому что он был душою каждого из них. Несмотря на то, он как в начале, так и в конце балета был всегда одинаково свеж: в нем нельзя было заметить и тени усталости, как это часто видно у некоторых дансеров и танцовщиц, которые в середине балета едва переводят дух, что для зрителей очень неприятно, ибо они видят перед собою не артиста, но человека, отягощенного самой трудной работой.

Главный триумф Дюпора был в роли Зефира. Я видал многих дансеров в роли Зефира, но по большей части эти Зефиры были тяжеловесные, они не имели ни таланта, ни легкости Дюпора. Дюпор как будто нарочно был создан для Дидло, но и разнообразный талант этого артиста мог только удовлетворить хореограф, подобный Дидло. Если Дюпор зарождал в Дидло идею, то он же потом служил лучшим ее истолкователем».

Дюпор дебютировал в Парижской опере в 1801 году⁴³ и с первых же шагов был принят публикой как соперник все

еще царившего безраздельно Огюста Вестриса⁴⁴. Вот одна из первых рецензий о Дюпоре в «Journal des Débats» 1804 года от 12 февраля: «С некоторых пор при дворе Терпсихоры блистает новый феномен и, кажется, собирается затмить ее прежних любимцев... Дюпор, таково имя этого юного чародея, — настоящий Зефир. Тур-де-форсы, уже известные нам и некогда доставившие другим блестящую славу, для него — игрушка; он делает гораздо большие трудности с легкостью, грацией и точностью, удваивающими их ценность. Царствующая династия (конечно, Вестрисы — Л. Б.), давняя обладательница скипетра танца, смещена; новое царство начинается...»

Фельетонист «Journal des Débats» — на первых порах явный поклонник Дюпора и тем самым враг Вестриса, не упускающий случая уязвить стареющего артиста. По поводу возвращения Дюпора после продолжительного отпуска, вызванного переутомлением и опасением болезни легких, пишется целый фельетон (20 мая 1804 г.), тогда как вообще в эти первые годы заметки о танце еще редки. Вестрису ставится в вину его техника, будто бы он ничем, кроме техники, не обладал, тогда как мы знаем, что он был и прекрасный актер. Тем не менее ничего нельзя возразить на указание, что именно с него пошло увлечение «трудностями, которые слишком роднят это искусство с народными потехами прыгунов и канатных плясунов», и что «если уж все дело в силе и в трудностях, то Фориозо и другие балаганные актеры всегда возьмут верх в этой области над Вестрисом», так как «великие плясуны Николе («les grands danseurs de Nicolet») не имели равных в прыжках и в пируэтах»⁴⁵. Затем идет дифирамб Дюпору: «Обладая всеми преимуществами красивой наружности, всеми качествами, которые можно иметь от природы для настоящего танца, этот артист сам обязан первыми успехами превосходству и совершенству своих пируэтов; он сумел вложить в жанр, как будто требующий одной только силы, также и грацию и точность, дотоле неизвестные...» Теперь он понемногу оставляет преувеличенную манеру. «Что особенно для него типично, это его счастливая непринужденность, плод долгой работы... Предел искусства, когда оно незаметно, и самый совершенный танцовщик тот, который и вида не показывает, что танцует». Это последнее замечание очень верно и нам вполне понятно, ибо танец так не вовремя покинувшего сцену Семёнова был именно таков: все его полеты, все трудности, которые он делал, он сопровождал полной непринужденно-

стью, спокойным, даже невнимательным лицом, иногда легкой, совсем непоказной улыбкой, еще более подчеркивавшей нарочитое скрывание большой искусности техники и придавшей облику простоту настоящей художественности, о которой говорит в данном случае наш фельетонист «Journal des Débats».

Однако Дюпор и не думал бросать свою виртуозную манеру, тон его апологета несколько меняется, и Николе и его прыгуны через год цитируются уже в назидание самому Дюпору (2 июня 1805 г.).

«Самые восторженные аплодисменты сопровождают все его па; но не все па достойны аплодисментов в равной мере; нельзя сказать, чтобы новости, неожиданности и трудности были всегда и приятны и прекрасны. Танцовщик, проникнутый достоинством своего искусства, не будет вступать в состязание с прыгунами. Труппа Николе, известная некогда под названием «Великих танцовщиков короля», проделывала такие прыжки и тур-де-форсы, что сам Дюпор затруднился бы повторить их... Фориозо и до него Пласид исполняли такие трюки, что самый отважный танцовщик Оперы перед ними содрогнулся бы; и все-таки Пласид и Фориозо никогда не были в числе «артистов»; всегда слыли они за прыгунов, за балаганных скоморохов, потешающих ярмарочную толпу. Их танец не значится как свободное искусство.

В Италии можно встретить много *гротесков*, которые прыгают выше Дюпора и делают пируэты более трудные, более изумительные, чем он; и тем не менее это *гротески*, очаровывающие итальянцев своими кабриолями, для французов навсегда останутся действительно гротескными, а танец их всегда будет казаться карикатурным. Стройность, выразительность, благородство, прекрасные позы, воплощение душевных движений в жесте — вот в чем достоинство танца, вот что делает его искусством... Раз Дюпор может позволить себе все, что хочет, пожелаем ему, чтобы он ничего не хотел недостойного ни его, ни искусства».

2 августа 1806 года опять про Дюпора: «...он стал бы еще более дорог знатокам, отказавшись от больших отрываний ноги, от гаргульяд, от *rapillotages*⁴⁶ и согласившись танцевать всегда только хорошо, а это он может, на этот раз он по крайней мере хорошо исполнил все, что делал дурного».

14 марта 1806 года: «Мне кажется, что в этом спектакле Дюпор меньше вдавался в фокусы, в этот вид шарлатанства, который, к сожалению, неизбежен для всякого артиста, не

желающего довольствоваться высокой оценкой понимающих людей. Но кто же желает довольствоваться ей? Все жаждут аплодисментов и аплодисментов безудержных, пусть даже ценою потери уважения знатоков. Уважение недостаточно шумно, а шум необходим для известности, по известности судят об артисте и котируют его за границей... Одной г-же Гардель удалось найти широкую известность, несмотря на то, что она гналась лишь за уважением знатоков: она не танцует для толпы, но толпа аплодирует...»

6 сентября 1806 года мы еще читаем про г-жу Гардель и г-жу Шевиньи: «Мы восхищаемся совершенной точностью, легкостью, элегантносью и грацией первой; мы любим живость, огонь, игру лица и задор второй...»

«Revue des comédiens»⁴⁷ встает на защиту Вестриса и в его предполагаемом ответе Дюпору рисует нам недостатки молодого танцовщика: «...кроме всего, что я сохранил из моих прежних достижений, у меня всегда останется над вами преимущество: более выгодный для театра рост, более живая пантомима, больше выразительности. Еще долго я буду представлять с одинаковым успехом и одинаковой легкостью и *героев* и *пастухов*⁴⁸, *Телемака* и *доброго Доминго*⁴⁹, тогда как вам, несмотря на все усилия, удастся дать правдоподобный образ лишь в фавнах да пастухах. Вы малы ростом, ваши короткие ручки не пригодны для героических, развернутых поз; у вас нет лица (*Votre figure est sans physionomie*), ваша пантомима не идет за рампу и т. д., и т. д....»

«Но надо быть к нему (Дюпору) справедливым», — продолжает автор, — «...он соединяет гибкость Дидло с прежней силой Вестриса и с присущей только ему одному непостижимой легкостью». В вину Дюпору все же следует поставить стремление «делать потрясающие трудности, и тогда в преувеличенных разбегах он иногда кажется расхлябанным (*dégingandé*)».

Мы не хотим покинуть этот справочник об актерах, миновав очень образную деталь, встретившуюся в характеристике не крупного танцовщика Болье: «У него, как говорится, *блещущие ноги*, т. е. он прекрасно заносит антраша; прекрасно делает *jetés battus* вперед и назад и т. д. — словом, он живо и точно исполняет все па, которые ослепляют и прельщают толпу блеском сверкающей на башмаке пряжки»⁵⁰.

Соперничество двух артистов нашло отражение в памфлетической литературе и в «поэме на случай», сочиненной



Танец, символизирующий победу Дюпора над Вестрисом.
Гравюра Пьера Бакуа, 1808 г.

Бершу, из которой мы и черпаем много деталей о технике обоих соперников. Мы обращались к ней, говоря о Вестрисе; в упомянутом уже там состязании Вестриса и Дюпора так говорится об их пируэте: «Между тем герои делают одновременно пируэт. В тридцати турах быстро мелькают то лица, то спины, заслоняемые поочередно». Дюпор, закончив пируэт, останавливается в полной неподвижности на одной ноге. Выше говорится о том, «что земля с удивлением видит, что потеряла над ними власть», когда он, прыгнув, бесконечно долго медлит опуститься.

Еще замечание о быстроте Дюпора: «Что особенно характерно для его таланта — это необыкновенная быстрота, невероятная легкость, головокружительный блеск всех па, пируэты, как молнии»⁵¹.

Левинсон⁵², говоря про мужской танец и про «большой пируэт» Вестриса и Дюпора, замечает, что ни «Биготтини, ни Фанни Биас, этуали первой империи, не могли оспаривать у них успех». Не совсем верно, потому что их современница, г-жа Клотильд, как раз это и затеяла: 15 ноября 1807 года она протанцевала в балете Гарделя «Ахилл на Скиросе» роль Ахилла⁵³, которая была создана в 1804 году Дюпором и долго, хотя и с переменным успехом, им исполнялась. По указанию Кастиль-Блаза, г-жа Клотильд вышла из этой затеи победительницей. Правда, в первой части балета Ахилл является в женском платье и притворяется девушкой, но в последнем он танцует, не выдержав роли, воинственный танец, т. е. мужскую вариацию. О г-же Клотильд мы читаем в «Journal des Débats» 13 сентября 1805 года:

«Г-жа Клотильда — одна из первых богинь Оперы: полная достоинства, благородства, с величавой осанкой, большим апломбом и строгой грацией. «La danse noble» — самый почетный вид танца; нельзя сказать, чтобы самый приятный для рядового зрителя; даже знатоки не всегда в восторге от этой манеры подымать и выворачивать ногу, от медленных пируэтов, от кругов, описываемых в воздухе ногой (*de décrire en l'air un cercle avec le pied*)...»

Еще о женском танце мы читаем в фельетоне 15 мая 1807 года по поводу балета «Психея», где Терпсихора показывает Психее па, которые та повторяет, «борьба между двумя знаменитыми танцовщицами, делающими поочередно совершенно одинаковое па»⁵⁴.

«Г-жа Мильер... танцует теперь Терпсихору. Урок танца, который она дает Психее, не доказывает хорошего вкуса: Психея — царица, застенчивая и невинная, и большие открывания ног (*les écarts de jambe*) ей не к лицу. Г-жа Мильер усвоила немножко слишком мужественный жанр танца, который и ей самой не очень идет...».

Мы должны дать еще характеристику того Поля, на которого ссылается цитированный нами не раз Барон: Поль, гремевший в начале века после дебюта в 1813 году в пресловутом балете оперы «La savane du Caire» Гретри; в котором дебютировали, кажется, решительно все, рисуется Кастиль-Блазу так: «Поль — легче Зефира и в отважных прыжках стремительней Аквилона — восхищал весь Париж быстротой, с которой отделялся от земли и высоко проносился над ней. Что же случилось? Поль, думая, что будет вечно молод, продолжал культивировать только свои акробатические таланты. Все свое тщеславие он опирал на лег-

кость, но время уже его отяжелило; на силу ног, но она уже не та; его пируэты — уже только мучительные фокусы (*des tours pénibles de force*); фигура его поплотнела, а так как он ничего серьезно не изучил, ничего не может ни нарисовать, ни оживить, ему приходится каждый день смотреть, как понемногу вянут цветы его блестящей весны. Внимание, таланты, менее исключительные, чем он!...»⁵⁵

В заключение мы приведем еще один фельетон из «*Journal de l'Empire*»⁵⁶, настолько подробно характеризующий танец своего времени, что он может служить заключением ко всему, что в этой главе говорилось. «Есть и любители и преподаватели, которые утверждают, будто бы в настоящее время танцуют много лучше, чем прежде; другие отрицают этот предполагаемый прогресс и воображаемое совершенство танца; в танец ввели, говорят они, показательные трудности, которые ослепляют толпу; теперь прыгают, вертятся гораздо больше, но танцуют не лучше, чем прежде; ничего не выиграно, и даже потеряно многое в стройности, в элегантности, в точности и подобных качествах, существенных для искусства. Я полагаю, что после ухода Вестриса-отца, во времена соперничества между Вестрисом-сыном и Гарделем, танец достиг апогея своего совершенства; в этот период времени он нашел равнодействующую между старинной скудностью и современной расточительностью. Танцовщики стали больше развивать силу, проворство и ловкость, не пренебрегая в то же время ни благородством, ни стройностью; теперь ничего не хотят знать другого, кроме преувеличений и уклонений в сторону, враждебную искусству: всякий танцовщик делает мудреные прыжки и туры в воздухе, но это не значит, что он способен протанцевать прилично менуэт».

Дебют Фалько, ученика Кулона, дает повод для дальнейших высказываний: «Дебютант — юноша очень легкий, это качество весьма пригодно для современного танца; но эта легкость часто вводит в искушение, которому часто и поддаются: когда танцовщик так легок, он вечно хочет быть в воздухе и если и соглашается коснуться земли, то никак не более, чем одной ногой, что предполагает много туров, прыжков, пируэтов. Хорошо, чтобы молодые танцовщики упражнялись во всем этом, но только как тренировкой для поддержания ловкости и гибкости... Сводить весь танец к проявлениям силы и ловкости, лежащим вне искусства, — это значит исказить и губить танец. Впрочем, сколько не кричи, болезнь быстро развивается; уже заражены и танцовщицы,

которые до сей поры оставались верными вкусу и грации; и они пустились прыгать, вертеться, пируэтировать; даже голова идет кругом!

В прежние годы была у Николе виртуозка, которую звали «la Tourneuse»; она выходила на сцену во время антрактов и вертелась с такой быстротой и так продолжительно, что поражала всю публику. Но она ничуть не казалась ошеломленной, останавливалась внезапно, без признаков головокружения, напротив, с видом полного спокойствия. Надо сознаться, что в опере наши пируэтисты самые храбрые, наши вертуны самые отчаянные — маленькие дети и школьники перед Турнёзой от Николе, так как ее туры и пируэты длились около четверти часа. Все-таки кому пришлось бы в голову дать почетное имя артистки этой вертунье?..»

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Histoire universelle des théâtres de toutes les nations... Par une société de gens de lettres: In 13 vol. Paris, 1779—1782; *Levacher de Charnois J.-Ch.* Recherches sur les costumes et sur les théâtres: In 2 vol. Paris, 1790; Costumes et annales des grands théâtres de Paris. Paris, 1786 — 1789.
- ² *Bapst G.* L'Essai sur l'histoire de théâtre. Paris, 1893, p. 471.
- ³ *Goncourt E. de.* Madame Saint-Huberty. Paris, 1885, p. 112.
- ⁴ *Jullien A.* Histoire du costume au Théâtre. Paris, 1880, frontispice.
- ⁵ *Jullien A.*, p. 291, 302.
- ⁶ *Capon G.* Les Vestris. Le «diou» de la danse et sa famille (1730—1809). Paris, 1908, p. 263—264.
- ⁷ *Goncourt E. de.* La Guimard. Paris, 1893, p. 253.
- ⁸ Новеpp так говорит о ней (*Noverre J.-G.* Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts: In 4 vol. Saint-Petersbourg, 1803—1804. Vol. 4, 1804, p. 83): «Г-жа Гимар завоевала успех у публики с первого появления и хранила его до самого ухода. Грации щедро украсили ее своими дарами и своим очарованием. Никогда не гонялась она за трудностями; благородная простота царила в ее танце; рисунок ее танца был полон вкуса, выразительность и чувство оживляли все движения. Долгое время она танцевала в героическом жанре: затем перешла на тот смешанный жанр, который я создал для нее и для г-на Лепика». Она была неподражаема в анакротических балетах, уйдя со сцены, она унесла этот приятный жанр».
- ⁹ *Blasis Ch.* Traité Élémentaire, Théorique et Pratique de l'art de la Danse. Milán, 1820, p. 10.
- ¹⁰ Les spectacles de Paris ou calendrier historique et chronologique des théâtres pour l'année 1790. Trente neuvième partie. Paris, Duchesne, 1790. Etat des personnes qui composent l'Académie royale de musique.
- ¹¹ Это отразилось на интересной работе *Hugo V. G.* Tableau de la danse au théâtre pendant la Révolution française (1789—1795). — La revue musicale, 1922, N 5, p. 222—230; N 6, p. 44—50; N 7, p. 127—146, где о танце можно узнать очень мало.
- ¹² *Мундт Н.* Биография Карла Лудовика Дидло. — Репертуар русского театра, 1840, № 3, с. 1—8. За ним: *А. П.* В память пятидеся-

- тилетья Гольца. Спб., 1872, с. 15; *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России в эпоху Отечественной войны. Спб., 1912, с. 122Э
Гроссман Л. П. Пушкин в театральных креслах М., 1926, с. 98—131.
- ¹³ *Le Sage A., d'Orneval.* Théâtre de la Foire. Paris, 1731. Vol. 2, p. 134; vol. 4, p. 125, 175.
- ¹⁴ *Almanach des spectacles de Paris. Quarante sixième partie pour l'an 1815* (Paris, Duchesne, 1815, p. 12) дает такие сведения об Одино: Audinot Nicol-Médard родился в Нанси (без года), дебютировал в Париже в Итальянской комедии 3/1—1764 г., ушел в 1767 г. и образовал свою труппу балаганного типа в Версале (1767—1768); на Сен-Жерменской ярмарке в 1769 г. показывал с большим успехом марионеток (loge des Bamboches); в 1770 г. перешел на бульвары в Ambigu-Comique, где заменил марионеток детьми с громадным успехом; с 1772 г. дает grandes pantomimes с неизменным успехом, особенно материальным. Умер в Париже 21/V—1801 г. Из его театра вышли многие выдающиеся артисты, например, г-а Гардель и Шевиньи.
- ¹⁵ Тот же альманах (Duchesne) начиная с 1789 г. в списке поставщиков оперы указывает «Maillon, bonnetier, rue St-Honoré, près St-Roch», в альманахе за 1800 г. он уже называется «Maillot, pour bonneterie, rue Honoré, à côté de celle des Fondeurs». Тут же «Dutailly, pour blanchissage des bas et Pantalons de soie, rue Petit-Carreau en face de celle Thévenot». Занятно, что «изобретение» трико приписывается у *Jullien A.* (p. 275) и в книге *Larive J. M. Cours de déclamation.* Paris, 1804—1810. Vol. 2, 2ieme partie, 1810, p. 275, уже этому «sieur Maillot». Ларив, актер драматический, много сделавший для обновления театрального костюма, дает такую справку о трико: «Трико (les maillots) — цельная одежда из шелкового трико тельного цвета, которая надевается прямо на тело и в точности копирует кожу, сохраняя все контуры. Прежде носили такую одежду из тафты тельного цвета, и я видел, как некоторые актеры надевали на подвязки брильянтовые пряжки, которые казались инкрустированными в коже». Название «maillot» вошло в обиход в первую четверть XIX в. В Dictionnaire théâtral ou Douzencent Trente-trois vérités. Paris 1824, p. 205, мы читаем: «Maillot — корсаж тельного цвета, являющий взгляду любителя облик обнажения, украшенного искусством. Под maillot даже и нога г-жи Gaillet не старше двадцати пяти лет».
- ¹⁶ *Goncourt E. et J. de.* Histoire de la société française pendant le Directoire. Paris, s. a., p. 403. Аналогичные идеи бродили еще в середине XVIII в. Гримм упоминает о г-не Кармонте, который в связи с увлечением ко всему «в греческом вкусе» выпустил две гравюры с карикатурами на одежды «à la grecque» (см.: *Grimm Fr.-M. Correspondance littéraire:* In 16 vol. Paris, 1877—1882. Vol. 5, 1879, p. 282). Подражатели немедленно издали целую серию таких костюмов.
- ¹⁷ *Goncourt E. et J. de.* Histoire de la société française pendant le Directoire. Paris, s. a., p. 411.
- ¹⁸ Общий обзор у *Boehn M. von.* Die Mode. Menschen und Moden im XIX. Jahrhundert. 1790—1817. München, 1908.
- ¹⁹ *Fauchier-Magnan A.* Lady Hamilton (1763—1815). Paris, 1910, у него и библиография; Pas de châte, «изобретенное леди Гамильтон», танцевала в Париже в Опере г-жа Гардель (Journal des Débats, 1804, 28. X).

- ²⁰ *Prunières H. Salvatore Vigano. — La revue musicale, 1921, 1/XII, N spécial «Le ballet au XIX siècle».*
- ²¹ В этом легко убедиться, просматривая распределения ролей, приводимые в либретто балетов. Например, для первого представления балета Дидло «Зефир и Флора» (*Didelot. Flore et Zéphire, ballet divertissement en un acte, en français. London, 1796*) следующий состав исполнителей: Клеонида, нимфа — г-жа Гелигсберг, Флора — г-жа Роз, пастушки — г-и Паризо и Босси, Зефир — г-н Дидло, Амур — маленький Менаж, маленький Амур — маленький Гилл. Все французы, кроме маленького Гилла, и, может быть г-жи Босси.
- ²² *Wright Th. The Works of James Gilray. London, s. a, p. 211, 253.*
- ²³ *Глушковский А. П. Воспоминания о великом хореографе Дидло. — Пантеон и репертуар русской сцены, 1851, № 4, с. 2.*
- ²⁴ Мы видели воспроизведение в кн.: Материалы по истории русского балета. Л., 1938, с. 72—73 и комментарий к нему М. Борисоглебского. С ним считаться трудно ввиду полной беспомощности автора перед лицом своего материала. Раскрашенная гравюра называется рисунком, имя Джильрея не указано, датировка не проверена — 1793-й вместо 1796-го, никаких подтверждений тому, что изображены именно Дидло и г-жи Роз и Паризо.
- ²⁵ *Noverre J.-G., vol. 2, p. 70.*
- ²⁶ *Goncourt E. de. La Guimard, p. 306, цитата из письма мужа Гимар — Этьена Депрео; Гимар умерла в 1816 г.*
- ²⁷ *Noverre J.-G., vol. 4, p. 70.*
- ²⁸ О пресловутой балаганной *tourneuse* см. ниже; о ней упоминает *Maugras G. Les comédiens hors la loi. Paris, 1887, p. 206.*
- ²⁹ *Blasis Ch. p. 68.*
- ³⁰ *Ibid., p. 102.* Блазис говорит, что ему «23—24 года». Что это, мальчишество: прибавил себе шесть лет или наоборот — убавлял впоследствии?
- ³¹ *Ibid., p. 10.* Блазис, очевидно, не знал о существовании *Taubert'a* и *Bonin'a*, писавшего по-немецки.
- ³² *Ibid., p. 11.*
- ³³ *Noverre J.-G., vol. 2, p. 70.*
- ³⁴ *Almanach des spectacles de Paris (Duchesne). Paris, 1815, p. 19.*
- ³⁵ *Racster O. The master of the Russian ballet (The Memoirs of cav. Enrico Cecchetti). London, 1921.*
- ³⁶ *Blasis Ch. p. 29.*
- ³⁷ Интересную подробность находим в *Mémoires de m-lle Flore. Paris, 1903, p. 31—32.* Один актер «очаровательно пародировал «бога танца» (в данном случае О. Вестриса. — Л. Б.), особенно смешило, когда он, протанцевав свое па, шел к кулисе и опирался на нее со всеми ужимками запыхавшегося человека. Вестрис приобрел эту привычку, и была она порядочно смешна».
- ³⁸ *Blasis Ch., p. 52.* Он сам указывает, что в некоторых арабесках надо бросать корпус вперед, но он должен быть всегда твердо «посажен на бедра». «Выдвигайте грудь, убирайте как можно сильнее «пояс», слегка выгибайте спину и утверждайте прочно область поясицы (*les reins*)».
- ³⁹ *Ibid., p. 73.*
- ⁴⁰ Выписка из «Дела о приглашении балетмейстера для сцены московских театров Блазис Карла», в материалах Д. И. Мухина, любезно сообщенная нам Ю. А. Бахрушиным: «Теодор, балетмейстер и учитель в Т. У., уволен 14.II—1861 г. (рапорт управляющего

- Московской конторой министру двора от 24 / V—1861 г., № 858). Господин Блазис признает себя ангажированным на два года от 1-го сентября по 1-е сентября 1863 г. по новому стилю учителем танцев в школе Императорских московских театров. Господин Блазис получает жалование три тысячи рублей серебром каждый год...» (Копия контракта, подписанного в Милане в июне 1861 г.). «Je consens de rester au service des Théâtres Imprériaux de Moscou encore pour six mois de septembre 1863 à finir au demi du mois de février 1864 aux mêmes conditions. Charles de Blasis» (там же).
- ⁴¹ Толстой Л. Н. Война и мир. М.; Л., 1935, с. 635—636.
- ⁴² Глушковский А. П., с. 20.
- ⁴³ Castil-Blaze. L'Académie Impériale de la musique. Paris, 1855, p. 525.
- ⁴⁴ «...Вестрис нашел опасного соперника в молодом Дюпоре, который завоевал любовь публики своей необыкновенной легкостью... Дюпор вертелся быстрее, чем он» (Mémoires de m-lle Flore, p. 32).
- ⁴⁵ С труппой Николе знакомит: Manne E. D., Ménétrier C. Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet. Lyon, 1869.
- ⁴⁶ Расшифровки термина «papillotages» мы еще не нашли, если это и был танцевальный термин.
- ⁴⁷ М***. Duport. — Revue des comédiens: In 2 vol. Paris, 1808, Vol. 1, p. 150—151.
- ⁴⁸ Blasis Ch. (p. 94) так говорит об О. Вестрисе: «Г-н Вестрис показал свой превосходящий всех талант именно в ролях сельских. В этом жанре он вполне согласовал свою игру с натурой и никогда не имел соперников. После его ухода я еще ни разу не видал пастуха в каком бы то ни было сельском балете».
- ⁴⁹ Негр Доминго в балете Гарделя «Paul et Virginie», представленном в первый раз в июне 1806 г. и имевшем громадный успех, о чем мы читаем в рецензии Journal de l'Empire от 16 июня; там же и о том, что в балете «ни одного пируэта».
- ⁵⁰ Beaulieu. — Revue des comédiens, p. 27.
- ⁵¹ Journal des Débats, 1805, 18/IV.
- ⁵² Levinson A. La danse romantique. — L'art vivant. Paris, 1927, N. 60, p. 491.
- ⁵³ Castil-Blaze. L'Académie impériale de musique: In 2 vol. Paris, 1855. Vol. 2, p. 113.
- ⁵⁴ Journal de l'Empire, 1812, 27/II.
- ⁵⁵ Journal des Débats, 1827, 3/VIII.
- ⁵⁶ Journal de l'Empire, 1812, 14/IV.

IV. ТАЛЬОНИ

Что говорит она ногами,
Того не скажешь языком.

П. А. Каратыгин. Ложа 1 яруса
на последний дебют Тальони

...Перейдя за предел
человеческой речи...

А. Блок

Тальони сделала для танца столько, сколько не суждено было никому ни до нее, ни после. Она — высший индивидуальный творческий порыв, который мы знаем на путях хоре-

ографии. В точности соответствуя передовым идеалам эпохи, ее художественный замысел располагал совершеннейшей техникой: проработанная, вышколенная до мелочей и покорная танцевальная машина, новые профессиональные приемы, возникшие одновременно с зарождением нового облика танцовщицы, наконец, совершенно специфичные и своеобразные природные данные. Такое средоточие элементов искусства в одном лице, притом доведенных умным и просвещенным культивированием до предела совершенства, создало танцовщицу, впервые оказавшуюся равной среди равных в «хороводе искусств».

Все, что могли сказать романтическая поэзия, живопись и музыка, могла сказать и Тальони. Впервые за всю новую историю индивидуальный танец смог воплощать передовые идеи искусства своей эпохи. Тальони первая сделала из танцовщика нечто большее, чем он был — развлекатель, пленитель, мим, трюкач. Она стала в ряд с поэтом, композитором, живописцем. Отсюда — обожание современников, перенесшее ее имя живым через целое столетие, так как для всякого имя Тальони до сих пор вызывает вполне определенный и говорящий образ, чего мы не скажем об именах других танцовщиков, гремевших в свое время светил, начисто забытых историей, известных лишь узкому кругу специалистов.

Нам не придется доказывать значительность Тальони в глазах ее современников и подробно рисовать облик ее танца — это вопрос, многократно освещенный в русской литературе. Мы ограничимся лишь краткой, резюмирующей фразой Левинсона: «Мария Тальони — недаром в жилах ее текла скандинавская кровь — танцевала то, о чем мыслил Кант, пел Новалис, фантазировал Гофман. Но, прошедшая строгую французскую школу, она выводила латинским шрифтом германские мечтания»¹.

Тальони бесчисленное количество раз рисовали и лепили, писали о ней в стихах и прозе. Не все ее портреты правдивы и документально ценны, многое в дифирамбах о ней расплывчато. Соберем характерные черты, говорящие нам о технике танца Тальони.

Прежде всего и всюду — легкость, легкость и легкость.

«Умом сияет твоя легкая грация...». «Воздух, чистый и легкий, как она...». «О ты, чья нога... легкий лепесток розы, мечта, затянутая в атлас...». «...Легче птицы...». «Царица воздуха...». «Во всем ее существе необычайная гибкость, во всех движениях легкость, отделяющая ее от земли; если можно так выразиться, она танцует вся целиком, как будто всякий

член ее поддерживают крылья...»². «Она легка, как локон зыбкий...»³. «Вдруг из боковой кулисы выпорхнула наша воздушная гостья с тамбурином в руках, легкая, как пух, не касаясь земли, порхнула она в три прыжка кругом сцены и вдруг остановилась и приветствовала своих северных поклонников»⁴. «Блаженная тень, видение Елисейских полей, играющее в голубом луче; такова была ее невесомая легкость, а безмолвный полет ее прорезал пространство без малейшего колебания воздуха...»⁵.

И так без конца. В завершение чудесный анекдот про любезного англичанина и сердитого отца. Тальони, уже знаменитая, приехала на гастроли в Лондон. В нанятой квартире она велела сделать покатый пол, и тут по ночам она работала. Англичанин, живший этажом ниже, просил ей передать, чтобы она отнюдь не прерывала работы и не боялась его разбудить. Эта любезность была воспринята отцом как величайшая дерзость. «Скажите этому господину, — раскричался он, — что я, ее отец, никогда еще не слышал ни одного шага моей дочери; а в день, когда услышу, я ее прокляну».

Отец, Филипп Тальони, был вообще учитель суровый, и техника досталась дочери недаром; его урок был продолжителен и труден и изнурял Тальони до обморока⁶.

Вторая черта, поражающая при первых же выступлениях Тальони, — это «новизна техники»⁷. Новизна разительная, так как приехала она в Париж уже с «пуантами», выработанными, может быть, еще ко времени дебюта в Вене в 1822 году и, во всяком случае, применявшимися ею в Штутгарте в 1825 году.

Серия литографий «Воспоминания о балете в Штутгарте»⁸, изданная в 1826 году, говорит об этом определенно. Литографии эти сделаны в чрезвычайно условной манере, ни одного реалистического штриха в них нельзя уловить, и мы могли бы скептически отнестись к производимому позами впечатлению, хотя определенно кажется, что Тальони на пальцах, так пряма нога и выгнут подъем. Но в двух позах, где мы думаем видеть вынимание ноги на II позицию на пальцах, Тальони стоит не одна, ее держит кавалер.

Это — ново. Это еще не было ни разу.

Да танцовщица в поддержке и не нуждалась, пока танцевала на полупальцах, а устойчивость культивировалась с особенной тщательностью — вспомним «апломбы» XVIII века! То, что «ее держат», не оставляет у нас сомнения: в данных двух случаях Тальони на пальцах. После этого



М. Тальони в балете «Флора и Зефир».
Литография, 1830 г.

мы доверяем уже и другим позам и насчитываем еще две на пальцах, т. е. всего четыре из семи.

Мы видели, что «пуанты» готовились с самого конца XVIII века; и танцовщики и танцовщицы танцевали чрезвычайно высоко на полупальцах, что зафиксировано в последний раз в 1820 году Блазисом. Блазис в это время в Париже и в курсе всех новинок, но пальцев еще не знает, называя свои «три четверти пальцев» (по Чеккетти) пуантами. На это обратил внимание Левинсон, вопрос о моменте возникновения пуантов его интересует, но дальше поставленного вопроса — когда же именно произошла эта перемена? — он не идет⁹.

Кому, как не Тальони с ее птичьей легкостью, было найти пуанты? Случайно в какой-нибудь позе поднялась она выше, чем всегда, выше, чем на полупальцы, и оказалась на пуантах. Это наше предположение, конечно, доказать его нельзя — никто нигде не отмечает появления пуантов, но все в один голос говорят о «небывалой» легкости Тальони и о «совершенно новом стиле» ее исполнения. Этот «новый стиль» заботливо оберегался отцом Тальони: недаром он в



М. Тальони в балете «Флора и Зефир».
Литография А.-Э. Шалона, 1831 г.

первые годы ее танцевальной карьеры предпочитал «отказываться от выгодных ангажементов и не хотел подвергнуть дочь произволу какого-нибудь балетмейстера. Свободная в своих поступках, Мария могла предаться исключительно тому жанру исполнения, который избрала»¹⁰.

Мы решаемся ответить на вопрос, который ставит Левинсон: пуанты появились в промежутке трех лет, от 1822 по 1825 год. В 1820 году они еще неизвестны, в 1826 году они зафиксированы на первых изображениях Марии Тальони, она и встала на пальцы первая.

Этот прием, осознанный ею и ее учителем, отцом, как технический прием, лег в основу новой школы. Не только «тальонизирующие» — подражавшие художественным приемам Тальони, — все танцовщицы затанцевали на пальцах, и с этого момента со школой XVIII века было покончено. Перелом, перешедший в революцию, был завершен.

Посмотрим парижские рецензии на первые выступления Тальони. Цитируемая Соловьевым рецензия¹¹, которая начинается словами: «Как! Двадцать пять градусов жары и почти полный зал!..» — гораздо интереснее в отброшенной



М. Тальони в балете «Бог и баядерка».
Литография А.-Э. Шалона, 1831 г.

им части. После общих фраз и сдержанных комплиментов дебютантке, которую Кастиль-Блаз вообще немножко третирует как очень юную «молодежь» (считая, что ей всего восемнадцать лет), идут интересные технические детали: «Мы не забыли г-жу Госселен-старшую; изумительную ее гибкость; силу мускулатуры, позволявшую ей *повисать в воздухе на носках* (*l'extrémité des pieds*) в течение минуты или двух; легкость ее танцевальных эволюций; изящество сложения; наконец, поразительную непринужденность при исполнении трудностей, с непосредственностью, естественностью и мягкостью, которые и есть верх искусства, ибо искусство за ними вполне незаметно... Г-жа Тальони кажется нам способной заменить танцовщицу, которую мы потеряли... Характер ее танца во многом схож с танцем предшественницы. Почти тот же рост, та же смелость поз, та же гибкость движений...» И далее: «Танец в узком смысле слова — это способность давать отчетливые позы, двигать ногами с точностью, с быстротой и с тонкостью отделки; заканчивать прыжок на пальцах в ритме и с устойчивостью (*sur la pointe des pieds*); но это все только механизм танца, и,

даже если тут и достигнуть совершенства, все же имя артиста еле-еле заслужено». Далее рецензент ставит в пример Тальони г-жу Биготтини и г-жу Монтесю (!). В заключение снова советы Тальони работать и подражать прекрасным примерам.

Знаменательно, что Кастиль-Блаз не разглядел еще пуантов Тальони — он их приравнивает к полупальцам г-жи Госселен. Стоять на пуантах, «повисать в воздухе... в течение минуты или двух» — нельзя; это описание явно совпадает со знакомыми нам «апломбами» XVIII века. Так же нельзя закончить большой прыжок на пальцах; что дело идет о большом прыжке, видно из контекста, говорящего о попадании в ритм — против этого грешат танцовщицы именно при больших прыжках. Пуанты Тальони воспринимались зрителем лишь как предельная легкость.

Тальони закрепила и другое завоевание женского танца: большие позы и большие линии, «теряющиеся в бесконечности». «Любимая поза Тальони давала это впечатление таяния в беспредельном пространстве». Это был ее арабеск с простертыми вперед и вверх руками. «Непомерная длина конечностей способствовала тому, что линия, проходящая от кончика пальцев до носка, казалась неизмеримой. Так, из недостатка в пропорциях сложения Мария Тальони умела извлечь один из самых захватывающих своих эффектов»¹².

Гравюрка Chalon'a передает эту позу, хотя сильный ракурс скрадывает длину линий.

Несмотря на то, что все выносили от выступлений Тальони впечатление полной непринужденности и естественности движений, танец ее был очень правилен¹³. «Под прозрачным покрывалом стальной остов; под облаками кисеи геометрия чистого рисунка»¹⁴. Это и немудрено у такого требовательного и беспощадного учителя и при его трех-четырёхчасовых уроках¹⁵.

К счастью, урок Марии Тальони, урок ее отца, не пропал бесследно, мы можем восстановить его во всех подробностях с начала до конца. Думаем, что на профессионалов танца должна произвести некоторое впечатление та колоссальная сумма усилий, которая затрачивалась Марией Тальони ежедневно, а иногда и по два, по три раза в день для поддержания своего мирового первенства; также поучительна необычайная скромность урока, то, что Тальони не пренебрегала ежедневной, мелкой, щепетильной последовательной подготовкой рук, ног и корпуса, прежде чем войти в большую и сложную, артистическую часть урока.

Ученик Филиппа Тальони Леопольд Адис, один из последних представителей расцвета французской школы классического танца, в своей книге, посвященной «гимнастике театрального танца»¹⁶, зафиксировал весь урок своего учителя и, прямо и не оставляя никаких сомнений, говорит: «...надо помнить, что этот урок служил ежедневным упражнением первому образцу танцевальной французской сцены *Марии Тальони*»¹⁷. Проследим за уроком Тальони шаг за шагом.

У палки Тальони работала полчаса. Вот последовательность ее экзерсиса у палки:

1. Плие на всех пяти позициях, с обеих ног на III, IV и V, по шести раз, три медленных и три скорых; *всего сорок восемь* плие.

2. *Grands battements*, по шестнадцать раз: вперед, правой и левой; вбок, заканчивая в V позиции спереди, правой и левой; назад, правой и левой; вбок, заканчивая в V позиции сзади, правой и левой. *Всего сто двадцать восемь* батманов.

3. *Petits battement* (по нашей терминологии *battements tendus simples*), вперед, и назад с каждой ноги по двадцать четыре раза; *всего девяносто шесть*.

4. *Ronds de jambe par terre* (маленькие, у нас называемые «быстрые»), *en dehors* и *en dedans*, обеими ногами по тридцать два раза. *Всего сто двадцать восемь*.

5. То же *en l'air*. *Всего сто двадцать восемь*.

6. *Petits battements sur le cou de pied*. Медленные и быстрые. «Медленные» соответствуют *battements frappés*, по нашей терминологии, по тридцать два каждой ногой, *всего шестьдесят четыре*. «Быстрые» и есть наши *petits battements*, по шестьдесят каждой ногой, *всего сто двадцать*.

Общий итог всех движений у палки — *шестьсот сорок восемь*.

Затем все это Тальони повторяла на середине, прежде чем перейти к «апломбам», т. е. к адажио, по нашей терминологии. И это иногда повторялось два раза в день. «Мы сами видели, — говорит Адис, — как Тальони работала по два раза в день, она же уверяла нас недавно, что во времена дебютов она работала до трех раз»¹⁸.

Прежде чем перейти к «апломбам», проделывался *«temps de courant»*, «что теперь предоставлено начинающим». Но у Филиппа Тальони всегда начинали адажио с этой комбинации, чтобы подготовить весь корпус, руки, особенно бедра, колени и подъем к предстоящим «апломбам». Так было и в ежедневном уроке Марии Тальони. «*Temps de courant*», как пишет Адис (в сущности «*temps de courante*»), в жаргоне тан-



М. Тальони в балете «Дева Дуная».
Литография

цевального класса превратилось в «temps-courant». Это па уже во времена Адиса «забыто многими». «Temps de courante» состоит из pliés в III позиции, затем во II, сопровождаемых округлым движением рук en dehors и en dedans; сначала простым, т. е. только с одинаковым движением обеих рук, потом сложным, т. е. исполняемым руками, движущимися в противоположном направлении и по два раза. Прodelывалось четыре раза вперед и четыре раза назад, сначала *простое*, затем *сложное*, что заставляло повторить всю комбинацию шестнадцать раз, с ее тридцатью двумя pliés.

Затем следовали demi-courpés (похожие на temps lié) в продолжение двадцати пяти минут. «Этот прием теперь совершенно забыт во всяком классе». Demi-courpés делались «à la première», «à la seconde» и сложные (composés) следующим образом: встать в III позицию, открыть правую на II позицию носком в пол, привести в I позицию и продолжить это движение, делая demi-plié и выводя ногу вперед на IV позицию носком в пол; опустить выворотню пятку. Левую ногу подвести в I позицию и открыть на большую II, опустить ее носком в пол и повторить комбинацию с другой ноги. То же проделывается назад, в обратном направлении. *Сложным*

называется *demi-coupé*, когда к той же комбинации прибавляются следующие осложнения: открытая на II позицию нога проделывает *demi-grand rond de jambe en dehors* и останавливается на II позиции; тогда проделать на полупальцах медленный *tour d'aplomb en dehors*. При движении назад все проделывается *en dedans*. Эту комбинацию повторить, и то же самое проделать, исполняя *grand rond de jambe* и двойной *tour d'aplomb*. Каждый раз по четыре *demi-coupé* вперед и назад, всего тридцать два *demi-coupé*.

За *demi-coupé* следовали аттитюды, такими же длинными и непрерывными комбинациями, требующими развитого дыхания. Они делались с различными *préparation*, с поворотами в один и два тура — всего тридцать два аттитюда.

Следующее па — *grands fouettés en face* и *en tournant*, также непрерывной и долгой серией: *en face* — одно, с каждой ноги, потом по два и по три — всего — двенадцать, и сейчас же *en tournant* по одному, по два и по три поворота с каждой ноги — двенадцать; а всего двадцать четыре *fouettés*.

Следовало *temps de chaconne* или *fouettés ballottés* со все ускоряющимся темпом в количестве сорока.

Затем *quart de tour* также все подряд: восемь *en face*, восемь по четверть тура *en dehors*, четыре по полтура и два по туру; то же *en dedans*. Всего тридцать шесть.

Наконец — элементы различных видов пируэта. Прежде чем перейти к самим пируэтам: *préparation de pirouette à la grande seconde*, *en attitude*, также и *sur le cou-de-pied*. Эти *préparations* терпеливо проделывались сначала *en face* — одна, две, три подряд с каждой ноги; всего сорок восемь *préparations*. Затем повороты делались медленные, «нефилированные», и только после всего этого Тальони позволяла себе «филировать пируэты», т. е. исполнять то, что мы зовем турами на пальцах. Исполнялись пируэты: *à la grande seconde*, законченный *sur le cou-de-pied*; *à la grande seconde*, законченный на *attitude*; *à la grande seconde* законченный на арабеск; *pirouette renversée*. Проделывались сериями по три, по шесть и больше.

Заклучался урок *temps terre à terre* и *temps de vigueur*; это были серии *entrechats*, *ronds de jambe*, *brisés*, *fouettés*, *sautés*, *sissonnes*. К сожалению, эту часть урока (по нашей терминологии *allegro*) Адис только упоминает, относя подробное описание ко второй части труда, оставшейся ненапечатанной и хранящейся в музее Парижской оперы.



М. Тальони в балете «Сильфида».
Литография А.-Э. Шалона, ок. 1846 г.

Таким упорным, «скучным» и однообразным, ежедневно повторяемым уроком выработала Тальони свой надолго оставшийся легендарным апломб и точность, отчетливость исполнения; верхом совершенства были ее адажио, которые она исполняла solo, не нуждаясь в поддержке¹⁹.

«Тальони танцевала лучше и иначе, чем до нее»²⁰ — как говорит Верон. Тем не менее она не прибегала ни к каким тур де форсам, столь любимым в предшествующую эпоху; сложные пируэты, мудреные па не входили в ее танец. Из найденных ею пуантов и несмотря на то, что она была в них очень искусна²¹, Тальони не сделала трюка, во что они превратились очень скоро. Она носила легкий и мягкий башмак, считаясь лишь с потребностями прыжка и с возможностью беззвучного передвижения по сцене²². Прыжки, замирание в воздухе, баллон — другая основа школы Тальони²³. Слонимский указывает интересную паузу, найденную им в репетиторе «Сильфиды»: «Между третьей и последней четвертью такта в ее вариации кем-то отмечена длительная пауза, прерывающая движение прыжка. И настолько выразительна эта музыкальная фраза, что,

кажется, видишь застывший в парении силуэт (см. музыку выхода Сильфиды в «grand pas des sylphides» во 2 акте)»²⁴.

Костюм, введенный Тальони, направлен к той же цели. Длинные легкие широкие белые юбки, совсем простой белый скромный корсаж, самое большее что веночек или букет цветов вместо всякой мишуры — это все создано, чтобы подчеркивать большие линии, полеты, отрешенность от трюка.

Вот один из ранних отзвуков облика Тальони в литературе — Индиана Жорж Занд: «Простота туалета одна уже выделяла ее среди брильянтов, перьев и цветов других женщин. Никаких драгоценностей, кроме жемчужных нитей, вплетенных в черные косы. Белизна матовой шеи, легкого платья и обнаженных плеч сливались в одно, и жаркий воздух бального зала еле оживил ее щеки легким румянцем — лепесток розы на снегу. Маленькое существо, миниатюрное и легкое; комнатная красота, которую блеск свечей делал сказочной и которая померкла бы в лучах солнца. Танцуя, она была так легка, что малейший ветерок, казалось, унесет ее; но легка была она без живости, без радости. Когда она садилась, тело ее гнулось, словно не имея силы поддерживать себя; когда она говорила, она улыбалась, а лицо ее было печально. В те годы успех фантастических рассказов был еще совсем новым; и знатоки этого литературного жанра сравнивали молодую женщину с очаровательным видением, вызванным чарами колдовства; лишь только забелеет рассвет, виденье побледнеет и исчезнет, как сон»²⁵.

Тальони хотела говорить только танцем, и танцем таким, как она его понимала. Она пошла вразрез с долголетними привычками публики; несмотря на все перевероты, танцовщица, как и в XVIII веке, должна была прежде всего «пленять». Старая школа во главе с О. Вестрисом хотела видеть в артистке очаровательную «куртизанку»; ампирный костюм танцовщицы²⁶ обнажает ее с явно эротическими подчеркиваниями, а советы Вестриса на уроках, которые слышал и записал Верон, звучат совсем цинично: «Милые мои, будьте очаровательны, кокетничайте; покажите в своих движениях самую увлекательную вольность; надо, чтобы и во время и после вашего па вы вызывали влюбленность; пусть весь партер и весь оркестр охватит желание провести с вами ночь»²⁷.

Очень индивидуальны и руки Тальони. В жесте ее руки не только романтизм. Она не только разбила четкие и строго



М. Тальони и А. Гуэрра в балете «Тень».
Литография Ж. Бувье, ок. 1846 г.

размеченные «позиции» и бросила руки в улетающие жесты. Еще больше поражает «ослабленность» рисунка рук, их житейский, домашний, интимный облик. Часто левая рука небрежно и мягко приведена к левому плечу; иногда одна рука совсем не «танцевально» заложена за спину. Это, по-видимому, два любимых, привычных движения Марии Тальони. Руки в позах нарочито не поддерживаются в локте, а сохраняют какую-то девическую беспомощность; это отнюдь не «красавиц городских давно бестрепетные руки».

Такая интимность, такая «трепетность» движения рук и были одним из мощных очарований Тальони, делающих ее столь «новой», столь «ни на что не похожей» по сравнению с другими танцовщицами французской школы, ученицами Гарделя и Вестриса, правильно заученным жестом несущими свои руки по строго установленным позициям классных упражнений.

Когда мы смотрим на руки Тальони, мы перекидываем нить не к руладам и выкрикам романтической драмы, не к дебрям романтического романа, не к риторике В. Гюго. Приходит в голову ощущение интимностей психологии, если не суховатого «Адольфа», то Стендаля и некоторых уклонов Бальзака.

Другими словами, в руках Марии Тальони сквозь дымку романтизма ясно выражены элементы нарождающегося реализма, как оно и было во всех больших явлениях романтического искусства. Когда мы перекинемся в 60—70-е годы и далее, мы встретим у представительниц французской школы эти самые руки Тальони — слабые, провисшие, житейские. Но как они выродились! От них веет не очарованием девической непосредственности — они в свою очередь стали «манерой», подражанием «образцу», поскольку авторитет Тальони на долгие годы заполнил все устремления танцовщиц. И в исполнении подражательниц, в этих «списках» с оригинала, тальониевский жест предан с головой: он делит облик на две резкие области — вымуштрованные ноги и корпус и словно привязанные, чужие, простецкие, вялые руки. В танце Тальони о такой дисгармонии не может быть и речи, руки — неотъемлемая органическая часть всего целого. И тем не менее мы не можем не признать отголоска тальониевского жеста в этих позднейших однобоких копиях.

Тальони, вовсе не красивая от природы, почти горбатая, с впалой грудью, из своих недостатков и тут сделала стиль; она изгнала женщину из своего танца, отвернулась от всех ужимок «куртизанки» и победила, доказав, что танец — самодовлеющая сила, способная держать зрителя в своей власти, говорить языком бескомпромиссного искусства и вызывать фанатические восторги²⁸.

Огюст Бурнонвиль, танцевавший с Тальони; так говорит о ней: «Она подымала меня над землей, и мне хотелось плакать, глядя на ее танец... Тальони была более совершенная технически, Эльслер брала реванш в балетах характерных... Тальони вызывала слезы восхищения, Эльслер — улыбки удовольствия»²⁹.

В заключение мы приведем письмо Рахели Фарнгаген, поклонницы и друга Фанни Эльслер, тем самым очень вооруженной против Тальони, хотя сама она выдвигает свою «непредвзятость», но кто же более пристрастен, чем люди, подчеркивающие свое беспристрастие! Письмо этой остроумной, образованной и передовой женщины, объединявшей около себя все романтическое общество Германии, очень язвительно; тем не менее ее острый взгляд, опытный в театральных восприятиях, уловил кое-какие реалистические штрихи, которые дорисуют нам облик Тальони и дадут некоторые детали ее танца, хотя и воспримем мы их иначе, чем Рахель.

«...Тальони я вовсе не нахожу такой сверхъестественной, как все, говорящие, и смотрящие, и слушающие, и — ну, да — и переживающие. Она трогательна в Сильфиде, и трогательно ее лицо, и я плакала. И никакого предвзятого мнения; это-то ты за мной знаешь. От темени до талии это один человек; от талии до носка — другой. Наверху она утонченная, романтическая, трогательная; но самое большее — трогательная русалка, которая полюбила, самоотверженно, давая себя в обиду. Ни безумия, ни восторга, ни обожания, ни преступности; и без залитого солнцем неба! Ниже талии, по сравнению с торсом, она слишком колоссальна. И нет у нее от природы — что так красиво — близких, сомкнутых пяток (ноги «иксом». — Л. Б.). Большие, не принадлежащие к телу ступни, которые все гнутся; да и все время она подгибает ноги (присядет и взлетит, вместо того чтобы попросту прыгнуть) и вообще больше делает вид, что прыгает, но в сущности подымается слишком мало. Обманывает тут всю публику. Крепкого итальянского подъема тоже у нее нет. Она даже неустойчива. Грация есть: однако не только природная, но еще и надуманная; а раз я это вижу, нахожу ее не довольно проработанной, условной, французской, впрочем, выполненной на основании природной (короче, Зонтаг в танце — только та более цельная, более природная, больше живет моментом); все же природная грация есть, и трогательное лицо. Но то, что я разглядела прежде всего, как вдруг разглядишь какой-нибудь угол, какое-нибудь пятно, это, как говорил граф Тилли, — «elle fait main, elle fait doigts», что того хуже (надуманные, вымученные положения кисти и пальцев. — Л. Б.). Мне это очень мешает. А ведь достаточно было только ей указать. Но как раз это-то восхищает публику. И даже лучших, *Ventre Dieu!* Я совсем одна. Разве что Шаль того же мнения; только главную деталь понимает он не так, как я. Теперь мы дошли до главных разоблачений: она танцует рядом с музыкой; *elle n'en est pas pénétrée, et voilà ce qui manque à ses membres* (она ею не проникнута — вот чего не хватает ее членам), они не живут в едином (как у Фанни Эльслер). «Теперь вот *это* будет красиво; теперь я сделаю *это*; сейчас я легка; сейчас поворачиваю шею; вот я делаю поворот; теперь уронила руки; теперь сгибаю все тело и склоняюсь низко; вот я выпрямляюсь». Все впустую! Музыка протекает мимо; как прохладный поток из живого родника впитывает солнце, лучи, свет, тени, зелень — живет со всей природой вместе. Она же — читает лекцию! Нельзя сказать, чтобы

она не трогала, не нравилась; но — она такова. Ты ведь мне веришь. *Magra, magra, magrissima!* (Худая, худая, худейшая!) Руки вымазаны белым, как и вообще вся; очень ее не красит! Фанни вся розовела, даже и руки. Тереза была богиней спокойствия; идеальный сон о лебеде, который и не приснится даже. Фанни меняла всякий шаг с каждым услышанным звуком. Жила, творила, применяла выучку, высокую итальянскую школу, пусть даже нашпигованную ошибками и недомыслиями своего времени. Этого-то достаточно и у Тальони...»³⁰.

Портрет — злой; что детали сложения, заведомо полного недостатков, не выдуманы, что так и было, более чем правдоподобно: и ноги «иксом», и непомерная их длина, и большая ступня — все это более или менее отразилось на портретах Тальони. Как следует отнестись к обвинению в неустойчивости, думается, ясно из приведенных выше компетентных слов Адиса. Тем более в недостаточность прыжка верить трудно — это указание идет слишком вразрез со всеми прочими, хотя бы наивный восторг Асенковой: «Ах! голубчик Сашинька, как танцует! Ну ведь вы видели Круазетт, ну ведь чудно кажется танцует? А эта никакого сравнения, как небо от земли; она просто летает. Два кружка сделает, и уж на конце сцены...»³¹.

Упрек же в натянутости, выдуманности и пр. и пр. — это все очень понятно: говорит поклонница Фанни Эльслер, любящая ее совершенно обратную манеру и потому неизбежно непонимающая, неумеющая ценить умный, проработанный, отвлеченный танец Тальони, причем ее холодная белизна раздражает даже Рахель при воспоминании о раскрасневшейся от танца Эльслер. Кроме того, Рахель Фарнгаген не переносит вообще французскую школу, о которой пишет: «Школа, вытягивающая члены, без мысли и чувства, школа, которую я ненавижу, которая меня парализует своей скукой, современная французская школа»³². После этого нельзя и ожидать, чтобы ей полюбилась Тальони, поднявшая на новую высоту, выведшая на новые пути эту самую французскую школу. Потому что, если семья Тальони и космополитична по происхождению и благодаря вечным странствиям, все же Филипп Тальони — давний член балетной труппы Парижской оперы. Таким его считает и парижская критика: «Уже один Тальони украшал своим талантом нашу оперную сцену; несколько времени тому назад он покинул театр и отправился за границу, пропагандируя совершенство французского танца. Этот Тальони,

хотя и итальянец по происхождению, француз по воспитанию, по вкусу и по изяществу»³³. В манере своей он освоил и продолжил стиль французской школы: ученая хореография высшей квалификации. Эту школу необыкновенно широко и метко определяет случайно брошенная, короткая фраза Блазиса. В своем «Code of Terpsichore»³⁴ он замечает: «Парижские танцовщики установили правильный метод для достижения стройного и *полного достоинства* (dignified) исполнения». Это исчерпывающе точное определение классического танца в его французском преломлении, доведенном до кульминационной точки Марией Тальони и ее отцом. Танец, «полный достоинства», «dignified», танец, который может танцевать человек, мыслящий, «как Кант», поющий, «как Новалис», фантазирующий, «как Гофман».

Как мы далеки от жонглера, «ломающегося» в угоду сеньеру или посетителям кабачка, от морескьера, стоящего много ниже плотника, от арлекина, вытворяющего среди прекрасного танца непередаваемо непристойные и унижительные шутки, и даже от танца XVIII века, только еще мечтавшего быть не ниже драматического искусства и торжествующего, когда выходит так же хорошо, «как в трагедии или комедии», причем не должно забывать, что первая обязанность и танцовщика и танцовщицы все же была «пленять»³⁵. Весь этот долгий, страдный профессиональный путь скопил богатый арсенал хореографических приемов, так проработал человеческий двигательный аппарат, что сделал из него послушную машину, более покорную интеллектуальным намерениям танцовщика, чем непосредственным инстинктивным импульсам.

В самом деле, посмотрим на другие виды танца: где встретим мы этот высокий строй всего инструмента, эту возможность говорить о широких человеческих интересах, если не в театральном профессиональном танце и в его ученой хореографии? В народных, этнографических доминирует эрос, более или менее завуалированный, религиозная основа давно потеряна и не ощущается в атавистических пережитках; но эрос — это не весь человек. Бытовые танцы городских слоев общества — механизированное, стиснутое рамками «моды», «приличия» развлечение. Танцы экстатические, сектантские выпускают на волю подсознательную жизнь, и, во всяком случае, танцующий сектант — неполноценное человеческое существо. Танцы профессиональные на ярмарочных и аналогичных подмостках — это старые наши знакомые, продолжатели жонглерства, один из видов «ло-

манья» на потеху. И даже итальянская школа театрального танца всегда культивировала ту же свою линию виртуозного танца, не очень заботясь о доведении его до уровня выработанного, сознательного искусства (мы не говорим о Вигано, стоявшем совершенно особняком). По указанию Блазиса, вывели итальянский танец из такого «грубого и неотесанного» состояния французские балетмейстеры, работавшие в Италии, из которых первым был Новерр.

Мы не можем отказаться от убеждения, что *перелом* в революцию — для танца решающий момент глубокой важности. Все достижения техники за эти годы чрезвычайно обогащают танец именно интеллектуально: большие линии, которые легли в основу рисунка, приближение к пуантам и — явление чисто умозрительное — приближение техники танцовщицы к мужской, т. е. элемент отвлеченности в ней, наконец, геометризованный «телеграфический» танец³⁶ — это все материал для хореографии, желающей говорить о большем, чем о хорошеньких женщинах, их любовных переживаниях и страданиях, о ловкости, их быстрых ножек и неге поз или о шармах «галантного пастуха» и его танцевальных рекордах, о человеческих, вернее, «актерских», драмах героя.

Танец может больше; танец может открывать нам перспективы на окружающий мир, неуловимые более грубым, более ограниченным в средствах анализом других сценических искусств. Литературность, лирика — одно, у них своя речь; танец говорит по-своему, облекая в геометрические формулы явления жизни. Его язык — отвлеченный и в то же время во много раз более конкретный, чем всякий другой: восприятие танца проникает глубже в сознание, чем одни зрительные или слуховые впечатления; к ним примешиваются и моторные — наиболее твердо запоминаемые и усваиваемые. К этому он «извлекает» какие-то «корни» из ситуации, доводит ее до простоты и ясности формулы, которую и кладет в основу геометрии своих линий.

Если когда и было с очевидностью ясно, что танец, родившийся в одно время с музыкой, может догнать своего близнеца, то это было во времена Тальони. Ее принимали «всерьез», и ее танец был очень видным фактором культуры времен романтизма. Именно *танец*, так как талантами «мимистки» Тальони не славилась. Все ее балеты задуманы целиком *танцевально*. Это явствует из указаний Castil-Blaze'a, очень скоро ее оценившего. «Некоторые критики находят пантомиму Тальони недостаточно выразительной — актриса

в ней якобы ниже танцовщицы», — говорит он, но с этим мнением не соглашается. Если Тальони не подражает толкованию своих предшественниц, то это потому, что роли ее задуманы *целиком*, а не разыгрываются кусочками. «Весь жанр Тальони отвергает преувеличения; она не может принять гримасы и ужимки старой школы, условные приемы, принятые в мимике сообразно с уровнем понимания мало развитой и непривыкшей к способам выражения искусства публики. Мы уже понимаем с полуслова»³⁷. Еще несколько уточняет образ Тальони указание того же Кастиль-Блаза: он видит аналогию в позах Тальони с позами персонажей Жироде и говорит про то, что Паста уже показала «эту простоту жеста, благородную и привлекательную».

«Мы уже понимаем с полуслова». Перемену стиля, внесенную Тальони во французский танец, современники рассматривают, как революцию³⁸; это так, если брать спектакль в целом. Но если ограничиться одной техникой, правильнее, думается нам — мы уже это и указывали, — рассматривать новую технику Тальони как завершение произошедшего за четверть века переворота, где налицо все ее *технические* приемы, кроме пуантов; но и пуанты в таком виде, как их практиковала Тальони, т. е. *остановки в позах*, небольшие пробеги, были подготовлены. Тем не менее Тальони завершила и подготовила новую технику, и открывающийся новый этап французской школы по справедливости считается *школой Тальони*.

Причем влияние ее немедленно было воспринято итальянской школой, в которой практика пуантов очень скоро была освоена своеобразно, в соответствии с общим виртуозным жанром итальянцев. Яркой представительницей итальянского подхода к танцу была счастливая соперница Тальони Фанни Эльслер, ученица этой школы.

Ф. Эльслер закончила свое танцевальное образование в Милане и Неаполе, где провела три года, от четырнадцати до семнадцати лет. Живой, виртуозный танец итальянок, их энергичная и выразительная игра оказались вполне отвечающими природным наклонностям Ф. Эльслер, до того сдерживаемым строгой школой первого ее учителя Омера — француза. Фанни вернулась в Вену с итальянской манерой и итальянской силой, правда, не заразившись ни резкостью, ни тривиальностью, а смягчив чужую манеру природным вкусом и незабытыми уроками Омера. Очень трудно вынести из рецензий первых ее лет какое-нибудь точное указание о технике Фанни — для этого надо дождаться первых выступле-



Ф. Эльслер в балете «Остров пиратов».
Литография, 1835 г.

ний в Париже в 1834 году. Но у нас есть зарисовка сцены из балета «Оттавио Бинелли» 1830 года, в котором танцевала Эльслер: в центральной группе все четыре солистки стоят в аттитюде на пальцах, их поддерживает кавалер.

Когда Ф. Эльслер протанцевала в первый раз в 1834 году в Париже балет «Бурю», она была встречена очень восторженной прессой, нашедшей ее танец совершенно ни на кого не похожим. «Профессионалы называют этот вид танца *taquetée*; он состоит главным образом из быстрых мелких па, правильных, убористых, въедающихся в пол и всегда настолько же законченных и энергичных, насколько они грациозны и блестящи. *Пуанты* играют в нем большую роль, они привлекают взгляд и удивляют мысль; они готовы пробежать вокруг сцены без малейшей усталости и без того, чтобы привлекательная особа, которую они поддерживают, потеряла бы хоть что-нибудь из своего невероятного апломба и очаровательной мягкости...»³⁹. В другом месте мы читаем: «С удивлением мы увидели ее бег на пуантах, столь острых, столь живых, столь непринужденных и проворных»⁴⁰. И занятное слово, говорящее нам об уже



Ф. Эльслер и Ж. Перро в балете «Фауст».
Литография, 1831 г.

крепком носке Эльслер: «...бурные приветствия, заглушающие дробный стук ее мелких шажков на пуантах»⁴¹. «То, что на языке королевской академии музыки условно называется *пуантами*, у нее удивительно, лучше их не бывает». «Пуанты, будто касающиеся раскаленного пола»⁴² — вот во что превратилась эта находка Тальони у противоположных ей по стилю артисток.

Совсем под влияние Тальони подпали многие и стали «тальонизировать», как говорит Кастиль-Блаз. Ближе всех подошли г-жа Юлия, г-жа Альберт и Перро, «исполнение которого было во многом аналогично танцу Тальони... в нем она нашла достойного партнера»⁴³.

«Перро, знаменитый танцовщик, в настоящее время первый балетмейстер, был подлинным образцом для танцовщика *demi-caractère*; он с равным совершенством танцевал в трех жанрах: *terre-à-terre*, сильные па и па с элевацией и большим баллоном. Трудно было поверить, что это тот же человек, тот же исполнитель»⁴⁴.

Перро — последний танцовщик в XIX веке, которому удалось завоевать на сцене место, равное с балериной. Вре-



К. Гризи и Ж. Перро, исполняющие польку.
Литография Ж. Бувье, ок. 1846 г.

мена изменились: в XVIII веке и в начале XIX вершиной танца почитался танец мужской; это нашло наивное выражение в том, что везде имена премьеров пишутся *впереди* имен балерин — во всех списках, например альманахов, в рецензиях; еще в 1830 году⁴⁵ имя партнера Тальони стоит в рецензиях впереди ее имени, при упоминании *pas de deux*. Балерина вознесена славой таких танцовщиц, как прежде всего сама Тальони, после нее Эльслер, Гризи, на пьедестал, недостижимый для танцовщика, превратившегося также и в силу перемены в стиле танца во вспомогательную величину, в «поддержку» при пуантах, «в катапульт», которому поручено бросать танцовщицу в воздух и ловить ее на лету. Сила ног — уже недостаточная рекомендация для ангажемента танцовщика; от него более не требуется улетать к колосникам и там задерживаться, не ждут от него ни очарования Адониса, ни красоты Аполлона; от него хотят только, чтобы он не был безобразен сверх меры и мог бы жонглировать без заметных усилий грузом в двести фунтов. «Можно сказать, что танцовщик более не существует»⁴⁶. Вот как рисует положение мужского танца в 1857 году Ш. де Буанье. С

горечью говорит о том же Сен-Леон: «О, времена изменчивы! Прежде плясуны, как милости, ждали улыбки повластного владыки танца; теперь презираемое племя плясунов заискивает, чтобы получить благосклонный кивок последней из корифеек»⁴⁷. А в 1867 году просвещенный знаток театра Л. Селлер эту перемену не только приветствует, но еще и мимоходом, как очевидную вещь бросает: «Вообще, можно ли себе представить что-нибудь более неизящное, чем танцовщик?»⁴⁸

Но еще в 1844 году Albéric Segond, рисуя неудачные балетные выступления в оперном спектакле, с каким-то особенным отвращением говорит о танцовщике: «О ужас! Г-н Фремель, мерзостно завитой, протанцевал такое па, которое могло понравиться разве на балаганах. Я закрыл глаза при этом удручающем зрелище...»⁴⁹. Ту же гадливость вложил и Гаварни в свою иллюстрацию к этим фразам. Положительно, в Париже больше не хотели смотреть на танцовщиков; кончилось это полной утратой стиля мужского танца к концу века, так как введено было широкое применение травести, а танцовщик был представлен лишь тусклыми малочисленными артистами для неизбежной поддержки.

Отказавшись от мужского танца, парижский балет отказался от своего первенства, так как перестал быть полноценным, хореография его сделалась однобокой. С середины XIX века гегемония его потеряна. Но не в одном этом явлении причина померкшей славы театрального танца Франции. Л. Адис видит ее в потерянной традиции преподавания. «Наш театральный танец в упадке. Тонкий вкус, изысканность воспитания, возвышенность, прямота и логичность техники — вот характерные черты наши, великих артистов прежних дней, служивших примером молодежи; все это погасло у нас окончательно. Унаследовали нашу хореографическую славу иностранцы; они восприняли принципы и вдохновились традициями, составлявшими силу наших учителей; они перенесли эту науку к себе и придерживаются ее до сих пор; когда нужен талантливый исполнитель, мы идем его занимать, так как у нас таких больше нет...»⁵⁰.

Приводим еще несколько отрывков из тех же сетований Адиса на современное ему состояние преподавания танца, так как они кроме картины полного упадка школы содержат некоторые указания, не лишённые интереса и для нас.

Одна из причин упадка — это беспорядок, введенный в урок; каждый хочет быть новатором. «Я также укажу на злосчастную манию некоторых, ежедневно меняющих свой



Ж. Перро в балете «Эсмеральда».
Литография, середина XIX в.

урок; эта мания не приносит никакой пользы учащимся, и в ней нет действительной нужды для обучения»⁵¹. Кроме того, урок вообще слишком легок, экзерсис у палки не повторяется на середине, а адажио состоит из легких и коротких комбинаций, не развивающих дыхание, а подобных тем, которые артисты проделывают охотно сами, импровизируя сообразно своей индивидуальности. «Что же касается пируэтов, то их не изучают вовсе, и мы готовы побиться об заклад, что нам не назовут ни одной танцовщицы, которая решилась бы сделать два тура»⁵².

В прежние времена во время урока по несколько раз меняли белье; «одевались просто и чисто» и не боялись помять и испортить прическу. Теперь с утра причесаны для предстоящих днем визитов.

И печальное заключение⁵³: «Действительно, скоро уже двадцать лет, как французская школа не выдвинула ни одного выдающегося артиста; давно первые места заняты иностранцами».

Иностранцы эти, главным образом, конечно, итальянцы; но иногда появляются и северные танцовщицы — датчанка

Люсиль Гран, русская Андреевна. Русская школа танца начинает выдвигать крупные таланты, в Россию перекинулся «тальонизм», где расцвет его был прекрасен.

В таком значении слова, в значении усвоения легкой, невесомой, тающей в воздухе манеры Тальони, тальонизм и сейчас встречается иногда на нашей сцене, но все реже и реже, и возрождения *не этого* тальонизма надо желать и ждать. Такой тальонизм — дань прошлому; он может быть очарователен, но от него веет не только «пассеизмом», но и «пассивностью». Нет, «тальонизировать» и можно и должно по-другому. Тальони была *ультрамодеิร์นстка*; она не только шла в ногу с передовым искусством своего времени, она бросала вызов всем устарелым вкусам публики. Если бы не покоряющее обаяние и техническое мастерство, ее высокая культурность могла бы быть попросту неприятна большой публике нарушением всех уютных привычек. Но Тальони покорила и переделала на свой лад настроение зрительного зала. На этих путях следовать за Тальони неизбежно для всякой большой эпохи хореографии. Идти бескомпромиссным путем, продиктованным назревшими новыми взглядами на искусство танца, но так вооружиться безукоризненной техникой, так любовно и беспощадно воспитать артистизм его представителей, как это делал старик Тальони. Заставить публику разлюбить трюк, ее ненаглядные «тридцать два фуэте» и полюбить *танец*, переделать настроение зрительного зала смогут артисты настолько же культурные, насколько сурово натренированные, такие, какой была Мария Тальони.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Levinson A.* La danse romantique. — L'Art vivant, 1927, N 60, p. 491.
- ² *Biographie de M-lle Taglioni.* Биография Тальони. Спб, 1837, с. 34, 28, 25, 23, 18, 15.
- ³ *Светлов В.* Тальони в Петербурге. — Библиотека театра и искусства, 1913, кн. 1—4, с. 4.
- ⁴ Соллогуб, граф. Большой свет. (Повести и рассказы, кн. 2). Спб., 1890, с. 143.
- ⁵ *Erhard A.* Une vie de danseuse. Fanny Elssler. Paris, 1909, p. 161 — слова Т. Готье; там же анекдот про англичанина.
- ⁶ *Second A.* Les petits mystères de l'Opéra. Paris, 1844, p. 151.
- ⁷ *Erhard A.*, p. 163.
- ⁸ *Erinnerungen an das Ballet des königlichen Hoftheaters zu Stuttgart.* Stuttgart, 1826.
- ⁹ *Levinson A.* La danse romantique. — L'Art vivant, 1927, N 60.
- ¹⁰ *Castil-Blaze.* La danse et les ballets. Paris, 1832, p. 309.
- ¹¹ *Journal des Débats*, 1827, 3/VIII. Фельетоны об оперном театре писал в это время (7 /XII—1820—1832) Castil-Blaze, подписывавшийся***.

- ¹² *Erhard A.*, p. 164. Левинсон считает и большие позиции «завоеванием романтизма». Странно, что этот глубоко знающий танец исследователь не заметил существования их в указанные нами годы конца XVIII в. Его книга о Тальони — *Levinson A. Marie Taglioni (1804—1884). Paris, 1929* — не вносит нового в наши знания о танцовщице, кроме нескольких жизненных деталей.
- ¹³ *Boigne Ch. de. Petits mémoires de l'Opéra. Paris, 1857*, p. 43. «Разбиралась ли публика в том, что она лучше других опускала пальцы, что ее выворотность была совершенна и что она лучше других владела механизмом бедра?» — говорит Леопольд Адис в кн.: *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale. Paris, 1859*, p. 120.
- ¹⁴ *Levinson A. Marie Taglioni (1804—1884)*, p. 47.
- ¹⁵ *Véron L. Mémoires d'un bourgeois de Paris: In 5 vol. Paris, 1853—1855. Vol. 3, 1854*, p. 223. Блазис указывает, что и в его преподавании урок длился три часа; час посвящался пантомиме (*Blasis Ch. Notes upon dancing. London, 1847*, p. 61). Но он не был учителем суровым, подобно Ф. Тальони. Ученица его Клодина Кукки так вспоминает о своем учителе (*Cucchi C. Erinnerungen. Wien, 1904*, S. 12—12): «В школе Блазиса не было строгости и жестокости в обращении... Напротив, в ней царила ласковость и оживление... Блазис был чрезвычайно образованный человек и замечательный писатель, он написал много о танце, который знал в интереснейших подробностях и тончайших оттенках; благодаря ему танец переставал быть гимнастикой, а превращался в интеллектуальное искусство... Он не довольствовался тем, чтобы ученицы хорошо делали антраша и лируэты, но требовал, чтобы каждое движение носило присущий ему характерный оттенок выразительности и легкости. Чтобы этого достичь, надо было серьезно воспитать душу и ум».
- ¹⁶ *Adice L. Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale. Paris, 1859*.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 77.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 113.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 88.
- ²⁰ *Verón L.*, vol. 3, p. 304.
- ²¹ *Adice L.*, p. 116.
- ²² Описание башмака Тальони: *Светлов В.*, с. 9.
- ²³ *Véron L.*, vol. 3, p. 304.
- ²⁴ *Слонимский Ю. Сильфида. Л., 1927*, с. 15.
- ²⁵ *Sand G. Indiana. Paris, 1869*, p. 50—51.
- ²⁶ Отменена негреческая туника в стиле Давида. Эжен Лами вдохновил Тальони, говорит Левинсон (*Levinson A. Marie Taglioni (1804—1884). Paris, 1929*, p. 49).
- ²⁷ *Véron L.*, vol. 3, p. 304.
- ²⁸ *Erhard A.*, p. 157, 164.
- ²⁹ *Cavling Viggo. Auguste Bournonville. — Archives Internationales de la Danse, 1934, N 1*, p. 3.
- ³⁰ Письмо брату Людвигу Роберту, Берлин, 21/VI — 1832 г. в *Varnhagen von Ense K. A. Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften: In 8 Bd. Leipzig, 1843—1859, Bd 8, 1859*, S. 818. По словам Сен-Леона (цитировано у *Levinson A. Marie Taglioni*, p. 127, танцевавшего с Тальони, пуристы критиковали, кроме того, манеру Марии Тальони склонять корпус вперед более, чем это было принято, и держать руки часто опущенными вниз, что также не допускалось.
- ³¹ Из старой переписки. Письмо В. Н. Асенковой. — Ежегодник Императорских театров. Пг., 1915, с. 98—100.

- ³² Цитировано у *Erhard A.*, p. 28.
- ³³ *Journal de l'Empire*, 1806, 1/V.
- ³⁴ *Blasis C.* Code of Terpsichore. London, 1830, p. 20.
- ³⁵ «Beau sexe, Charmez-moi, mais ne m'étonnez pas...». *Despéaux J.-E.* Mes passe-temps: In 2 vol. Paris, 1806. Vol. 2, p. 217.
- ³⁶ Еще описание этого танца в *Journal de Paris*, 1801, 19/VIII: «Чтобы не быть безвкусным панегиристом всего нелепого, принятого благодаря моде и дурному вкусу, я позволю себе решительно порицать все, что стремится изгнать из танца грацию и ввести убийственное однообразие нелепых поз, чрезмерность темпов и неестественность пауз. Когда мне докажут... что углы, широко открытые, торчащие и острые, могут придать очарование искусству... что надо отказываться от округлостей и разумных пропорций, начертанных природой; когда меня убедят, что прекрасно зрелище тридцати ног, вытягивающихся и достигающих уровня плеча, и шестидесяти рук, воздетых выше головы, — я замолчу, но не смогу удержаться, чтобы не воздеть свои».
- ³⁷ *Journal des Débats*, 1828, 20/XII. Любопытно, что *Castil-Blaze* в 1829 г., т. е. за три года, несколько раз в своих фельетонах называет Тальони «une Sylphide» (29/V), «La Sylphide de l'Académie royale» (11/X), словно подсказывая этот образ, который, впрочем, давно уже носился в воздухе. Даже еще у *Мармонтеля* есть рассказ «Le magi sylphe» и в нем такая фраза: «Легенда о сильфах была в моде» (*Marmontel J.-F.* Oeuvres complètes: In 17 vol. Paris, 1787. Vol. 1, p. 215).
- ³⁸ *Boigne Ch. de*, p. 43.
- ³⁹ *Erhard A.*, p. 206.
- ⁴⁰ *Boigne Ch. de*, p. 79.
- ⁴¹ *Erhard A.*, p. 213.
- ⁴² *Le Monde Dramatique*, 1835, vol. 1, p. 167, 342.
- ⁴³ *Castil-Blaze*, p. 314—315.
- ⁴⁴ *Adice L.*, p. 108.
- ⁴⁵ *Journal des Débats*, 1830, 19/III.
- ⁴⁶ *Boigne Ch. de.*, p. 41.
- ⁴⁷ *Saint-Léon A.* Sténochorégraphie. Portraits. Notice sur L. Pécour. Paris, 1852, p. 10.
- ⁴⁸ Примечания *L. Celler* к кн.: *Molière J.-B.* Le mariage forcé, comédie-ballet en trois actes.. nouvelle ed. Paris, 1867, p. 87.
- ⁴⁹ *Second A.*, p. 6.
- ⁵⁰ *Adice L.*, p. 50.
- ⁵¹ *Ibid.*, p. 51.
- ⁵² *Ibid.*, p. 63.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 10—11.

Русская школа

I. РОЖДЕНИЕ РУССКОЙ ТЕРПСИХОРЫ

Какими знаниями вооружал своих учеников первый наш танцевальный просветитель — Ланде, установить очень нетрудно, хотя и совершенно косвенным путем — прямых данных никаких нет. Не надо забывать, что в начале XVIII века не было уже (или *еще*, если угодно) деления на школу французскую и итальянскую. Бошан, как мы видели, в середине XVII века систематизировал всю ученую хореографию. Итальянские формы танца легли в ее основу, но итальянская манера исполнения, пережиток XVI века, отпала, как архаическая. Французская школа, французская манера стали общепризнанными по всей Европе. Правда, виртуозы театрального танца в Италии сохранили свой колорит, свою манеру, но это так и называлось: они танцуют неправильно, «не спрашивайте с них ни грации, ни рук, ни вкуса, ни большой точности». Название для первоклассных танцовщиц и танцовщиков «*di rango francese*» — французского уровня — ясно указывает, что итальянцы и сами сознавали преимущества французских исполнителей.

Дворы Европы — единственные рассадники, покровители и воплощатели «ученого танца» в начале XVIII века. Известно из истории, в каком подчинении, в каком гипнозе у всего французского были дворы Германии. Колоритным подтверждением служит немецкий язык того времени, где через каждые четыре слова попадает французское. Такой язык превращает в совершенно неудобочитаемую путаницу

многие страницы. Например, цитированную уже нами книгу танцмейстера Тауберта¹. Но Тауберт дает нам исчерпывающий материал для суждения о том танцевальном багаже, который возил от двора к двору кочующий по обыкновению балетмейстер — француз, итальянец или немец. Этого багажа и привез к нам Ланде — другого не было.

Мы часто уже обращались к Тауберту, но далеко еще не исчерпали интереса тысячи ста семидесяти шести страниц «Честного танцмейстера». Стремясь почерпнуть у него знание о преподавании танца начала XVIII века, мы начнем с просьбы к читателю решительно отказаться от своего современного представления о том, что такое бальный танец. Развлечение, забава, флирт? Да, так было и так будет потом. Но тут, в Европе начала XVIII века, изживающего формы XVII века, — совершенно не так. В начале XVIII века бальный танец — кульминация форм «общественной» жизни, незаменимое средство показать свою «ценность», свой вес, свою пригодность для этой жизни, наконец, попросту свою идеологию, свое умение звучать в унисон со всеми общепризнанными устоями. Словом — не шутка, дело серьезное, но и увлекательнейшее, потому что модное и еще не переставшее быть новым. Где-то совсем поблизости, в низших слоях городского общества, еще бушует старинный «готический», непринужденный пляс и напоминает, что не так-то уж давно, лет сто с небольшим назад, так же примитивно плясало и аристократическое общество. Век Людовика XIV окончательно покончил со всяким «архаизмом» как в жизни, так и в искусстве, установил торжественный и пышный кодекс как для жизни, так и для искусства. За двором тянулись и другие слои общества, не только аристократия, но и верхи городские, буржуазные; для всех бальный танец стал мериллом, говоря современным языком, *культуры* человека.

Мы знаем эпохи, когда владение словом становится общераспространенным и общеобязательным, например у нас в пушкинские годы. Письма, которыми обменивались обыкновенные люди того времени, написаны идеальным литературным языком и часто дышат и остроумием, и наблюдательностью, и лиризмом, делающими их почти искусством. В первые годы XX века настолько же была распространена культура музыки; музицирование во многих обывательских семьях нередко принимало формы серьезных камерных концертов. Вот такое-то место и занимал бальный танец в начале XVIII века в Европе вообще, а в России, только что воспринявшей новые формы жизни, в особенно-

сти. «Танцевание есть такая вещь, которая к моде и пристойности нынешнего света надлежит»².

Поэтому всякий балетмейстер был прежде всего танцмейстер; и, если мы не можем сейчас сами отрешиться от мысли, что второе понятие меньше первого, мы, во всяком случае, должны твердо знать, что в начале XVIII века это не так. Танцмейстер при дворе — это большая общественная величина. Не всякий танцмейстер становился балетмейстером, но всякий балетмейстер был *прежде всего танцмейстер*.

Танцмейстер — образцовый придворный кавалер, «джентльмен с головы до ног», как сказали бы потом. Он обучает манерам короля и королеву, с ним советуются, ему подражают. Пекур, Марсель, Дюпре — образцы для придворного, их манера держать себя — закон³. Опять-таки, чтобы понять значительность этого явления, надо попробовать отрешиться от иронического оттенка, который неизбежен в отношении к придворному быту уже и в XIX веке. Для начала XVIII века двор и его быт — это все еще максимум просвещенной и культурной жизни. Просвещенный человек брал свои манеры у танцмейстера.

Поэтому обучение *всякого* танцовщика начиналось с *менуэта* — основы всего бального танца. Выйдет ли из ученика впоследствии театральный виртуоз или он останется только учителем танца, всякий начинал с бальных танцев, с приобретения хороших манер, с пресловутых, бесконечно разнообразных и сложных придворных поклонов. А чтобы покончить с безличной формой — всему этому прежде всего и учил Ланде; впредь мы будем говорить о том, чему и как учил «танцевальный мастер» Ланде.

Свои уроки или «лекционы» (lectiones)⁴ начал он с отобранными «двенадцатью стройными молодыми девушками и таким же числом юношей»⁵ тем, что показал им все пять позиций и обучил пяти видам шага: 1) прямой, 2) открытый дугообразно в сторону, 3) с прыжком, 4) с поворотом носка внутрь и наружу (tortillé), 5) с ударом о другую ногу (battu). Все эти шаги усложнялись тем, что каждый из них можно проделать с *плие* и с *relevé*, с прыжком, с *battu*, с *tombé*, скользя, с выбрасыванием вытянутой ноги, с поворотом. На этом уже довольно обширном материале учил Ланде правильной манере держать корпус и руки, добивался непринужденной постановки головы и светской любезности выражения лица. Первые составные па, которые вводились, были па куранты, менуэта и *pas de bougée*.

Менуэт — центр всего танца в этой первой половине XVIII века. Если в основе своей он чрезвычайно не сложен, тем более трудно его исполнение, а как раз стиль исполнения менуэта и есть стиль, определяющий современное ему театральное исполнительство, мерило достоинств танцовщика и танцовщицы.

Попробуем рассказать менуэт непрофессиональными выражениями. В отличие от знакомого всем по современной трактовке, в менуэте того времени кавалер и дама танцуют, не держась за руку, а большей частью на некотором расстоянии друг против друга, изредка сходясь, делая переходы и тогда только подавая друг другу руки. Это — медленные передвижения маленькими шажками то по кругу, то по прямой лицом друг к другу, часто ходом в сторону. Руки раскинуты и удерживаются на весу. И вот мягкость и непринужденность этих рук, гордость, но легкость и светская простота осанки, величавое, но приветливое несение головы, ясный, но сдержанный взгляд и есть вся прелесть менуэта. «Кто хотел бы видеть, как верно, по правилам, изящно и непринужденно нужно танцевать менуэт, тот должен был бы посмотреть этот танец при русском императорском дворе»⁶, — говорил Ланде. Это не лесть, и удивляться тут нечему, потому что менуэт требует для своего исполнения как раз тех черт, которые присущи русской женщине, танцующей русскую.

Традиции русской пляски во времена Ланде были совершенно еще живы, ее плясали при дворе не только лучшие его ученицы Аксинья и Авдотья⁷, но и императрица Елизавета⁸. А в конце века Державин сочинил стихи на русскую пляску великих княжен Александры и Елены Павловны, танцевавших ее в Зимнем дворце 25 декабря 1795 года:

«...Как с протяжным, тихим тоном
Важно павами плывут;
Как с веселым, быстрым звоном
Голубками воздух вьют;
Как вокруг оне спокойно
Величавый мещут взгляд;
Как их все движенья стройно
Взору, сердцу говорят?..»⁹

Да и вплоть до XX века удержалась русская в провинции, и еще в первые годы века можно было видеть прекрасное исполнение старинной русской не только в глуши, но даже в больших селах бывшей Московской губернии. Танцевалась она на песню «Во саду ли в огороде». Наша запись этой



Русский народный танец.
Лубок, XIX в.

пляски, виденной в селе Рогачеве, почти дословно совпадает с записью Штелина в XVIII веке. Вот что мы видели.

Танцует учительница, «типичная русская девушка, не красавица, но очень милая и приятная, лучшая танцовщица в округе. Обеими руками она держит платочек. Как только она начинает, сразу же она отделяется от земли. Все па мелкие, обычные русские (вид *pas de bougée*); это почти не прыжки но какой-то ход над землей¹⁰. Мягко, легко, очень выразительно. Руки мимируют что-то, не разлучаясь с платочком, лицо опущено, весь танец без единого вскинутого взгляда. Все, затаив дыхание, смотрят, как она легко манит, парит, замирает, убегает. Под конец гармонист учащает, ускоряет все ту же коротенькую мелодию, пляска переходит в очень быстрый и бравурный пляс на месте (все так же опущено лицо и руки неразлучны с платочком)».

Мы задержались на этих образах не случайно; эта пластика русской женщины, ее природная склонность к мягкому и выразительному танцу на протяжении всей нашей истории классического танца будут являться постоянным коррективом к приносимой из Европы технике. Падая на

столь благодарную почву, западный танец видоизменяется, и рождается та разновидность его, которую мы зовем *русской школой*.

Так и менуэт; он пришелся очень ко двору у русских исполнительниц. Обучить их было делом легким, и понятно восхищение балетмейстеров, привыкших тратить немало сил на покорение резкости француженок или неповоротливости немок.

Менуэт давал почву для проявления качеств и русского танцовщика. Мелкая, подробная отделка, всякие сложные «кренделя» свойственны мужскому русскому танцу и исполняются русским хорошим народным танцовщиком с большой ловкостью, удалю и блеском. «Афанасий, Андрей и Андрюшка»¹¹ легко справились с трудностями варьированного менуэта. По мере усвершенствования ученика его па в менуэте усложняются и усложняются. Тауберт на многих страницах описывает неисчислимые «*variationes*». Бальный менуэт XVIII века на серьезных официальных балах было уже принято танцевать без всяких виртуозных приемов, просто, в мягкой (*douce*) манере. Но в более непринужденной обстановке молодые люди «по-прежнему» любили щегольнуть силой и ловкостью. Они вводили в менуэт не только все сложные *бальные* па, которые у них были в запасе (*pas battus* и прочие перечисленные выше), но прибегали даже к исполнению чисто *театральных* па. Пируэты, *entrechats*, кабриоли, *assemblés* и *jetés* с поворотом — все это можно было видеть в бальном менуэте кавалера; у дамы, конечно, никогда, она всегда танцевала на балу лишь в «мягкой», т. е. простой манере.

Всем этим премудростям бального танца обучил Ланде своих учеников и пошел с ними и дальше, доведя их до виртуозного театрального исполнения, равного исполнению приезжих французских танцовщиков и ученика Ланде, француза Тома Лебрена¹². С этим танцем мы уже своевременно познакомились.

Когда в России во второй раз появился Фузано (1742), «русские театральные танцорки во многом повысили свое искусство и овладели новейшим вкусом. Аксиныя заимствовала от своей учительницы (супруги Фузано) силу и прелесть танца»¹³.

«Новейший вкус» этот легко расшифровывается — это стиль исполнения учениц Фузано (Фоссано), ярчайшей представительницей которых была прославленная Барберина Кампанини¹⁴. Барберина, которая, как мы видели, взбудо-

ражила весь Париж своим танцем в «новом вкусе», танцем, состоявшем из виртуозных, сильных и высоких прыжков, причем она делала и *entrechat-huit*.

А «прелесть танца» была в шаловливой, забавной миловидности, которой отличался в те времена танец итальянок.

Ученики Фузано, т. е. того самого Фоссана, которым так восхищается Новерр, должны были выучиться у него приемам комического, типично итальянского танца. Этот танец тоже, конечно, весь на виртуозных прыжках, построен на отанцовывании какого-нибудь комического типа или персонажа из комедии *dell'arte*, как мы видели из примеров Ламбранци¹⁵.

Эти танцы — отдаленные предки характерных танцев XIX века, но отнюдь не их аналог, так как исполняются на основе тех же па, что и «серьезные» танцы, лишь в более непринужденной манере и со введением специфичных для каждого отдельного типа па.

Забывать строгую французскую школу и вступить всецело на путь подражания итальянцам наши русские танцовщики не могли, так как учителя-французы в школе не переводились.

К концу века две русские книги свидетельствуют о популярности танца. С одной стороны, хорошо известный «Танцевальный словарь»¹⁶; с другой — совершенно остающийся незамеченным «Танцевальный учитель»¹⁷ *Ивана Кускова*, учителя танцев Академии художеств и Шляхетного кадетского корпуса. Конечно, это учебник бального танца; почти целиком он посвящен менуэту, а в остальном поклонам и бальным манерам. Для нашей темы он мало полезен, кроме того, что дает возможность иллюстрировать главу русским материалом, но еще раз подтверждает, что менуэт с начала до конца века у нас в центре всего бального танца и преподавания.

Театральный же танец благодаря постоянному притоку иностранных балетмейстеров следует тому, что делается в Европе. И даже до приезда Дидло есть указание на то, что Шевалье и Огюст Пуаро привезли в 1798 году танец в «новой манере», т. е. танец, сложившийся во время французской революции. Этот танец переносит нас в новую эпоху, и поговорить о нем нужно и, к счастью, возможно с достаточной подробностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Taubert Gottfried. Rechtschaffener Tanzmeister. Leipzig, 1717.*
- ² *Всеволодский (Гернгросс) В.* История театрального образования в России. Спб., 1913, с. 203.
- ³ *Ménil F. de. Histoire de la danse à travers les âges. Paris, s. a., p. 176—178; Vuillier G. La danse. Paris, 1898, p. 157.* Марсель — Marcel — знаменитый учитель танца. О нем: *Noverre J.-G. Lettres sur la danse. les ballets et les arts: In 4 vol. Saint-Petersbourg, 1803—1804. Vol. 2, p. 65—69.*
- ⁴ *Всеволодский (Гернгросс) В.,* с. 211.
- ⁵ *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935, с. 152.
- ⁶ Там же, с. 149.
- ⁷ *Всеволодский (Гернгросс) В.,* с. 400.
- ⁸ Штелин Я., с. 150.
- ⁹ *Державин Г. Р. Сочинения: Изд. 2-е: в 2-х т. Спб., 1851, Т. 2, с. 16.*
- ¹⁰ «Скользит легкими шагами, плавно, словно по воздуху», — пишет Штелин (с. 148).
- ¹¹ *Штелин Я.,* с. 152. Приводим образное описание такой деревенской пляски из рассказа И. Новикова «Душка» (Слово, Сб. 7. М., 1917, с. 181): «Деревенская пляска на Васю произвела впечатление вполне неожиданное. Не оказалось в ней ни раздолья, ни свежести, ни вдохновения, но было множество взамен того замысловатых вывертов и выкрутасов, строго заученных и размеренных. Плясали по одному, с деревянным лицом, не отрывая глаз от концов сапога и отбивая ритм затекшей, поднятой в уровень глаз рукой. Отработав свое, отирал парень рукою лицо и впивался тотчас в носки другого танцора. Тишина вокруг плясунов была полная, все следили движения, особенно ног, точно замороженные, да и сами танцоры были похожи на загипнотизированных или на кукол с заведенной хитрой машинкой. Раз один из парней чиркнул даже спичкой и поднес ее к сапогам своего визави и конкурента; и никто при этом не рассмеялся...»
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же, с. 153.
- ¹⁴ Барберина Кампанини — *Barberina Campanini (1721—1799). Olivier J.-J., Norbert W. La Barberina Campanini. Paris, 1910.*
- ¹⁵ *Lambranzi Gregorio. New and Curious School of theatrical Dancing: Transl. by D. de Moroda, preface by C. W. Beaumont. London, 1928.*
- ¹⁶ Танцевальный словарь. М., 1790. Описан: *Леишков Д. И.* Танцевальный словарь. — Библиографические листы, 1922, лист 11, февраль, с. 3.
- ¹⁷ *Racster O. The Master of the Russian Ballet (The memoirs of cav. 1794. Описан у Губерти Н. В. Материалы для русской библиографии. Вып. 3. М., 1891, № 170.* По указанию Оболянинова Н. А. Каталог русских иллюстрированных изданий 1725—1860 гг. М., 1914—1915. Т. 2, с. 539, № 1076, было второе издание: Спб., 1803. Покойный антиквар Л. Ф. Мелин говорил нам, что считает эту книжку одной из величайших русских библиографических редкостей; ему известны были только два экземпляра в частных руках.

II. ДИДЛО И ПЕРВАЯ РУССКАЯ ШКОЛА

Дидло приехал в Россию с совершенно осознанным своим новым жанром классического танца. Ему было тридцать четыре года, за плечами пятнадцать лет триумфов в Париже и Лондоне. Дидло все еще танцует первые партии¹, но он для нас прежде всего балетмейстер, создатель целого ряда совсем новых по стилю балетов. Новы они во многих отношениях, говорить о них с различных точек зрения было бы чрезвычайно интересно, но мы делаем это в другом месте, а здесь приходится ограничиться одной специфичной стороной: их новой танцевальной фактурой.

Новаторская деятельность Дидло падает на годы переворота в «оперном танце» Франции в период французской революции. Дидло — основной деятель этого переворота в танце. Во всяком случае, все скудные данные, которые мы встречаем о технике танца этого времени, вертятся вокруг имени Дидло и его жены м-ль Роз.

Вопрос о жене или двух женах Дидло совершенно не разрешен, и даже не было никогда о нем и речи в литературе, не говоря о попытке его осветить. Мы делаем эту попытку, так как постепенно в наших руках скопилось достаточно конкретных сведений для достоверных утверждений.

Соберем сначала указания, заставившие нас думать, что у Дидло было две жены.

Прежде всего очень определенные слова самого Дидло в предисловии к либретто «Неожиданное возвращение» (1816). Дидло представляет своего сына Карла публике: «Уверен будучи впрочем, что она с снисхождением примет сына артиста, посвящающего дни свои для ее увеселений, сына *Розы, покойной моей супруги* (курсив наш. — Л. Б.), одной из лучших танцовщиц, кои доселе были и которой род танцев и физическое образование он приведет на память как слабую тень, тем более что успехи ее и потеря, смертью ее сделанная, еще не забыты в сих местах»².

После этого уже с большим значением звучат слова Глушковского: «Он приехал с *первой своей женою Розой Дидло*, которая также была одною из первоклассных танцовщиц в Европе»³.

И получают конкретность слова Новерра: «М-ль Роз только что умерла (*Vient de mourir*) в С.-Петербурге»⁴. «Письма» Новерра издавались в этом самом Петербурге, и было бы странно поместить такое известие об очень видной

артистке «ложно», как до сих пор отмахивались от этого сведения лица, к которым мы обращались для выяснения вопроса.

Впрочем, сейчас мы могли бы уже и миновать все эти этапы, подводившие нас к истине, так как наконец в руках исчерпывающие указания опять-таки самого Дидло. Но по понятной привязанности всякого исследователя к каждому шагу на верном пути, так же постепенно подводим мы и читателя к следующим словам Дидло в его предисловии к балету «Психея и Амур»⁵.

Дидло говорит об основном жанре танца «le grand sérieux», «серьезном», который, если и не так увлекателен, всегда останется самым прекрасным, самым трудным, корнем всех прочих. «Вестрис-отец, Лепик, покойная моя супруга не обладали ни силой, ни чрезвычайной живостью, туров делали мало, да и те с трудом (их жанр служил им помехой), и все же были они величайшими образцами танца. Есть люди, которые утверждают, что подобная метода устарела. *Роза жила и танцевала еще шесть лет тому назад* (курсив наш. — Л. Б.). Танцуй она сейчас, и благородный ее талант был бы по-прежнему всеми любим и особенно отличен теми, кто создан быть ценителем искусства, толкающим его на правильный путь. Прекрасен был твой талант, о Роза!»

Кто же эта г-жа Роза Дидло? И слова Дидло и новерровское указание о смерти в Петербурге м-ль Роз, «любимицы Терпсихоры», не оставляют сомнения в том, что это та самая м-ль Роза, о которой мы много слышим в девяностых годах, как о превосходной и притом передовой танцовщице. К великой досаде, Мундт не называет ее, говоря о женитьбе Дидло в начале этих самых девяностых годов: «К этому времени должно отнести женитьбу Дидло на воспитаннице знаменитого Вестриса, танцовщице с отличным талантом»⁶.

М-ль Роз, действительно, ученица Вестриса (отца); она дебютировала 19 сентября 1786 года и затем еще в нескольких спектаклях, как было принято⁷. В 1788 году она уже числится среди первых дублерш (premiers remplacements), т. е. в разряде, стоящем непосредственно после «первых сюжетов». Служебная записка этого года характеризует ее следующим образом: «Первые дублерши. *М-ль Роз* — лучшая танцовщица в благородном жанре; ею трудно управлять в служебном отношении благодаря дурным советам ее учителя г-на Вестриса-отца, которым она следует»⁸. Вестрис сам был заносчив и капризен по службе, таким же выучил

быть сына и, очевидно, так же вел и своих учеников. В 1791 году м-ль Роз уже «первый сюжет»⁹. В этом году Дидло вторично дебютирует в опере в «Первом мореплавателе» и служит «первым дублером»¹⁰.

С 1793 года судьба м-ль Роз и Дидло объединяется. Уходит в театр Монтансье Дидло, также и «гражданка Роз»¹¹. В 1796 году Дидло в Лондоне. М-ль Роз там же; мы читаем: «Она соединяла очень некрасивое лицо с чрезвычайно элегантной фигурой и грациозными движениями, пользовалась большим успехом в 1796 году и, кажется, была лидером в новой манере одеваться на сцене»¹². Дальше нам придется еще поговорить о лондонском сезоне.

Подробностей жизни и творчества четы Дидло до 1801 года нет. 2 мая 1801 года рождается их сын Карл Карлович Дидло. В сентябре того же года оба артиста приезжают в Петербург¹³. В Петербурге служит с 20 мая 1799 года Роза Колинет¹⁴, про которую Вигель говорит, что она «вышла потом замуж за Дидло и, кажется, и еще поныне находится в живых»¹⁵.

В перечне действующих лиц в либретто балета Ле-Пика «Оракул»¹⁶ все три интересующих нас лица встречаются; но бедному историку есть от чего потерять голову! М-ль Роз, которую мы знаем и о которой говорили, тут уже называется г-жа Дидло, M-me Didelot. А значащаяся здесь г-жа Роза, M-elle Rose — Роза Колинет. Это переименование происходит на наших глазах в либретто балета того же Ле-Пика «Кастор и Полукс» (1803)¹⁷; однако и тут вкравшаяся типографская опечатка стремится сбить нас с толку. В русском списке: *Телаира* — г-жа Роза Лаленет (вместо Колинет!); во французском: *Télaire* — *Mad. Rose* (*Mad.* здесь вместо *M-elle*; рядом — *Phoebe* — *M-me Lepicq*).

Приводим список «Оракула»:

Действующие лица

Шарман — г-жа Берилова

Люциндер (sic) — г-жа К. Плетень

Волшебница весельев — г-жа Дидло

Волшебница самовластная — г-жа Роза

Сильф — г. Дидло

Статуи первые — г. Вальберх

г-жа Колосова

Charmant — M-me Bérilof

Lucinde — M-elle C. Pletin

La Fée des Plaisirs — M-me Didelot

La Fée souveraine — M-elle Rose

Sylphe — Mr. Didelot

Statues principales { Mr. Walberg
M-me Colosof

Чтобы избавиться от всяких сомнений, мы заглянули в либретто, и, действительно, в III действии обе феи фигурируют одновременно: «Продолжение восхитительной музыки. Волшебница веселья является на своем троне, окруженная блистающим двором, самовластная Волшебница представляет ей двух молодых любовников и просит соединить их браком; что посреди великолепных танцев и исполняется; чем и кончится балет».

Берилова умерла 12 января 1804 года¹⁸; Новерр пишет о смерти м-ль Роз также в 1804 году; Дидло говорит в 1809 году, что «Роза танцевала еще шесть лет назад». Умерла она, очевидно, в 1803 году, но дату мы не знаем. Когда же женился Дидло на Розе Колинет? Это и есть загадка, которую разгадать мы не сумели.

Во всяком случае, та жена, с которой Дидло уезжает за границу и опять приезжает, жена в «неизменной чете Дидло» у Вигеля, — это уже Роза Колинет, г-жа Роза Дидло II, вышедшая в отставку в 1824 году и умершая 4 декабря 1843 года.

Разобраться в двух женах Дидло заставила нас не только историческая любознательность, но и насущная необходимость для нашей темы. Как мы видели выше, нам посчастливилось найти несколько изображений м-ль Роз в период лондонских гастролей. Это — м-ль Роз, изображенная дебютировавшей в 1786 году. Пока нам предлагали думать, что у Дидло была одна жена, Роза Колинет, *родившаяся* в 1784 году, нам приходилось равнодушно относиться к той, другой Розе: да, очень интересно, но не наше. Расставив обеих Роз на места, мы можем с жадностью ухватиться за изображения м-ль Роз I: это кусок нашей истории танца в тот период, когда и вообще-то изображения до крайности редки. Эту Роз, этот танец привез к нам Дидло!

Танец этот отражен у Блазиса, как мы видели. Однако с небольшой поправкой. Танцевальные формы те же, но стиль, манера исполнения различны. Между ними та же разница, как между мебелью «Ампир» и мебелью «эпохи Директории» или, по нашей бытовой номенклатуре, «александровской» и «павловской». Первый стиль уже сух, холоден, прям — все эти черты чувствуются в зарисовках Блазиса. Второй еще хранит тонкое ощущение линии XVIII века, в нем еще есть интимность. Таков несомненно был стиль тан-

цев Дидло, если судить по единственной нашей зарисовке. Зато все, что мы читаем про Дидло у очевидцев, у современников, многократно и ярко подтверждает наше предположение. «Истинный поэт, Бейрон (sic) балета»¹⁹, не мог пойти путем замораживания форм, да и уехал он из Франции до того момента, когда танец в Опере устремился по пути трюкачества, засох, выдохся.

К сожалению, все мемуаристы ничем не обмолвились о самой методе Дидло: крики, колотушки, синяки на руках и ногах не чужды «методам» любой эпохи; странно сказать, но, действительно, только советская школа изжила аналогичную «методику» и в театральном училище. Поэтому мы подбираем такую малость, как следующая фраза, встреченная в мемуарах А. Асенковой, учившейся в школе при Дидло: «Изучение больших, средних и малых батманов»²⁰. Последовательность батманов та же, что у Блазиса. Нам приходится эту фразу извлекать и считать за подтверждение высказанного предположения: урок Дидло по типу походил на урок Блазиса.

Не следует забывать, что много времени и сил сохранялось у танцовщиц благодаря тому, что танца на пальцах еще не было. Все эти силы уходили на усовершенствование апломба — танцевать предстояло почти без поддержки, которая еще применялась в форме запрокидывания на руки кавалера. В исполняемых сильных па (названия «вариация» тоже еще не было) много применялось как отголосок XVIII века так называемых *aplots* — «апломбов» в узком смысле слова — длительной выдержки неподвижной позы на полупальцах на одной ноге.

Вообще устойчивость на полупальцах нужна была большая, она применялась часто. Недаром Пушкин, говоря об Истоминой в балете «Ацис и Галатея»²¹, останавливается как раз на этом образе:

«Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит...»

Это, вероятно, — *grand fouetté de face*. «Касаясь» — явно на высоких полупальцах. «Медленно кружить» — переводить ногу спереди назад широким полукругом позволял прекрасный апломб Истоминой, выработанный у нее Дидло. Дальнейший образ —

«То стан совет, то разовьет...» —

также укладывается в образ *fouetté de face*, предполага-

ющего сначала «свивание», затем «развивание» корпуса. В звуке и ритме следующих ямбов —

«И быстрой ножкой ножку бьет» — слышится *brisé*, или, по прежней терминологии, *jeté battu*.

Вообще ученицы Дидло (выученные из-под палки-то!) танцевали очень хорошо, о чем свидетельствует даже Зотов, так скептически относящийся к балету: «Техническая сторона танцевального искусства недалеко ушла со времен Дидло; я, как посвященный в эти элевзинские таинства, могу уверительно сказать, что Новицкая не уступала Тальони в чистоте и выделке па, а Истомина в легкости и выразительности. Каждая порознь, конечно, уступили бы Тальони, потому что они не имели всех ее качеств, но если бы можно было слить вместе дарования Новицкой и Истоминой, то Тальони в свою очередь была бы побеждена. Особливо в первые годы Истоминой, она обладала в высшей степени даром одушевлять зрителей. То, что французы называют *abandon* и чего я, право, перевести не умею, недостает иногда и Тальони»²².

Сравнение с Тальони неизбежно влечет за собой представление о прекрасном апломбе: апломб Тальони был баснословен. Некоторое понятие о том, каких выращивал Дидло танцовщиков, дают и слова Глушковского: «В балетах Дидло видно удивительное разнообразие в танцах; серьезные танцы исполнялись под музыку адажио с маршем; Дидло сочинял для главного лица всегда танцы плавные, с разными аттитюдами и редко вмещивал в них антраша или быстрые пируэты. Танцовщик *demi-caractère* танцевал под музыку *andante grazioso* и *allegro*; для него сочинял он танцы грациозные, с совершенно другим положением корпуса и рук, употреблял скорые и мелкие па и пируэты в другом роде, нежели как в серьезных па, а для комического дансера делал под музыку *allegro* по большей части разного рода скачки, как-то: воздушные скачки (*tours en l'air*) с другим движением корпуса и рук»²³.

Это еще все — схема XVIII века, с ней окончательно закончит лишь следующая эпоха танца, тальонизм. Облик балетов Дидло — переворот в искусстве, насквозь новый подход к танцевальному зрелищу. В танце его еще живы отклики прошлого, хотя бы в рисунке Джилльрея, где ученик О. Вестриса очень чувствуется.

Не следует забывать, что на русской почве танец Дидло сильно видоизменился благодаря влиянию русской народной пляски, по-прежнему живому. «Плясать по-русски» по-прежнему было любимым занятием и зрелищем. Красавица Е. И. Колосова плясала с Огюстом, который сам перево-

площался в русского парня и так поставил свою русскую с Колосовой в дивертисменте «Семик»²⁴, что все с новым азартом набросились на этот так идущий русской женщине танец. О Колосовой и Огюсте рассказывает Жихарев: «Танцовщик Огюст с знаменитою Колосовою поподчивали публику русскою пляскою под музыку и напев хором песни: «Я по цветикам ходила...» Нечего сказать, очаровательно! Колосова исполнена грации одушевленной и безыскусственной:

«Ступит ли ножкой,
Кивнет ли головкой,
Вздернет ли плечиком —
Словно рублем подарит!»

Огюст — красавец: настоящий русский парень с умной очаровательною физиономией²⁵.

Плясала русскую с Дюпором и любимая ученица Дидло М. Данилова²⁶. Арапов цитирует посвященное этой пляске четверостишие:

«Что вижу?.. Кто крылами машет?
Амур!.. так, сам амур летит,
И зря Данилову, с улыбкой говорит:
По-русски Душенька моя с Зефиром

пляшет»²⁷.

Актрисы брали уроки за большие деньги у хороших русских плясуней²⁸. Дамы и девицы «знатного» общества наперебой учились у Колосовой²⁹. Жихарев видел такую «барскую» русскую в Москве в феврале 1806 года. «После ужина, который кончился в 11 часов, граф приказал музыкантам играть русскую песню: «Я по цветикам ходила» — и заставил графиню плясать по-русски. Танцмейстер Балашов, учивший ее русским пляскам, находился тут же на бале для всякого случая: иногда граф заставляет и его плясать вместе с дочерью; для этого у них есть пребогатейшие русские костюмы, но на сей раз они не вместе плясали»³⁰.

Глушковский вспоминает на старости лет с прежним увлечением эти пляски: «И действительно, с каким танцем может сравниться русская пляска, если видишь в ней молодую девушку, полную, румяную, с стройной талией, с хорошо выправленным корпусом и руками, с выражением в лице, плывущую, как лебедь по озеру. Сколько неги, чувства, движения, благородства в этом танце!»³¹.

В результате этих сложных взаимодействий за три десятилетия жизни Дидло, отданных им русскому театру и преподаванию у нас, выработалась та разновидность танца,



А. И. Истомина в роли Флоры.
Гравюра Ф. Иордана, 1820-е гг.

которую мы предлагаем называть *первой русской школой* классического танца. Поколение Колосовой, Даниловой, Истоминой, Телешовой, Икониной, Новицкой — поколение, которое могло бы служить образцом для подражания, если бы подражание в искусстве было делом возможным. Каждая из этих танцовщиц — яркая артистка, яркая, обаятельная женщина; настолько, что история их и помнит такими и почти забывает, что это все превосходные танцовщицы, вполне на уровне самых строгих общеевропейских требований. «Вспомним про незабвенную нашу Е. И. Колосову. Все, видевшие парижский балет, сознавались в свое время, что подобного мимического дарования не было ни на каком театре. Возьмите Истому и Новицкую. Они в свое время могли называться первоклассными европейскими танцовщицами»³².

Танцы *первой русской школы* легки, законченны, умелы, но не порывают с мягкой пластикой русской женщины и полны «неги, чувства, благородства». Как мы будем иметь случай наблюдать еще не раз, такое цветение артистизма долго не длится; десятилетие — и все уже изменилось, наступил новый этап, новый отрезок истории русской школы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Дидло серьезно повредил себе ногу в 1805 г., но танца не бросил (предисловие к либретто «Psyché et l'Amour». Saint-Petersbourg, 1809, с. 13). В программах находим его имя, например в либретто балета Вальберха «Рауль Синяя борода» (Спб., 1807); у Дидло чисто танцевальная партия: пастухи и пастушки — г-да Дидло и Дютак, г-жи Плетень и Сенклер.
- 2 Дидло. «Неожиданное возвращение и вечер в саду», дивертисмент в 1 д. Спб., 1816. Цит. у Плещеева. Наш балет. Спб., 1899, с. 17. Дата на либретто ошибочна, на самом деле 1817, а не 1816.
- 3 Глушковский А. П. Воспоминания о великом хореографе К. Л. Дидло и некоторые рассуждения о танцевальном искусстве. — Пантеон и репертуар русской сцены. Спб., 1851. Т. 1, кн. 4, с. 2.
- 4 Noverre J.-G. Lettres sur la danse, les ballets et les arts: In 4 vol. Saint-Petersbourg, 1803—1804. Vol. 4, p. 99. Сведение повторено и в парижском издании 1807 г., т. 2, с. 179.
- 5 Глушковский А. П., т. 1, кн. 4, с. 21.
- 6 Мундт Н. Биография К.-Л. Дидло. — Репертуар русского театра, 1840, № 3, с. 3.
- 7 «Г-жа Роз, ученица г. Вестриса, дебютировала во вторник в «Ариде» и в следующую пятницу в «Искательнице ума». Ее манера танцевать полна грации и благородства и стяжала ей сильнейшие аплодисменты» (Mercure de France, 1786, № 39, 30/IX); «Г-жа Роз дебютировала 22/IX—1786 в четвертом представлении «Золотого Руна» (Les spectacles de Paris ou Calendrier historique et chronologique pour l'année 1789. Trente-huitième partie. Paris, Duchesne, 1789, p. 33).
- 8 Jullien A. L'opéra secret. Paris, 1880, p. 78.
- 9 Les spectacles de Paris... pour l'année 1791. Paris, Duchesne, 1791, p. 16.
- 10 В первый раз Фредерик Дидло (так он зовется во всех этих французских источниках) дебютировал 12 октября 1788 г. в танцах «Деревенского колдуна» (Les spectacles de Paris... pour l'année 1789... Paris, Duchesne, 1789, p. 237). Неверный год дебюта в словаре Larousse'a (vol. 6, p. 763) идет от ошибки в Annales dramatiques. Paris, 1808—1811. Vol. 3, 1809, p. 207. Almanach Froule. Paris, 1792, p. 119, говорит о его дебюте: «Г. Дидло дебютировал так, как другие заканчивают карьеру; его пробные удары — шедевры («et ses coups d'essai valent des coups de maître» — стих Корнеля. — Л. Б.). Пусть придирчивые знатоки найдут у него хоть какой-нибудь недостаток; мы не рискуем даже попробовать». Памфлетический Petit Almanach (Paris, 1792, p. 27) вышучивающий всех выдающихся артистов Парижа, о Дидло пишет так: «Г-да Гойон и Дидло. Два драгоценных сюжета. Николе сделал немыслимые усилия, чтобы отнять их у Оперы, однако безрезультатно. Но Опера только бы выиграла, если бы была уступчивей. На улице Малышей (Courtalon)». Из этого зубоскальства явствует высокая виртуозность обоих артистов.
- 11 Herissay J. Le monde des théâtres pendant la Révolution. Paris, 1922, p. 160.
- 12 Wright Th. The works of James Gillray. London, s. a., p. 211.
- 13 Мундт Н., с. 4.
- 14 Архив Дирекции Императорских театров. Вып. 1, отд. 3. Спб., 1892, с. 83.
- 15 Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1928. Т. 1, с. 102.

- ¹⁶ Ле-Пик. *Le Picq*. «Оракул». «L'Oracle». Балет пантомимный в трех действиях, б. г., б. м.
- ¹⁷ Ле-Пик. *Le Picq*. «Кастор и Полукс». «Castor et Pollux». Героико-пантомимный балет в 5 д. Спб., 1803.
- ¹⁸ Плещеев А. Наш балет. Спб., 1899, с. 49.
- ¹⁹ Булгарин Ф. Театральные воспоминания. — Пантеон и репертуар русского и всех европейских театров, 1840, ч. 1, с. 81.
- ²⁰ Аускова А. Е. Картины прошедшего. Записки русской артистки. — Музыкальный и театральный вестник, 1857, № 39, с. 531.
- ²¹ Глушковский А. П., т. 4, кн. 8, с. 22; Слонимский Ю. И. (Мастера балета. К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон. Л. Иванов, М. Петипа. М.: Л., 1937, с. 65), гадает, не будет ли это упоминание «Зефира и Флоры». Гадать не приходится. Глушковский категоричен. Почему подобные исторические неточности так нередки у Слонимского?
- ²² Зотов Р. И мои воспоминания о театре. Ст. 2-я. — Репертуар русского театра, 1840, № 7, с. 35.
- ²³ Глушковский А. П., т. 1, кн. 4, с. 31.
- ²⁴ Там же, с. 22.
- ²⁵ Жихарев С. П. Записки. М., 1890, с. 236.
- ²⁶ В «Журнале театральном» А. В. Каратыгина — рукопись, хранящаяся в Отделе рукописей Пушкинского дома, ф. 265, оп. 7, ед. хр. 39, тетрадь № 56, 1809 г., 27/VII: «Венецианская ярмонка. Опера в 3 д. с хорами и балетами... и Русский деревенский праздник, дивертисмент, составл. из разного пения и плясок... Г. Дюпор и дев. Данилова плясали по-русски в пользу оставшейся дев. Воробьевой» (после смерти артиста Воробьева).
- ²⁷ Аранов П. Летопись русского театра. Спб., 1861, с. 188.
- ²⁸ Глушковский А. П., т. 1, кн. 4, с. 22.
- ²⁹ Каратыгина А. М. Воспоминания. — Русский вестник, 1881, кн. 4, с. 564—565.
- ³⁰ Жихарев С. П., с. 146.
- ³¹ Глушковский А. П., т. 1, кн. 4, с. 22.
- ³² Зотов Р. Андреянова Е. И. 9 Театральный альбом. Спб., 1842, тетрадь 3-я (без пагинации).

III. РУССКИЙ ТАЛЬОНИЗМ

После ухода Дидло, после того, как сошли со сцены или умерли его ученицы, блестящая плеяда первой русской школы, наступило унылое, серенькое десятилетие в нашем балетном театре и в театральном училище вплоть до приезда в Петербург в 1837 году Марии Тальони. Все ведущие места занимали не первосортные французские артисты. Что касается русских артисток, то они отчетливо встают перед глазами, когда встретишь забавное описание Зотова: «Корифейки того времени не отличались красотой, и, что всего страннее, многие из них были очень похожи друг на друга, точно были вылиты по одной форме; такое сходство встречалось прежде у солдат одного набора и одной роты. Лица

Яковлевой, Шлейфохт, Костиной, Даниловой, Миловой, Коростинской 2-й были чисто русские: пухленькие, свеженькие, полненькие, курносенькие... Танцевали они, пожалуй, и недурно, но безжизненно, автоматически, движениями напоминали марионеток»¹.

В школе преподавателями были сначала Алексис Блаш, потом Фредерик и Титюс — все деятели провинциальные, которые не уловили совершившегося уже тальониевского переворота в танце. После гастролей Тальони в Париже в 1827 году все в танце переменялось. Титюс же продолжал учить по старинке, примерно в манере Дидло, но без его гениальности, конечно². Где ни побывала Тальони, всюду быстро распространялась ее манера вставать на пуанты. У нас еще даже в 1846 году поразила всех московская танцовщица Санковская, танцевавшая в Петербурге, «тем, что бегала по сцене и выделывала па на пальцах. Это было тогда новостью»³. Очень ценное указание А. П. Натаровой ясно говорит о том, что даже после выступлений самой Тальони (1837—1842) пуанты у нас все еще не были восприняты, не привились. Не так с манерой исполнения, тальонизмом в узком смысле слова. Тальони своим пятилетним пребыванием оставила глубокий след в русской школе танца. На первых порах особенности ее танца уловили только несколько выдающихся первых танцовщиц. Типичная тальонистка — упомянутая Натаровой Санковская. Ее образ рисует одну из вершин русского тальонизма⁴.

«Воспитанная под влиянием Тальони, Санковская осталась верна этому поэтическому первообразу. Роли ее отличались именно тем, чего большею частью недостает у балетных артисток: идеею, характером. В свои легкие, воздушные создания она вносила живую игру страстей. Ее ундины, сифиды, периды то сливались с стихийным миром, из которого брали свою бесплотность, то сходились с участью человека, с его радостями, счастьем, мечтами. Игра ее сообщала балету изящную, грациозную серьезность/художественного создания. Зритель выносил из балета впечатление живого образа, художественного типа. В этом состояло главное достоинство игры г-жи Санковской. В выполнении же ролей заключалось то очарование, о котором, конечно, помнят современники. Игра ее отличалась строгим изяществом и благородством; танцы — тою прелестью и простотой, которая неуловима для описания: в них было то, что есть в лирических творениях Пушкина или ландшафтах Рюиздаля: ясная, свободная, как воздух, поэзия. Венцом ее репертуара,



Е. Санковская.
 Портрет работы Н. Федорова,
 1830—1840-е гг.

конечно, была «Сильфида», единственное художественное создание, уцелевшее в хореографии. Как рельефно изображала артистка эту знакомую человеку борьбу лучших идеальных стремлений с земными житейскими условиями! То женщина, то дух, то невеста, то Сильфида — перед зрителем постоянно носился кроткий, задумчивый образ воплощенной грезы. Фанни Эльслер оценила эту превосходную артистку с свойственным великому таланту беспристрастием. Она сказала, что видела только две Сильфиды: у Тальони и у Санковской.

Но у г-жи Санковской был еще род ролей, противоположный сказанному: это олицетворение демонических сил, которые влекут человека к падению. Первообразом таких ролей была знаменитая ее роль Елены в известной опере Мейербера «Роберт-Дьявол».

...Каким страстным вдохновением создана была вся роль! К крайнему сожалению, нельзя передать словами то, что передается только образом; нельзя описать минуты, когда из мрака ночи, из области могил и преступлений является эта бледная тень, с раскиданными по плечам черными волосами,

с демонической улыбкою на устах, с знойными манящими объятиями. Какой пламень горел в ее лице, в этих глазах, то сверкавших, то нежных, в этом буйном танце вакханалии, который мчался подобно вихрю в пустыне, то изнемогал в неге упоительной и страстной! Этот образ действительно был обольстителен; но так обольщает только целомудренная прелесть искусства».

В другом месте о Сильфиде.

«На сцене была комната, посреди комнаты спящий в креслах человек, а возле него — белое и чистое, как мрамор, эфирное и легкое, как нагорный пар тумана, окаменелое видение, тень, греза, мечта; юноша не узнал, что это было. С видом бесконечно нежного любования, с упоением дивного блаженства видение смотрело в очи возлюбленного, и все, что есть в любви чистого, счастливого, светилось в очах этого видения, было разлито по всему его существу. Но как будто легкое дуновение майского утра взволновало этот чудный призрак: видение поколебалось, понеслось как дым в прозрачной чистоте воздуха и исчезло... Тут только В-ч услышал страшный гул рукоплесканий, все время не умолкавший в зале. — Кто это? — спросил он у соседа. Сосед отвечал: Санковская»⁵.

Интересно мнение о Тальони рядового зрителя⁶, который не мог оценить исключительно высокого уровня ее танца, но восхищается чертами ее сценического облика, очаровавшего всех. «В исходе 1830-х годов явилась в Петербург Тальони. Она не отличалась особенною силою; ее прыжки и пируэты не достигали, быть может, высоты и быстроты других первостепенных балерин, но впервые мы увидели танец, оживленный душою... Тальони имела много более или менее счастливых подражательниц из тех, которые, не останавливаясь на хореографических условиях, поняли, в чем заключалось ее истинное достоинство. Но у ней было еще одно качество, исключительное и неподражаемое. Это — целомудрие, девственная стыдливость, облагораживающая и идеализирующая ее игру среди исполнения самых разнообразных требований хореографического механизма и мимики. Качество это более всего замечалось в ее любимом, нарочно для нее сочиненном балете «Сильфида», где стыдливость являлась в дивном сочетании с выражением пламенной страсти влюбленной феи, а это придавало игре Тальони невыразимую прелесть».

В стиле Тальони стали танцевать Шлейфохт, Смирнова, Андрянова. «Шлейфохт воспользовалась присутствием Та-

льони не менее других наших молодых танцовщиц, начинавших поприще. Имея случай часто танцевать возле самой Тальони, она следила за каждым ее движением, изучила ее манеру, приглядывалась к ее непринужденной грации. Зато на Шлейфохт остались заметные следы знаменитого образца. По скромности танцев своих она принадлежит к числу последовательниц Тальони. У Шлейфохт нет никогда ни отчаянных прыжков, ни чересчур страстных телодвижений, которые часто доставляют танцовщицам рукоплескания. В своей грации, мимике и скромности ищет она успех...»⁷. Далее про Андреянову: «...увидя Тальони, она почувствовала все красоты искусства, до которого могла достигнуть... С этой минуты начал талант г-жи Андреяновой развиваться быстро и сильно»⁸. «Грация Смирновой принадлежит ей самой, но ее манера танцевать представляет самое удачное подражание Тальони. Наша танцовщица скромна и стыдлива, так же осторожна в движениях»⁹.

Нет более убедительного способа познакомиться с самыми острыми и характерными чертами театрального искусства какой-нибудь эпохи, как талантливая карикатура. Нам посчастливилось напасть на целый карикатурный балет в редчайшем литографированном журнале «Ералаш» М. Л. Неваховича, мужа только что упомянутой Т. П. Смирновой¹⁰.

«Донна Анна, или Остров людоедов» — это более чем на полвека предвосхищенная «Вампука». Целый ряд популярных балетов и их либретто синтезирован остроумно и незлобиво, скорее, с насмешкой над собой за то, что все это так любишь, хотя и знаешь насквозь. Начиная с «Коры и Алонзо» Дидло (вождь Аталиба там, Атубала тут) материал дают и «Гитана» и «Пахита» для всех этих сугубо испанских имен и неизбежных «домоправителей». В «Диком острове», балете в одном действии Титюса, фигурируют «дикие». Балет Тальони «Дая, или Португальцы в Индии» также относится к осмеянному балетному жанру.

Как ни забавен пародированный текст либретто, мы его сейчас же забываем, настолько захватывают изображения танцев, которые почти хочется назвать «зарисовками», так очевидна их наблюдательность и близость к оригиналу. И прежде всего — кого можно узнать среди персонажей? Курносенькую балерину легко распознать — это жена Неваховича Т. П. Смирнова. Сумрачно унылый премьер — несомненно Х. П. Иогансон; выражение лица двух его известных нам фотографий в более позднем возрасте схва-

чено с карикатурной насмешливостью. Король диких Атубала — очень похожий Н. О. Гольц.

Элементы «Вампуки» сороковых годов, оказывается, почти неузнаваемы, во всяком случае, что-то в них очень знакомое и для посетителя современного балета. Стройные, вышколенные шествия и танцы «диких» или «молодых садовников» (в первой паре небритый, так лет на сорок!), «поиски» героини подругами, как булавки на полу, падение «бедной матери» в обморок при безмятежном спокойствии окружающих — за этим всем погружаться в историю не приходится. Но самые танцы первых персонажей, манера держаться, мелкие детали — это сороковые годы и это все и интересно для нашей темы.

И Иогансон, и Смирнова, и Гольц, и все кордебалетные держат ноги очень выворотно, не только в танцах, но и в игровых позах. Элемент танцевальности никогда не покидает всех этих участников балета. Смирнова и кордебалетные артистки очень наклоняют корпус вперед и в то же время очень выпрямляют спину; склоненный вперед корпус — это мода сороковых годов; выпрямленная спина — танцевальная необходимость. Общий рисунок типичен для времени и может датировать тридцатые-сороковые годы; потом танцовщицы будут держаться иначе, и в двадцатых годах манера не та, ближе к ампиру, к статуарности.

Смирнова не танцует на пуантах, их нет ни в адажио, ни в соло. Соло — па с тамбурином, т. е. излюбленный в эти годы для балерин полухарактерный танец. Не только Фанни Эльслер прославлялась в качуче, но танцевала ее и Тальони, также как и штирийский или тирольский танец и тарантеллу. Андреянова, впоследствии Фанни Черрито славились своими характерными па¹¹. В заключительном «большом маскараде» донна Анна и танцует сальтарелло, прославленный танец Андреяновой. Может быть, тут Невахович имел в виду уже ее, так как эта танцовщица нарисована более злым карандашом и на других, многочисленных его карикатурах Андреянова всегда изображена, как и тут, с большой шевелюрой¹².

Иогансон очень прям, сообразно моде стянут в корсет и так же, как Гольц, выгибает спину. В обоих случаях в *pas de deux* Иогансон делает *temps écarté*, вышедшее теперь из употребления па — из V позиции в большом прыжке широко разбросить ноги в стороны и упасть опять в V позицию¹³. Это па осуществимо, конечно, только при абсолютной выворотности всей ноги. Очевидно, Иогансон этой



Е. Андреянова

выворотностью щеголял. Хороша линия вытянутого подъема и опущенных пальцев. Поддержка несложная, как и в начале века, — запрокидывание дамы на руки кавалера. Невахович уловил смешной момент какого-то незаконченного па.

Вот очень наглядная картина танца сороковых годов — незавершенный тальонизм на русской почве, тальонизм без пуантов.

Неизгладимый образ самой Тальони¹⁴, успех этих ее подражательниц широко расплеснули тальонизм во всей труппе. Как всегда, как мы увидим и впредь, новая художественная мысль требует времени для того, чтобы стать общим достоянием. А пока Титюс продолжает учить по старинке. Натарова дает единственное действительно интересное описание урока в начале сороковых годов. Приводим его целиком.

«Танцам обучали нас постепенно, не торопясь, но правильно. С детьми, которых привозили неумелыми, начинали так: ставили к палкам у стен, и учитель показывал позиции, а затем батманы по полу, не поднимая ног. Когда мы умели уже вытягивать пальцы и стоять «выворотно», по-балетному, т. е. с развернутыми носками, тогда доходили и до

больших батманов, с поднятием ног. Все экзерсисы первоначально проделывали у палок, а затем нас ставили попарно на середину: лучших в первой паре, а начинающих сзади; они должны были смотреть, что делают передние.

После экзерсисов переходили на «тихие па» — *adagio*. Учили просто-напросто: поворотам корпуса, вытягиванию ног и приседанию. Это очень трудно. Не один раз шлепались носом, пока не уразумеют, как держать спину. А вразумление было простое — ударят по спине, и помнишь! Так шли тихо, не торопясь. Более способных иногда уже в продолжение первого года ученья показывали в ученических спектаклях. Если плохо успевали, то оставляли в младшем классе на второй год, а затем уже переводили по танцеванию в средний класс.

В среднем классе держали долго — лет шесть, класс этот делили на старшее и младшее отделение. Достигшие 16-ти лет переходили в старший класс.

В среднем классе учил Фредерик. Это был удивительный любитель своего искусства. Чтобы уделить больше времени казенным воспитанницам, он с экстернами начинал с 8 ½ часов утра, но и вместе с экстернами позволял учиться казенным, кто желал и у кого в этот час не было научного класса. Учил Фредерик удивительно. Из его класса выходили настолько подготовленные, что балетмейстеру не составляло труда объяснять — все с полуслова хорошо понимали, что нужно. Те, которые отличались способностями и намечались для службы в балете, по степени дарования назначались: у кого легкость — для маленьких соло, в которых нужна элевация, у кого же легкости нет, а замечались жизнь и грация — на характерные танцы. Начинал Фредерик с приготовления танцовщиц классических, обыкновенно парами, и доводил их постепенно до перехода в старший класс. Затем не выделяющихся соединял по четыре, заставлял их проделывать одни и те же па, замечал их способности и сметливость и понемногу переводил из них в лучшие. Далее воспитанницы, менее способные, группировались по восемь человек для приготовления в корифеи. Для остальных же, готовившихся в кордебалет, не особенно упирали на *adagio*, а заставляли делать скорое па, т. е. скакать, скакать и скакать! Но, не без толку заставляя скакать, Фредерик приучал к выносливости для танцев в кордебалете, где не спрашивают, устала или не устала. Солисткам есть передышка, а кордебалетным нет. И действительно, у Фредерика все были очень выносливы.

Чтобы приохотить к занятиям танцами, Фредерик еженедельно представлял директору список всех воспитанниц, где против фамилии каждой отмечал: *parfaitement, très bien, bien, passablement, mal*.

В старшем классе учил Титюс. К нему поступали лишь за два года до выпуска, исключительно выделявшиеся в танцах и назначавшиеся на службу в балете. Прочие, назначавшиеся в кордебалет, оставались обучаться в среднем классе. Помощником к Титюсу был назначен Беккер, который вел класс при отлучках Титюса. На уроках Титюса продолжались те же *adagio*, но уже с большим совершенством. Титюс был очень стар и в мое время уже оканчивал свою деятельность. Вскоре он оставил службу и уехал за границу. Его заменил балетмейстер Перро, приехавший в Петербург, сколько помню, в 1848 году. По уходе Фредерика заменила его в среднем классе учительница-танцовщица Волкова»¹⁵.

Показательны те качества, которые предрешали выбор ученицы для балета: «легкость и грация»¹⁶. Легкость — мерило пригодности для классического танца. «Те, которые отличались способностями и намечались для службы в балете, по степени дарования назначались: у кого легкость — для маленьких соло... у кого же легкости нет, а замечались жизнь и грация — на характерные танцы» — эпоха Тальони все же уже сказывалась в этом суждении.

Но что такое тальонизм во французской школе танца? Это, надо сказать отчетливо, — *искаженная* манера самой Тальони. Тальони не «тальонизировала». Тальони танцевала во всей строгости I французской школы, школы О. Вестриса и Кулона, но... эту школу ее столь своеобразная, ни на что не похожая индивидуальность ломала.

Прежде всего ее руки, не укладывавшиеся ни в какие школьные нормы. Руки были так длинны, что приводили отца в отчаяние. Горестные вопли нетерпеливого ментора сохранил в мемуарах Чеккетти: «Что я поделаю с этими руками! Ниже, сгибай, скрести их! О господи!»¹⁷ Это рассказ Цезаря Чеккетти, отца Энрико; он бывал на уроках Марии Тальони и не забыл героических усилий и учителя и ученицы. Так нашел отец для Марии позы рук и непринужденные, и дышащие экспрессией, и бесконечно легкие; специфично тальониевские руки с провисшими локтями, интимные, простые. Эти руки, безвольные, брошенные, прекрасно аккомпанировали ее ненадуманым, птичьим полетам, завершали арабески, тающие в неопределенности. Неправиль-

ные, попросту безобразные руки Тальони, одухотворенные творчеством, стали одной из красот ее танца.

Когда талантливому артисту подражают его последователи, они прежде всего хватаются за недостатки, бросающиеся в глаза, так как на первый взгляд кажется, что в них-то и таится ключ нового очарования. Подражая Савиной, все петербургские актрисы заговорили в нос и небрежной скороговоркой, а потом заскрипели под Грановскую. Тальонизирующие стремились подражать рукам Тальони. И первое поколение, воспитанное еще в строгостях I французской школы, поколение г-жи Юлии, Альбер и Перро, с честью несло стиль тальонизма. О них-то и должно говорить, как о III французской школе. Но в сороковых годах дело испортилось. Видимую легкость танца и небрежность исполнения самой Тальони (в сущности, ее танец безукоризненно строгий, вымуштрованный, ученый) заменили действительной небрежностью и легкостью. Учителя упростили урок, заполняли его легкими движениями и нарочито «грациозными» позировками¹⁸. Сила танца стала быстро теряться, школы больше не вырабатывали сколько-нибудь интересных танцовщиц и особенно танцовщиков. В пятидесятых годах тальонизм кончился крахом французской школы танца, из которого она так и не поднялась. Десятилетие пребывания Тальони в Париже было последним, но напряженнейшим творческим взлетом французской школы за времена ее мировой гегемонии. Начиная с пятидесятых годов гегемония потеряна, центр классического танца надо искать уже не в Париже, он разбивается надвое: Милан, театр Скала, и Петербург, Большой театр.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Зотов В. Р.* Петербург в сороковых годах. — Исторический вестник, 1890, № 1, с. 41.
- ² Глинка считает его «человеком весьма ограниченных способностей». См.: *Глинка М. И.* Записки Михаила Ивановича Глинки и его переписка с родными. Спб., 1887, с. 168.
- ³ *Натарова А. П.* Из воспоминаний артистки А. П. Натаровой. — Исторический вестник, 1903, № 10—12, с. 421.
- ⁴ *Дмитриев Н. Д.* Недалекое прошлое. Студенческие воспоминания. Спб., 1865, с. 243.
- ⁵ Там же, с. 223.
- ⁶ *Пржецлавский О. А.* Воспоминания. — Русская старина, 1874, т. 11, с. 472.
- ⁷ Театральный альбом. Спб., 1842, тетрадь 2-я. О. Т. Шлейфохт (статья без подписи). К этой же тетради приложен литографирован-

- ный портрет Шлейфохт (черный или раскрашенный в зависимости от экземпляра, лит. К. Поля). Портрет Шлейфохт и аналогичный портрет Н. С. Аполлонской были выставлены на Исторической выставке русских портретов в Таврическом дворце (1903) и числятся в каталоге под № 2132 и 2136 (из имения Всеволожской Рябово). См.: *Обольянинов Н.* Библиографические заметки о русских иллюстрированных изданиях. V. Театральный альбом 1842 года. — Русский библиофил, 1912, № 6, с. 5—14. Более подробный доклад об «Альбоме» сделал в Ленинградском о-ве библиофилов Н. В. Власов 20/IV—1929 г.
- ⁸ *Зотов Р. Е. И. Андреевна.* — Театральный альбом. Спб., 1842, тетрадь 3-я (без пагинации).
- ⁹ *В. В. В. Т. П. Смирнова.* — Там же.
- ¹⁰ «Ералаш», русский карикатурный альбом М. Л. Неваховича. В лит. Край. Спб., 1846—1849 (4 тетради в год). У Обольянинова: т. 2, № 1706. Описан подробно у *Тевяшева Е. Н.* Описание нескольких гравюр в литографии. Спб., 1903, с. 146—153. Описание страдает неточностями, так как следует экземпляру Публичной библиотеки, неправильно переплетенному, но дает много имен изображенных лиц. Нумерация листов путаная. Лист XX с I актом «Донны Анны» 1848 г., а лист XXI со II актом отнесен к концу 1849 г., хотя цензурная помета 15/III—1849 г., лист VII с III актом в начале 1849 г., цензурная помета 2/II—1849 г.
- ¹¹ Читаем у *Зотова В. Р.* Петербург в сороковых годах. — Исторический вестник, 1890, № 1, с. 42: «Андреевна вздумала сыграть «Жизель», в ней были и страсть и увлечение, вовсе не нужные в этой роли; движения были неловки, резки, угловаты: в танцах у нее не было ни крепости в ногах («стального носка», как выражаются теперь), ни апломба, ни пируэта, ни рон-де-жамба, и эти недостатки не искупались смелостью поз — ее единственным достоинством, выразившемся особенно в характерных, вакхических па, где смелость эта переходила в наглость». Указывается испанский танец во II акте в «Герте».
- ¹² «Невахович постоянно рисовал ее (Андреевну) в своем «Ералаше» даже не в карикатуре» («Покажите материал» и т. д.) — *Зотов В. Р.* Петербург в сороковых годах. — Исторический вестник, 1890, № 1, с. 41.
- ¹³ *Zorn A.* Grammatik der Tanzkunst. Leipzig, 1887, S. 106 (русское издание: Одесса, 1890).
- ¹⁴ «Она уехала и оставила после себя такую пустоту, которая ужаснула» — *Зотов Р. М.* Записки. — Исторический вестник, 1896, № 12, с. 791.
- ¹⁵ *Натарова А. П.*, с. 39—41, 43—44.
- ¹⁶ Там же, с. 27
- ¹⁷ *Racster O.* The Master of the Russian Ballet (The memoirs of cav. E. Cecchetti). London, 1923, p. 4.
- ¹⁸ *Адис Л.* Традиции французской школы танца. — В кн.: Классики хореографии. Л.; М., 1937, с. 203.
-

IV. ВТОРАЯ РУССКАЯ ШКОЛА

И тем не менее мы подошли к тяжелым для балета годам: передовые люди, люди культурные, отвращаются от танца, не только берут под сомнение принадлежность балета к искусству, но и открыто начинают его презирать. Это уже не XVIII век, когда танец столь же любимая отрасль искусства, как и все прочие, только что полученные из Европы, только еще расцветающие. Это не времена Дидло, когда и Пушкин и Державин аплодировали наравне со всем залом его «дивам искусства» и черпали в них вдохновение и для своего творчества. Это не времена тальонизма, когда неподкупный Белинский восхищается Санковской не менее, чем всем обожаемым им театром¹.

А чтобы сразу погрузиться в мир нового отношения к балету, приведем тут же слова почтенного С. А. Венгерова, комментатора Белинского. Он так сконфужен за любимого автора, что делает сноску после разбора игры Санковской и спешит его оправдать: «Мы отвыкли от восторгов перед балетом. Но в те времена балет еще не выродился в специальное удовольствие для мышинных жеребчиков». Коротко и ясно!

Начиная с пятидесятих годов, в шестидесятых, в семидесятых, целая пропасть вырастает между запросами, идеалами ведущей художественной мысли и реальностью балетного дня. Связь балета с искусством все слабеет, теряется и наконец отмирает. Балет остается жить в нездоровой атмосфере узкого кружка балетоманов и ставшей уже в эти времена равнодушной к подлинному искусству светской и иной подражающей ей публики.

Для «просвещенного» человека балет становится чем-то недостойным, тешащим низменные вкусы жуиров в послеобеденные часы. Не тут ли коренится основная причина упадка в балете мужского танца? При такой концепции танцовщику действительно остается мало места.

Роль танцовщика сводится к поддержке, и в этой поддержке кавалер подчеркнуто стушевывается, галантно выдвигает даму на первый план, как бы участвует в общем омаже ее женским очарованиям. Весь интересующий нас период держится почти на одном танцовщике, П. А. Гердте, смена ему не приходит вплоть до изменившегося положения вещей следующей эпохи.

В эти годы Чернышевского, годы передвижников, годы натурализма и явной тенденциозности во главе балета

стоят французы Сен-Леон и Петипа, люди невысокой культуры, о чем говорят их писания². Они даже не на уровне Блазиса или Новерра; но в половине XIX века было бы мало и той «просвещенности» вообще, начитанности и горения интересами искусства. Тут надо было уже иметь отчетливую «платформу»: или встать на сторону натурализма, или ответить ему с убежденностью импрессионизма. Ни Сен-Леон, ни Петипа этого не делают. Петипа ставит порой гениальные танцы, но чисто интуитивно. Как друг и советник руководит им Худеков; а обывательский уровень Худекова хорошо известен по компилятивной и хаотичной его книге «История танца». Петипа пользуется славой, но театрально-обывательской. Поймет Петипа следующая эпоха, сумевшая посмотреть на балет более серьезно.

Широкие слои театральной публики переносят свои восторги на вечера спектаклей итальянской оперы в том же Большом театре. Но и помимо этого музыка начинает играть большую роль в жизни, процветают «симфонические собрания», музыка питает тех, кто не может удовлетвориться натурализмом литературы и драматического театра тех лет. Это еще лишний предлог для отталкивания от балета — его музыкальный материал продолжает оставаться на уровне ремесленности.

Современные высказывания о балете могут привести в уныние совершенным непониманием этого вида искусства, неимением к нему никакого подхода, сплошным попаданием пальцем в небо. В эпоху тальонизма — восторги, романтическая экзальтированность от поэзии образов, захватывающих эмоций, которые несет балет и прославленные его представители. Во времена Дидло восхищение живописностью, фантастикой, прелестью видений. Что в те годы, шестидесятые, семидесятые?

Во-первых, гигант времени — Толстой. Его издевательское описание балета в «Войне и мире»³ даже не смешит, потому что и не похоже. Но отношение Толстого выявлено отчетливо — полное пренебрежение.

Возьмем наугад несколько рядовых высказываний уже мелких людей. Например, Зотов так прямо и выпаливает: «Балет вовсе не принадлежит к изящным искусствам»!⁴ Типичны слова мелкого романиста семидесятых годов Гейнце: «Наслаждение, доставляемое произведением человеческого ума и музыкальными гениями, может быть названо чисто духовным, сравнительно с находящим себе пищу в физической природе человека наслаждением, получаемым от

созерцания пластики и грации поз. Меломаны, таким образом, могут смело считать театр частью своей духовной жизни, балетоманы — физической»⁵.

«Грация, изящество», да еще «выразительность», понимаемая в смысле выразительности драматического актера — вот мерила, прилагаемые к танцам. Этими понятиями донимают еще и Скальковский и Плещеев — «любители всего изящного». Из них Скальковский был одним из типичнейших «балетоманов», относившихся и к балету и к танцовщицам с узко «послеобеденной» точки зрения.

Но вот «честный» Баженов, честно смотрящий и на балет, но как безнадежно! «Некоторые упрекают г-жу Муравьеву в том, что ее танцам не всегда достаёт жизни и выразительности. С этим соглашусь и я; но я не поставлю этого в вину артистке и не потребую особенной выразительности и жизни в том, что слишком далеко от жизни и в чем *ничего не выражается*... (курсив наш. — Л. Б.). Что такое наши балетные танцы? Отдельные эпизоды, не имеющие ничего общего ни между собою, ни с сюжетом балета, с которым они не связаны ни предыдущим, ни последующим; это что-то отрывочное, стоящее особняком. Во всех этих придуманных танцах составители их, заботясь только о вычурности и замысловатости фигур, да об эффекте, или совсем ничего не хотят выразить, или хотят выразить невозможное, как, например, в балете «Сальтарелло» (во втором действии) одно испанское па должно, по программе, изображать *момент боя быков* и, разумеется, не изображает ничего. Возьмем, например, танец с веерами во 2-м действии «Корсара». Чем вызван он и к чему ведет в последующем развитии действия балета? Подобных отношений не ищите, — их нет... Потребуете ли вы выразительности от исполнительниц его? Я думаю, нет; вы даже не скажете, что должно выражаться на лицах танцующих, и потому не удивитесь, если увидите на них постоянную улыбку или, лучше сказать, осклабление, потому что *постоянная* улыбка неестественна»⁶.

Из огня да в полымя! С одной стороны, балету предлагается тешить сластолюбие балетоманов, с другой — попросту дублировать драматический театр или оперу. Так прямо и говорят критики, желающие говорить о танце «серьезно»: «Драма и опера имеют целью изобразить характеры и жизнь в данный момент, посредством сценического представления. Балет как отрасль сценического искусства не может иметь иной цели»⁷. Потеряв до такой степени точку зрения на

танец, тот же критик легко договаривается и до опереточного подхода к балету: «Несравненно высшее противу исключительно пантомимного балета наслаждение властен доставить такой балет», который «сопровождается хоральным пением... Пение, хотя бы и легкое, но изящное, должно освежить танцы на балетной сцене...»

Неоспоримый факт, познаваемый из истории балета: всякий раз, когда какая-нибудь эпоха теряет правильную точку зрения на сценический танец, забывает, что танец вполне *самостоятельное* средство выразительности, несхожей с выразительностью словесной мысли (с драмой), всякий раз, когда танец хотят принудить к роли вспомогательной функции в спектакле, имеющем *общедраматические* задания, всякий раз результат получается неожиданный: танец предпочитает сделаться совершенно бессмысленным, ударившись в пустую виртуозность.

В ответ на новерровское течение, доведенное до крайности Пьером Гарделем и более мелкими эпигонами, на французской сцене воцарилась такая вакханалия кружений, пируэтов и прочих трюков, что все журнальные статьи начала XIX века — это сплошной вопль протеста, пока не придет Тальони и не принесет *чисто танцевальное разрешение балетного спектакля*. По свидетельству современников, Тальони — плохая актриса; но степень выразительности ее спектаклей, пожалуй, до сих пор рекорд, не побитый в балете; позволяем себе на это указать, хотя мы и прекрасно знаем о невозможности устанавливать рекорды в искусстве и вообще от подобной сравнительности несоизмеримых величин воздерживаемся.

Второй яркий пример — приезд к нам Цукки в восьмидесятых годах с ее натуралистической игрой в балете, нашедшей многих защитников и пропагандистов. И сейчас же в ответ процвели тридцать два фуэте и прочие головоломки, в которых до тех пор наш балет не был грешен.

Так и в занимающие нас годы. Перро уже стремился к реальной драме; критика шестидесятых годов еще наддала. Немедленно результаты налицо: «...виртуозность на балетной сцене достигла в последнее время крайних пределов, а художественная сторона в современных балетах, т. е. грация, пластика, мимика, гармония и картинность в группах, отодвинуты на задний план. Действительно, танцовщицы выезжают ныне на технике, на эффектах, хореографы на декорациях, фонтанах, панорамах, стараясь придумывать для танцовщиц различные трудности à la Блонден»⁸.

«...Преобладающая во всем виртуозность, преувеличенная до крайней степени акробатизма, испортила в массе, по крайней мере парализовала всякое изящное чувство, и масса стала поддерживать акробатов на всевозможных поприщах. Храмы Талии, Мельпомены обратились в роскошные балаганы, в которых подвизаются всякие фокусники, шутники, вытесняя на задний план честных достойных двигателей искусства. Это почти общее направление века, господство виртуозности обняло вселенную, и только с недавнего времени люди, мыслящие сильно, начали протестовать против жалкого направления, и могущественная сила виртуозности пошатнулась. Скоро пройдет золотое ее времечко, но теперь она, подобно погибающему, хватается за все, чтобы спасти себя... В лирическом жанре яркие краски, декоративность, грубый колорит, пошлость, тривиализм поглотили все, и шарлатаны торжествуют... То же с большинством последователей Листа, превративших, как справедливо заметил кто-то в «Голосе», фортепьяно в барабан... В особенности грустное направление должно было отразиться на балете, здесь акробатизм царствует в полном значении слова. Вся премудрость, заключается в прыжках, в разных salto-mortale, в великолепных декорациях, электрическом освещении, богатых костюмах, и главное в выдающихся, соблазнительных формах танцовщиц в коротеньких юбках и прозрачном трико. О пластике, античной красоте форм забыто точно так же, как побледнел и поэтический элемент. Балеты превратились в бесконечные дивертисменты, бессмысленные сказки, поэзию заменила самая жалкая проза. Таким образом, хореографическое искусство ограничилось всякими пируэтами, подвигами на носках, недостает только каната»⁹.

Картина балетного танца и отношения к нему достаточно ясная, и мы можем прекратить цитирование современников. Если мы и злоупотребили в этом отношении вниманием читателя — это отнюдь не лишнее: надо знать подход критиков, их несхожие требования, чтобы разобраться в даваемых характеристиках танцовщицам и танцам интересующей нас эпохи второй школы русского танца. Вернемся несколько назад, к концу сороковых годов, на которых мы бросили нашу тему в предыдущей главе.

Имя, на котором полвека будет держаться весь русский балет, — Петипа. Начиная с 1848 года два Петипа, отец и сын, начинают работать в школе. Какую методику они привезли, к какому направлению принадлежат?

«С поступлением Петипа введена была новая школа танцев»¹⁰, — сообщает опять-таки Натарова, которой мы обязаны столькими точными сведениями. Нов для нас прежде всего танец на пальцах, которому не выучил старик Титюс. За обучение танцу на пуантах и принялись в школе, очевидно, достаточно энергично, раз выпущенная в 1855 году Муравьева славилась именно в мелком, подробном, кружевном танце на пальцах: «Она держится и ходит на носках с непоколебимою верностью, и самые трудные темпы передаются ею с легкостью и отчетливостью вполне замечательными...» «Ее пуанты баснословны»¹¹.

Одновременно с Петипа приехал другой француз, танцовщик Гюге, который также с 1848 года учил в училище в старшем классе женского отделения, как и Мариус Петипа.

Чей ученик Гюге, нам установить не удалось. Петипа же перед приездом в Россию и после долгих странствований по провинции Франции прожил некоторое время в Париже¹², учился у престарелого Огюста Вестриса, т. е. укрепился в традициях исконной французской школы (Ф I), но привез ее уже в преломлении позднего тальонизма (Ф II), процветавшего в Париже.

Воплощением танцевальных вкусов Мариуса Петипа была его первая ученица — Суровщикова, впоследствии его жена, прославившаяся под именем М. С. Петипа. Петипа и Муравьева — две крайности танца, две равные в славе звезды русского балета, до конца века ориентировавшие в том или другом направлении последующие поколения. Третья из того же созвездия, Надежда Богданова, скорее, типична для Парижа пятидесятых годов, где она училась: танец легкий, в традициях тальониевских полетов, но без ее строгости, неправильный, тот, на который так сетует Адис³.

Поэтому мы постараемся собрать характерные черты для двух максимумов второй русской школы — посмотрим, что пишут о Петипа и Муравьевой.

Г-жа Петипа, «одаренная от природы невыразимой грацией... преимущественно отличается мягкостью, нежностью, черты лица несколько мелки для выражения сильных драматических моментов. Женственность, наивность преобладают во всем: это хореографическая *ingénue*, в игре ее заметно внутреннее чувство, но выражающееся тихо, без резких движений и без утомляющей игры мускулов»¹⁴. Далее рецензия говорит о «бархатности, мягкости, симпатии, которые составляют индивидуальность г-жи Петипа». Не будучи



М. С. Петипа

технически сильной виртуозкой, М. С. Петипа иногда танцевала очень хорошо, например 20 декабря 1864 года в «Ливанской красавице». «Г-жа Петипа была особенно в ударе в этот вечер, все ей удавалось как нельзя лучше, даже чрезвычайно трудное в техническом отношении *pas de deux* (во 2-м действии), взятое из балета «Корсар», когда она после двойного пируэта на кончиках пальцев падает в объятия г. Иогансона, исполнено было замечательно хорошо, без ущерба грации, пластики и выразительности»¹⁵. Это пишет не «петипист», А. П-ч делит свои симпатии между Петипа и Муравьевой поровну. Обратимся к этой последней, дающей больше материала для суждения о танце — все рецензии о Петипа вертятся вокруг ее очаровательности.

«Хореографическое искусство доведено у нее (Муравьевой) до большого совершенства, быстрота, легкость и сила ног удивительные; ими делает она труднейшие вещи и целые *pas* на одних пальцах с необыкновенной свободой; грации, мягкости и воздушности в исполнении у нее много»¹⁶.

Это написано во время гастролей Муравьевой в Москве в 1861 году, на что немедленно последовала отповедь поклонника московской любимицы Лебедевой.



М. Муравьева

«Я не буду много распространяться о наружности г-жи Муравьевой, которая нравится многим. Но движения ее как будто принужденны, особенно, когда она действует руками; в них заметна какая-то угловатость и неловкость. Мимика и пантомима ее почти ничтожны. Но в чем действительно г-жа Муравьева является первостепенным талантом, это — в технике танцев... Все, что она делает, танцуя на носках, — изумительно, превосходно и осыпается рукоплесканиями. Все остальное — очень посредственно, и принимается или холодно, или даже вовсе не обращает на себя внимание зрителя»¹⁷.

Но такие мнения попадают редко и не вяжутся с отзывами других: «Танцовщицы в то время отличались талантами. Воздушная Муравьева была выше всех. Это было что-то неземное. Плакать хотелось от умиления, когда она танцевала»¹⁸.

Муравьеву поминают добрым словом, даже говоря о других, берут ее мерилom: «Г-жа Гранцова — одна из лучших представительниц старой, доброй школы. Знаете ли, она в самом деле, напоминает М. Н. Муравьеву. Та же легкость, та же сила в ноге — стальная пружина, а не нога, та же



М. Мадаева

быстрота, чистота отделки, непринужденность, та же грация... Точность изумительная!»¹⁹.

«Нечего и говорить, что г-жа Мадаева не могла делать всех тех па, которые доступны только ножкам г-жи Муравьевой»²⁰.

Качество труппы во времена второй русской школы определяли не только танцы балерин. За весь этот период она блистала выдающимися солистками, разнообразию танцев которых следует уделить внимание.

«Петербургская балетная труппа, пользующаяся со времен Дидло заслуженною известностью в Европе, кроме двух знаменитых балерин и богатого кордебалета, имеет еще в своем составе несколько солисток, бывших воспитанниц петербургского театрального училища, которые были бы украшением любой из первоклассных сцен». «Г-жа Кеммерер танцует типично, отчеканивает свои па; в танцах ее нельзя не заметить того, что французы зовут *feu sacré*. Сколько грации, неги, страсти и увлечения выказала г-жа Кеммерер в испанском танце из «Севильской жемчужины»; природной испанке не протанцевать лучше это па!»



А. Кеммерер

«Г-жа Лядова — грациозная и весьма даровитая танцовщица, которая особенно поэтична в аттитюдах и в адажио».

«Г-жа Соколова (М. П., I-я. — Л. Б.) солистка, отличающаяся элевацией, необычайной легкостью и упругостью мускулов. Танцуя, она едва касается пола, ноги заменяют ей птичьи крылья в полном смысле этого слова. В танце четырех стихий, в балете «Теолинда», г-жа Соколова олицетворила собой как нельзя удачнее «воздух», исполнив свое трудное соло исключительно в воздушном пространстве, едва не долетая до театральных облаков...»²¹.

Интересна следующая характеристика этой танцовщицы по поводу ее прощального бенефиса: «Она у нас осталась почти единственной представительницей старой строго-классической школы танцев... Она принадлежит к так называемым «танцовщицам воздушным», которые вообще ныне весьма редки в Европе, между тем как балеринами, выезжающими исключительно танцами на носках и не отделяющимися от подмостков, хоть пруды пруди»²².

Как мы далеки от того, чтобы считать тальониевскую летучую манеру за образец строго классический! Танцы на пуантах почитаются теперь как раз таковым.



А. Васильева

О вариации в «Теолинде» вспоминала в разговоре с нами и Е. О. Вазем: «Вокруг всей сцены обошла, кабриоли назад; как по воздуху, так и пролетела...»

Продолжаем характеристику солисток.

«Г-жа Васильева не уступает в легкости и силе г-же Соколовой, но жанр ее танцев разнообразнее, и в ней больше жизни, души».

«Г-жа Радина 1-я одарена счастливою сценическою наружностью, чрезвычайно эффектна в мужских ролях, которые она исполняет необыкновенно кокетливо и грациозно, как, например в «Грациелле» и «Теолинде».

«Г-жа Кошева... ухарски исполняющая характерные па и танцы genre grotesque...».

«Г-жа Мадаева — миловидная и грациозная солистка» (характерные танцы)²³.

Упоминание о характерных танцах заставляет нас обратить внимание читателя на все усиливающуюся популярность этого балетного жанра. Натуралистические тенденции в искусстве неизбежно наталкивают на такого рода высказывания: «Избранное ею²⁴ ампула характерных танцев доказывало ее сознательное отношение к хореографии, так как только в этих танцах артистке дается простор выказать

не только свои «стальные носки» и «удивительные пуанты», но и свою душу, вложенную в танец того или другого народа; только в характерных танцах балетная танцовщица стоит целою головою выше драматической актрисы, изображая не характер известного лица, а характер народа. В танцах характерной танцовщицы должна всегда сквозить мысль, и она не может оставаться в рамках шаблонной балетной мимики».

«Потому-то у нас так мало характерных танцовщиц, особенно теперь, когда в балет проникла итальянская школа акробатов и прежнюю плавность, пластику и грацию движений заменили чуть ли не головоломными сальто-мортале».

Поучительно приводимое ниже деление балетных танцев в начале шестидесятых годов. С одной стороны, мы видим, что уже сложилось *pas de deux* (хотя и без наших названий); с другой стороны, завидна отчетливость и осознанность понятий «национальные» и «характерные» танцы: «Сценические танцы разделяются вообще на классические, национальные, характерные и на *grotesque*. Классические танцы, построенные по всем правилам искусства, называются иногда французами — *danses nobles*. Всякое строго классическое па состоит обыкновенно из четырех частей, именно: 1) «выход», соответствующий интродукции; 2) «адажио» (*andante*); 3) «аллегро» (соло) и 4) «кода», которая не есть финал, но соответствует, скорее, скерцо в симфонии или даже увертюре в опере, которая, как известно, в сокращенном виде, выражает всю сущность целой лирической драмы. Примером классических па могут служить танцы в «Сильфиде», «Жизели», «Пери» и т. п. Национальные танцы вполне выражают характер, самую природу той или другой национальности, они, также как и народные песни, носят на себе печать исторического развития народа. Характерные танцы представляют смешение классических танцев с национальными или же отличаются каким-нибудь особенным характером, как, например, *pas fellah* и «Нева» в «Дочери Фараона». Танцы «гротеск» имеют преимущественно комический характер и представляют как бы нарушение правил искусства, сюда относятся некоторые преимущественно мужские па в «Пакаретте», «Тщетной предосторожности» и т. п.»²⁵.

Нам давно пора коснуться влияния итальянских виртуозок, о котором говорили некоторые рецензии. Мы не можем присоединиться к ходячему мнению, что гастролировавшие у нас итальянки «занесли» и нам моду на виртуозность, что эта мода есть следствие *подражания* танцам



А. Гранцова

Феррарис, Розати, Кукки, Сальвиони, позднее Гранцовой и Дор. Стремление к виртуозности — органический этап развития русской школы, реакция на натурализм, с одной стороны, на гедонистическое отношение к танцу — с другой. Итальянки только явились вовремя, чтобы показать, как это делается и чего можно достичь. Чтобы дать образец танца гастролирующей виртуозки, возьмем из описания первого представления «Царя Кандавла» в бенефис г-жи Дор следующий отрывок, так как он более подробно, чем это принято в старых балетных рецензиях, называет исполняемые па: «Начнем с замечательного по постановке и по исполнению большого *pas de Venus*. Это классическое во всех отношениях па представляет целую хореографическую поэму; вдобавок оно переполнено небывалыми и невероятными трудностями, которые и исполняются г-жой Дор в совершенстве. Вот для примера, несколько чудес и таких новых темпов, которыми французская балерина изумила не только публику, но, как нам сказывали, и самих артистов, ее товарищей по искусству: в грандиозном адажио делает она, между прочим, пять медленных оборотов, стоя, без всякой опоры, на пальцах левой ноги, а правой ногой бьет в это время батманы, т. е. творит то, что еще даже и не снилось другим танцовщицам».

И дальше: «Быстрейшие двойные пируэты делает она в этом па почти без поддержки танцовщика, поднимая руки вверх. Не менее изумителен в конце коды и смелый ее скачок с полу на руки ее партнера, Адониса (г. Гердт)»²⁶.

Возьмем еще рецензию о Гранцовой, которая интересна тем, что отчетливо показывает, на что направляла Гранцова свою силу и виртуозность и как они отличны от современных. Описанные в рецензии места из танцев «Корсара» сейчас очень упрощены и сравнить их интересно: балерина теперь не взлетает прыжком ни на диван, ни на корзину цветов в «Оживленном саду» — ей помогают забраться. Узора на пальцах среди гирлянд цветов она не плетет, а делает простенькие *pas de bougtée*. Разбрасывая цветы из рога изобилия, она просто стоит, а не делает поворотов в арабеске. Но, конечно, введенные бесконечные верчения на все лады, как в *pas de deux* в гроте, заменившем впоследствии *pas des éventails*, Гранцова не делала, хотя, судя по сложным турам Дор, техника их была виртуозкам хорошо знакома.

«Все танцы в возобновленном у нас «Корсаре» сочинены заново г. Петипа, и некоторые из них вполне художественны. Восторженные аплодисменты заслужила г-жа Гранцова за исполненную ею вариацию в *pas des éventails*, особенно в том месте *allegro*, где она делала так называемые «*pas de basque*»; это верх совершенства, образец чистоты и отчетливости, а также легкости, положительно недоступной ни одной из современных танцовщиц. Большой эффект произвела бенефициантка чрезвычайно смелым прыжком на диван, на котором она образует с Конрадом в сцене грота весьма оригинальную группу. Сильное впечатление произвело также на публику новое па «*Le jardin animé*» (в 3-й картине), поставленное г. Петипа на довольно, впрочем, бесцветную музыку Делиба. В этом па г-жа Гранцова делает просто чудеса: так, например, она рисует носками целые узоры, не выходя из положенных на пол цветочных гирлянд, потом несется по сцене с быстротой лани, наконец вскакивает на большую, наполненную цветами корзину, становится в «арабеск» и, делая несколько медленных оборотов, стоя на одной ноге, кидает букеты из рога изобилия»²⁷.

Гранцова была благотворнейшим напоминанием о танце выразительном, танце тальониевского направления. Ее грандиозных успехов было бы достаточно, чтобы удержать наших танцовщиц от узкого подражания итальянкам. Но очень глубоко влияние итальянской школы и не могло изменить формы нашего танца, так как в Петербурге незыбле-



Х. Иогансон

мой была твердыня чисто французской школы в лице ее двух гениальных представителей — Петипа и Иогансона.

Вероятно, со слов Н. Г. Легата, которому Волынский обязан многими указаниями по истории и технике балета, он утверждает, что Петипа широко черпал материал для своего творчества у Иогансона, который вел старший класс на женской половине и класс усовершенствования артисток. Мы считаем наилучшим способом для характеристики Иогансона воспользоваться мастерским его портретом, сделанным А. Л. Волынским.

«Особенно выпукло рисуется нам фигура Иогансона, этого настоящего вождя мужского искусства на классической сцене. По происхождению это был человек холодного Севера — швед. Сейчас преподносится мне облик его уже старых лет. У него были маленькие ноги с большим подъемом. Он обувал их в прюнелевые дамские сапожки с резинами по бокам. Это было почти смешно, но чрезвычайно трогательно в человеке, который искал в танцовщицах во всем и всегда выражения мужского духа. Контраст личности и требований, исходивших от педагога, вносил в классные занятия элемент чудаковатости, не уменьшавшей, однако,

убедительности строгих менторских указаний и вместе с тем ввопившей жизненную нотку в сухую работу. Это был человек ритма и абсолютного слуха. Он улавливал каждый дисгармонический звуковой штрих и все в танцах прилаживал к музыкальным директивам до такой степени, что не оказывалось ни одного хореографического слова, которое не было бы проникнуто музыкою, не было бы окончательно слито с ней. Он приходил в класс со скрипкою у плеча и при экзерсисных эволюциях, усложнявшихся все более и более, наигрывал старинные, мало кому известные балетные танцы — наивные, мелодичные, певучие отголоски какого-то фракийского Орфея. Иогансон даже и вне класса ходил, распевая в полсвиста какие-то древние музыкальные мотивы, качаясь из стороны в сторону на согнутых коленях, точно проделывая переменное *tombé* вправо и влево. Наклоненный корпус и грудь впереди при свободно брошенных руках придавали всей фигуре черту серьезной стремительности. Весь насыщенный идеей движения, он казался выброшенным из музыки в мир реальности существом, для которого вне танца не было ничего. Все — танец, все — ритм, все — динамика плоти, передающей свет и бурю мужского духа. Иногда, когда в классе никого не было, Иогансон сам становился к палке и проделывал часть экзерсиса. Вот когда можно было, подсмотрев в щелку приоткрытой двери, получить урок безукоризненно правильного учебного исполнения. Любознательные ученики это и проделывали с немалой пользой для себя.

Припомним еще несколько внешних черт, рисующих Иогансона в его физическом портрете. Брови у него были густые и нависшие над большими светло-голубыми глазами. Маленький горбатый носик. Рот красный и сочный, с коротенькими подстриженными усами. Все свидетельствовало о том, что это человек здоровый, не чуждающийся нормальных утех жизни. При этом кругленькая, маленькая, бархатная борода — пушистая и мягкая. В разговоре Иогансон был невозмутим и ровен, в полную противоположность Чеккетти, который во всем и всегда оставался типичным и порывисто-экспансивным итальянцем. Иогансон не кричал на уроках, не шумел, никого не бил палкой. Зная анатомию и в совершенстве шведскую гимнастику, он свободно распоряжался средствами своих учеников, утилизируя их для движений, одновременно хореографических и акробатических. Он развивал в них силу, равновесие, выдержку и точность, не давал отдыха, воспитывал дыхание.

В классном зале он устраивал иногда целые лужи нарочито и для испытания эквилибристической ловкости своих учеников, рассыпая при этом канифоль по всему полу. Он требовал, чтобы учащиеся продолжали танцевать, невзирая на возникшие трудности. «Танцуйте, — говорил он. — Скользко! Вы должны уметь броситься вперед, держа корпус на ноге. Тогда не упадете». Сам Иогансон был какой-то ходячий танец. В свое время, даже не в молодые свои годы, а уже пятидесятилетним артистом, он казался в своих танцах воинственным героем. Высокий, размашистый жест, строго и по-мужски повернутая голова, безукоризненно правильный *épaulement*, глубокое и быстрое *plié* — пружинистое и вольное, и все в компактном целом, почти без остановки, столь обидной в мужском исполнении. Он взвивался на высоту без разбега, без трамплина, с места выкидывая ноги в строго выворотном рисунке. Все было хореографично, разнообразно, школьно и классично. Остановки на полу каменные, делавшие впечатление монументальных статуй Донателло. Мгновенно и незаметно сценический Аполлон выравнивал искривление покачнувшегося в воздухе тела. Иогансон делал изумительные револьтады, вышедшие в настоящее время из употребления единственно потому, что мужские танцы — в разлагающей атмосфере бисексуальных наваждений новейшего времени — вообще утратили свой натуральный вид. Был во всем танце Иогансона, кроме того, какой-то праздник, торжественный какой-то фурор, но без малейшего привкуса женского сахара. Это не мешало танцу оставаться пленительным, захватывающим, сияющим солнцем изнутри, но все в строго выдержанном мужском стиле»²⁸.

Влияние Иогансона на русский танец решающее: он пересадил к нам и утвердил традиции французской школы, погибшие во Франции. Он, а не Петипа, так как получил более последовательное хореографическое воспитание. Учитель его Огюст Бурнонвиль, один из видных учеников Огюста Вестриса, особенно любил Иогансона и не раз приглашал его танцевать к себе в Копенгаген после уже законченного курса усовершенствования. Как мы видели, Петипа вполне считался с Иогансоном, получив сам случайное танцевальное развитие в своей кочевой семье провинциальных балетных артистов.

В семидесятые и до половины восьмидесятых годов во главе труппы стоят три крупных артиста: Е. О. Вазем, Е. П. Соколова и П. А. Гердт. Впоследствии все трое пре-

вратились в выдающихся преподавателей. Все они представители французской школы, разумеется, в ее сложном русском преломлении: у Вазем за плечами Муравьева, у Соколовой — М. С. Петипа. Петипа и Муравьева — поздний цвет русского тальонизма, этот тальонизм коренится в первой русской школе, как мы видели, насквозь пронизанной стихией русской женской пляски.

Но все трое очень различны по индивидуальности, как в бытность на сцене, так и в преподавании.

Е. О. Вазем — тип сильной танцовщицы. Без особого обаяния, без особой красоты и выразительности танца, не сильная в мимическом отношении, она сильно и правильно танцевала. Апломб был выдающийся. Приводим рассказ самой Вазем из дословно записанных нами разговоров: «В «Трильби», кончая адажио, я делаю два тура и останавливаюсь, нога вперед. Раз как-то кончаем с Павлом Андреичем (Гердт) — раздается прямо гром; ничего не понимаю — никогда это место не имело такого успеха. За кулисами Гердт мне говорит: «Так и не поняли? Я отошел от вас и не держал, вы одна стояли, а я был в стороне». Да, стоять я умела; иной раз даже не знаешь, что делать. В «Зорайе» Гердт стоит на коленях — держит меня за руку, а я на арабеске и должна упасть к нему на колени. Чувствую, что не могу, не могу выйти из точки. Говорю ему: «Дерните меня за юбку». Ну, тогда упала».

Впоследствии, в преподавании, Е. О. Вазем умела и в учениках развивать силу, прекрасно разрабатывала прыжок и сообщала танцу учеников строгую правильность.

Е. П. Соколова довела почти до крайности линию М. С. Петипа: красивая, грациозная, кокетливая, с прекрасными мягкими руками, она строила свои танцы на этих качествах. Это опаснейший из уклонов второй русской школы, и становится жутко, когда слушаешь рассказы о знаменитой вариации Евгении Павловны в «Трильби». Она танцевала ее на самых простеньких па, всю выразительность перенесла в руки. Начиналась вариация уходом по диагонали от левой ноги, причем артистка лукаво манила «пальчиком» из этой ноги, кокетливо покачивая головкой²⁹. Если Соколова и удержалась в пределах художественности благодаря строгой школе и опеке Иогансона, то это уже последняя грань — дальше грозит бесформенная тривиальность.

В преподавании специальность Евгении Павловны была отделка танца. К ней не обращались для выработки техники и силы, но во времена Чеккетти, во времена итальянской его



Е. Соколова в балете «Трильби»

резкости, все его ученицы неизбежно искали шлифовки у Соколовой. Через обработку Соколовой прошли решительно все до единой как балерины, так и другие выдающиеся танцовщицы первых двух десятилетий XX века во главе с Анной Павловой.

Слава П. А. Гердта до сих пор не померкла в преданиях нашей труппы. «Легкий, как перо, и вместе с тем с на редкость технически развитыми ногами и правильно поставленным корпусом, П. А. отличался при исполнении танцев отличной музыкальностью, а также тонкой салонной distinction, что, вместе взятое, поставило его в нашей труппе на исключительную высоту как премьеры элегантного, неподражаемого, незаменимого. Немало способствовала красоте его танца и его наружность — светлый блондин с серо-голубыми глазами, он обладал правильным профилем лица и чрезвычайно красивыми, стройными ногами, что отлично гармонировало с его мастерским исполнением, сообщая ему редкую живописность»³⁰. Впоследствии Гердт стал лучшим из наших исполнителей мимических партий и преподавателем на женском отделении, а также мимики и поддержки. Но главное значение Гердта в нашей труппе —



П. Гердт

это заданный им тон мужскому исполнению. До сих пор все наши премьеры стремятся к воплощению гердтовских канонов.

Нам пришлось перебрать с некоторой подробностью различные элементы второй русской школы как материал, еще мало систематизированный и редко подвергающийся обсуждению. Попробуем извлечь характерные черты и сформулировать особенности этой второй нашей школы.

Всякая отрасль человеческого творчества в процессе развития переживает дифференциацию первоначального единства. Если ученые эпохи Возрождения энциклопедичны, охватывают не только все знание своего времени, но зачастую являются и большими художниками, как Леонардо да Винчи, то по мере развития истории научные отрасли все более дифференцируются вплоть до того, что сейчас мы видим специалистов по какому-нибудь виду комара. То же и в искусстве.

В XVIII веке, как мы видели, неотделима в танцовщике даже специальность балльных танцев, не говоря о русской пляске, которую исполняют премьеры и премьерши. Во времена Дидло и следующие годы, если и отпадают балльные

танцы, то национальные и характерные еще не выделяются в особую специальность. Балерины Андреянова и Фанни Черрито не менее знамениты как исполнительницы характерных танцев, не говоря уже о Фанни Эльслер.

Эпоха второй русской школы приносит дифференциацию специальностей.

С одной стороны, всякая классическая танцовщица культивирует свой особый жанр танцев. «Тогда все солистки были разные, совсем разные, — рассказывала нам Е. О. Вазем. — Возьмем Прихунову; всякий знал, что так благородно, так пластично, спокойно и с достоинством никто не протанцует, как она. Другая хороша в мелких па, третья так и летала по сцене, четвертая поражала своими batteries (заносками)».

С другой стороны, характерные танцы выделились и в особую специальность — громадный шаг вперед на пути к симфонизации танца. Путь далек от завершения еще и в наши дни, нельзя сказать, чтобы классический танец сразу освободился вполне от налета черт характерного. Эти реминисценции долгой слитости обоих жанров и чувствуются чрезвычайно долго. Причем взаимоотношение тут было двустороннее. По мере того как классический танец освобождается от черт характерного и подымается на уровень условного языка искусства, близкого по значению к языку симфонической музыки, характерный танец в свою очередь освобождается от черт классического, театрального танца и приближается к стихии народных, национальных танцев — неисчерпаемому источнику для вдохновения, подобному песенному богатству народов. Для обоих видов танца отчетливое их разделение — явление крайне благотворное.

В самом деле, когда мы просматриваем вереницы фотографических изображений балерин и солисток шестидесятых, семидесятых, восьмидесятых годов, что привлечет наше внимание, в чем их отличие от предшественниц и от балерин последующих [поколений]?

Романтические сценические портреты танцовщиц рисуют нам не столько бытовых, реальных женщин, сколько какие-то «существа». Таким «существом», очевидно, и стремились быть танцовщицы независимо от того, в каком танце себя проявляли, классическом или характерном.

Шестидесятницы и семидесятницы очень как-то «осели». Прежде всего в буквальном смысле: корпус не поддерживается, не стремится вперед, не стремится быть легким, как у тальонисток. Нет, и Муравьева, и Петипа, и Вазем, и Соко-



Е. Вазем в балете «Баядерка»

лова, и все их окружение держатся очень комфортабельно, солидно, корпус не беспокоят, он как-то именно «осел» на бедра. Отсюда и производимое ими впечатление — такие же уютные, как наши прабабушки в кринолинах. В чем артистизм этих обликов? На лучших фотографиях М. С. Петипа ощутима тонкая грация всей линии. В Муравьевой есть строгость, собранность минутного покоя, в сосредоточенном лице готовый переплеснуться динамизм. Но вот на фотографиях Вазем и Соколовой прежде всего видишь руки, руки, столь типичные для всего этого периода нашего танца. В руках и застрял характерный танец.

Руки — наиболее привычная для выразительности часть тела, руки дают окраску всему облику, а эти руки еще ровно ничего не поняли. Руки часто брошены совсем по-простому, по-домашнему, без мысли и без ощущения позы. Что держит балерина: шарф или кухонное полотенце? Иногда в них явственны какие-то кастаньетные, тамбуринные локти, приогнутые, без ощущения кисти и тем более пальцев. «Андалузские руки», о которых говорит Адис. В этом и есть неизжитая связь с характерными танцами. Кисть руки — завершение классической линии танцовщицы. Пока танцовщица

не ощутит руку до конца ногтей, она не развернет до конца и свою линию, т. е. не овладеет главной основой выразительности классического танца. Но овладение линией потянуто после Тальони; этот вопрос вновь будет разрешен гораздо позднее.

Если от кисти рук мы обратимся к ступне этих балерин, то наш скептицизм сменится чувством зависти к их зрителям. Ступня — такое же завершение выразительности ноги. От совершенства ступни зависит гармоничная законченность движений ноги и линии поз. Маленькая ступня дает большую линию, большая ступня линию разбивает, тормозит глаз. И вот первая, чисто еще биологическая черта: очень маленькая, хорошо сформированная ступня — широко распространенное явление в период второй русской школы.

Но и то, что зависит уже от вкуса и правильного понимания своих задач самих исполнительниц, дает и тут несомненный перевес этим шестидесятицам противу наших современниц. Это — выбор обуви и манера ею пользоваться в танцевальных целях.

Окинем беглым взглядом эволюцию балетного башмака. В XVIII веке танцуют в шелковых туфельках с каблукочком, совершенно похожих на обыкновенный бальный башмак того времени. В эпоху Дидло продолжают носить легкую обувь, возникшую во времена революции. Легкая подошва, небольшой носок из атласа, задник и сандальные переплеты лент.

Башмак Тальони описан В. Светловым: «Стоит вдуматься в башмачок Тальони, он сделан не из прочного розового атласа, как нынешние, а из легкой шелковой ткани; три розовые ленточки обтягивают переднюю его часть, чтобы сдерживать легкую материю. По бокам и под низом носка он заштопан, как у большинства наших балерин, но не суровыми нитками, а тоже шелком; ленточки, охватывающие подъем и щиколотку, очень узенькие и легкие, даже не подшитые полотняной тесьмой»³¹.

Башмак, созданный для беззвучных пробегов, для удобства прыжков.

Туфли Е. П. Соколовой, которые мы видели, работы знаменитого Крэ (Crai) в Париже, из плотного розового атласа, но безо всякой прокладки в носке. Они плотно и очень тщательно проштопаны; тесемка подшита не только под ленточки, но и вдоль борта туфли. Туфли очень легки и имеют элегантный, очень законченный вид, что не всегда скажешь про современный балетный башмак.

Тупли нашего времени известны: тяжелое ортопедическое приспособление с жесткой подошвой и целым бугром на пальцах. Твердый носок башмака набивается еще ватой, которая комкается, сбивается с места после нескольких па и придает ступне патологическую, уродливую форму. Такой башмак гроыхает по деревянному полу сцены, как только оркестр переходит на умеренное звучание или тем более на пиано. Преимущества возможности осуществления сложных трюков на пальцах никак не покрывают антихудожественности бесформенной, мертвой ступни. Вставать на пальцы, делать на них перебеги, танцевать целые вариации на пальцах можно и в мягком башмаке, как мы видели на примере Муравьевой.

Те, кто помнит времена, когда танцевали у нас в этом старинном мягком башмаке, рассказывают вещи, которым, по правде сказать, порядочно завидуешь. Пробеги по сцене были беззвучные и легкие, можно было легко двигаться и на полупальцах в таком башмаке. Все, что делалось на пуантах, делалось на остром-остром носке, очень высоко, чего мы никогда не видим из-за комка ваты, на котором танцуют и который, как мы уже указывали, так обесформливается после последних па, что иногда и не поймешь ничего — стоит ли танцовщица еще на пальцах или уже потеряла их? Перед выступлением подошву хорошенько обминали, чтобы она позволяла гнуть ногу, не скрывала игры свода ступни, подъема. Когда в *grand pas* из «Пахиты» все танцовщицы выстроились в ряд, вынимают и ставят вперед ногу, как бы любуясь ей, это было действительно прекрасное зрелище, «точно выставка драгоценностей», по образному выражению нашей талантливой собеседницы: выгнутые, живые подъемы с чувствующими точку опоры пальцами — выставка если не драгоценностей, то по крайней мере отшлифованных, выразительных «орудий производства».

Преподавание в начале второй русской школы было в руках Петипа и Гюге на женском отделении и Жана Петипа на мужском.

Мнения о Гюге расходятся: Е. О. Вазем считает его хорошим учителем, Е. П. Соколова, наоборот, отрицала его методы и говаривала, что «он покалечил немало ног».

В семидесятых и восьмидесятых годах ведущая величина в преподавании — Иогансон. Иогансон — носитель величайших традиций — вырабатывал прекрасных танцовщиц, как М. Н. Горшенкова. Но охвативший все искусство застой восьмидесятых годов жестоко отразился и на балете.

Балетмейстер никуда не вел, к танцу не предъявлялось никаких серьезных требований. Не двигаться вперед для искусства равносильно тому, что катиться назад. Русский танец прозябал. Формы его дряблы, облик танцующих прозаичен, техника ослаблена. Забыты победоносные выступления в Париже М. Н. Муравьевой, забыта ее точность, сила, быстрота. Забыты бурные восторги, вызываемые М. С. Пети-па. Иностранцев же гастролерш давно нет и в помине. Эти восьмидесятые годы — одно из наиболее тусклых десятилетий в нашем классическом танце.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: Под ред. С. А. Венгерова. Т. 4, 1901, с. 115—120, примеч. 97, с. 520.

² *Saint-Léon A.* Sténochorégraphie ou l'art d'écrire promptement la danse. Paris, 1852; Portraits et biographies des plus célèbres maîtres de ballets. Paris, 1852; *Петина М.* Мемуары. Спб., 1906.

Считаем нелишним поместить тут краткую биографию Сен-Леона, вообще мало известную, из Русской сцены, 1865, № 8, 31 / X: «Сен-Леон, Михаил, один из даровитейших хореографов нашего времени, родился в Париже 17 сентября 1821 г. и воспитывался в Штутгарте, где его отец исполнял в продолжение 23-х лет должность придворного учителя танцев и церемониймейстера. Еще бывши ребенком, выказал он удивительные музыкальные способности и четырех лет от роду стал учиться играть на скрипке; достигнув 14 лет, начал обучаться по желанию отца танцам у Альбера в Париже, к которым также обнаружил большое расположение, и, наконец, 17 лет поступил первым танцовщиком на сцену Брюссельского театра; потом он танцевал в Турине, Флоренции, Милане, Парме, Болонье, Риме и девять сезонов сряду в Лондоне и везде обращал на себя внимание знатоков своею необычайною легкостью и выразительной мимикой. Репутация Сен-Леона как первоклассного танцовщика уже установилась, когда он поставил в Вене свое первое хореографическое произведение «Сила искусства», которое доставило ему громкий успех на новом поприще композитора балетов. В 1847 году дебютировал он с громадным успехом на Большой парижской опере, где и поставил «Мраморную красавицу», «Маркитантку», «Контрабандистов», «Пакеретту» и «Чертову скрипку». Из других балетов г. Сен-Леона назовем «Метеору», «Севильскую жемчужину», «Грациеллу», «Процесс Фанданго», «Сальтарелло», «Фиаметту» и «Конек-Горбунок», а из дивертисментов: «Пчелы вечного Жида», «Блудный сын» и, наконец, сочиненные им нынешним летом для г. Бажье, импресарио итальянской оперы в Париже: «Дон-Зефино», «Четыре стихии», «Валахский праздник» и «Le Basilic»; вообще он поставил на разных европейских сценах 152 художественных произведения и написал до 50 музыкальных пьес: плодовитость и деятельность поистине изумительные! В 1845 году г. Сен-Леон женился на известной танцовщице, черноглазой уроженке Кадикса, Фанни Черито, с которой и перебивал в Берлине, Вене, Пеште, Эдинбурге, Брауншвейге, Мадриде, Мюнхене, Кенигсберге, Бреславле и Дрездене. Г. Сен-Леон изобрел так

называемую «стенохореографию», т. е. искусство выражать на бумаге танцы пятью знаками на 6 линейках, которые он посвятил императору Николаю Павловичу. Особенная заслуга его как балетмейстера петербургской балетной труппы заключается в том, что он познакомил нас в своих произведениях, хотя и не совсем удачно, с танцами различных национальностей — и тем заслужил вполне название хореографа-этнографа.

- 3 *Толстой Л. Н.* Война и мир. М.; Л., 1935, с. 635—636.
- 4 *Зотов Р. М.* Записки. — Исторический вестник, 1896, № 8, с. 302.
- 5 *Гейнце Н. Э.* Герой конца века. Спб., 1896. Ч. 1. Большой театр, с. 5.
- 6 *Баженов А. Н.* Сочинения и переводы: В 2-х т. М., 1869—1870. Т. 1, с. 74 (Московские ведомости, 1861, № 23).
- 7 *Бочаров И.* Значение балета. — Якорь, 1864, № 11.
- 8 *А. П.-ч. [Ушаков].* Балетная хроника. — Русская сцена, 1865, № 1, с. 101.
- 9 *М. Р. [аннопорт].* Театральная летопись. — Сын Отечества, 1864, № 288, 2/XII.
- 10 *Натарова А. П.* Из воспоминаний артистки А. П. Натаровой. — Исторический вестник, 1903, № 10—12, с. 43.
- 11 *А. Сх. М. Н. Муравьева.* Спб., 1864, с. 15.
- 12 *Петипа М.,* с. 14.
- 13 *А. П.-ч [Ушаков].* — Русская сцена, 1865, № 3, 4 / X. Дебют П. П. Лебедевой. «Г-жа Лебедева немного горбится на сцене, как бы скрывая свой рост, а также, подражая парижским танцовщицам, танцует иногда с согнутыми коленками; это, как мы уже заметили отличительная черта французской школы, которая, признаемся откровенно, нам вовсе не по сердцу; наш глаз, избалованный прямойной линий, не терпит кривизны, зигзагов и подгибаний à la Богданова и ей подобных».
- 14 *М. Р[аннопорт].* Театральная летопись. — Сын Отечества, 1864, № 288, 2 / XII. Из заграничных рецензий: *Le Mercier de Neville.* Les figures du temps. Marie Petipa, Paris, 1861; *Lassalle A. de, Thoinan E.* La musique à Paris, 1863, p. 36: «С тех пор, как мы видели г-жу Петипа, наши взгляды на танец несколько изменились. Мы уже не безраздельно восхищаемся тем, что зовется «стилем» и «добрыми традициями», и начинаем предпочитать небрежность, свободу и очаровательнейшую беспорядочность, из которых слагается своеобразный талант г-жи Петипа... Г-жа Петипа не очень-то церемонится со всеми традициями, на которых она, вероятно, и споткнулась бы; она делает все, как хочет, где хочет и когда хочет. Отсюда ее действительно оригинальный талант, так сильно украшенный бесспорной красотой».
- 15 *А. П.-ч. [Ушаков].* Балетная хроника. — Русская сцена, 1865, № 1, с. 99.
- 16 *Баженов А. Н.,* т. 1, с. 74.
- 17 *Лонгинов М. Н.* — Московские ведомости, 1861, № 26.
- 18 *Шуберт А. И.* Моя жизнь. — Ежегодник Императорских театров, 1912, т. 2, с. 99.
- 19 Дебют г-жи Гранцовой. — Русская сцена, 1865, № 14, 23/XI.
- 20 В «Коньке-Горбунке». См.: *А. П.-ч. [Ушаков].* Балетная хроника. — Русская сцена, 1865, № 2, с. 227.
- 21 Там же, с. 216.
- 22 Голос, 1868, № 32, 1/II (Петербургская хроника).
- 23 Русская сцена, 1865, № 2, с. 217—218.

- 24 Орывок относится к Маргарите Гранпа в романе Гейнце «Герой конца века» (с. 13—16). Под этим именем с портретным сходством выведена М. М. Петипа, блиставшая наравне с балеринами своего времени. Поэтому приводим и следующие строки, а за указание на этот роман благодарим Н. И. Насилова: «Высокая, стройная блондинка, с тем редким цветом волос, который почему-то называется пепельным, но которому собственно нет названия по неумовности его переливов, с мягкими нежными чертами лица, которые не могут называться правильными лишь потому, что к ним не применимо понятие о линиях с точки зрения человеческого искусства... Такой красавицей была Маргарита Гранпа. В ней был не талант, а гений танцовщицы».
- 25 А. П.-ч. [Ушаков]. Балетная хроника. — Русская сцена, 1865, № 4, 17 / X. Как всегда, содержательная рецензия этого автора содержит далее указание, о котором можно подумать: в Париже и Мила не дают ученицам танцевать характерные танцы, пока они *совершенно не окрепнут*. Интересна справка: на экзамене в Париже принято pas de la Vestale — из оперы этого названия. И дальше: «современный балет имеет вообще много сходства с современной итальянской оперой, с вердиевщиной преимущественно... О целом не забываются».
- 26 А. У. — Голос, 1868, № 289, 19 / X. Еще читаем («Голос», 1868, № 320): «Все, например pas de Venus, совершенно изменила г-жа Вергина; исчезли и восемь оборотов на пальцах левой ноги, и пируэты-вихри, и воздушные кабриоли, и другие чудеса, которыми г-жа Дор изумляла знатоков хореографического искусства».
- 27 Голос, 1868, 27 / I. (Петербургская хроника).

Приводим ниже найденные нами в архиве Вальца (Театральный музей в Москве, ф. 43, ед. хр. 82, № 163216) письмо к нему декоратора М. Шишкова, рисующее несколько иначе некоторые постановочные моменты «Оживленного сада»; общая планировка всей этой сцены, как явствует, соответствует современному ее исполнению: «Многоуважаемый Федор Карлович. Письмо Ваше получил во вторник, и, к счастью, на другой день шел «Корсар» в последний раз на масленице, и я, посмотрев его, спешу дать Вам желаемые Вами сведения; собственно Сада в балете нет, а в 3-м действии стоит турецкий зал (старый), и в арку видно здание с минаретами и куполами, около которого растут пальмы и цветочные кусты, вся декорация старая, а сад составляют в конце картины кордебалет из бутафорских вещей, как-то: корзин с деланными цветами, куртины, деланные, вероятно, Гавриловым, по окончании танцев кордебалет составляет группы, и среднюю большую корзину поднимают арабчики, составляя под ней живые кариатиды, и Гранцева через люк поднимается в середине корзины, выходит как бы из цветов, вертится тихо кругом (стоя, вероятно, на вертящейся из трюма какой-нибудь шпонке) и бросает кругом цветы (завеса опускается), а сад делают так: кордебалет, делая группы, заслоняет собой сцену, в это время выносят из-за кулис куртины и корзины, ставят быстро на сцене, кордебалет раздвигается, и публике является сад так (следует зарисовка, вполне соответствующая по плану стоящим и сейчас в этой сцене клумбам. — Л. Б.). Впереди узором набросаны гирлянды. (Зарисовка декорации, в общем похожей на теперешнюю, но без залива. — Л. Б.). Зал в таком роде: тон сго коричневатый и весь в золотых орнаментах, план так (дает план. — Л. Б.). На арках изображены своды на

четырёхугольных столбах, кулисы просто, только круглые толстые колонны, украшенные золотыми орнаментами, а сзади колонн драпировка залы, обе стороны одинаковые. Корзины обыкновенные с деланными цветами (рисунок. — Л. Б.).

С уважением остаюсь готовый к Вашим услугам *М. Шишков*.

...Извините, что не исполнил еще прежней Вашей просьбы, очень был занят, совершенно не было время, будет исполнено скоро. 7 февраля 1868 года».

²⁸ *Волынский А. Л.* Книга ликований. Азбука классического танца. Л., 1925, с. 163—164.

²⁹ Рассказ очевидца.

³⁰ *Насилов Н. П. А. Гердт (1844—1917).* — Еженедельник петроград. гос. академ. театров, 1922, № 9, с. 24—30; № 10, с. 39—46.

³¹ *Светлов В.* Тальоны в Петербурге. — Библиотека театра и искусства, кн. 1—2. Спб., 1913. Кн. 4, с. 9. Натарова (указ. соч., № 11, с. 422). говорит, что у нас «для балетов давали шелковые башмаки, танцовщицам — на лайке, а воспитанницам — на крашенине. В первый раз носили их нештопаные».

V. ЧЕККЕТТИ

Двенадцать лет (1873—1885) Петербург не видал заграничных танцовщиц. На смену Вазем и Соколовой не приходило равноценных величин. Интерес к балету падал из года в год даже среди узко театральной публики. В общей массе людей искусства балет по-прежнему остается в пренебрежении, но есть уже просветы, как отношение к балету Чайковского¹. В искусстве вообще началось брожение и повеяло новым. Серов и Врубель оканчивают Академию и начинают работать, «Северный вестник» под редакцией Волынского открывает новые перспективы на литературу. Но и Волынский в этот период еще очень далек от балета.

Хотя и в балете в связи с общим движением в искусстве также неизбежен стал сдвиг, подготовлялся он медленно и издали и на этот раз ему суждено было прийти извне.

Инициатива частных антрепренеров не только одним ударом пробудила к танцу живейшее внимание, но вызвала целые бури полемики, восторгов, разногласий, правда, по-прежнему в узких кругах. В 1885 году начались гастроли Вирджинии Цукки в летнем саду «Кинь-грусть»². Часть зрителей и прессы превозносили Цукки до небес, другие подвергали ее уничтожающей критике; во всяком случае, каждый театрал должен был видеть Цукки, и интерес к балету был поднят до предела в глазах театральной публики. За Цукки последовали Мария Джури, Флиндт, Дель-Эра, Зоцо, Бессоне, Лимидо, Брианца, Корнальба, Альджизи,



М. Джури в балете «Звезды»

Белла и т. д. Часть этих балерин после триумфов на летних сценах получала ангажемент в Мариинский театр. А кончилось все тем, что снова сезон без итальянской балерины стал казаться немислимым. Пьерина Леньяни была приглашена прямо в Мариинский театр и оставалась во главе труппы восемь лет (1893—1901). Этот поток итальянских виртуозок, показавших танец, уже резко отличавшийся от танца балерин русской школы, имел глубочайшее влияние на дальнейшие судьбы нашего балета. Все молодые силы балета встрепенулись, почувствовали возможность выхода из застоя, были охвачены жгучим чувством соревнования и жаждали одного — танцевать еще лучше, чем эти итальянцы³. Перебросить мост суждено было будущему преподавателю театрального училища — Чеккетти. Но и задолго до того, как преподавание в старших классах школы было поручено Энрико Чеккетти, влияние этого блестящего виртуоза начало сильно сказываться на молодых поколениях танцовщиков и танцовщиц труппы Мариинского театра. Выступления его перед петербургской публикой, имевшие столь сильные отголоски в танце нашей труппы, происходили на частной сцене, в саду «Аркадия» в летний сезон 1887 года.



К. Брианца
в балете «Спящая красавица»

Танцевал Чеккетти с Лимидо, которая была уже далеко не молода, но тем не менее стояла по-прежнему на вершине своего мастерства. Легат считает ее «величайшей из всех итальянок и одной из величайших танцовщиц всех времен». «Она и Энрико Чеккетти, — говорит он дальше, — были превосходной парой, оба очень маленькие, но грациозные и хорошо сложенные»⁴. Чеккетти был сильным и ловким кавалером и применял в адажио смелые и неожиданные поддержки («группы», как тогда говорили)⁵. В вариациях Лимидо блистала во всех трудностях, которыми «щеголяют итальянские балерины»: длительные пиччикато на пуантах, «головоломные туры». О танце же самого Чеккетти долго рассказывать не приходится: у нас сохранился его живой образ в вариации и коде Голубой птицы «Спящей красавицы», сочиненных специально для Чеккетти. Действительно, в Голубой птице собраны все па, которые с величайшими похвалами перечисляют рецензенты, особенно — великолепные полеты, долгие серии антраша; brisé коды также чрезвычайно типично для Чеккетти. Сейчас — это привычный номер нашего классического наследия, в восьмидесятых годах, в период расслабленности, расхлябанности рус-



П. Ленъяни в балете «Раймонда»

ской школы танцы Чеккетти ошеломляли. Как мы видели, хорошие русские балерины были всегда, но первого танцовщика у нас не было, его место по-прежнему занимал Гердт, а Гердту было уже за сорок лет.

Как только Чеккетти обосновался в Петербурге, поступив на постоянную службу в Мариинский театр (1887), молодые танцовщицы, жаждавшие усовершенствования, обратились к Чеккетти за частными уроками. Преображенская, Трефилова, Кшесинская⁶ стали делать поразительные успехи. Но, как всегда, так и тут: новая идея, новое течение в искусстве требуют времени для завоевания места в жизни, и только через десять лет, в 1896 году, Чеккетти был приглашен преподавателем в школу, где он и дал за три года три блестящих ученицы: Седову, Егорову, Вилль.

Что такое эта бывшая для нас новостью «итальянская» школа, мы уже имели случай бегло указать выше. Это в сущности «II французская школа», по терминологии, которую мы предлагали (см. табл.). I французская школа, старофранцузская, осталась основным руслом. Она испытала изменения во время французской революции; в этом измененном виде принес ее к нам Дидло, во Франции продол-



Э. Чеккетти в балете
«Катарина, дочь разбойников»

жали культивировать Огюст Вестрис и Кулон. Эта основная школа подверглась новому влиянию — тальонизму, который и дал начало III французской школе — последнему самостоятельному этапу славного многовекового наследия.

II французская школа — это обострение до конца новых «вкусов», порожденных в театре французской революцией. Из всех данных о балете в начале XIX века следует, думаем, заключить, что создатель этой манеры — Пьер Гардель; а зафиксировал ее с большой точностью ученик его Блазис в 1820 году, когда он работал в Париже и безраздельно воплощал «ампирность» французского танца того времени.

Блазис после долгих скитаний обосновался в 1837 году в Милане⁷, где и преподавал в школе театра Скала. Тут он обучил, начиная с Карлотты Гризи, всех блестящих виртуозок танца, приезжавших в Россию. Если Гризи принадлежит еще к эпохе тальонизма, Фанни Черрито близка к темпераментному и артистичному танцу Фанни Эльслер, то следующая вереница итальянских гастролерш — Амалия Феррарис, Каролина Розати, Клодина Кукки — танцуют уже в другой манере, манере Блазиса, т. е. в манере II фран-

цузской школы. Ампириная резкость этой манеры, сила и склонность к трюковому танцу, свойственные издавна итальянским танцовщицам, настолько отличали их школу от далеко ушедшей по другому пути «талъонизирующей» французской школы, что вполне естественно было переименовать II французскую школу в «итальянскую». Это твердо установившееся, всем понятное название, и лишь придирчивость к исторической правде заставляет нас произвести анализ и указать подлинные составные части понятия «итальянская школа» во второй половине XIX века: французская гарделевско-блазисовская манера, упавшая на почву итальянского темперамента и итальянской склонности к трюку.

На первом месте среди своих учеников Блазис называет Джовани Лепри, Чеккетти — ученик этого Лепри⁸. Школа Чеккетти — это школа Блазиса, пропущенная, повторяем, через итальянский темперамент.

Действительно, если мы сравним последовательность такой твердо установленной части урока, как экзерсис у палки, мы увидим, что последовательность Чеккетти разнится от общепринятой французской и совпадает с блазисовской⁹. После плие у Чеккетти делаются сразу большие батманы, после них батманы *tendus* и т. д., а *developpé* у палки не делается. Буквально тот же экзерсис у палки приводит и Блазис в своем «*Traité élémentaire*»¹⁰. Но это мелкая и внешняя деталь. Более убедительны стилистические особенности поз, зарисованных с самого Блазиса и с ученика Чеккетти, одного из составителей учебника, известного танцовщика Идзиковского. Особенно привлекают внимание арабески и аттитюды; как у Чеккетти, так и у Блазиса они берутся все с очень вертикальным корпусом. Руки и у того и у другого в большинстве поз напряженные, схематичные, редко брошены непринужденно.

Однако в некоторых чертах Чеккетти отошел от блазисовских традиций. Например, он дает другую V позицию. У Блазиса общепринятая у нас — пятка достигает края носка, между ногами образуется просвет. Чеккетти требует, чтобы этого просвета не было, т. е. пятка не доходит до конца, носок за ней виднеется. Его ли это нововведение, также как и многие различия в наименованиях, или он фиксирует школьную практику, сложившуюся в Италии, может быть, еще и при самом Блазисе, — это мы установить не можем. С такой оговоркой мы будем и впредь говорить о *методе Чеккетти*, относя к нему все то, что отличает

этот метод и от Блазиса начала XIX века и от французской школы, принятой у нас в конце века.

Стилистически танец учеников Чеккетти резко отличен от танца других школ. Они были напряженно прямы, иногда до судорожности — в тех позах, где корпус неизбежно просится вперед, например в аттитюде *effacée*, особенно когда танцовщица стоит на пальцах и ее обводит кавалер. Движения всегда резки: единственная забота — четкость, сила па; линия в загоне. Силы и выносливости ученики Чеккетти достигали большой, особенно в прыжках, хотя бы Э. И. Вилль, которая шутя проделывала серию из шестнадцати антраша-six в вариации «Тщетной предосторожности». Надо только оговориться, что на нашей сцене чисто чеккеттиевски не танцевал никто. Все ученицы его применялись к общей манере труппы: ног в прыжках не поджимали «по-итальянски», смягчали свою линию. Так что можно говорить лишь о их чеккеттиевской силе, окраске танца, не о чистой его манере, повторяем. Как мы уже указывали, такому влиянию подверглись и не учившиеся непосредственно у Чеккетти представители труппы Мариинского театра. Среди танцовщиц самый блестящий пример А. Я. Ваганова, усвоившая все силовые преимущества манеры Чеккетти, но сохранившая незыблемыми классические французские формы. Среди танцовщиков: братья Легат, Кякшт, ученики Легата Фокин, М. Обухов и Нижинский. Н. Г. Легат, бывший еще выпускным учеником школы, глубоко восхищался Чеккетти во время гастролей в 1887 году и хотя и не учился у него, но многое перенял из его танца. Во всяком случае, *сила* Чеккетти побудила Легата тщательно тренироваться самому в этом направлении. Легат выработал в себе превосходного гимнаста, делал пируэт на голове и выжимал одной рукой 3 пуда 30 фунтов. Эта выдающаяся сила была «лучшей помощницей» его при поддержке, так как всякая танцовщица казалась ему «перышком»¹¹.

Вот почему отрезок времени 1898—1908 мы назвали эпоха Чеккетти: в эти годы все передовые танцовщики вдохновлены его манерой. Пусть даже фактически Чеккетти отсутствует часть этого десятилетия, а затем уже не служит ни в школе, ни в Мариинском театре и преподает лишь у себя на дому. Пусть даже часть балерин обращается к другому источнику для усвоения приемов итальянской школы — едут в Милан к знаменитой преподавательнице Беретта¹². Все же это увлечение итальянским мастерством оста-

ется для нашей школы под знаком Чеккетти, так как его работа, его влияние были наиболее длительными, систематичными и активными. Чеккетти — незабываемая фигура в истории нашего танца.

Обратимся к уроку Чеккетти¹³. Чеккетти придерживался метода систематизированных уроков: он выработал на каждый день недели определенную серию комбинаций как для адажио, так и для аллегро. Причем каждый день был построен на одном доминирующем па или типе па для обеих частей урока. Например, в понедельник во все комбинации адажио входят *développé* и *grands ronds de jambes*, в аллегро — *assemblé*, в пятницу — глиссады в адажио и всевозможные заноски в аллегро и т. д. Такое построение урока очень легко защищать с точки зрения физиологии: для прочного внедрения па или танцевального приема необходимо его систематическое, многократное повторение. Только таким путем па достаточно прочно «въедается» в мускулатуру, только так его исполнение может стать настолько подсознательным, чтобы не отвлекать на сцене творческие силы, все отданные артистическим заданиям. Но такой урок требует или известного уровня сознательности ученика, добровольно напрягающего внимание при исполнении слишком известного урока; или, наоборот, нужно безропотное послушание и покорная исполнительность. Чеккетти, работавший со взрослыми, окруженный ореолом непререкаемого авторитета, мог с успехом проводить свой неразвлекательный урок; а в занятиях с детьми он был по традиции очень крут, и палка в его руках нередко пускалась в ход. Урок был очень труден, комбинации и серии движений у палки на одном дыхании были долгие. Например, после плие на пяти позициях (по восемь на каждой) у палки делались батманы в такой непрерывной последовательности: большие крестом по восемь; *tendu* бросать на II позицию по восемь; *tendu* ставить на II позицию по восемь и маленькие батманы *sur le sou-de-pied* — шестнадцать. Эта утомительная серия все уменьшающегося движения великолепна по своему глубокому подходу к физиологии работающих мускулов: момент сдерживания «разбросавшейся» ноги — работа куда более напряженная, чем усиление движения, переход от маленького к большому.

До тех пор пока классический танец строился на бытовых понятиях — «грация», «изящество» и прочее, которыми донимают Скальковский и Плещеев, «любители всего изящного», — он был далек от искусства. Так далек, как далеки

от него сладенькие Самокиши-Судковские и прочие из О-ва петербургских художников девяностых годов, на выставки которых и ходить-то не было принято среди сколько-нибудь причастных к искусству людей. Это все — бесформенность, беспринципность, незнание и равнодушие.

Профессионализм итальянок, насаждение его у нас Чеккетти — живая струя, распахнувшееся окно, свежий воздух. Переведя танец в сухие, резкие линии виртуозной итальянской техники, подражавшие итальянкам наши танцовщицы тем самым вырвали его из затхлого, гнилого болота. Это была лишь азбука искусства, лишь преддверие, но это была и верная подготовка к ответу на назревшие требования, предъявляемые искусству танца. Этот сдвиг шел в ногу с движением во всех искусствах: символизм-и «Мир искусства», впервые после долгих десятилетий бесформенных писаний и дряблой живописи, напомнили о существовании четкой формы стиха и грамотной техники картины. Из тины «фиглей-миглей» и «изящных» ручек не могли бы подняться летящий танец Павловой, тонко прекрасная Карсавина, быстро сгоревший Нижинский. Вихрь «тридцати двух фуэте» был нужен, чтобы осушить болото бесформенности. Инстинктивно это понимали многие. Все живое, все творческое на нашей балетной сцене воплощает или перерабатывает в это десятилетие школу Чеккетти до того момента, пока отчетливо не встанут перед классикой новые формы, новые идеалы — Фокин и «Щопениана».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ «Балет — самое невинное, самое нравственное из всех искусств» — слова Чайковского, приведенные у Лароша: П. И. Чайковский как драматический композитор. — Ежегодник Императорских театров, 1893—1894, прилож. 1, с. 164.
- ² Обо всех этих годах интересно и подробно: *Скальковский К. А.* В театральном мире... Спб., 1899, гл. X и XI. Итальянские балерины в России.
- ³ *Legat N. Famous Dancers I have known.* — *Dancing Times*, 1931, May, p. 123—126; June, p. 222—223. «Между итальянскими танцовщиками и подрастающим поколением русских существовало всегда соревнование самое дружеское. Мы были свежей и физически сильней. Однажды, помню, Сергей и я переоделись в уборной, которая была у нас общая с Чеккетти. Чеккетти посмотрел на нас и говорит: «Каждого из вас, щенки, я повалю, как перышко». Я предоставил ему попробовать сделать это со мной довольно долго, потом, собрав все силы, поднял его в воздух одной рукой и бросил на пол. В молодости я выжимал сто пятьдесят фунтов одной рукой. Однако это соревнование никак не нарушало нашей дружбы или уважения и восхищения «щенков» перед мощным «львом». Энрико

Чеккетти был великим танцовщиком, и мы кругом в долгу у всех итальянцев, которые дали нашей школе такой толчок сорок лет тому назад».

⁴ Там же.

⁵ Скальковский К. А., с. 158.

⁶ Рассказы современников.

⁷ V. R. et G. de M. La Scala de Milan. — Archives Internationales de la Danse, 1935, octobre, p. 107.

⁸ Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. М., 1864, с. 127; Racster O. The Master of the Russian ballet. (The memoirs of cav. Enrico Cecchetti). London, 1923, p. 21.

⁹ Beaumont C. W., Idzikowski S. A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing... (Cecchetti Method). London, 1932, p. 35.

¹⁰ Blasis C. Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse. Milan, 1820, p. 100.

¹¹ Legat N. What is «élan» in dancing? — Dancing Times, 1937, N 2, p. 622.

¹² Беретта (Catarina Beretta) родилась 8 декабря 1839 г. в Милане; четырех лет уже участвовала в представлении «Il primo navigatore» в театре La Pergola во Флоренции. Училась у Огюста Гюса (Hus), который наследовал Блазису в школе театра Скала, когда Блазис ушел и открыл свою частную школу в Милане. В 1856 г. Беретта танцевала в театре Скала, а в следующем году — в Париже. (Сведения почерпнуты из Dufour Emile. Les théâtres de Paris. Notices et portraits. Paris, s. a., и в указанной уже статье La Scala. — Archives Internationales de la Danse, 1935, octobre, p. 106—111.) Дальнейшей судьбы мы не проследили, но по окончании танцевальной карьеры Беретта в свою очередь заняла в школе театра Скала место Блазиса и Гюса.

¹³ См. указанный учебник Beaumont.

VI. ОТ ФОКИНА ДО СОВРЕМЕННОСТИ

Не надо судить о Фокине по его немногочисленным писаниям. Его высказывания в журнале «Аргус»¹, конечно, понятны как полемическая защита своих позиций. Но наряду с удачным формулированием некоторых основных положений фокинизма, статья содержит иронические выпады против классического балета, и выпады эти наивны по форме и мало осведомлены о существе дела. По ним о Фокине судить не надо; не надо забывать, что прошло четверть века со времени его реформ, что в 1937 году мы можем смотреть на классику другими глазами. Во-первых, потому, что классический танец, оставаясь самим собой, отразил и воспринял все прочие течения в балете, все творческое, что жило на нашей сцене за эти четверть века. Классический танец наших дней — явление весьма сложное по составу, об этом нам придется говорить ниже. Во-вторых,

потому, что сама деятельность Фокина, как это ни звучит парадоксально, открыла глаза именно на значение классики, показала нам, что всевозможная историческая и бытовая «стилизация» в классическом танце неизменно низводит его до натурализма; без отрыва от быта оставаться художественным может лишь характерный танец, классика же обедняется в танцевальных средствах выразительности. Нам теперь ясно, что классический танец — условная система выразительности, не менее условная, чем современная симфоническая музыка, где нет ничего «естественного», начинающая от темперированной гаммы. Это не мешает музыке быть орудием реалистического искусства. То же должно быть и с классическим танцем.

Но во времена реформаторской деятельности Фокина состояние танца в классическом балете могло наводить на сомнения, на скептицизм. Только что перед тем, как мы видели, наши балерины и танцовщики освоили виртуозную технику, освоили ценою громадной работы, в поте лица; все их внимание было тут — чтобы было крепко, сильно, «здорово». Кроме того, надо было играть; некоторые и были превосходными актрисами, хотя бы Кшесинская, Преображенская. Танец, его говорящая, певучая линия, выпадал из поля внимания, о нем не думали. У менее одаренных солисток и кордебалета, подражавших балеринам-виртуозкам, такое положение вещей привело, действительно, к мертвому, пустому выделыванию па и акробатизму. Его Фокин ненавидит, и, конечно, тут Фокин прав.

В те же годы (1905) появилась на наших горизонтах Исадора Дункан. Дункан совсем не танцовщица, до хореографически ценных созданий ей подняться не удалось, потому что в руках ее не было орудия всякого искусства, не было никакой техники, хотя бы новой, своей. Но Дункан открыла целый мир возможностей: можно пробовать идти в танце своим, неожиданным путем, можно находить танцевальные образы на основе серьезной симфонической музыки, можно жить в танце всем освобожденным телом, вне его условной закованности в модную броню; и самое важное — можно к танцу относиться серьезно, вне развлекательности, вне театральности. Как к музыке. Эти откровения Дункан вдохновили Фокина и предрешили все его творчество. Дункан же пробил брешь в равнодушии к танцу культурных слоев общества. О Дункан заговорили в журналах, никогда не говоривших о танце («Весы»)². С тех пор вопросы танца начинают завоевывать внимание передовых людей.

Ни одно из всегда новых, всегда творческих произведений Фокина не имело такого широкого резонанса, как «Шопениана» (1908). «Шопениана» — перелом, вершина; после нее вид нашей классики меняется. Не сразу (никогда не сразу!), но долго потом, вплоть до наших дней, живет это влияние.

До «Шопенианы» все танцуется с пустой улыбкой, даже адажио. Лицо наших балерин без улыбки, ушедший в себя взгляд — это шопенианское лицо. Стремление к поющей линии, к тающим рукам, понимание значения аккомпанемента театрального костюма танцу — это все отголоски «Шопенианы». И, главное, «Шопениана» научила тому, как выразителен, как содержателен танец сам по себе, вне сюжетного, вернее — анекдотического, задания, показала симфонические возможности классического танца, а также показала, как танец увлекателен и интересен вне всякого трюка, вне акробатизма. Все адажио старых балетов зазвучали иначе: то «Лебединое озеро», которое мы знаем, — это «Лебединое озеро» после «Шопенианы», до «Шопенианы» его не умели так танцевать.

«Шопениана» — новый, громадный шаг на пути к симфоническому танцу.

Но путь «Шопенианы», «Прелюдов» не единственный в творчестве Фокина. Другая сторона его творчества — стремление к натурализму чувства, к историчности, к формам танца, порою опускающимся до бесформенности дунканизма. И Фокин-«деятель» — это Фокин этого второго направления. Как многие творцы, по-видимому, Фокин не понимал своей значительности и своего места в истории танца, недооценил значения «Шопенианы» и переоценил свои отрицающие мысли о классическом танце, свою поверхностную историчность, свою натуралистическую эротику («Шехеразада», «Египетские ночи»).

Как же отразился фокинизм в преподавании школы? Неблагоприятно, надо сказать прямо. Прежде всего классика была взята под сомнение. Вера в ее непререкаемое первенство среди других возможностей танца, в ее основные принципы была поколеблена. Результаты очень красноречивы: с 1908 по 1918 год школа не выпускает ни одной сильной, подготовленной танцовщицы, хотя среди учениц и незаурядные таланты: Люком, Спесивцева. Но им приходится впоследствии доучиваться самим, частным образом, когда волна фокинизма схлынет и они встретятся лицом к лицу с трудностями классического репертуара.

Сам Фокин попробовал преподавать в старших классах мужского и женского отделения и дал по одному выпуску тут и там. Но более своего опыта не продолжал, вероятно, убедившись, что школа требует все же более традиционного подхода для сообщения ученикам должных танцевальных знаний. Фокин заблудился в теоретизировании, он захотел провести в преподавании свою мысль: «Признавая, что балет должен разрабатывать способности к мимике и танцу самых разнообразных стилей, в основу школы следует ставить все же преподавание естественного движения. Надо уметь прежде естественно двигаться, владеть своим телом, уметь естественно ходить, бегать, стоять. Затем перейти к танцу естественных движений, и только тогда можно отказаться от естественности и переходить к танцу искусственных движений».

Фокин пробовал вводить в свои уроки такие элементы «естественного движения»; у него много делали сочиненных им тут же групп, позировок и много учились бегать. «Бег на сцене — это камень преткновения. Первое время, когда мне приходилось просить танцовщицу, чтобы она не делала *pas de bougée*, а просто пробежала, почти всегда она конфузилась, краснела и даже говорила: «Нет, я не могу...» А ведь шаг и бег — это основные движения. Из них развивается танец»³. Бегать его ученицы выучились превосходно; ничто не сравнится по пленительности и выразительности с перебегами Е. М. Люком, одной из учениц фокинского выпуска. Люком в беге вся трепещет, рвется вперед, говорит. Однако «развивался» танец из шага и бега тысячелетиями, а не в промежутке одного учебного года. Выпуск, повторяем, оказался совсем недоученным.

Кроме того, основные исполнительницы Фокина — Павлова и Карсавина, восхищавшие артистизмом не только зрителя, но и товарищей, — обладали недостатками в строении ноги, и эти недостатки как бы узаконились прекрасным обликом обеих артисток — как водится, как мы уже указывали по поводу Гальони.

Карсавина «косолапила» левой ступней (держала ее *en dedans*) и еще могла бороться со своим недостатком, когда об этом думала.

Недостаток же Павловой был неисправим: обе ступни ее прекрасных, говорящих ног были совершенно не выворотны, направлены внутрь и никаким усилиям не подчинялись. Павлова со свойственной гению смелостью нашла выход: она вовсе перестала стремиться поддерживать ногу в выворотном положении и в арабеске решительно повернула



А. Павлова и Н. Легат
в балете «Лебединое озеро»

ногу подъемом вниз. Так нашла она линию поразительной красоты, которая и зафиксирована в знаменитом плакате Серова.

Мы слышали от очевидицы урока у Е. П. Соколовой, на котором Павлова впервые решила встать в свой новый арабеск. Ужас Евгении Павловны не имел предела, но Павлова совершенно сознательно изложила свои доводы: все равно как следует ногу повернуть она не может никакими усилиями, так пусть уж будет хоть такая неправильная, но отчетливая и чистая линия. В конце концов Евгения Павловна с доводами согласилась и уже впредь не протестовала⁴.

Этот недостаток гениальной Павловой имел губительнейшее отражение на танце нашей труппы. Тем более что скептицизм Фокина к принципам классического танца, неостроумная издевка над ними, поддержанная ореолом его таланта, — все это могло только подтолкнуть на ложный и опасный путь. Подражая недостатку Павловой, вся наша труппа затанцевала с небрежной выворотностью, еле-еле соблаговолжая в крайнем случае как следует повернуть ногу,



Т. Карсавина
в балете «Лебединое озеро»

а как общее правило «виляя» кое-как мимо всех позиций, делая легкое *effacé*, когда требуется *à la seconde*, вместо пятой приблизительно четвертую позицию и т. д. Так танцевать во много раз проще и не было резона, который удерживал бы на более трудном, правильном пути. В порядке самокритики мы считаем своим долгом обратить внимание вдумчиво относящихся к своему делу артистов, что эта небрежность исполнения до сих пор не изжита нашей труппой. Только отдельные, талантливейшие и думающие исполнители культивируют выворотность в должной степени. Подробно разъяснять значение выворотности в классике, разъяснять, что выворотность не есть требование мертвого педантизма, а есть живая основа всей танцевальной системы, называемой сейчас «классический танец», — здесь не место и требует долгой аргументации. Укажем лишь печальные последствия: чрезвычайное упрощение танца как в адажио, так и в аллегро, в вариациях. В адажио отпали все широкие движения, которые предполагают умение открыть ногу *à la seconde*; а сохранившиеся в прежних постановках совершенно не производят должного впечатления, как, например, *сиссон*

с поддержкой и с *développé* во II акте «Лебединого озера»; это па торопливо комкается и из кульминации лебединого облика превратилось в какую-то вечную мучительную неудачу.

В аллегро отпала вся обширная область разнообразных заносок; невыворотные *brisé* и антраша-*six* не имеют никакого вида. Все эти пустоты затыкаются бесконечными турами; они обедняют содержание танца и лишь бьют по нервам зрителя своим пустым шиком. И все это — результаты фокинской борьбы с классикой, конечно, им совсем не предвиденные.

Школа богата в это десятилетие прекрасными преподавателями на мужском отделении.

В младших классах учил С. К. Андрианов, преподаватель школы и манеры Гердта. Он умел положить твердые основы для будущего танца, прекрасно ставил выворотность, научал правильной и непринужденной манере держать руки. Превосходные, классические руки, особенно кисти, Б. В. Шаврова поставлены в детстве Андриановым. Побывавшие в его классе служат живым доказательством того, как важен выбор *первого* преподавателя; на этот вопрос школа должна бы всегда обращать пристальное внимание.

М. К. Обухов дал таких законченных танцовщиков, как Владимиров и Семенов. Не надо забывать, что и сам Фокин — первоклассный классический танцовщик, а все его соратники — Павлова, Карсавина — после окончания школы обратились к суровой выучке Чеккетти и что Нижинский — создание первого авторитета наших времен в французском классическом танце — Н. Г. Легата.

Легат — другая незабываемая величина в мире нашего классического преподавания. И, конечно, его значение для нас шире и больше, чем бурный чеккеттиевский порыв вперед. Легат — преемник иогансоновских традиций, т. е. авторитет, не допускающий сомнений⁵. Кроме того, Легат обладал тонким педагогическим даром и сумел внедрить в учеников свои знания, передать их дальше.

Ученики Легата и сейчас, вспоминая его уроки, загораются и словно заново переживают дух бодрости и одушевления, который царил на уроках⁶. Атмосфера была дружеская, рабочая.

Неизменный юмор помогал Легату облекать свои замечания в форму шутливую, меткую и запоминающуюся. Построение урока было подсказано глубоким знанием —

«профессорский урок». Урок свой Легат менял ежедневно в связи с текущим заданием⁷. Урок был задуман по определенному плану с начала до конца — отражение продуманных уроков Чеккетти. То, что делалось у палки, подготовляло к тому, что будет делаться в адажио, а аллегро разрешало все это напряжение. Потому урок протекал легко, воодушевленно, одно движение звало другое, и ученик не ощущал, что работает с большим мускульным напряжением, вкладывает много энергии. «После урока видишь в зеркале, что похудел, а ощущаешь прилив силы». Никаких особых приемов для изучения туров, прыжков, заносок у Легата не было. Он постепенно подводил к движению. Даст такую комбинацию, что туры выходят после нее неизбежно. Так подготовит прыжок, что будет и полет и сила. Он знал самые корни движения, точно разбирался во всякой индивидуальной организации и умел направить всякого. Если молодой артист подойдет к нему перед спектаклем в ужасе от того, что не выходят «два тура», Легат, посмотрев его раз, даст точные указания, где забрать корпус, что поддержать, и туры сейчас же выйдут.

Величайшее достижение Легата-педагога — его гениальный ученик Нижинский⁸.

Но что для нас еще важнее — это строгость школы Легата. В учениках его дошло до нас классическое наследие французской школы танца, потерянное везде, кроме нашего техникума.

В Парижской опере царит какая-то смешанная, эпигонская, гибридная манера, если судить по книге одной из ведущих преподавательниц, Антонины Менье⁹. А каково актуальное значение Легата для нашего Хореографического техникума, станет ясно в двух словах: оба наших ведущих педагога, народная артистка А. Я. Ваганова и Б. В. Шавров, — ученики Легата. Если выпускал их из школы не Легат, то к Легату они обратились на первых шагах сценической деятельности, в период, когда танцовщик уже способен понимать, что ему нужно, когда он жадно хватается и усваивает приносимое ему учителем. Да и танец самих этих двух артистов не оставляет сомнений в принадлежности их к великой традиции.

Знать, какой танцовщик сам преподаватель, чрезвычайно важно по многим причинам. Во-первых, важно знать те танцевальные образы, которые способно рождать его воображение, важно знать, как он сам воплощает танец. Во-вторых, лишь танцовщик, виртуозно сильный, может отчетливо

вести своих учеников по большим, трудным путям, открывать перед ними далекие перспективы. Ему все мало. Такой педагог не довольствуется достижениями учеников, он инстинктивно толкает их дальше и дальше. И наконец — большие достижения на сцене, в танце тем более, — вернейшая гарантия наличия в человеке упорства, работоспособности, темпераментной настойчивости, а эти качества в педагоге не менее необходимы, чем в артисте.

Во главе преподавательского состава Ленинградского хореографического техникума стоит в 1937 году народная артистка А. Я. Ваганова.

Это имя широко известно по всему Союзу, так как многочисленные ученицы разносят славу о ее методах и достижениях, занимая повсюду ведущие места. Кроме своей педагогической деятельности Ваганова работает и как теоретик. Она принесла серьезную пользу преподаванию танца в нашем Союзе, зафиксировав свой метод в изданных ею в 1934 году «Основах классического танца». Ваганова читает курс лекций по методике преподавания на педагогическом отделении техникума. Влияние ее методов многообразно сказывается на коллегах по преподаванию, не говоря о том, что некоторые классы ведут непосредственные ученицы Вагановой. Словом, если мы хотим говорить о методе преподавания классического танца в нашем техникуме в настоящий момент, нам неизбежно говорить о методах Вагановой не только по ее ведущему служебному положению, но и потому, что до сих пор только Ваганова вполне отчетливо осознала и сформулировала свою методику. Мы это и сделали в особой, посвященной ей статье¹⁰. К этому надо прибавить, что влияние Вагановой на технику танца в нашей балетной труппе живо и действительно не только потому, что через вагановский класс прошли все поколения молодых танцовщиц за последние двенадцать лет, не только потому, что она же ведет класс усовершенствования балерин и солисток, но Ваганова кроме того с 1931 года занимает пост художественного руководителя балетной труппы Ленинградского театра оперы и балета.

В результате этого руководства разрозненная манера танца предыдущего десятилетия изжита целиком, и сейчас с первого же взгляда становится ясным всякому внимательному зрителю, что мы имеем дело с однородной, сплоченной техникой танца всей труппы, что стиль танца ленинградского балета в 1937 году — это поистине дело рук Вагановой, это стиль Вагановой.

В основу преподавания Вагановой легли все те наслонения, которые мы старались проследить в предыдущих главах. Все это ценное наследие нашло свое отражение. Ваганова — ученица Н. Г. Легата и тем самым несет преемственность строгой французской школы. Но она пережила вместе со всей молодежью труппы глубокое влияние манеры Чеккетти и училась некоторое время у ученицы Чеккетти О. О. Преображенской.

Но вот основная черта Вагановой; она не удовольствовалась в бытность танцовщицей тем, чтобы *усвоить* формы классического танца, она сумела их *понять*.

Вникая в танец своих старших товарищей, она сумела расценить в себе и в других самые основы, на которых этот танец строится.

Однако, вооружив до зубов блестящей техникой своих учениц, Агриппина Яковлевна, и это надо сказать с сожалением, никому из них не передала аромат *своего* танца, танца Вагановой-балерины. И когда мы говорим о «вагановской» манере, мы говорим о Вагановой-педагоге, о стиле ее *учениц*, а не ее *самой* в бытность танцовщицей. Об этом нельзя не пожалеть глубоко, так как ее танец был танцем очень высокой марки, которая сейчас кажется почти недосяжимой.

Прежде всего Ваганова танцевала неподкупно правильно; никакая трудность не могла заставить ее выйти из классического рисунка, смазать выразительную форму па из-за виртуозного трюка.

Ваганова обладала большим и легким прыжком, легко отрывалась от земли, обладала баллоном, поэтому такие трудные для женщины па, как, например, кабриоли вперед, выходили у нее идеально, она ударяла ногой об ногу на высоте, как мужчины, т. е. выполняла тут всю строгость классических требований. Высоко прыгала в *jeté* без разбега, прямо после предшествующего па. Заносила глубоко, чисто и так быстро, что для *entrechat-six* ей не нужно было высокого прыжка — такое исполнение придает этому па большую легкость и блеск. И так — все; глядя на Ваганову, было прежде всего чему поучиться.

Приводим несколько выдержек из газетных рецензий за те годы, когда Ваганова блистала в первом ряду незаурядной по составу труппы, о которой Н. Г. Легат вспоминает, как «об ослепительной веренице героинь и героев артистизма», когда всякое выступление Вагановой в вариациях, составлявших ее обычный репертуар, сопровождалось еди-

нодушным и бурным успехом. Не было случая, чтобы ее не заставили упорными вызовами повторить вариацию, иногда даже два раза.

«Ваганова — одна из самых замечательных артисток Мариинской сцены. Ее элевация почти беспримерна. Но кроме разлета на стихийных прыжках и скачках Ваганова обладает еще и гибкостью, баллоном, создающим разрешительные аккорды танцев живописной красоты. Без сомнения, исполнение ее всегда законченно». «Вариация Вагановой отменно чиста (*pas de trois* из «Пахиты»). Она разбита на две части. Сначала перед нами именно то, чего искал Петипа: бриллиантовое сверкание заносок во взлетах, в антраша-six. Артистка отделяется от пола, как птица. А в воздухе она как бы рвет ногами паутину, скрещивая их необычайно быстро. Все тело у нее при этом живет».

«Эти вариации А. Я. Вагановой останутся среди легенд балетного искусства... Элевация Вагановой совсем какая-то особенная, индивидуально ей принадлежащая... Она срывается с места без разбега и висит неподвижно и прямо несколько секунд. Взлет ее даже выше, чем у Павловой» (Волынский).

«Определенность, четкость и строгость рисунка, изумительная по точности ритмичность, чеканка деталей, видимая легкость достижений в сфере всевозможных трудностей итальянского *terre-à-terre*, как бы спаянность танца с мелодией оркестра — вот ценные и высокие качества, которые характеризуют эту танцовщицу» (Светлов).

О второй картине «Лебединого озера»: «Все *pas de deux* Вагановой с Легатом проходит при общем чувстве восторга зрительного зала. Артистка тут на высоте своего феноменального дара танца, уже и сейчас, при ее жизни, ставшего почти легендарным... Выворотность идеальная. Движения крутятся в цельные схемы изумительной законченности. При этом каждая деталь у Вагановой — это маленький мирок хореографии, отличающийся закономерностью, так что для оценки феноменальной артистки нужны, конечно, мерилка самой науки искусства танца, не умещающиеся в рамки газетной статьи» (Волынский).

Мы не случайно долго задерживаемся на воспоминаниях о танце Вагановой: знать, каким танцовщиком был преподаватель, существенно важно, мы уже говорили об этом.

Танец Вагановой, переданный ее ученицам, раздробился на столько же индивидуальных манер, сколько было талантливых индивидуальностей среди них. Каждая восприняла



А. Ваганова

его по-своему. Не всякую разновидность эту можем мы всегда признать удачной и идущей путем строгой школы учительницы. Тем более радостно встречать правильные образцы воплощения вагановского танца. Чтобы их найти, надо смотреть на самые последние достижения Вагановой, плоды ее зрелого и уже многоопытного педагогического мастерства. Надо даже заглянуть в Хореографический техникум! Среди юных балерин и среди учениц найдем мы примеры сознательного стремления к классически строгому танцу. Когда смотришь на эту талантливую молодежь, жалеешь, что не все до конца поняли преподаваемое и передаваемое ценнейшее наследие. Строго соблюденной классикой можно все сказать, что нужно сказать балетмейстеру, такая ученица Вагановой спасена и от натурализма и от формализма, и никогда не ударится она в бьющее по нервам зрителя трюкачество. Но то, что поняли Ваганову самые молодые, — для нас глубоко показательно: значение Вагановой все впереди.

В руках все более и более тщательно развиваемых и обучаемых в школе молодых поколений советских танцовщиков при быстро повышающемся их культурном уровне ценное

наследие процветет, будет ими серьезно осмыслено и проведено в жизнь.

Новое содержание требует для воплощения, для отыскания подлинно новой, профессионально крепкой формы твердого фундамента. Эпохе Фокина, сказавшего действительно передовое для своего времени слово, предшествовала эпоха Чеккетти, который встряхнул расслабленную к тому времени русскую школу, вдохнул в нее энергию и силу и создал предпосылку для мощных полетов Павловой и Нижинского, для их пламенного артистизма.

Особенно ценно и хочется подчеркнуть: во всех предыдущих этапах, как мы видели, инициатива шла от пришлого, от иностранца: Ланде, Дидло, Петипа, Иогансон, Чеккетти. Впервые творческое обновление своей техники получила наша труппа от русского мастера.. Вполне оценим мы это, когда убедимся, какой новый взлет выразительности русского классического танца стал возможен и неизбежен благодаря техницизму, свойственному школе Вагановой.

Танец Б. В. Шаврова, его манера поддержки, его никогда не выходящая из хореографии, но реалистически тонкая игра — это целый университет для поколений будущих танцовщиков. Если танцовщик измеряет достоинство своего танца количественными достижениями, всякий побитый рекорд — для него роковая потеря. Но когда танец построен на выразительности, когда танцовщик воспитал в себе благородство, безукоризненность танцевальных форм, когда арсенал классического наследия стал его родной и покорной стихией, тогда он неуязвим. Шавров — представитель такого отношения к танцу; его танец всегда содержателен, всегда в чистой классической форме и исполнен в благородной, сдержанной, мужественной манере. Это традиции Иогансона и Легата, традиции перешедшего к нам векового наследия французской школы танца.

Конечно, уже не чисто французский танец. Уже Легат испытал на себе влияние итальянской школы Чеккетти и культивировал силовые возможности в большей мере, чем предполагает школа французская. Следующее наслоение — фокинизм, который принес с собой более острое ощущение стиливых особенностей, более безраздельное отдавание музыкальным импульсам. Фокинизм же выдвинул снова вперед танцовщика, поставил его на одну доску с танцовщицей; адажио стало танцующей равноценной парой, без ступешанного, служебного положения кавалера, который отбросил преувеличенные, по-салонному галантные манеры.

Кроме того, Б. В. Шавров активно и сознательно пережил десятилетие 1920—1930, десятилетие работы на сцене Кировского театра Ф. В. Лопухова.

Работа Лопухова была направлена на создание балетного спектакля, стоящего на уровне искусства своего времени. И драматический спектакль и симфоническая наша музыка не уступали европейским темпам, а иногда занимали и ведущее место. Балет, как часы дядюшки Джером-Джерома, так отставал, что «все еще валандался на прошлой неделе». В самом деле, разве не поражает и сейчас, что балетмейстеры продолжают стремиться втиснуть задания нашего сегодняшнего дня в ветхую форму балетного спектакля эпохи Петипа? Совсем не значит воспринять и освоить традиции, если повторяешь «зады». *Традиция* классического танца именно в его *обновлении* с головы до ног при появлении всякой новой эпохи в искусстве, обновлении как формулы спектакля, так и техники танца. Достаточно красноречива смена эпох Дидло, Тальони, Петипа.

Со всякой новой эпохой должна умереть предшествующая формула классического танца и быть создана новая. Искусство живо вечным обновлением; цепляться за умирающую форму классики, тормозить ее возрождение — это убивать классический танец. Можно легко создать ложную картину непригодности классики для выражения конкретной действительности.

Такой спектакль, как «Пульчинелла», был спектаклем, не отстававшим от своего года создания, 1926-го.

Но основная цель Лопухова — симфонизация танца, т. е. основная цель, к которой и направлен весь ход развития классического танца начиная с XIX века. На этом пути все с большей и большей отчетливостью очищается линия танцующего артиста от всякого шлама, от всего затемняющего ее. Эпоха Дидло очистила линию от светского бального налета, перевела ее в область живописности, статуарности. Тальони еще уточнила линию; она уже и не статуарна и не живописна, она — функция от движения, от танца. Мы видели, куда привел изживаемый тальонизм. Сухая, профессиональная, рабочая линия итальянского танца, поскольку она осталась в основе танца массы труппы, не попавшей в ногу с фокинизмом, опять обросла бытовыми наслоениями «фиглей-миглей». Сам же фокинизм, вырождаясь, превратился в не менее бытовое жеманство.

Ошибка всякого новатора (хотя можно ли назвать ошибкой то, что составляет самую суть новаторства?) в том, что

он слишком резко бросается в бой и слишком круто проводит свое найденное. Все трещало кругом, когда Лопухов показывал, какой должна быть линия классического танца. Потому что, вводя акробатические движения, Лопухов шел по пути обновления классики, говорил языком очищенного танца и боролся с теми, кто, делая якобы традиционно классические движения, разводил бессодержательную акробатику, хотя бы «тридцати двух фуэте». Но — с больной головы да на здоровую: Лопухов-то, у которого всякое движение не что иное, как выражение его хореографической мысли, и был обвинен в акробатизме, и в первую голову теми, кто сам в нем был повинен в своих танцах. Тем не менее манера учеников Лопухова танцевать большими простыми линиями, остро созвучная передовому искусству времени, несомненно отразилась на исполнении классического танца даже их теоретических противников.

Лопухов, давший великолепные примеры тематического развития танца, равные по строгости и ясности баховским фугам, танец его учеников, нашедших до конца очищенную от всего случайного танцевальную линию, крупные планы, монументальность, — вот указания на будущее танца. При нашем головокружительном росте и на культурном, как и на других фронтах мы имеем полное право надеяться, что потребность в симфонизации, в освобождении танца от подчинения законам драматического спектакля может стать вопросом актуальным скоро и даже очень скоро.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фокин М. М. Новый балет. — Аргус, 1916, № 1.

² За все существование журнала «Мир искусства» (1898—1904) — три статьи о балете, Дягилева и А. Бенуа. «Весы» заговорили о Дункан до ее приезда в Россию: *Волошин Макс*. Письмо из Парижа (Исадора Денкан). — Весы, 1904, № 5, с. 37—39. Между прочим, это правильная транскрипция имени, так произносила свое имя сама артистка, и ей очень не нравилось, что в России так «коверкают» ее имя. Позднее «Незнакомка» Блока отражает суть споров, непонимание обывателей и защиту увлеченных танцем Дункан: «...Серпантини сама — воплощение музыки. Она плывет на волнах звуков, и, кажется, сам плывешь за нею. Неужели тело, его линии, его гармонические движения — сами по себе не поют, так же, как звуки? Тот, кто истинно чувствует музыку, не оскорбляется за нее. У вас отвлеченное отношение к музыке...»

Из личных воспоминаний автор может вспомнить, как даже еще во время возобновления «Князя Игоря» (1909) было получено от очень передовой в искусстве семьи профессора Е. В. Аничкова приглашение пойти вместе в оперу, не слушать Шаляпина в партии Галицкого, что было бы общепринято и нормально, а смотреть по-

ловецкие пляски Фокина, и как это было совсем неожиданно, оригинально и странно.

Очень типичны для литературных кругов следующие высказывания по поводу Дункан, опять в «Весех» (*Вилькина Л. Айсадора Денкан в Петербурге.* — *Весы*, 1905, № 1, с. 40—42): «...в одном только искусстве пляски творческая сторона как-то с течением времени совершенно засохла, отмерла и на ее счет неестественно развилась виртуозность. Кому известны имена балетмейстеров? И можно ли назвать вдохновенным творчеством отыскивание ими новых па и фигур? Публика знает только балерину, только исполнительницу. Приток творческой идеи в хореографии прекратился и т. д. Айсадора Денкан первая в наши дни воскресила творческую сторону пляски...»

³ Все цитаты из указанной статьи в «Аргусе».

⁴ В первый же сезон дягилевских спектаклей в Париже критик журнала «Le Théâtre» (1909, № 255, Août (1). p. 14) упоминает о том, что «русские танцовщицы танцуют en dedans» — исполнение обеих премьеш заслонило исполнение других или уже успело вызвать подражание.

⁵ В печати помимо известного альбома (*Legat С. и Н. Русский балет в карикатурах.* Спб., 1902, 96 листов) мы встречали: *Legat Н.* Мысленный танцовщик. — *Небоскреб*, 1922, ноябрь, с. 6 (единственный №); *Legat Nicolai.* Elévation, ballon, terre-à-terre. — *Der Tanz*, 1933, N 2, 3, 5, 8; *Legat Nicolai.* The story of the Russian school. London, 1934; *Legat N.* Ten varied class lessons in operatic dancing. (Classical school): Edited and arranged by Nadine Nicolaeva-Legat. London, 1937. Этих книг видеть нам не удалось.

⁶ Основой для дальнейшего послужили нам рассказы Б. В. Шаврова.

⁷ Ежедневно меняющийся урок идет от Иогансона. *Гельцер Е. В.* Моя юность. — *Советское искусство*, 1937, № 31 (377), 5 VIII.

⁸ *Legat N.* Famous dancers I have known. — *Dancing Times*, 1931, May, p. 123—126; June, p. 222—223.

«Для поступления в школу Нижинского привела его мать. Он произвел невыгодное впечатление на экзаменационную комиссию, потому что был неуклюж и слабого здоровья. Но при медицинском осмотре я был поражен мускулатурой его ног. За мной было последнее слово как за преподавателем старших классов. Я велел Нижинскому отойти на несколько шагов и прыгнуть. Прыжок был феноменальным. «Из этого малыша мы сделаем хорошего танцовщика», — сказал я и принял его без колебаний. Я поместил его сначала в младший класс к брату Сергею, но его успехи были так быстры, что вскоре он перешел ко мне в старший класс, а затем в класс усовершенствования, когда я принял его после Иогансона. Я приложил все старания, чтобы развить особенности, выделявшие его впоследствии среди всех танцовщиков тех лет, — его феноменальный прыжок, его блестящие заноски, силу его *développé*. Он произвел сенсацию при первом же появлении в Мариинском театре, а его отставка (очень, по-моему, несправедливая, из-за нарушения дисциплины) поразила и удручила всех».

⁹ *Meunier A.* La danse classique. Ecole française. Paris, 1931, p. 36—38.

¹⁰ См. настоящее издание.

АРТИСТИЧЕСКАЯ ГЕНЕАЛОГИЯ
А. Я. ВАГАНОВОЙ И Б. В. ШАВРОВА



МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ СЛОВАРЯ
ФРАНЦУЗСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ
КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА
(XVII—XX вв.)

- Сокращенные обозначения упоминаемых источников:
 Adice — *Adice L. Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale. P. 1859.*
 Arbeau — *Arbeau, Thoinot. Orchésographie. Langres. 1588.*
 Berchoux — *Berchoux J. La danse. P. 1806.*
 Blasis — *Blasis C. Traité élémentaire... Milan. 1820.*
 Caroso — *Caroso, Fabricio. Il ballarino. Venetia. 1581.*
 Cotgrave — *Cotgrave R. A dictionarie of the French and English tongues. 1611.*
 Despréaux — *Despréaux J.-E. Mes passe-temps. P. 1805, vol. I.*
 Dorat — *Dorat C.-J. La déclamation théâtrale. P. 1771.*
 Encycl. — *Encyclopédie méthodique. Arts académiques... P. 1786. Danse — p. 312—424.*
 F. — *Feuillet R. Chorégraphie. P. 1701.*

Furetière — *Furetière A.* Dictionnaire universel. Amsterdam. 1725.

Lambranzi — *Lambranzi G.* New and Curious School... L. 1928.

Livet — *Livet Ch.-L.* Lexique de la langue de Molière. In 3 vol. P. 1895.

M. — *Meunier A.* La danse classique P. 1931.

Malpied — *Malpied N.* Traité sur l'art de la danse. P. 1780(?).

Maugras — *Maugras G.* Les comédiens hors la loi. P. 1887.

Negri — *Negri, Cesare.* Nuove inventioni di Balli. Milano. 1604.

Newcastle — *Duc de Newcastle.* Nouvelle méthode pour dresser les chevaux. Nüremberg. 1700.

R. — *Rameau P.* Le maître à danser. P. 1725.

Richelet — *Richelet P.* Dictionnaire de la langue française. In 3 vol. Lyon. 1759.

B. — *Ваганова А.* Основы классического танца. Л. 1934.

Ч. — *Чеккетти по: Beaumont C. W.* A manual... L. 1922 и *Craske and Beaumont.* The theory of Allegro. L. 1930.

Adage, adagio. Адажио классического танца до середины XIX в. называлось «faire des aplombs» (*Adice*, p. 76). Адажио «можно определить как серию различных неустойчивых поз, выдерживаемых в равновесии танцовщицей на пуанте; она исполняет пируэты и переходы из одной позы в другую. Танцовщик — поддержка и «мотор» — дает силу ее движениям и поворотам» (*Levinson A.* La danse d'aujourd'hui. Paris, 1929, p. 377). Адажио также — первая половина урока на середине как для танцовщицы, так и для танцовщика, без поддержки и на полупальцах.

Allegro. Вторая половина урока на середине, построенная на прыжках.

Aplomb. Умение удерживать в танце корпус в устойчивости с соблюдением правильной позы и должных движений данного па. О значении этого слова в XVIII в. см. в настоящей работе.

Arabesque. Арабеск — поза танцующего на одной ноге, причем другая подымается назад совершенно выпрямленная. *B.* считает четыре арабеска в зависимости от различных сочетаний положения рук и ног. *У М.* — два: arabesque ouverte и fermée. *у Ч.* — пять. Арабеск введен в классический танец в самые последние годы XVIII в., но итальянский комический танец заведомо знал его еще в XVII в. (*Lambranzi*, см. выше).

Blasis (p. 24) первый описывает арабеск и дает такое объяснение происхождению слова: «arabica ornamenta — термин живописи: это орнаменты, составленные из растений, кустов, легких веток и цветов, из которых художник слагает свои композиции и заполняет ими части стен, фризы и панно. Термин архитектурный: растительный орнамент из фантастической листвы. Полагают, что этот жанр принесен маврами или арабами, откуда и происходит его имя».

Assemblée. Прыжок с одной ноги на две, которые при падении соединяются в V позицию.

F. (p. 71) рассматривает его как вид *jeté assemblé* на I позицию и *jeté emboîté* на III позицию.

У *Caroso* (p. 16) и *Негри* каденция по форме составляет *assemblé*.

Ч. предписывает в прыжке поджимать ноги и соединять подошвы — итальянская манера.

Attitude. Аттитюд — поза танцующего на одной ноге, причем другая подымается назад согнутой. Аттитюда два вида — *croisée* и *éffacée* (*B.*) *croisée* и *ouverte* (*M.*).

Richelet (vol. 1, p. 215): «Танцевальный термин. Разновидность положения (*posture*)». Цитата из «Мещанина во дворянстве» Мольера; «... прекраснейшие аттитюды». Современное значение слово получило в конце XVIII в. (см. настоящую работу).

Balancé. Шаг в сторону с перенесением на ногу корпуса, *plié* и придвижением другой ноги; в два темпа (*M.*) и три темпа (*B.*).

R. Balancé — «па, которое исполняется на одном месте... для начала вы делаете *plié* на I позиции, переносите ногу на IV, поднимаясь на ее пальцы (полупальцы. — *Л.Б.*), затем опускаетесь на пятку, а другая нога, остававшаяся на воздухе, приближается; снова *plié*, и задняя нога опускается на IV позицию, и вы переносите на нее корпус... Я видел... *balancé* и на II позицию, но оно не так грациозно».

Balloné. Как общее понятие *ballonné* обозначает вынимание ноги при *plié* другой ноги (*M.*). В танце применяются разновидности его: *pas de cheval* и *ballonné sauté*, которое и называется в нашей труппе просто *ballonné*. (*B.*): вынимание одной ноги на прыжке другой, причем вынутая нога приводится или к колену или *sur le cou-de-pied* в зависимости от величины прыжка.

Ballotté. Прыжки поочередно на обеих ногах с раскачиванием всего корпуса взад и вперед при выбрасывании ног вперед и назад.

Basque, pas de. Па в три темпа; первый шаг описывает дугу *en dehors*; второй прямой; в третий темп маленький прыжок соединяет ноги в V позицию (*M.*).

Basque, saut de. *M.* называет этим именем то, что у *B.* описано, как *grand pas de basque* — предыдущее па, проделанное с прыжками. У *M.* *saut de basque en détournant* совершенно не схоже с *saut de basque B.* (см. *B.*, с. 125). *F.* (р. 85) дает запись почти аналогичную *M.* под названием *demi-cabriolet en tournant en saut de basque*: прыгнуть с поворотом налево на $3/4$ тура (делая *demi-rond de jambe* левой ногой — *M.*), упасть на левую ногу, правая поднята (?), и повернуться шагом правой до исходного положения.

Здесь неразрешимая неясность: *F.* не имеет способа обозначить степень поднятия правой ноги; находится ли она *sur le sou-de-pied* или у колена? Ему это было ясно, когда он писал *en saut de basque* — известная форма прыжка. У *Richelet* (vol. III, p. 541) есть упоминание *saut de Basque*.

Battement. Отведение и приведение ноги. *Richelet* (vol. I, p. 279): «Термин учителей танца (*maître à danser*). Это движение ногой во время танца, чистое и кокетливое (*galant*). (*Un battement croisé, faire un battement serré*)».

F. «*Pas battu* — это когда нога или ступня ударяет по другой; их три вида — спереди, сзади и сбоку».

R. и *Encycl.* «*Battement.* Движения ноги в воздухе, в то время как корпус опирается на другую; они придают блеск танцу... Движения эти образуются и управляются бедром и коленом: бедро отводит и приводит ногу; колено, сгибаясь, образует батман, скрещивая ногу спереди или сзади ноги упора. Предположите, что вы стоите на левой ноге, правая нога на воздухе и хорошо вытянута; ее надо скрестить впереди левой, приближая ляжку и сгибая колено, и снова вытянуть, открывая в сторону, согнуть сейчас же колено и скрестить сзади, потом опять открыть и продолжать делать то же самое несколько раз как одной ногой, так и другой... Батманы примешивают к другим па... они делают танец гораздо более веселым!» «*Battements simples.* Делают, например, *couré* вперед левой ногой, и правая нога, которая сзади, делает батман, ударяя левую ногу, и сейчас же возвращается в IV позицию. Этот батман делается вытянутыми ногами, потому что при *demi-couré* вперед следует подняться на пуанты (полупальцы. — *Л.Б.*) и вытянуть ноги, при чем вы и делаете батман; тогда правая нога возвращается назад, левая пятка опускается и позволяет правой ноге встать в IV позицию... Есть

батманы, которые делаются иначе; их берут прямо из бедра, как для *entrechats*, для кабриолей и других балетных па».

Blasis — совпадающие с современными три вида: *grands battements*, *petits battements*, *petits battements sur le cou-de-pied* (sic). Описания *M.* и *B.* в общем совпадают. У *M.* интересно *grand battement en cloche* — *campanella* XVI в.: бросание ног взад и вперед.

Batterie. В русской практике — заноски. Во время прыжка ноги скрещиваются или ударяются одна о другую один или несколько раз (*M.*).

Bouggée, pas de. Па в три темпа, например, направо: левая нога открывается невысоко, ставится перед правой на полупальцы, правая делает шаг направо, левая снова ставится перед правой и делает *plié*, в то же время правая открывается невысоко.

F. (p. 63) *Pas de bouggée ou fleurets*. Зарисовано 58 видов. Простейший: три шага вперед, из которых первый с *plié* и *relevé*. Другие осложняются батманами, *rond de jambe* и поворотами.

R. (p. 122). Описание соответствует, но указывает, что это *fleurets, pas de bouggée* несколько сложнее, последний шаг — маленький прыжок.

Bras, port des. Переход рук с одной позиции на другую. Об эволюции положения рук см. в настоящей работе.

F. указывает их кратко и говорит, что *port des bras* «более зависит от вкуса танцующего, чем от правил, которые можно было бы дать».

R. и Encycl (p. 197—199). Добавим к указаниям, помещенным выше. «Руки должны быть открыты на уровне желудка»; «если держать их выше, они будут смахивать на распятие, не говоря о том, что они будут жестче и не так податливы». Но менять их высоту надо в зависимости от роста — высокие держат ниже, маленькие выше. «Кисть руки ни открыта, ни закрыта для сохранения свободы движения. Если большой палец касается до какого-нибудь другого пальца, кисть теряет свободу».

Malpied дает следующие позиции рук:

1-я позиция. Обе руки опущены, а ноги на I позиции.

2-я позиция. Обе руки открыты на уровне плеча, а ноги на II позиции.

3-я позиция. Одна рука остается открытой, а у другой согнута кисть; ноги в III позиции.

4-я позиция. Одна рука остается открытой, а другая согнута в локте; ноги в IV позиции.

5-я позиция. Одна рука остается открытой, а другая совершенно закрыта (приблизительно, как для современного арабеска); ноги в V позиции.

Brisé. Один из видов заносок. *M.* описывает его как маленькое *assemblé battu*.

Cabriole. Кабриоль — прыжок с ударом икры одной вытянутой ноги о другую: назад (на арабеск), вперед и в сторону. Одна нога выбрасывается в желаемую позу, другая к ней подлетает, после удара падает, а первая остается в позе.

Cabriole tombante или *fermée*. Обе ноги падают в IV позицию (*M.*) или V (*B.*).

Cabriole встречается под названием *carpiola* уже у *Карозо* и *Негри* в строго разработанной форме.

Thoinot Arbeau применяет этот термин в его итальянском значении.

Richelet (vol. I, p. 375): «*Cabriole, carpiole, s. f.* Происходит от итальянского *carpiola*, и можно говорить *sabriole, carpiole*, но *sabriole*, по-видимому, более употребительно в устах танцующих, тех, кто прodelьывает их каждый день. Это — фигурный прыжок танцующего (*saut figuré*), который ловко прыгает и прорезает воздух повторным движением ног».

Cabriole — манежный термин. Описание возьмем из *Encycl* (p. 14): «*Des sabrioles* (в верховой езде. — *Л. Б.*). Самый совершенный и трудный из прыжков лошади. Поднявшись в воздух равномерно всем туловищем ... лошадь выбрасывает назад сомкнутые задние ноги так далеко и высоко, как может, т. е. до высоты крупа, причем ноги от напряжения щелкают. Термин кабриоль — итальянское название, данное неаполитанскими наездниками этому прыжку из-за сходства его с прыжком козули, по-итальянски — *carpio*».

Происхождение названия прыжка *sabriole* сложилось, вероятно, так: сначала назван был кабриолью прыжок лошади; изображение его, например, у *Duc de Newcastle* чрезвычайно напоминает прыжок дикой козы со скалы на скалу. Учитель в манеже и учитель танца — иногда одно лицо. Заимствование было естественным, так как «щелкающий» звук есть и в кабриоли танцовщика.

F. Cabrioles et demi-cabrioles. Первая данная «*demi-cabriole ou jeté battu*» — это наше *jeté* в той форме, как его начинают учить с учениками: левая нога из позиции сзади (здесь IV) делает прыжок, правая приходит *sur le sou-*

piéd сзади. Затем разнообразные виды: *cabriole chassée en avant* — одна нога выбивает в прыжке другую с места, та остается на воздухе; *cabriole droite* — из V позиции подпрыгнуть, ударить нога об ногу и упасть в V же; то же с переменной ног. Кабриоли в повороте. *Demi-cabriole en tournant un tour en saut de basque* — см. выше, *saut de basque* и, наконец, последняя — *cabriole en arrière* — принятая у нас кабриоль.

Encycl. (В разделе «Танец».) «Кабриоль — легкий и проворный прыжок, после которого падают на одну ногу... *Friser la cabriole* — это быстро двигать ногами во время прыжка».

Changement de piéd. В прыжке переменить место ног в V позиции. *M.* указывает сильное поджимание ног и соединение подошв носком вниз — итальянская манера. *B.* придерживается французской манеры — с ногами, вытянутыми прямо.

Chassée. Продвижение вперед в два темпа. Вывести правую ногу на IV позицию вперед, придвинуть левую к ней, и в то же время правая снова быстро выводится вперед, левая делает *plié* (*M.*).

F. Ноги в IV позиции, левая сзади; левая с прыжка ударяет по правой сзади, та подымается и опускается вперед снова в IV позицию. 10 видов.

Chat, pas de или *Saut de chat* (*M.*). Сложный прыжок, проделываемый следующим образом: высоко согнуть сзади левую ногу, прыгнуть на правой, упасть на левую, подгибая правую, и сейчас же опустить ее вперед на IV позицию с *plié* (*M.*).

Contretemps. Подготовительное движение различного вида для прыжков (*M.*).

Livet (vol. 1, p. 485). Новое слово; в 1626 г. его еще нет в словарях; у *Furetière*, 1690 — фехтовальный термин; также и у *Guillet. Les arts de l'homme d'espée*, 1682.

Richelet (vol. I, p. 585). «Танцевальный термин. Шаг, идущий вразрез с темпами (сделать изящно *contre-temps*). Это слово применяется в манеже и учителями фехтования».

F. (p. 74). Подпрыгнуть на одной ноге и сделать шаг другой. Всего 35 видов; есть очень сложные, например: из IV позиции, левая нога вперед, подпрыгнуть, делая полтура, упасть на правую, делая *rond de jambe* левой; ударить по правой *sur le cou-de-piéd* левой ногой и открыть ее в сторону.

R. (p. 104) описывает несколько видов *contre-temps* для менуэта.

Encycl. «Contre-temps — прыжок, присоединенный к какому-нибудь па».

S o u r é. Подготовительное движения для исполнения следующего па.

Richelet (vol. 1, p. 616). «Танцевальный термин. Движение танцующего, который, перебрасываясь на одну ногу, проводит другую вперед или назад».

То же у *Livet* (p. 503).

Понятие *souré* и *demi-souré* основное в танцевальной терминологии XVIII в.

F. D e m i-s o u r é (p. 49) — это простой шаг одной ногой (без *plié* и не скользя) во всех направлениях — прямой, открываемой по дуге наружу, скрещиваемый вперед и назад, украшенный *gond de jambe* или батманом, с остановкой на полу или на воздухе, с поворотами, с соединением этих осложнений в одном шаге. *S o u r é* (p. 54) — это тот же простой шаг одной ноги и другой скользящий, с теми же и еще большими осложнениями, например: стать в IV позицию, правая нога впереди, сделать шаг левой ногой вперед; подняв правую, занести ее за левую щиколотку сзади, перенести также за щиколотку вперед и открыть, делая *gond de jambe en dehors*; остановиться с правой, открытой на воздухе. Таких различных зарисовано 106 видов, хотя надо оговорить, что форма вперед и назад рассматривается отдельно.

Encycl. — То же определение.

C o u r a n t e, t e m p s d e-p a s g r a v e. Это скользящий шаг одной ноги с *plié* и *relevé*, прямой и во всех направлениях, а также и с различными поворотами (*F.*). В какой форме он входит в экзерсис см. выше.

C o u r u, p a s (B.) или *pas de bourrées couru (M.)* — серия быстрых маленьких шажков, проделываемых вперед или в сторону на пальцах, не меняя ноги.

S r o i s é. Термин, обозначающий, что танцующий повернут несколько боком к зрителю, причем передняя нога отчасти скрывает заднюю, так как ноги «скрещены». Обратное понятие *é f f a c é* или *o u v e r t* см. ниже.

C u i s s e, t e m p s d e. Па из адажио (*M.*). Сделать большой батман; опустив ногу, немедленно вернуть ее в ту же позу, в которой она только что была, т. е. в арабеск, на II на 90° или на IV впереди (90°).

D é b o u l é s. То же, что, по нашей терминологии, *chaînés*: серия поворотов на полтура по очереди на каждой ноге в одном направлении, очень быстрых и очень компактных (*M.*). Делаются на полупальцах и на пальцах.

D é g a g é. Отведение вытянутой ноги на пол, на небольшую высоту или на 90° вперед, назад или в сторону (М.).

D é v e l o p p é. Вынимание ноги, по русской терминологии. Хорошенько подогнув носок, подымать ногу вдоль ноги упора до колена, откуда нога медленно разворачивается на II или IV позицию. Быстрое вынимание лишает это движение его характера.

E s c a r t é. Это понятие не встречается во французской современной терминологии. Объяснение его см. В. (с. 89) и Ч. (pl. IX).

E s c a r t s. Понятие, часто встречающееся в начале XIX в., — преувеличенное открывание ноги.

Berchoux (p. 51). On aime a voir Achille au milieu d'un ballet Lever la jambe au ciel et tendre le mollet.

G r a n d é c a r t. По нашей терминологии, шпагат, па низового комического театра, нашедшее усиленное применение в виртуозном канкане парижских *bal publics*, как *Moulin Rouge* и т. д. (см.: *Cours de danse fin de siècle*. Paris, 1892, illustré de L. Legrand, p. 33, «Le grand écart»; острые зарисовки упражнений в школе эстрадного танца с сопровождающим объяснительным текстом). На балетную сцену шпагат попал уже в начале XIX в. (см. сцену из балета «Вечер у раджи» в *Erinnerungen an das K. Ballet zu Stuttgart*. Stuttgart, 1826). Закономерность недавнего применения шпагата Ф. В. Лопуховым в балете «Ледяная дева» была не понята; Лопухов нашел эту новую краску для передачи своей концепции образа героини, так полно уложившегося в индивидуальности О. П. Мунгаловой; часть критики, публики и даже самых артистов (!) ничего не сумели увидеть, кроме «акробатики», забывая, что классика всегда черпает новые приемы выразительности из низового театра.

E s h a r p é. Прыжок с двух ног на две, из V позиции во II или в IV и обратно.

E f f a c é. Обратное *c r o i s é* (см. выше) понятие. Танцующий также повернут несколько боком к зрителю, но ноги не заслоняют друг друга, а видны обе.

E m b o i t é. Выбрасываемые поочередно ноги занимают на полу положение одна другой.

E n d e d a n s и **e n d e h o r s.** Два понятия обратных друг другу. Они обозначают: 1) направление поворота танцующего или ноги: *en dedans* — поворот по направлению к ноге упора; *en dehors* — поворот по направлению от ноги упора;

2) *en dehors* обозначает также понятие выворотности ног; о коренном ее значении для классики см. в настоящей работе.

В настоящее время выворотность вырабатывается правильным и упорным изучением *plié* и внимательным исполнением прочих па. XVIII в. прибегал к особому приспособлению для выворачивания колен (*boite à redresser les genoux*), о котором отрицательно упоминает Новерр, называя его *tourne-hanche*, и *Martinet J. J. Essai ou principe élémentaire de l'art de la danse*. Lausanne, 1797 (р. 30), но и он не дает описания. На гравюре *Cruikshank'a* 1824 г. (первоначальная дата «1824», стертая, выступает под новой подписью «1835 г.») мы имеем изображение подобной «*boite*», а *Albéric Segond* (*Les petits mystères de l'Opéra*. Paris, 1844, р. 150) приводит следующее описание, влагая его в уста танцовщицы: «Каждое утро танцмейстер заключал мои ноги в ящик с нарезками. Поставив пятки к пяткам, терпя невыразимую боль, приучалась я держать свои ноги на одной линии». *Adice* (р. 59): «В былое время во всяком классе были доски, к которым прислонялись, давая выворотность ноге в бедре, ремень, чтобы укреплять носок к палке и разрабатывать подъем, туго набитая подушка, чтобы выворачивать ступню *en dehors*; были даже специальные приспособления, которых мы не одобряем, но которые доказывают, с какой заботой и как отчетливо изучали свое ремесло». Сам *Adice* (р. 67) советует, чтобы хорошенько добиться выворотности, «держать ноги открытыми на всех *plié*, вытягивать их на палке, прижимать к доске и т. д.».

Entrechat. Быстрое скрещивание ног в прыжке. Формы его выяснятся из последовательных описаний. Считаем полезным рассеять ошибку некоторых теоретиков, считающих, что обозначение числа после слова *entrechat* (*entrechat quatre, cinq, six* и т. д.) обозначает количество делаемых заносок. Например, в примечаниях к русскому изданию писем Новерра (Л., 1927) комментатор указывает, что Камарго делала «4 заноски; Лани довела это число до 6 и больше» (с. 288). Четыре заноски — трюк, не осуществимый ни для одного акробатического танцовщика, — по исчислению *entrechat* это дало бы *entrechat-seize*, дальше *entrechat-quatorze* не шел ни один трюкач. Цифры эти обозначают число движений ноги: для того чтобы ногу перенести из V позиции позади в V позицию впереди, надо два движения: 1) открыть ногу и 2) скрестить; чтобы отнести назад, опять два. Таким образом, заноска требует четыре движения.

Lyvet (vol. I, p. 313): «Monsieur le pedant faisoit des cabrioles et des entrechats pa la romanesque, et il sautoit des pieds et des mains comme un crapaut que l'on mène en lesse» (D'Ouville. Contes, 1644; Paris, Jouaust, 1883, vol. 2, p. 261).

Richelet (vol. II, p. 86). «Entrechat — фигурный прыжок. Это испорченное итальянское слово — *capriola intrecciata*. Это — *capriole croisée*. Есть *entrechat en tournant*, *entrechat* вперед и *entrechat* в сторону».

R. (p. 69). Рамо указывает манеру делать *entrechat*: «...есть па, в которых работает только бедро, как в *battement terre-a-terre*, *entrechats* и в кабриолях — все это балетные па; их надо проделывать только из бедра, когда вы в воздухе, потому что ноги должны быть совершенно вытянутыми для достижения совершенства па: и подъем и колено неподвижны».

Lambranzi зарисовывает «кабриоль прямую вверх) с согнутыми коленями.

F. (p. 86). *Entrechats* et *demi-entrechats*. *Demi-entrechat* — это *entrechat-quatre*, проделываемое одной приводимой и отводимой ногой при пассивном состоянии другой, так сказать, *entrechat* «однобокое». Второй вид делается так: начинается с одной ногой, вынесенной en l'air вперед, привести ее sur le sou-de-pied вперед, plié, в прыжке перенести ногу назад и упасть в IV позицию, выведя ту же ногу вперед. *Entrechat-trois* имеет такой вид: прыжок из IV позиции, скрещивая ноги дальше, чем они стояли на полу; переменить ноги и упасть на переднюю, задняя остается en l'air, после чего делает шаг вперед. *Entrechat-quatre* делается из II позиции во II. Есть en tournant. *Entrechat-six* соответствует нашему. *Entrechat-cinq* начинается с одной ноги en l'air и заканчивается на две.

Encycl. (p. 416). *Entrechat*. «Легкий и блестящий прыжок, во время которого ноги быстро скрещиваются и опускаются в III позицию». Указывает *entrechat-quatre*, но также и 6, 8, 10, и 12. Однако последнее «не сценично» — оно «слишком быстро и глаз не может уловить скрещивания. Лучшие танцовщики ограничиваются *entrechat-six*», например — Дюпре. Делается en face, en tournant и в сторону. «*Dequiel*, танцовщик в опере XVII в., делал, прыгая, кабриоль и, падая, *entrechat*. Немногие, даже знаменитые, делали тогда *entrechat*». «Я видел возникновение *entrechats* танцовщиц; Камарго исполняла блестяще *entrechat-quatre*; г-жа Лани, первая из французских танцовщиц, сделала *entrechat-six*».

E r a u l e m e n t. Отведение одного плеча назад и выдвигание другого вперед согласовано с движением ноги, т. е. вперед идет то же плечо, как и нога.

F l e u r e t. Это *pas de bourgée*, как оно исполняется сейчас (*Encycl.*).

F o u e t t é. Движение ноги из II большой позиции; оставляя неподвижной верхнюю часть ноги, резким, сухим движением привести носок к колену спереди или назад (*M.*). На сцене применяется в разных видах, особенно большое *aouetté en face* в адажио и *fouetté en tournant*, исполняемые на пальцах и большими сериями — 32 фуэте, введенные у нас балериной Леньяни.

G a r g o u i l l a d e. Это то же, что *pas de chat*, но исполняемое с маленькими *ronds de jambe* (*M.*).

Encycl. «Это па приличествует для *entrées* ветров, демонов и духов огня; оно состоит из полупируэта в любую сторону. Одной из ног в прыжке делают *rond de jambe en l'air en dehors*, а другой, немедленно, *rond de jambe en dedans*. Упасть на первую ногу и повернуться на полтура, оставив другую ногу *en l'air*. Знаменитый Дюпре делал гаргульяду, танцуя демонов, но он не прыгал так высоко, как принято сейчас; мы ее видели очень высокой и очень совершенной по быстроте в четвертом акте «Зороастра». Г-жа Лионэ (*Lyonnaise*), которая в нем танцевала роль Ненависти и изображала отчаяние, — первая танцовщица, исполнившая это блестящее и трудное па». В других жанрах *danse noble* гаргульяду неуместна; как бы блестяще ее ни исполнить, она нарушит всякую композицию такого па. В комическом же танце ее исполняют с успехом, придавая ей веселый характер.

Dorat (p. 161). «Оставьте гаргульяду и рискованные па...».

G a v o t t e, p a s d e. *Contre-temps en avant*.

G l i s s a d e. После *plié* в V позиции одна нога открывается на II позицию, а другая скользит к ней в V позицию с заключительным *plié* и *relevé*. Можно делать вперед и назад.

G l i s s a d e f a i l l i. Проходной, короткий глиссад во всех направлениях (*M.*).

G r a v e, p a s. *Pas de courante*.

J e t é. Прыжок с одной ноги на другую, виды его очень многообразны.

J. F. (p. 71) зарисовано 34 вида, в том числе *assemblé*, есть *jeté en tournant*.

Encycl (p. 418) рассматривает *jeté* как неполное па.

L e v é, t e m p s. Прыжок на одной ноге, с другой ногой, удерживающей позу в воздухе.

Menuet, pas de. Основное па менюэта таково: при счете 3/4, два такта: шаг правой ногой с *plié* и *relevé* (раз, два), такой же — левой (три, раз), два маленьких простых шага на полупальцах (два, три) (*R.*).

P a s. Шаг. У *F.* перечислены следующие виды:

Шаг прямой, вперед и назад.

Шаг открытый, когда нога открывается, описывая дугу *en dehors* или *en dedans*; а также и прямой шаг в сторону называется открытым.

Шаг с кругом (*pas rond*), когда нога, делая шаг, описывает маленький *rond de jambe par terre en dehors* или *en dedans*.

Шаг *tortillé*; нога, делая шаг, поворачивает ступню *en dehors* и *en dedans*; делается вперед, назад и в сторону.

Шаг *battu*: нога, делающая шаг, ударяет по другой спеди, сзади или сбоку.

Encycl. (р. 119). К прежним названиям шага, *pas*, прибавлены следующие: *pas neuf* — с *plié* и *relevé* (*sic*), *pas balancé*, *pas couré*, *pas dérové*, когда обе ноги движутся одновременно в противоположном направлении»; *pas glissé*, «когда делается шаг более длинный, чем ему полагается естественно — настоящая его величина определяется шириной плеч» (новая мерка, ср. поз. *F.*). «*Pas mignardés* образуются, когда движения ног следят за нотами музыки», например, исполняют восьмые.

Pirouette. Название «пируэт» теперь применяется как имя собирательное; это — несколько туров (поворотов танцующего на одной ноге) подряд. Пируэту всегда предшествует *préparation* (см. это слово). Пируэт унаследован французским классическим танцем от итальянского, где он назывался *pirole*, *pirlotto* или *zurlo*. Это слово также общее с манежной терминологией.

Encycl. (р. 9). *De la Pirouette.* Это поворот лошади на одной задней ноге вокруг себя *terre-à-terre*.

Негри применяет исключительно пируэты *en dedans*; те, которые делаются *en dehors*, выделены в особую разновидность и называются *a rovescio* — «наоборот». Замечательно, что эстрадный танец сохранил до сих пор этот пируэт XVI в. — эстрадники в виртуозных турах вертятся всегда *en dedans*. Тот же прием принят почти всегда и в характерных балетных танцах.

Loret (1658, цит. у *Maugras*, р. 110) в описании балета: «Истина, выйдя из колодца, восхитила своими па и своими пируэтами...»

Richclet (vol. III, p. 152). Термин игрушечного мастера — род кубаря.

Pirouetter — это говорится шутя и насмех и значит прыгать, вертяться и танцуя («*Sautant, dansant, voltigeant, pirouettant, capriolant, nous arrivâmes aux logis*», — Voltaire).

Cotgrave. Поворот танцовщика на пальцах.

F. (p. 82). *Pirouettes*, туры делаются из II или IV позиции, заканчиваются или в те же позиции, или в V; 26 видов; самый простой — поворот на полтура на обеих ногах; самый сложный — из II позиции *тур en dedans*, делая ногой *rond de jambe en dedans* и ударив ногу упора *dessus* и *dessous* два раза; закончить *sur le sou-de-pied* впереди.

В чем заключалось нововведение г-жи Гейнель и Фервиля? *Despréaux* (vol. II, p. 292) говорит: «Конечно, пируэтировали и до этого времени. Но в 1766 году г-жа Гейнель и молодой танцовщик Фервиль приехали из Штутгарта и дебютировали в Париже. Они так поразили этой новинкой, что все остальные танцовщики стали им подражать и даже превосшли их...» Возможно, что они делали три тура, или применили пируэты в большем количестве, чем это было принято, или, наконец, делали пируэт *filée* (*Blasis*), т. е. только на носке, а не отталкиваясь на всяком туре пяткой, подобно тому как это теперь делается в большом пируэте танцовщика или в *fouetté en tournant*.

Encycl. (p. 420). «Пируэтом называется один или несколько поворотов корпуса, которые танцовщик делает на носке ноги, не меняя места».

Plié. Приседание. Значение *Plié* и теория его применения в классическом танце блестяще разобраны Ф. В. Лопуховым в его книге «Пути балетмейстера» (с. 35—38).

Positions. Позиция *F.* (p. 2): «Позиции — это, что обозначает различные места, куда можно поставить ногу, танцуя». Далее (p. 6—8) Фейе указывает десять позиций — пять правильных (*bonnes*) и пять неправильных (*fausses*). Пять правильных позиций соответствуют нашим, но они указаны не в полной выворотности, а в половинной (ступни приблизительно под углом в 90°). Расстояние для II позиции указывается в «длину одной ступни», также как и для IV — «между пятками обеих ног длина ступни». Это то же, что и теперь, но если мы вспомним, что позиции, как мы видели выше, — это те места, куда можно ступать при танце, мы увидим, какие маленькие шажки были приняты в конце XVII в., и они вполне определяют характер всего танца.

P r é p a r a t i o n s. Подготовительные движения различной формы, которыми берется «форс» — сила для предстоящего вращения и регулируется правильная работа рук и ног.

R i g a u d o n, pas de (R.) (р. 159). В первой позиции *plié*, прыжок с открыванием правой ноги при вытянутом колене; в тот же темп правая нога опускается на место, а левая открывается и так же быстро опускается на место; после чего *plié* и прыжок на месте. Отведение ног надо производить только из бедра.

R o n d de jambe par terre или **en l'air**. Круг, описываемый ногой на полу или движением из колена в воздухе. **G r a n d r o n d de jambe** — вращение всей ноги из тазобедренного сустава.

R o y a l e. Один из видов заносок = *entrechat-trois* или *changement de pied* с ударом ноги об ногу. Из V позиции во время прыжка ударить ногу об ногу, не скрещивая их, и, падая, поменять ноги.

S a i l l i e или **pas échappé des deux pieds.**

Enycl. (р. 423). «Стать в IV позицию на полупальцы правая нога впереди... Вы как бы произвольно падете на *plié*, скользая правой ногой назад, а левой вперед; но моментально возвращаете обе ноги обратно на прежнее место; вы подымаетесь из *plié* на левую ногу прыжком, тем же движением подводя правую в I позицию... После этого — шаг вперед левой ногой, что называется *dégagé*, так как подготавливает ноги к следующему па».

Richelet (vol. III, р. 520). «*Saillir*. Этот глагол для обозначения «прыгать» больше не употребляется».

S a u t. Прыжок.

Richelet (vol. III, р. 541—543). Прыжок. Сначала указывает акробатические виды. «Есть разные виды прыжков: *le saut de la carpe*. («рыбка». — Л. Б.) ...*les sauts périlleux* (сальто-мортале) — это те прыжки, которые итальянцы зовут *salti mortali*, потому что их нельзя сделать, не подвергая свою жизнь какому-нибудь риску, и браться за них надо с большой осторожностью».

Танцевальный термин. Есть несколько видов прыжков: *le saut simple*, *le saut battu*, *le saut de basque* etc. «*Sauteur* — тот, кто делает прыжки (англичане — лучшие танцовщики и лучшие прыгуны на ярмарке). *Sauteuse* — та, которая делает прыжки (в 1678 г. на ярмарке Сен-Лоран была *sauteuse* — итальянка, которая делала поразительные прыжки)».

S a u t e u r — термин манежный; и про коня говорят «bon sauter», как и про человека (то же у Duc de Niewcastle).

Encycl. (p. 423). «Слово saut обозначает балетное па — des danses par saut, — когда одновременно поднимаются в воздух корпус и обе ноги, чтобы friser la cabriole». «Простой прыжок; ...прыжок battu, когда пятка бьет одна о другую один или несколько раз и когда их заносят одну за другую, что называется entrechat». «Saut de basque — это sauté en tournant; ...прыжок зовут cabriole, когда в воздухе двигают ногами».

Dorat (p. 161): «Пустой механизм достаточен для sauteur» (здесь в смысле акробата); (p. 166): «Эти неловкие sauteurs» — о неуклюжих Зефирах, т. е. о танцовщиках.

S i s s o n n e. Прыжок с двух ног на одну, в любую позу.

F. (p. 81). Pas de sissonne соответствует нашему понятию во второй половине, но начинается с assemblé; разобрано 12 видов, есть sissonne в повороте и с заноской.

S o u b r e s a u t. Прыжок в V позиции с двух ног на две ноги, не меняя их. *M.* указывает soubresaut на одной ноге, тот прыжок, который у нас зовется temps levé, см. выше.

Richelet (vol. III, p. 618). «Вид прыжка, исполненного в свободной и веселой манере».

T e m p s. Простейшее танцевальное движение или составная часть па.

Richelet (vol. III, p. 699). Этот термин применяется в манеже и в фехтовании. *Blasis* определял temps как «термин, обозначающий всякое движение ноги».

T o u r. Оборот тела на 360° на полу (пируэт) или в воздухе (воздушный тур — tour en l'air). При обороте тела на 180° — demi-tour. В прошлом понятие tour входило в более широкое понятие pirouette. Для *Blasis'a* tour — однократное вращение тела вокруг своей оси: «Пируэт из трех или четырех туров».



Культурный танец.
Изображение на золотом перстне-печати, из Микен,
XV—XIII вв. до н. э.
Афины, Нац. музей



Танцоры.
Золотые бляшки греческой работы,
из кургана Большая
Близница, IV в. до н. э.



Оргические упражнения.
Роспись психтера, конец VI в. до н. э.
Париж, Лувр

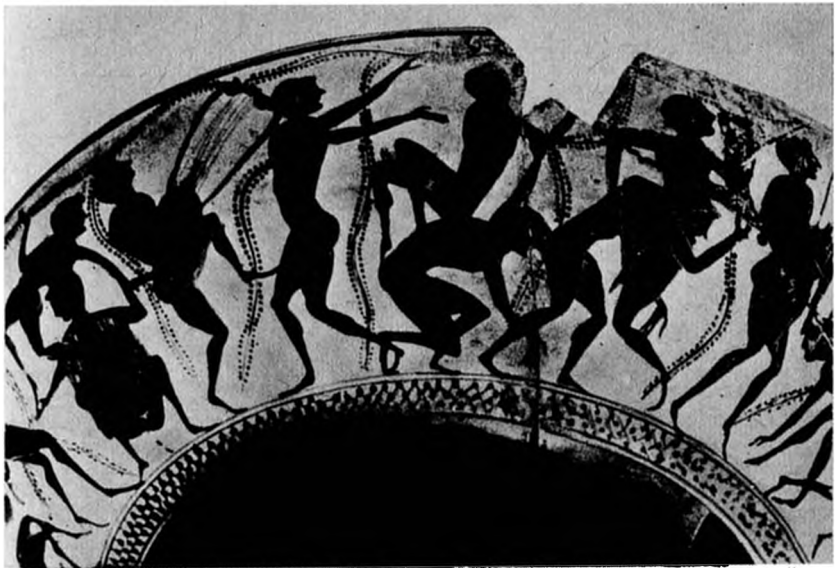




Танцовщица.
Роспись килика,
первая половина V в. до н. э.



Танцовщик.
Роспись навкратийского кубка,
из Оливии, VII в. до н. э.



Шествие юношей.
Роспись килика, VI в. до н. э.



Танцующий.
Роспись вазы, начало VI в. до н. э.



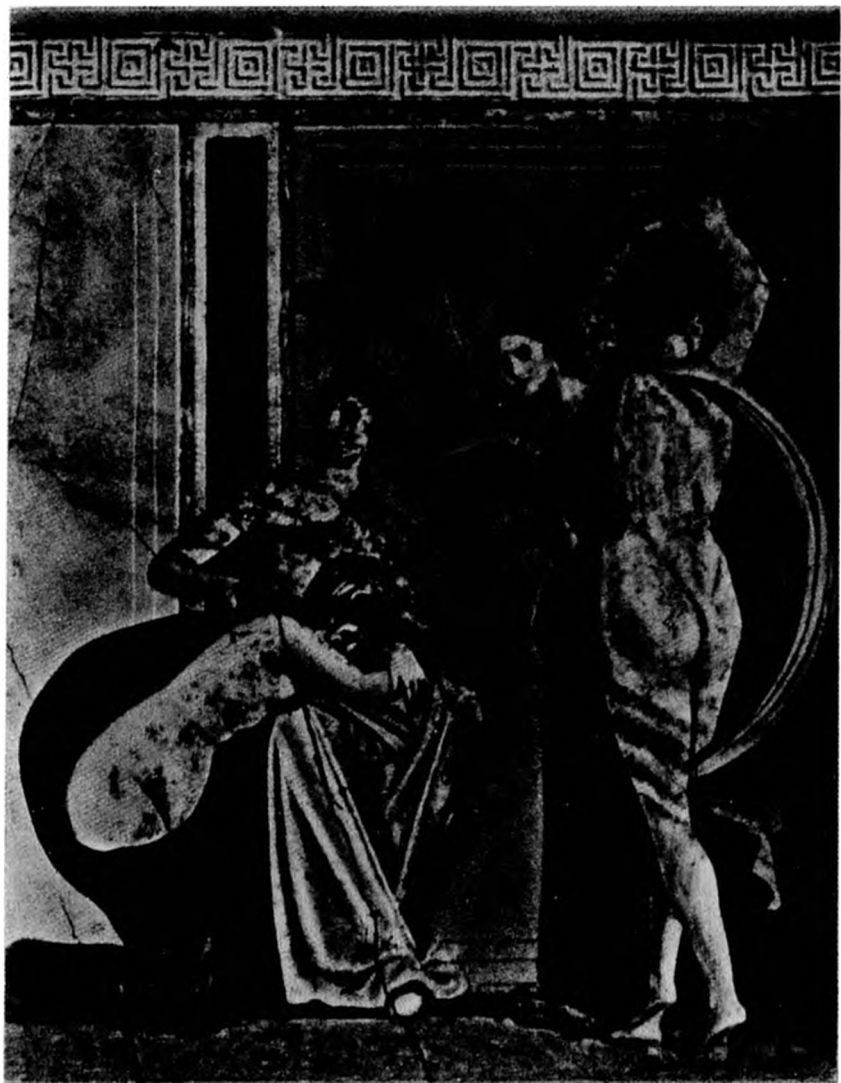
Танец дионисийских мистерий.
Терракотовый рельеф



Танцовщики.
Фреска этрусской Гробницы Львиц, VI в. до н. э.



Танцовщицы.
Терракотовые статуэтки, II в. до н. э.
Стамбул, Археологический музей



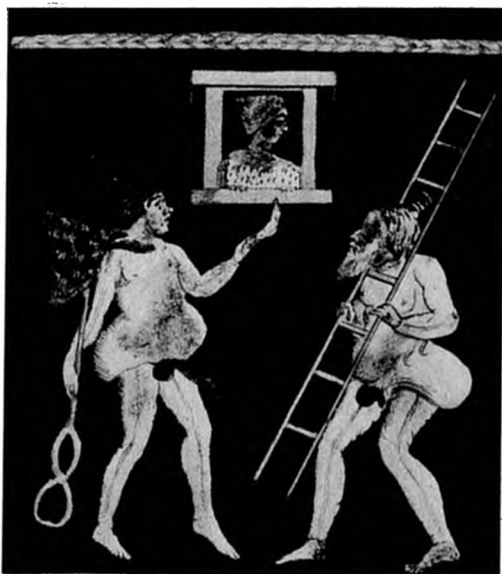
Сцена начала дионисийских мистерий.
Фреска Виллы мистерий в Помпеях,
середина I в. до н. э.



Танцовщик с киликом в руке.
Деталь этрусского бронзового треножника, ок. 600 г. до н. э.
Париж, Нац. библиотека



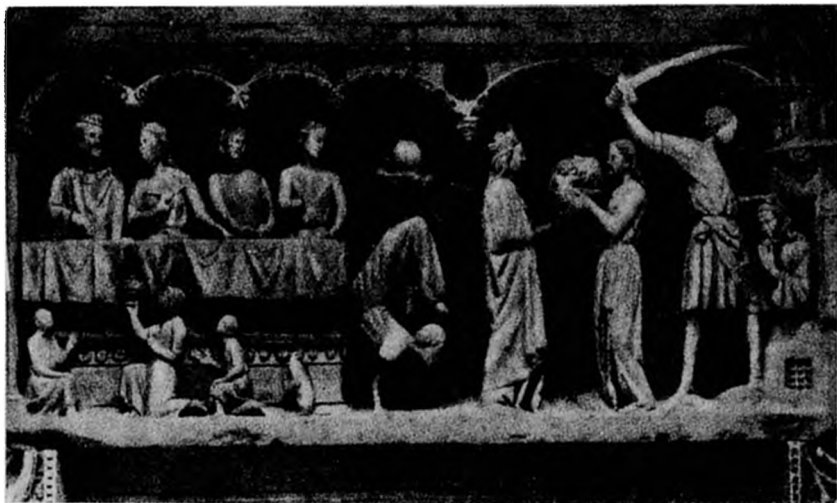
Танцовщица.
Фреска виллы Диомеда в Помпеях



Мимы-буффоны



Мимы-буффоны



Танец Саломеи.
Скульптура портала собора в Руане, XIII в.



Фарандола.
Миниатюра латинской рукописи, XV в.
Париж, Нац. библиотека



Народный танец в честь прихода весны.
Гравюра по миниатюре часослова Шарля Ангулемского,
вторая половина XV в.
Париж, Нац. библиотека



Танцующие крестьяне.
Рисунок А. Дюрера на полях молитвенника
императора Максимилиана, 1514 г.
Мюнхен, Гос. библиотека



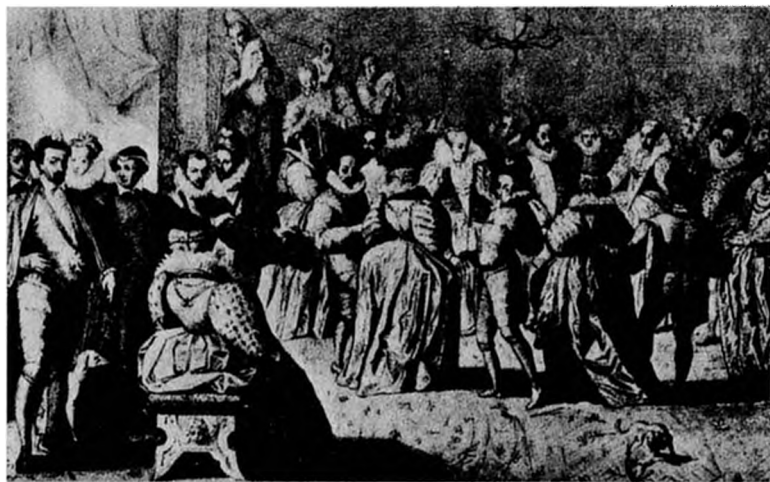
Народный танец.
Гравюра



Морескьер.
Деревянная статуя работы Эразма Грассера, 1477—1480 гг.
Мюнхен, Городской музей



Бал при дворе короля Шарля VII.
Миниатюра французской рукописи романа
о Жираре де Невере и прекрасной Эврианте, 1440 г.
Париж. Нац. библиотека



Бал при дворе Генриха III.
Гравюра Жиру с оригинала Клуэ, конец XVI в.



Гальярда.

Гравюра Дж. Франко из трактата
Фабрицио Карозо «Танцовщик», 1581 г.



Фигура танца.

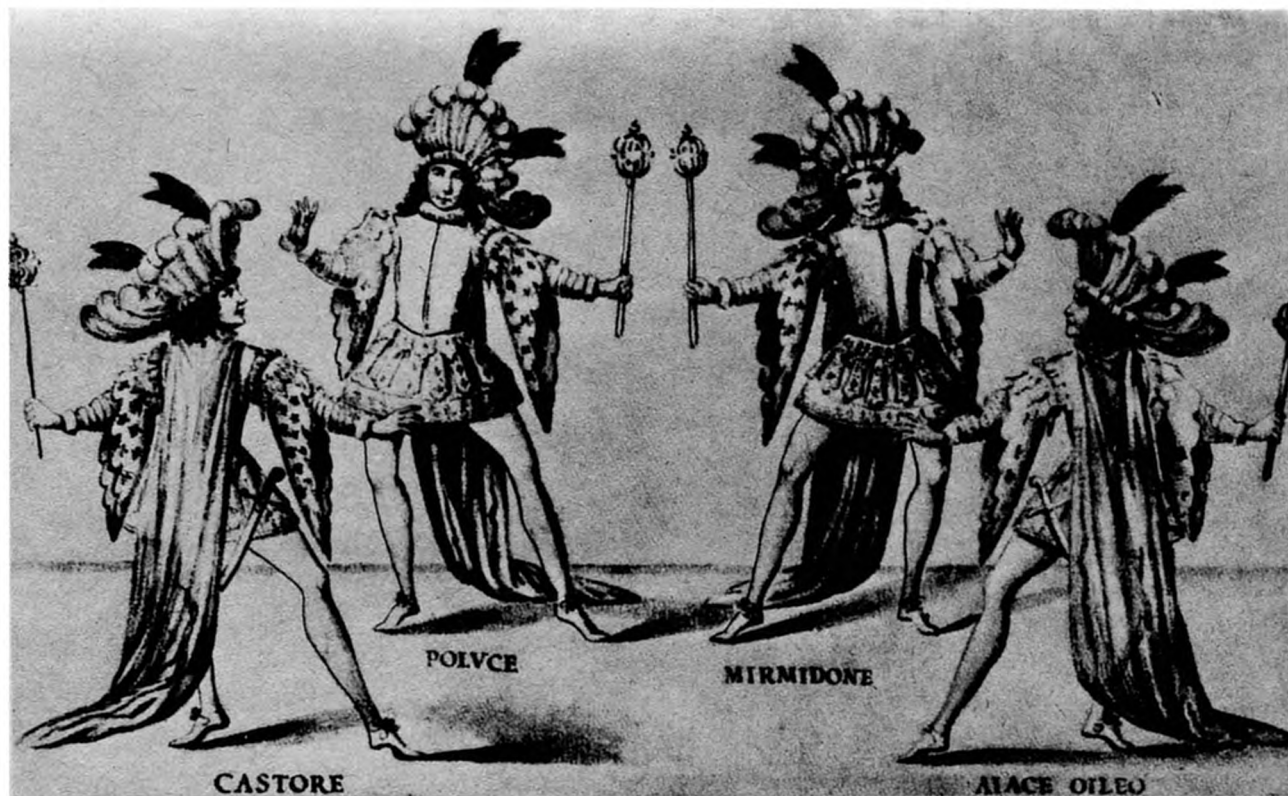
Гравюра Дж. Франко из трактата
Фабрицио Карозо «Танцовщик», 1581 г.



Танец с факелами. Миниатюра XV в.



Сцена из балета «Фей Сен-Жерменского леса».
Рисунок Даниэля Рабеля, после 1625 г. Париж, Лувр



Итальянский придворный балет.
Рисунки Томмазо Боргоньо, XVII в. Турин, Нац. библиотека



Ла Кампилли.
Гравюра XVII в.



Танцовщица Изабелла.
Гравюра XVII в.
Париж, Библиотека Арсенала



Танцовщик Баллон.
Гравюра Ж. Боннара, 1696 г.
Париж, Библиотека Арсенала



Танцовщик.
Гравюра Жана Берэна, конец XVII в.
Париж, Библиотека Арсенала



Танцовщица Спинетте.
Гравюра Ж. Боннара, 1699 г.
Париж, Библиотека Арсенала



Танцовщица.
Гравюра, 1691 г.
Париж, Библиотека Арсенала



Танцовщик Лаваль в costume грека.
Рисунок, XVIII в.
Берлин, собрание Каргер-Деккер



Танцовщица в costume Эвмениды.
Гравюра Дерс-Сарразена, XVIII в.



М. Тальони в балете «Натали,
или Швейцарская молочница».
Литография, после 1832 г.



М. Тальони в балете «Гитана».
Литография Ж. Бувье, 1840-е гг.



Ф. Эльслер танцует «Качучу».
Литография, 1836 г.



Ф. Эльслер танцует «Качучу».
Литография А. Лакоши



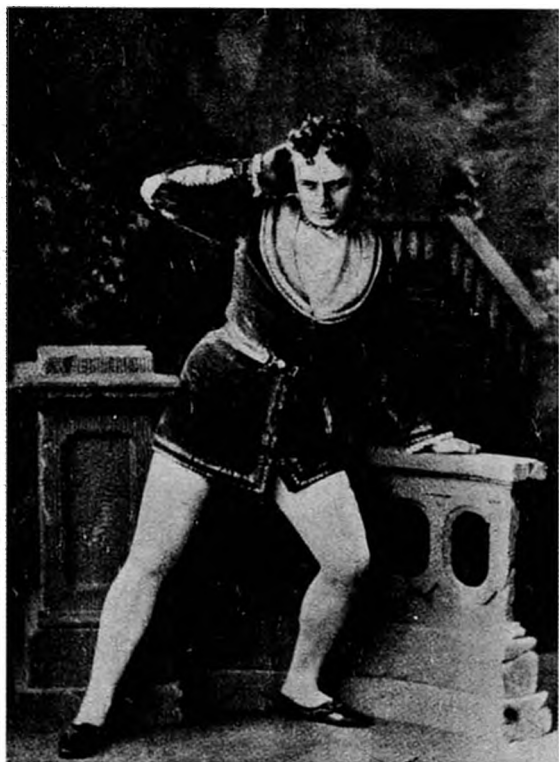
М. Петипа в балете «Фауст»



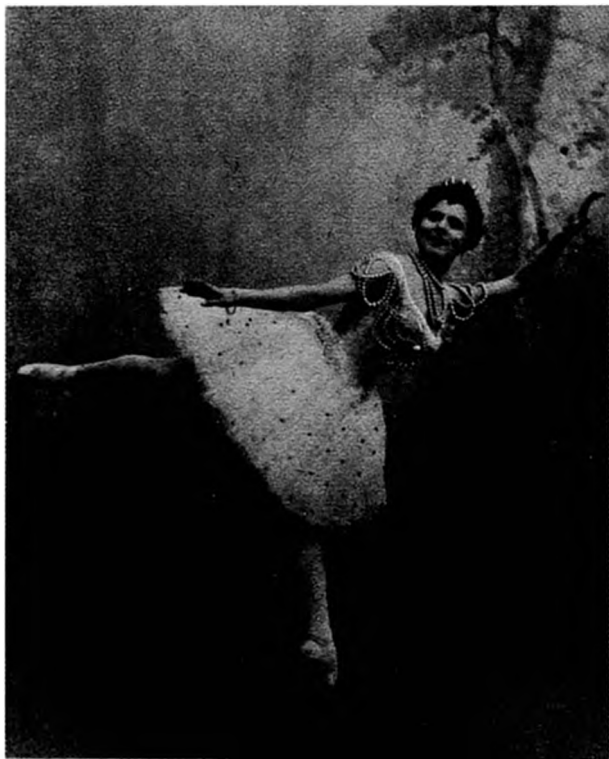
Г. Дор



Н. Богданова



П. Гердт в балете «Жизель»



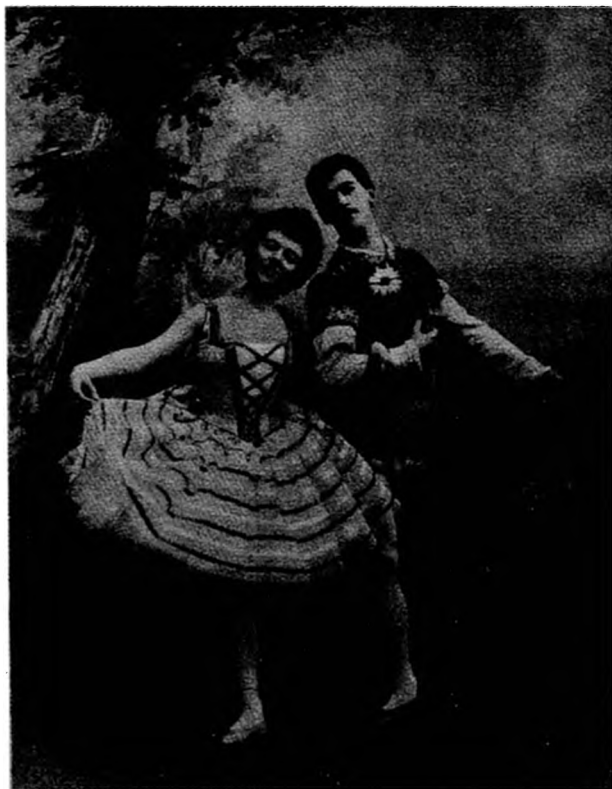
П. Ленъяни в балете «Жемчужина»



П. Ленъяни



М. Кшесинская



О. Преображенская и С. Легат в балете «Жизель»



А. Павлова в балете «Жизель»



А. Павлова в балете «Жизель»



Т. Карсавина в балете «Фея кукол»



Т. Карсавина в балете «Шопениана»



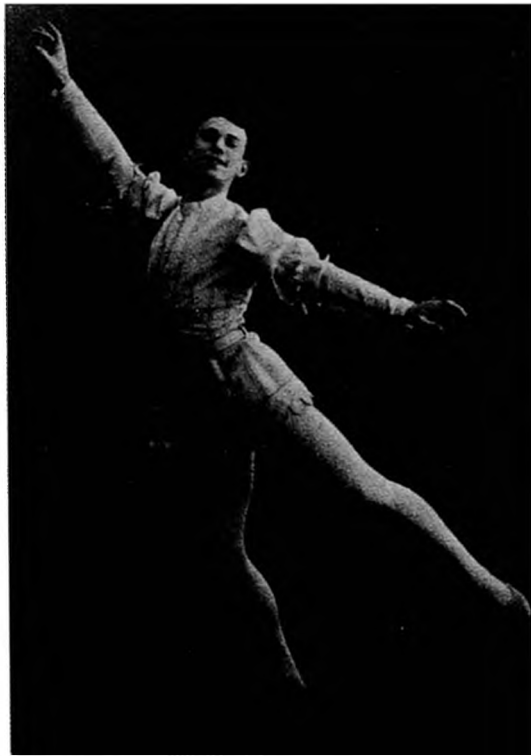
Н. Легат



М. Фокин в балете «Пробуждение Флоры»



С. Андрианов



В. Нижинский в балете «Раймонда»



П. Владимиров в балете «Лебединое озеро»



А. Обухов в балете «Жизель»



О. Спесивцева в балете «Эсмеральда»



Е. Люком

Работы Л. Д. Блок
1930-х годов



Заметки о балетах Дидло

I. В ПОИСКАХ РАЗГАДКИ «ТАЙН» ТВОРЧЕСТВА ДИДЛО

Говоря о Дидло, к кому обратимся мы первому за решающим словом? Кто как не Пушкин и обессмертил его и изваял с такою наглядной очевидностью в одной фразе?

Пусть все, говорившие о Дидло, игнорируют слова Пушкина, хотя и цитируют их для порядка, пусть приписывают Дидло трезвую тенденциозность и прозаическую схематичность повествований. Дальше их рассуждения не должны ли растаять в свете совершенно ясной пушкинской формулировки: «Балеты Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной... в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе».

Или это сказано не по-русски, или это плохо сказано? «Живость воображения» — эпитет, который трудно приложим к любому либретто Дидло, поскольку мы возьмем его как драматическое, словесное произведение. Сюжеты не поднимаются над уровнем элементарной мелодрамы или давно известных балетов. «Живость воображения» надо искать в том, что видел Пушкин. И видел с таким увлечением, что Л. П. Гроссману не стоило больших трудов убедить нас — это виденное с яркостью и силой наложило свою печать на юношеское творчество самого Пушкина. Тому доказательство поэма «Руслан и Людмила», детально анализированная Гроссманом. К ней нам еще придется вернуться.

Кому тогда могло бы прийти в голову найти «прелесть необыкновенную» в многодумных мимированных драмах,

которые на все лады приписывают Дидло упомянутые нами критики. Во всяком случае, не юному Пушкину-поэту, горячей голове, при мысли о Дидло отбрасывающему «всю французскую литературу» — рассудительную, поучительную, даже попросту умную, но лишенную «поэзии». И эту «поэзию» (для него не пустой звук!) Пушкин видит в балетах Дидло. Перечитайте либретто — поэзии ни следа. Но Пушкин видел ее. «Нет! самое пламенное воображение поэта не может породить подобного!» — восклицает и «старик Державин». Значит была она в том, что видимо в зрительном облике спектакля. В зрительном спектакле, созданном Дидло.

В пушкинскую пору — это еще очень горячо любимая область искусства, а что искусство вообще занимало в жизни очень высокое место, ощущалось и понималось многими. Взять хотя бы письма рядовых людей, хотя бы из переписывавшихся с Пушкиным. Стиль их писем вполне литературен, порою тонок, остроумен и лиричен. Они явно очень литературно начитанны и понимают тонкости пера. Взять просто дамские рукоделия эпохи, вышивки, бисер. Верный глаз подбирает тона, и твердая рука ведет рисунок — культура глаза несомненна. Слой населения, попадавший в театр, был насыщен знанием искусства и его осмысленным ощущением. Увлечение же театром было лиричным и приподнятым.

«Волшебный край! Там в стары годы...»

Надо видеть балеты Дидло во времени и пространстве...

Мы стремимся подготовить читателя к тому, чтобы он с должно направленным интересом отнесся к словам самого Дидло. Их вовсе не так мало, как думают некоторые*. Многие из предисловий Дидло очень отчетливо отражают вкусы, намерения и интересы каждого данного момента работы. А так как некоторые из либретто удастся обнаружить в наших книгохранилищах не только в русском издании, но и параллельном французском, то и оттенки мысли и оборотов речи приобретают ценность подлинных слов самого автора.

Из восьми постановок первого периода пребывания в России нам до сих пор удалось найти либретто лишь трех из них: «Зефир и Флора» (1806, русское и французское, без

* Ю. О. Слонимский полагает, что «мы располагаем лишь десятком предисловий к либретто, плохо переведенных на русский язык» (Слонимский Ю. Мастера балета. Гл. «Дидло». Л., «Искусство», 1937, с. 20).

предисловия), «Роланд и Моргана» (1806, русское и французское, без предисловия), «Амур и Психея» (1810 — русское, 1809 — французское*). На предисловие французского либретто этого последнего балета мы будем не раз ссылаться; оно очень пространно — занимает целых восемнадцать страниц. Читатель найдет в нем много интересных фактов.

Здесь мы остановимся лишь на тех чертах его, которые характерны, с нашей точки зрения, для уточнения убеждений самого Дидло, его взглядов на творчество балетмейстера вообще и свое собственное в частности.

По-видимому, Дидло был до крайности самолюбив, щепетилен и больше всего на свете опасался, чтобы его не заподозрили в злонамеренном подражании предшественникам. Почти в каждом предисловии он не упускает случая подчеркнуть, что та или иная деталь постановки выдумана им самим (*de pure imagination*) и отнюдь ни у кого не заимствована. Так и тут — в «Амуре и Психее». Он педантично и точно указывает, что в постановке Новерра балета на тот же сюжет, в сцене ада, его особенно поразила разработка идеи Сизифова камня. Психея была прикована к большому камню, делала тщетные усилия его сдвинуть с места, падала на него в изнеможении, а фурия Тизифона в это же время осыпала ее ударами своих змей. Дидло эти образы заимствовал, с «радостью» спешит констатировать, что он в долгу перед Новерром, что «считает это несколько не унижительным (*J'en fais gloire*)».

Но вот вода на нашу мельницу:

«Вся эта попытка мне показалась *интересного рисунка* (*prêter du dessin*), сценически эффектной...»

Дальше о сцене во дворце Амура: «Мне казалось, что сад, фон из листвы, будет более *живописен*, более выигрышен для воздушных групп, которые я ввел впервые в этом балете, более подчеркнет мою четверку с вуалями... Эта идея, применение голубей так, как это сделано мной, воздушные группы — все это моя собственность, выдумано мной самим (*de pure imagination*), всего этого не найдешь ни в одном балете наших великих мастеров... *Существовать*

* Предисловие это не далось в руки сразу. В русском либретто его нет вовсе, а в экземпляре французского либретто Театральной библиотеки имени Луначарского оно отсутствует, и в переплетенном томике легко не заметить этого пробела. В публичной библиотеке французского экземпляра нет. Посмотреть университетский экземпляр не могло прийти в голову, и лишь случайное приобретение этого французского либретто антикварным путем дало нам предисловие в руки.

только чужим — это быть ничем. Вот мое заветное убеждение (*profession de foi*)»*.

Что заботит Дидло? То, чтобы эти зрительные образы были оригинальны, говорили глазу, что произведение его «собственное», пусть сюжет и служил уже много раз перед тем большим и уважаемым им мастерам: «нашему Корнелю» — Новерру, «нашему Мольеру» — Добервалю, «нашему Расину» — Гарделю.

Возможность дать новизну зрительным впечатлениям решает выбор сюжета балета: «В надежде обновить если и не удовольствия публики, то хоть жанр спектакля, костюмы, нравы, обычаи и все аксессуары, я взял сюжет из истории Перу». «Чтоб более разнообразить эффекты декорации и костюмов, чтоб не всегда представлять публике одни и те же лица, одни и те же виды, я избрал род китайский».

«Роль Морганы, по серьезному роду ролей г-жи Колосовой, не терпит танцев, поэтому я вздумал ввести Альцину, дабы разбросать в сюжете несколько па (не сюжет требует танца, а в сюжет вводится новый персонаж специально для танцев!).

Через сей персонаж, влекущий к обольщению в любви, мог я наполнить второй акт цветами, вуалями, полетами, гениями, амурами, сильфидами и т. п.».

И наряду с озабоченностью новизной во всех предисловиях — рассуждения чисто композиционные, [взгляд] художника до написания эскиза своей картины.

Вот перед выпуском нового и многосложного балета, имевшего у публики громадный успех, забота: «Я чувствую всю невыгоду, предстоящую для моего балета со стороны рода костюмов, декораций, аксессуаров, лишенных новости в глазах публики, ибо я столь много уже сочинял в самом роде балетов...»

Опять чисто композиционные вопросы заботят Дидло при постановке «Коры и Алонзо»: «Нравы перуанцев очень мягки, просты, не красочны; я искал нужные для картины тени и способ придать выразительность всему произведению. Для этого я ввел дикий народ Анти, поклонников тигра и достойных подобного божества, и противопоставил их моим перуанцам». Священный танец «дев солнца», при-

* «Дидло никогда не облегчал своего сценического труда постановкою чужих балетов. Быв балетмейстером в первенствующих столицах, он считал для себя низким обезьянничать: он обыкновенно говорил, что только молодым ученикам прорчительно ставить балеты своих учителей...» (Глушковский А. Воспоминания балетмейстера. «Искусство», 1937, с. 164).

думанный Дидло, нужен был, чтобы «ввести больше танцев в роль Кору». Кору играла Истомина; Дидло несколькими строками выше превозносит ее пантомимический талант наряду с Колосовой и Лихутиной, а все же затрачивает творческие усилия, чтобы увеличить количество танцев в ее роли.

А вот и пресловутое «увлечение» актерской пантомимой в предисловии к «Венгерской хижине»: «Балет сей весьма невыгоден для танцев, но г-жа Колосова желала его иметь, и я монтировал оный без прекословия для ее таланта, могущего его *украсить*».

Пантомиму надо украсить, чтобы сделать приемлемой? Это отношение что-то не похоже на увлечение. Или в предисловии «Евтимия и Евхарисы»: «Я ввел при конце божества греков и дал им эпизодические танцы для избежания *сухости...*»

Танцы призываются на помощь, хотя бы и вовсе не относящиеся к действию, без них Дидло признает пантомимный спектакль зрелищем «сухим».

Вовсе не от отвращения к танцу внесюжетному, не потому, что Дидло «ставил их неохотно»*, он прибегает к помощи Огюста для постановки русских плясок в конце III акта «Кавказского пленника» как к незаменимому «спецу». «Товарищ и друг мой Огюст содействовал мне в составлении русских плясок последнего акта, а кто лучше его вникнул в истинный характер национальных танцев? Кто приятнее одушевил оные своим искусством?»

Если танцы для него — такая скучная вещь, почему же в балетах Дидло видно удивительное разнообразие в танцах?

Почему «все балеты Дидло были очень многосложны в своих сценах, группах, картинах и танцах»?

Да, но это все слова, слова и слова. Конечно, хотелось бы нам видеть хоть где-нибудь зарисованными танцы Дидло, сочиненные в петербургский период. Таких зарисовок нет, и нам приходится прибегнуть к методу, примененному нами многократно в течение поисков данных для истории техники танца — искать указаний косвенных.

Одним из учеников Дидло был знаменитый наш художник Федор Толстой. Вот что он пишет в своих мемуарах.

«В начале вышед из корпуса, посещая театры, более всего восхищался я прекрасными балетами г-на Дидло.

* Слонимский (указ. соч., с. 53) полагает, что цитирует предисловие «Венгерской хижины». Это цитата из «Кавказского пленника». Подобная же описка, на с. 34, где вместо предисловия к «Тезею и Ариадне» называется «Кора и Алонзо».

Имея большую способность ко всем гимнастическим упражнениям, я скоро пристрастился к балетным танцам и учился у Дидло очень прилежно. Он всем тогда говорил, что если бы я совсем посвятил себя этому искусству, то мог бы быть замечательным артистом».

В художественном же наследии Федора Толстого мы знаем чрезвычайно интересный опус, хранящийся в Русском музее. Это два балета, сочиненные и нарисованные им в типичной его манере — пером, тонкими штрихами контуров. О возникновении этих балетов художник сам рассказывает в тех же его мемуарах.

«В 1840 году я сочинил и написал программу балета, взяв для того сюжет из скандинавских преданий. К этому балету я скомпоновал и нарисовал все позы солистов обоего пола как в их отдельных разнообразных танцах, так и в общих группах; нарисовал все игры того племени, состязания в силе, борьбе, проворстве на бегу, стрельбе из лука и искусстве владеть копьем и мечом; нарисовал также все поединки и сражения.

Костюмы были написаны мною акварелью. Финальная сцена, с декорациями и всеми действующими лицами, изображена мною в большом рисунке, окончательно сделанном пером и выгравированном на медной доске. В ней на облаках является храм Валгаллы, со всеми богами скандинавской мифологии, окруженными тенями убитых на войне воинов и бардов, которые, сплетаясь руками с живыми, танцуют частью на земле и частью на воздухе».

«Я имел счастье представлять этот балет государю, императрице и всей царской фамилии, которым понравились и программа балета и рисунки», — продолжает Ф. Толстой. «Я получил приказание от министра двора передать программу балета и рисунки дирекции императорских театров, так как его величество изволил разрешить поставить этот балет на сцену с-петербургского Большого театра.

Но балет мой не был дан и, как я узнал уже в 1846 году от директора театров, во-первых, по причине дороговизны постановки такого обширного балета, во-вторых, потому, что будто бы петербургская публика не любит серьезных эстетических балетов, где помимо танцев артисты должны пантомимою и мимикою изображать целые драмы, а любит в балетах только одни танцы, грациозные и страстные позы солистов.

Всякий настоящий балет, изображая действие какой-нибудь драмы, как я полагаю, при каждой сцене вместе с

танцами должен представлять зрителям целую картину, составленную из всех действующих лиц и декораций так, чтобы не оставалось никого и ничего на сцене, не включенным в общую картину. Поэтому второй сочиненный мною балет, заимствованный из греческой мифологии, я весь изобразил в 48 рисунках, окончательно исполненных мною пером, таким же образом, как исполнена мною поэма «Душенька», в ту же величину листа и фигур. Ни программы балета, ни рисунков я еще не представлял его величеству.

Программы и рисунки своих балетов находятся у меня».

Балет называется «Эолова арфа» (помечен на рисунках 1838 годом), второй — «Эхо», помеченный 1842-м и дальнейшими годами. Эти датировки как будто и не говорят об интересности данных произведений для нашей темы — времена, далеко ушедшие от Дидло, разгар романтического балета. Но первый же взгляд на рисунки в корне меняет отношение к ним. Это — не романтизм, это еще чистейший классицизм, ампир. Не может быть никакого сомнения в том, что Толстой вспоминает свою юность, свое увлечение Дидло, его балеты, его уроки. Он компонирует в стиле своей молодости, в стиле Дидло.

Правда, нам могут возразить, что пластика женских фигур более легка, чем пластика ампирная. В этих танцовщицах может показаться порой схваченность модной фигуры сороковых годов, корсетная зажатость талии. Но мы полагаем, что эта схваченность в талии, облегченный рисунок бедра и мускулатуры области живота не менее логично объясняются и перетренированностью классической танцовщицы. Аналогичный облик танцовщицы мы можем видеть и в наше время, хотя бы на репетиции, когда линия корпуса не изменена никаким костюмом и отчетливо видна в легкой рабочей тунике.

Что же касается причесок, системы костюмировки, обильного введения в композицию жизни шарфов, гирлянд, арф и прочих аксессуаров — это все чистейший ампир.

Вот эти группы амуров у Толстого. Вот — «среди сплетенных имц цветочных гирлянд резвятся юные обитатели воздушных сфер...».

Вот — «гирлянды тянутся вдаль, группируемые Утехами...». Конец гирлянды в руках танцующей на земле фигуры. Летящие по воздуху Амуры поднимают ее мягкие изгибы все выше и выше. Так образуется рампа и фон для средней группы танцовщиков. Большой вуаль, входящий в

композицию этой группы, также подхвачен одним из летящих в воздухе амуров и образует над танцующей парой легкий, пластичный и подвижной шатер.

Вот драматическая сцена, разыгранная на земле и на воздухе. Мальвина в печали под деревом, на котором висит арфа Арминия. Его тень пролетает мимо по воздуху и срывает аккорды со струн арфы.

Вот заключительная сцена балета. Валгалла, широко планированная на земле и на воздухе. Планировка очень сдержанная, симметричная и академичная. Очень академичны и некоторые заключительные группы. Они выдержаны плоскими фронтонами, с пресловутым академическим построением пирамидами, как, впрочем, и вообще большое количество групп. Но в этой условной форме группы гармоничны и изобретательны.

Если в сценах, протекающих на фоне пейзажа, не очень отчетливо переношишь видимое в условия театральной постановки, например, вѣреницы танцовщиц на холмах в очень большом отдалении, то сцены во дворце Юпитера и Юноны — это уже «балет». Красив и легко воплотим на большой сцене фон из женского кордебалета, расположенный на ступенях пологой, широкой лестницы. Очень ясен танец отчаяния химеры.

Эхо, выющиеся вокруг нее вуали, заломленные руки в профильном субресо.

На основании этих доводов мы и решаемся утверждать: Толстой сохранил нам облик танца, облик танцовщицы и танцовщика из балетов Дидло. Этот драгоценнейший источник мы должны с жадностью и вниманием рассмотреть и проанализировать.

Первое впечатление: чувство адажио, чувство линии — это совсем наше чувство. Большие, певучие «вынимания» ног, застывающих в высоких позах, гармоничные переплеты рук, позы на пальцах с поддержкой кавалера.

Но тут же и разница. Кавалер больше танцует, чем в нашем адажио. Его участие в группах сложнее. Часто он меняется с дамой местом: то кавалер в группе стоит на коленях с арфой в руках, а дама в арабеске; то, наоборот, — он в арабеске, она на коленях с той же арфой.

В некоторых группах, как, например, в *pas de trois*, обе дамы в очень энергичных, распластанных, широких позах; поза же кавалера более мягкая и лиричная... Арабеск часто на плие, много поз на коленях и на полу — все это создает впечатление мягкости, певучести, пластичности. И женствен-

ности. Во всех этих группах, во всех этих танцах Толстого фигурируют женственные, мягкие, лиричные юноши. Их танец совершенно подобен женскому. Вплоть до того, что они встают на пальцы, а поддерживают их танцовщицы. Конечно, пальцы — «пуанты» в таком виде, как на зарисовках Толстого, — это явление позднейшее, послетальониевское*.

Подымались в начале века на полупальцы очень высоко, почти на пальцы, но не до конца, как, например, у Фанни Биас. Тут Толстой привносит современность, но, глядя на его танцовщиков, начинаешь вспоминать все, что прочтено об Огюсте Вестрисе, о Дюпоре, о Нивелоне. Похвалы «мягкости», «резвости», «миловидности» этих танцовщиков оживают. Танцовщика эпохи Дидло мы должны представлять себе гибким, женственным юношей, «сотанцующим» со своей дамой совершенно на равной ноге. Танцовщицы же очень силовые, энергичные, [вспомним] хотя г-жу Клотильд, танцовщицу Парижской оперы, которой взбрело в голову в 1807 году заменить Дюпора в его партии юного Ахилла в балете «Ахилл на Скиросе» и которой затея эта блестяще удалась**. Не надо забывать, что Дюпор славился баснословными прыжками, следовательно, и г-жа Клотильд должна была обладать разработанной техникой прыжка. Да и Истомина у Пушкина «летит, как пух от уст Эола», и с образом «русской Терпсихоры» связан у него «душой исполненный полет». Надо считать несомненным, что в эпоху Дидло танцовщицы выработали солидную технику прыжка, подобного мужскому, т. е. применяли большие жете, большие ассамбле и т. п., тогда как все описания женского танца XVIII века заставляют предполагать лишь различные виды *entrechat*, гаргульяды и прочие прыжки этого типа. Полеты Тальони возникли не на пустом месте, были они завершением, были чудом из чудес.

Мы не воспроизводим всех рисунков Толстого, но, разумеется, взяли наиболее яркие. Если бы мы знали, что предположения наши точны, что Толстой действительно вдохновлялся воспоминаниями о балетах Дидло, мы были бы богаты. Но в ожидании серьезных возражений против этой нашей надежды видеть творческие отзвуки балетов Дидло в тонких линиях его ученика и поклонника мы все же рады показать читателю все эти пластичные арабески, эти мягкие

* См. нашу статью «Филипп Тальони и его школа» в сборнике «Классики хореографии» (Л. — М., 1937).

** *Castil-Blaze*. L'Académie impériale de Musique. V. 2, Paris, 1856, p. 113.

плие, эти томные запрокидывания, игру вуалей, фестоны гирлянд, полеты, ясность композиции, ампирную уравновешенность даже в порыве. Это все — стиль эпохи, стиль ампира, и есть очень много шансов за то, что у Дидло он рождает формы, вполне аналогичные формам Толстого.

Но облик спектакля, его творческие приемы и достигаемые этими приемами результаты? Чем и как можем мы поколебать (а хотелось бы и разрушить) созданное Ю. О. Слонимским представление о Дидло как об авторе сереньких, добродетельных «пьес», в которых торжествует «пренебрежение к декоративно-костюмной обстановке спектакля»*, аскетическая скупость танцев**? Как увести Дидло от этой унылой скуки, в которой он сам, конечно, ничуть не повинен? Как стряхнуть с него нависшие серой тучей слова, подобные следующим:

«Буржуазно-реалистические тенденции Доберваля, его борьба за хореографический спектакль-пьесу — именно этим пронизано все лучшее в творчестве Дидло» и т. п.***.

Одни и те же показания свидетелей, те же рецензии можно читать с разных точек зрения и разное из них вычитывать. Но надо прежде всего точно знать и различия в точках зрения эпохи, и отдельных людей и положение дел в театре, в балете в частности. Учитывать разницу с нашими взглядами и нашим театром. Учитывать эпоху. Все пишущие о Дидло пользуются неизбежно одними и теми же мемуарами, рецензиями и т. д., но каждый выносит из них свои заключения, и столь противоположные, как заключения Слонимского и наши. Например, злополучная рецензия 1838 года, где говорится: «...не было у него этих бесконечных движений вперемежку с фалангами кордебалета, этого утомительного, однообразного маневра, которым испещрены современные произведения»****.

Слонимский делает вывод: Дидло был очень скуп на танцы*****. Мы говорим себе совсем другое.

Во время Блаша и Титюса (начало тридцатых годов), очевидно, воцарился на нашей сцене тот стиль сухих, бездарных танцев, «без красоты и без вдохновения», который встает в памяти при виде слов «фаланги кордебалета», «однообразный маневр». Человеку с театральным стажем лет в двадцать

* Слонимский Ю. Указ. соч., с. 68.

** См. там же, с. 53.

*** Там же, с. 37.

**** «Художественная газ.», 1838, № 5.

***** См.: Слонимский Ю. Указ. соч., с. 49—50.

пять или побывавшему за границей этот стиль может быть хорошо известен по безрадостным кордебалетным ансамблям всяких «обозрений». В дореволюционном Петербурге подобные балеты наводили тоску на летней сцене Зоологического сада. Да, и в них было много «роскоши», «бархата, парчи и сусального золота». Обилие танца. Но танец ли это? Исполнение классических па «без рифмы и смысла», как говорит французская поговорка, — это еще не хореография, как не живопись — какой-нибудь паточный Константин Маковский, как не искусство все, что делается не для творческого глаза зрителя, а для равнодушных «глядделок». Без творческого восприятия искусство не может дойти до сознания. Мы хорошо знаем людей, которым «медведь на ухо наступил», для которых музыка — бесполезный шум, и с мнением таких людей о музыке не считаемся. Но существует совершенно такой же, может быть, даже и больший процент людей, которым «медведь на глаз наступил», которые не способны смотреть творчески, как те первые слушать творчески, которые смотрят на мир не восприимчивым «глазом», а равнодушными «глядделками». И надо учитывать, как глядит такой критик, что, например, Зотов танец не любит, считает его не «полезным»*, а только развлекательным зрелищем, т. е. творческий глаз у него заведомо отсутствует. Как же надо осторожно читать его утверждения! Когда он говорит, что во времена Дидло балеты были содержательны, а теперь в балете все «делается для глаз зрителей и для ног артистов»**, мы легко можем попасть впросак, если не скажем себе — это не для «глаз», а для «глядделок». Бездарные танцы для равнодушного восприятия как реакция, как падение после эпохи насыщенного творчества для «глаза».

Если мы себе представим, что Блаш и Титюс заполняли свои балеты обильными и неталантливыми упражнениями в классическом танце, рядили свои балеты в роскошные тряпки, но были бессильны создать хореографическую ценность, зрительную гармонию, а у Дидло всякий момент был творческий — «прелестные движущиеся картины»***, стояли ли, ходили ли, летели или танцевали его артисты, — стоит ли говорить о том, что у двух первых танцев было много, а у Дидло мало?

* Зотов Р. Мои воспоминания о театре. — «Репертуар русского театра», 1840, т. 2, кн. 7.

** Там же.

*** Арапов. Лет. русск. театра. Спб., 1864, с. 268.

Хореографический актив Блаша и Титюса мог быть и близок к нулю, несмотря на их широковещательность.

И вот теперь время прибегнуть к нашему *ultima ratio*. Пушкин, говоря о балете Дидло, какой момент кристаллизует гениальным своим стихом? Делает ли он, как Слонимский, акцент на игру, на пьесу, на сюжет? Нет — «пух от уст Эола». Умел ли Пушкин смотреть? Не он ли сказал себе: «...виждь и внемли»? Не есть ли основа художественного гения — видеть суть явления? Чьему прозрению мы охотнее поверим, как не его? Вот он — балет Дидло:

«Блистательна, полувоздушна,
Смьчку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола...»

Будем собирать факты. Будем стремиться представить хоть словесные образы, раз не можем дать зарисовок, иконографии... Горестно думать, что она могла бы быть и убедительной, так как Дидло, «будучи хорошим рисовальщиком... рисовал группы для своих балетов...»*.

Быть может, когда-нибудь и найдется что-нибудь из этого богатства, но пока мы не знаем о нем ничего, кроме того, что говорит сам Дидло. В предисловии к либретто балета «Зефир и Флора» 1818 года среди погибшего его художественного достояния при крушении «Святого Георга» Дидло называет «все рисунки моих балетов». Значит, все, относящееся к эпохе до 1811 года, покоится на дне моря.

Прежде всего сбросим аскетический, покаянный убор, в который Слонимский стремится облачить балеты Дидло. Не в количестве израсходованных денег дело.

Бархаты, шелка, парчи могут быть «убогой роскошью наряда», если они не претворены фантазией и творчеством декоратора в красочную симфонию продуманными гармониями или диссонансами. И наоборот, во времена расцвета декоративного убранства сцены, во времена возникновения костюмов, входящих сознательной составной частью общедекоративного целого, например, во времена Бакста, Головица, Судейкина, Сапунова, — самая скромная и грошевая материйка превращалась в драгоценную ткань, творчески

* Глушковский А. Указ. соч., с. 183.

окрашенная, оформленная, поставленная на свое место. Не будем верить Слонимскому, находящему у Дидло «пренебрежение к декоративно-костюмной обстановке»* как подсобным элементам спектакля.

Будем верить Глушковскому, когда он говорит, что в балетах Дидло «можно было обойтись без бархата, парчи и сусального золота», ибо он умел «всю роскошь сценировки, все великолепие поддельное» заменять «богатством своей фантазии»**.

Пусть при Дидло балет не был «предметом разорительной роскоши», как впоследствии, как в конце века при Всеволожском. Все равно какими приемами достигались живописность и красочное богатство картины, но они достигались.

«Для декоратора было поле гораздо шире настоящего, задачи хитрее, сложнее», — говорит рецензент как раз в разгар «расточительной роскоши»***. Хотя бы в «Калифе багдадском», о котором рассказывает Глушковский****.

«В опере, когда переодетый Калиф находится в хижине, свита его приносит Зетюльбе подарки: ящик с цехинами, блестящую чалму, богатый стол с десертами и транспарантные фонари с ее вензелем... Дидло придал этой сцене более азиатской роскоши, он ввел тут невольников, которые входят с лестницами, влезают по ним и обивают все стены золотыми штофными материями; вся хижина переменяет вид; в это же самое время являются евнухи и невольницы и, танцуя, приносят богатое зеркало, платье, бриллианты; в корзинах фрукты, в вазах цветы; потом перед зеркалом невольницы одевают Зетюльбу в роскошный наряд, украшают ее бриллиантами и цветами. Являются с разными инструментами, в китайских костюмах невольники, которые потешают Зетюльбу своими танцами и музыкою, составляют для нее из зонтиков и шалей палатку, машут над ней павлиньими перьями и прохлаждают ее, другие разжигают курильницы с благовонными травами. Все это шумное движение, вся суетня перемешана танцами, что делает большой эффект».

Все это почти Бакст, почти Бенуа — «Шехеразада», «Павильон Армиды»... Конечно, по силе производимого на современников впечатления. Так как ампиризм и остается ампиризм, его колорит на нас уже не мог бы производить волшеб-

* Слонимский Ю. Указ. соч., с. 68.

** Глушковский А. Указ. соч., с. 172.

*** «Художественная газ.», 1838, № 5.

**** Глушковский А. Указ. соч., с. 166.

ного воздействия, его формы показались бы нам сдержанными, и лишь театральное мастерство, точность его и слаженность, теплые тона масляного и газового* освещения могли бы восхитить современного зрителя, как восхищают его многие произведения малых искусств той эпохи.

Изощенной постановкой блещут и балеты ученика Дидло — Глушковского, хотя бы:

«На императорском театре в октябре месяце явились следующие новинки: 1. Кавказский пленник или тень невесты — пантомимный балет в четырех действиях: блестящее торжество нашей балетной славы! Богатство и прелесть костюмов, ловкость и живость действий, беспрестанное изменение представляемых картин...»**.

Не обязаны ли мы поставить спектакль в прямую зависимость со знакомыми нам зрительными представлениями XVIII века, с «немыми спектаклями» и балетными пантомимами, когда мы читаем следующее о балете «Роланд и Моргана» опять у Глушковского***:

«Этот балет полон разного рода театральными эффектами, так что должен был нравиться всем зрителям без исключения: образованной публике — правильностью сюжета, грациозными танцами, живописными группами в водах, в воздухе и на земле и искусной механикой, а публике менее образованной — сражением Роланда с великаном, с гарпиями, с драконом, жилищем Ерева или ночи, волшебными гробницами, блуждающими огнями и рыцарями, разъезжающими на конях».

А «Альцеста»? Это ли не чистейшей воды «Сервандони»?

«В четвертом акте есть прекрасная картина, изображающая ад и Елисейские поля, где вы видите Плутона, сидящего на троне, и трех судей: Миноса, Радаманта и Эаха, рассматривающих в книге судей приговор преступников, попавших в ад.

На камне три парки: Клота, Лахиза и Атропа — прядут нити жизни. У входа мечется страж этих страшных мест, треглавый Цербер. Вдали видна река Стикс, по которой Харон перевозит на лодке грешные тени в ад. Около Харона по воздуху блуждают тени, которые спешат переправиться через реку; но угрюмый Харон отгоняет их веслом. В разных местах фурии на наковальне куют цепи, кинжалы и стрелы; другие выжимают в чашу ядовитые травы и питают подпо-

* Арапов (указ. соч., с. 365) говорит о введении газа в театре в 1825 г.

** «Дамский журн.», 1827, № 20, с. 61.

*** Глушковский А. Указ. соч., с. 171.

лзающих к ним змей; третьи в Тартаре рычагами мешают головни. С другой стороны сцены видны Елисейские поля, где в разных группах, в белых одеяниях видны тени, наслаждающиеся забавами около каскадов, в купах роз и плодовых деревьев.

В конце этого акта является Геркулес, который с помощью Меркурия освобождает Альцесту из ада и подымается с нею на облаках. Впереди их летит Меркурий, указывая им дорогу своим жезлом. В это самое время, по приказанию Плутона, все находящиеся на земле фурии летят за ними в погоню; но Геркулес сражается с ними в воздухе и разгоняет их своей палицей. Сколько мысли, разнообразия и грации во всех этих картинах! *Помимо действия, самое изображение должно уже сильно потрясать душу зрителя!** (курсив наш. — Л. Б.).

Это говорим не мы, это говорит ученик Дидло Глушковский, которого Слонимский считает даже как бы его глашатаям, переводчиком сокровенных мыслей Дидло. От этой крайности мы, конечно, остережемся, так как и времени ушло немало, около двадцати лет после окончательного прекращения деятельности Дидло-балетмейстера. Да и эпохи сменились: романтизм уже миновал, театр стоял уже у дверей реализма...

Но найти такую фразу у ученика Дидло не может не радовать, тем более, что она не единична. Живопись все время вертится на языке не только у Глушковского и других критиков — сам Дидло упоминает о своих живых впечатлениях от живописных образов и об их отражении в его балетах.

В первом по времени предисловии, в лондонском либретто «Зефир и Флора» (1796), Дидло связывает свое творчество со зрительными образами, подсказанными ему изобразительными искусствами. Он увидел гравюру Бартолоцци «*Marché d'Amour*», восхитился ею и взял темой для новой сцены, которую ввел в свою первоначальную редакцию балета «Метаморфоза». Очевидно, этот факт для него не случайный и достаточно Дидло интересующий, раз он в коротеньком предисловии отдает ему столько места.

После этих собственных слов Дидло не удивляет следующий рассказ:

«12 декабря «Приключение на охоте», небольшой балет, данный на эрмитажном театре, замечателен как совершенством сочинения и множеством истинно прекрасных мимиче-

* Глушковский А. Указ. соч., с. 167.

ских сцен, так и тем еще, что в нем в начале 2-го акта представлена фламандская сцена с картины Теньера (курсив наш. — Л. Б.), хранящейся в Эрмитаже»*.

И дальше много раз у Глушковского:

«Игры, борьба, стрельба, — все верно и естественно списано им с природы, но все прикрыто колоритом грации и поэзии. Балет сделан в руках Дидло великолепной иллюстрацией поэмы»** (о «Кавказском пленнике»).

«Особенно живописен в балете «Кора и Алонзо» второй акт, который своим содержанием напоминает картину Брюллова «Последний день Помпеи»***.

Как еще небольшое подспорье, приводим мы воспроизведение сцены из самого балета на литографии, изображающей Большой театр в 1818 году****. И сцену из балета «Кора и Алонзо» в лондонской редакции 1796 года. Что это именно «Кора и Алонзо» нетрудно убедиться, сравнив нашу гравюру с карикатурой Джильерея. Трудно сказать, от чего зависит широта планировки, малое количество танцовщиков на сцене. Любил ли Дидло эти широкие масштабы, любил ли незагроможденность сцены (за это как будто говорят и мизансцены Федора Толстого) или это случайность, более чем вероятная бедность труппы в гастрольном спектакле в Лондоне? Так или иначе, надо сказать, что пространство разбито гармонично, интересен кружок из четырех кордебалетных танцовщиц в глубине, служащий фоном солистам и трем парам корифеев, повторяющих в упрощенном виде движение. И далее описание этого акта, снова уводящее нас в природные катаклизмы, столь любезные театру Сервандони.

«Вдруг раздается удар грома, предвестник грозной бури. Кора содрогается и бежит в двери храма. Страшный подземный гул колеблет землю, огнедышащая гора начинает сыпать искры, и вскоре поток пламени и лавы ее раскаляет.

Храм сотрясается, земля во многих местах образует трещины, из них выходит пламя и дым; колонна солнца рассыпается вдребезги. Алонзо бежит к храму, чтобы спасти Кору, но двери заперты. Он ищет другого входа. Между тем двери храма раскрываются настезь: верховный жрец, отроковицы и прислужники храма выбегают со страхом и рассеиваются по всей сцене, народ с ужасом бежит со всех сторон;

* А. П. В память пятидесятилетия Н. О. Гольца. Спб., 1872, с. 24. Теньер, т. е. Тенирс.

** Глушковский А. Указ. соч., с. 170.

*** Там же, с. 168, 169.

**** Воспроизведена у Плещеева (указ. соч., с. 70).

матери с младенцами спешат скрыться, юноши несут престарелых отцов; жены, лишившись чувств, окружены мужьями и плачущими детьми; в воздухе стаями летят птицы, ищут спасения; самые лютые звери, забыв свою кровожадность, мешаются в толпу народа».

Но был другой цикл балетов Дидло, цикл балетов из мира мифологического, анакреонтического, столь близкого искусству начала века.

Первый из поставленных у нас балетов — «Аполлон и Дафна», за ним «Аполлон и Персей», «Амур и Психея» и знаменитейший из всех — «Зефир и Флора».

Мифология чрезвычайно коробит наших современных исследователей в области балета. Говоря, что тот или иной балетмейстер прошлого брал сюжеты мифологические, наши собратья по перу полагают, что они здорово выругались. Мифология! Какая пустяковая, недостойная тема! Когда она пустякова? Сама ли по себе, вне времени и пространства, или в определенный исторический момент? Разве одно и то же мифологический сюжет на полотне Боттичелли или конкурсная тема в С.-Петербургской Академии в разгар передвижничества? С одной стороны, предлог для творческого порыва, с другой — способ обуздания свободного творчества. Искусство ампира не все ли в мифологических, анакреонтических образах? А Прюдон и Канова (все равно, нравятся ли они нам или нет)? А Богданович, а Пушкин и его подражания Парни?

Сюжеты мифологические в балетах Дидло — на уровне искусства своего времени. Когда расцветет романтизм — придут новый круг образов и новый подход к ним. Бранить же мифологичность сюжетов в первое десятилетие XIX века — значит проявлять полное игнорирование эпохи, допускать грубую историческую ошибку. Эти мифологические балеты — расцвет творчества тридцати-сорокалетнего Дидло. Ими он восхищал Пушкина, в них стяжал бессмертие пушкинского стиха.

II. ПАНТОМИМА В БАЛЕТАХ ДИДЛО

Вернемся к предисловию «Психеи». В нем Дидло подробно затрагивает этот существенный вопрос — свои взгляды на игру в балете. Он находит Психею — Данилову «удивительной». Мы знаем и по свидетельству современников, как изумительно играли в балетах Дидло, каким мастером в постановке пантомимы он был сам. Но тут с сожалением приходится констатировать, что ему не удалось уловить словом ни

одной интересной черты своих приемов или игры Даниловой. Вопрос еще преждевременный для начала XIX века; только в наши дни рассуждения об игре актера поднялись над общими местами и воплотились в конкретность как у Гордона Крэга, так у Станиславского и Мейерхольда.

Дидло не идет дальше восхваления «души» (словечко того времени*) у Даниловой и у всякого хорошего мимического актера. «Душа» — это то, что отличает актера от автомата («флейтиста» — знаменитого автомата механика Вокансона). Но и тут прорывается энтузиаст искусства, каким был Дидло: «Подобно любви, которую чувствуешь, но не можешь ни выразить, ни определить, руководит великим артистом ощущение искусства, вдохновляет его, ведет по правильному пути, приводит к цели». Это — слова, вырвавшиеся действительно от «души». В них пафос его жизни, его безумие: «Дидло был таким энтузиастом в своем искусстве, что почти находился на той точке, где гений переходит в сумасшествие»**.

Раз приходится от столь интересного вопроса отделаться лишь общими словами, можно тут высказать еще и следующие предположения.

Дидло вводил в свое действие в изобилии такие чисто условные приемы, как полеты. Не подсказывает ли это мысль о том, что он не гнался за игрой, подражающей игре драматического актера, за «правдоподобием»? Вряд ли он заслуживал упреки, очень разумные, очень передовые даже для нашего времени и очень хорошо сформулированные, которые мы читаем по адресу Пьера Гарделя и г-жи Сольнье и их игры в «Телемаке»:

«Телемак, нимфы, амур не ходят, они танцуют; таково должно быть действие в балете-пантомиме. Ритмичные жесты и па — это в своем роде его природный язык, как в опере — пение, в трагедии — стихи. Почему же Ментор и Калипсо только и делают, что ходят? Разве для того, чтобы сохранить больше благородства и достоинства? Можно было дать им танец серьезный и благородный. Но еще раз: в балете танец — самая его сущность и принятый им условный язык. Что бы мы сказали про композитора, который под тем же предлогом в «Ифигении» заставил бы говорить, а не петь Агамемнона и Клитемнестру? Или о поэте, который среди прекрасных стихов Британика и Гофолии

* У Байрона в стихотворении, посвященном «Мэрион», венец женской красоты — animation, в переводе А. Блока: «Сердце — больше ничего».

** История танцевания и балета. — «Пантеон», 1850, т. 3, кн. 5, с. 15.

заставил бы говорить прозой Агриппину и верховного первосвященника?»

Дидло Гарделя недолюбливал. Хотя он и зовет его «наш Расин», но не упускает случая втиснуть какую-нибудь шпилечку по его адресу в предисловия своих либретто. Они оба — противоположности, антагонисты.

Гардель — уравновешенный, спокойный и традиционный, у него много ходят в балетах, как у Новерра. Дидло все опрокидывает, ищет, рвет и мечет, лампу даже разбил палкой, в такой пришел азарт на уроке*. И ему несомненно хочется приписать непрерывное пребывание в танце всех его персонажей. Чтобы «улететь» со сцены, строгий художник, каким был Дидло, заставит почти наверно своего персонажа «подтанцевать» к этому полету, а не подойти «пешком».

Пантомима в узком значении слова, пантомима, подобная немым спектаклям XVIII века, пантомима, служившая, по нашему глубокому убеждению, истоками всей концепции спектакля Дидло, — пышное зрелище в духе Сервандони — не только не забыта им, но и называется своим именем. В предисловии к «Тезею и Арианне» Дидло пишет:

«Сей балет в новом совсем для меня роде («трагико-героическом» после анакреонтического или «эротического». — Л. Б.) и который бы я желал лучше назвать пантомимую, украшенную танцами, а не балетом, если б власть обычая меня к тому не принуждала, требовал бы великолепного спектакля и эволюций, коих я должен был избегать (за недостатком места на сцене Малого театра. — Л. Б.); требовал бы надгробного празднества, игр, ристания колесниц, борьбы и пр. и пр. Но где поместить сии игры, тем более необходимые, что они заменили бы недостаток танцев, которых сущность сюжета не позволила мне употребить во множестве (требования стиля, а не нелюбовь к танцу. — Л. Б.) — так что (после дивертисмента 1-го акта) уже в 4-м только г. Антонин в виде юного Вакха, возвращает присутствием своим танцы и веселость?»

Поставив для бенефисов Огюста и Колосовой по их просьбе подряд два таких балета пантомимного типа: «Тезей и Арианна» и «Венгерская хижина» в конце 1817 года, — Дидло сейчас же, через месяц, в феврале 1818 года, возобновил «Зефира и Флору» — чисто танцевальный, внесюжетный балет. Случайная последовательность? Конечно, можно утверждать и это, но нам лично эта последовательность кажется понятной и закономерной реакцией.

* Каратыгин В. А. Записки. Т. 1. «Academia», 1929, с. 73.

Художник такого масштаба, как Дидло, почти до безумия любивший искусство, не мог не понимать, что в его творчестве неизбежная дань моде и в чем он идет «по правильному пути».

Да, путей в творчестве Дидло как будто и несколько или, другими словами, в списке его балетов можно различить несколько жанров, но, по-видимому, все эти пути — для Дидло один «правильный путь». Как внимательно ни попытаешься вглядываться в последовательность балетов Дидло и их жанров, выискивая какую-нибудь закономерность в их эволюции, ничего уловить не удастся. Конечно, эволюция была, как в творчестве всякого художника, конечно, рост его закономерен, но он был не в том, что можно вычитать из либретто или «жанра» балета в общеупотребительном смысле слова. А описания балетов, характеристика их черт слишком редки и слишком общи — они нас ничему не научают.

Первый же балет Дидло в его творчестве до приезда в Россию — «Метаморфоза», он же «Любовь или метаморфоза», он же «Зефир и Флора» — принадлежит к жанру общераспространенному. И Новерр, и братья Гардели, и Доберваль ставили анакреонтические или эротические балеты. Успех был «громиден». Нового в жанре не было ничего, нова была постановка, зрительный облик спектакля. Этот анакреонтический жанр Дидло, очевидно, находил удобным для осуществления своих художественных замыслов. Он многократно возвращался к возобновлению «Зефира и Флоры» и несколько раз брал для своих балетов анакреонтические сюжеты: «Ацис и Галатя» (1797 и 1816), «Аполлон и Дафна», «Аполлон и Персей», «Пастух и Гамадриада» (1808 и 1818), «Амур и Психея». Пленительнейшие сценические находки порождены были этими балетами: воздушные группы и сцены в воздухе, полеты живых голубей... Не следует забывать, что в этих балетах первым Зефиром был сам Дидло, также и первым Аполлоном. Из себя, из глубины своей танцевальной индивидуальности извлекал он облик этих балетов. Еще менее того следует забывать, что Дидло был в молодости совершенно первоклассным танцовщиком, был одной из тех единиц, которые далеко впереди и все наперечет. Новерр называл его в числе четырех замечательных танцовщиков, покинувших Париж и уехавших за границу*.

* Сен-Леон, по традиции, конечно, как очевидную вещь называет «Зефира и Флору» — «его лучший балет». См.: *Saint-Léon A. Portraits. 1852* (О Дидло).

Мы назвали бы его в наше время танцовщиком «классическим», но для его времени это слово, конечно, преждевременно. Также было бы дико предполагать в начале XIX века возможность осознанности самостоятельной выразительности танцевальных движений. Мы уже говорили об этом в начале — это вопрос, возникший в XX веке. Во времена Дидло на танец смотрят еще не очень дифференцируя его специфику, сливают его в одну общую картину спектакля, говорят о живописности, правдивости, очаровательности танца. И Дидло смотрел на него не иначе, несомненно. Но его индивидуальность «классического» танцовщика, перерастая свои границы, расцветая в большую хореографическую композицию, полнее всего, пышнее всего вылилась в том жанре, в котором он прославлялся сам. «Зефир и Флора» и прилегающая группа балетов — венец творчества Дидло*.

Однако дань моде — на первых же шагах. Уже с первых шагов в Лондоне. В один день с «Зефиром и Флорой» идет балет «Счастливое кораблекрушение или шотландские колдуны». Балет посвящен Шекспиру (!!!) под тем предлогом, что ведьмы в Макбете поразили Дидло и очень ему понравились. Но, конечно, Шекспир тут ни при чем, а все представление — типичная мелодрама или пантомима в стиле XVIII века, с эффектами, превращениями и очень скудными поводами для танцев. Вероятно, это свое произведение Дидло не очень любил, потому что в России он его не возобновил. К этому же циклу относится «Кора и Алонзо» — 1796 год в Лондоне и 1820-й — в России, «Хензи и Тао» (Лондон, 1797, в России — 1819), «Лаура и Генрих» (1810 и 1819), «Венгерская хижина» (Лондон, 1813 и в России — 1817), «Калиф багдадский» (1818), «Рауль де Креки» (1819). Это все — ряд блестящих постановок и блестящих успехов. Простой, часто знакомый публике уже по опере сюжет дает повод для очень трогательного представления — насыщает ненасытную в те годы жажду публики к мелодраме. И в то же время облекается в бесконечно изобретательную и прекрасную форму — идет все по тому же одному «правильному пути».

Еще легко выделить большой цикл «героических», «волшебнo-героических» и «трагико-героических» балетов, сюжеты которых заимствованы или из мифологии, или из великих произведений мировой литературы. Это «Сафо и Фаон» (Лондон, 1797), «Тезей и Арианна» (1817), «Евтимий и Евхариса» (1820), «Альцеста» (1821), «Кавказский пленник» (1823), «Руслан и Людмила» (1824), «Федра» (1825),

* *Noverre J.-G. Lettres. V. 2, Paris, 1807, p. 178.*

«Дидона» (1827). На этот жанр, как видно из хронологического списка, Дидло окончательно перешел к концу своей деятельности. Широкий размах монументальной «исторической живописи» мог и пленять и удовлетворять зрелое мастерство художника, достигшего зенита.

Вперемежку со всеми этими балетами проскальзывает еще несколько комедийных, которым Дидло вряд ли придавал особое значение, раз один из них — «Молодую островитянку» — согласился поставить в три дня! В этих балетах, пожалуй, больше всего живой связи с учителем, с Добервалем — «нашим Мольером». В «Молодой молочнице» все время чувствуются какие-то реминисценции, пусть и нельзя указать на настоящие заимствования. Некоторые из этих балетов имели большой успех. Они часто были не объемисты, и число их невелико: «Молодая молочница» (1817), «Дон Карлос и Розальба» (1817), «Молодая островитянка» (1818), «Приключение на охоте» (1818), «Возвращение из Индии» (1821). Сюда же можно отнести и ряд дивертисментов, из которых первый был снабжен либретто, и потому мы можем отчасти о нем судить — это «Неожиданное возвращение» (1817). Он примыкает к комедийному жанру и даже мало от него разнится.

Каким жестом пользовался Дидло для выражения тех понятий, о которых он хотел сказать? Хотя бы в «Зефире и Флоре», в первой сцене, когда Амур и Зефир разговаривают, называют Флору, где Амур предсказывает, что Зефир раскается в своем легкомыслии и т. д.

Рассуждая теоретически, можно допустить, что и в подобной жестикуляции, выражающей известные понятия, Дидло мог следовать традициям пантомимы XVIII века; пантомима, несомненно, в такой жестикуляции нуждалась. Но это не подвинет нас ни на шаг, так как и тут мы ровно ничего не знаем. Что хотел сказать Мерсье в одной из сцен своей знаменитой драмы «Женневаль», говоря: «Здесь немая декламация Женневаля доходит до высшей степени энергичности»*. Женневаль на сцене один и должен представить последнюю степень отчаяния. Но слова остаются для нас пустым звуком, за которым, к сожалению, ничего не видим. Выскажем лишь предположение: тот, кто найдет ключ к пониманию жестикуляции пантомимы XVIII века и низового театра вообще, вероятно, даст нам ключ к пониманию зарождения условного балетного жеста. А пока, не имея

* *Mercier L.-S. Jennval. Paris, 1769, p. 95.*

никаких данных, мы предпочитаем совершенно воздержаться от суждений об этой стороне спектакля Дидло. Если мы питали какую-то надежду осветить его танцевальный жест и танцевальную форму, то тут мы признаем свое полное бессилие.

Прибегнуть к остроумному методу Курта Мешке — стилистическому анализу* — здесь не удастся — дошедшая до нас жестикуляция условной пантомимы очень обща и несомненно изменялась в форме от балетмейстера к балетмейстеру. Только одним наблюдением мы и решаемся поделиться и только потому, что, кажется нам, можно протянуть тонкую ниточку к балетному пантомимному жесту даже до Новерра; о нем говорит Новерр. Жест, которым в балетах эпохи Петипа обозначается «танец», «потанцуем», «потанцуйте», как известно, таков: руки вскидываются вверх, в третью позицию. И вот, думается, что тут отпало движение ног: можно предположить, что это вскидывание рук первоначально сопровождало какой-нибудь маленький прыжок, антраша-катр, например. Потому что у Новерра мы читаем: «Маленькое па, небрежно смазанное (*tricoté*) на подъеме... это значит: не хотите ли со мной потанцевать?»**.

Эволюцию можно предположить такую: в середине XVIII века руки вообще не поднимались выше уровня плеча, в этом «маленьком па» они, вероятно, просто оставались внизу. В конце века стало модой высоко вскидывать и широко разбрасывать руки; следуя моде, прибавили вскидывание и к этому маленькому прыжку (сейчас руки в третьей позиции при антраша — строгая классная форма). Когда отпал прыжок и остались одни выкинутые руки, достоверно сказать, конечно, нельзя. Но можно предположить, что так изображать жест «танец» начали величественные персонажи, часто пантомимные, которые не танцевали сами, вроде Ментора в «Телемаке», нашей Колосовой в трагических ролях и т. д. А за ними, прославленными пантомимными артистами, в подражание им стали также исполнять этот жест и танцующие персонажи. Но все это лишь ряд предположений, хотя, может быть, и очень правдоподобных.

Не надо забывать, что выразительная жестикуляция рук очень свойственна южанам, например, итальянцам, которые прибегают к ней и в жизни. Такие условные балетные жесты, как «я тебя прошу» (указать на себя, на собеседника

* *Meschke K.* Schwerttanz und Schwerttanzspiel im Germanischen Kulturkreis. Leipzig — Berlin, 1931.

** *Noverre J.-G.* Op. cit. V. 1, p. 58.

и сложить молитвенно руки), «я люблю» (приложить руки к сердцу с порывистым движением корпуса), «я хочу есть» (движение, указывающее на рот), «спать» (приложить обе ладони к щеке и наклонить голову), «она красива» (очертить рукой лицо и поцеловать кончики пальцев) и т. д. — итальянца ничуть не покорабят, тогда как северянин относится к ним отчужденно. Может быть, и следует предполагать, что подобные жесты применялись искони в итальянской пантомиме; что, пока французский танец не был действенным, он в таком жесте не нуждался; что с расцветом пантомимы и действенного танца готовые заказы выразительной жестикуляции заимствовались... Но эти гадания имеют мало цены, пока не найдем твердой опоры. Одно можно сказать более или менее определенно: вряд ли Дидло широко пользовался условным жестом. Или его балеты — «прелестные движущиеся картины», или действие происходит тут же на сцене, и описательный, рассказывающий жест не нужен*.

III. ТАНЕЦ В БАЛЕТАХ ДИДЛО

Сам Дидло чрезвычайно любил свой балет «Зефир и Флора» — это очевидно. Ни к одному из других своих балетов он не возвращался столько раз. Когда встал вопрос о том, чтобы показать свое творчество парижской публике, единственной, мнением которой дорожил совсем всерьез всякий художник его времени, Дидло выбрал «Зефира и Флору». Материальные условия были невыгодны, можно было даже поплатиться и своим карманом — Дидло пошел на все. Зная это, очень интересно прочитать у Зотова, которого уж никак нельзя заподозрить в любви и пристрастии к танцу, такие слова: «...тут нет драматического сюжета, как в других балетах Дидло, — тут одна поэзия любви, светлая, чистая, обворожительная»**.

[Далее текст главы полностью повторяет главу «Перелом» из «Возникновения и развития техники классического танца». — *Ред.*]

- * Забегая вперед, можно предположить, что по мере того, как спектакль будет терять свою хореографическую, зрительную цельность и начнет делиться на танцевальные и игровые куски, все больше будет находить себе место условный жест. Кончится все это у Петипа резким разнобоем «мимических сцен» с танцевальными па-де-де, па-д'аксьон и т. д. Вероятно, в его балетах и приняла условная жестикуляция тот неприятный оттенок, с которым она дошла до нас.
- ** *Зотов Р.* Мои воспоминания о театре. — «Репертуар русского театра», 1840, т. 2, кн. 7.

IV. «ЗЕФИР И ФЛОРА»

О балете «Зефир и Флора» надо собрать как можно больше образного материала — полная картина всего спектакля наилучшим образом осветила бы загадку творчества Дидло. Но как мы бедны.

Сцена из «Зефира и Флоры» воспроизводит один из полетов, момент игры, развертывающейся в воздухе. Рисунок элементарен по форме, и ничего вразумительного из него не усмотришь.

Среди поклонников своих Дидло насчитывает не только молодого Пушкина, но и «старика Державина». Державин также приподымает завесу над тайной балетов Дидло. Стихи его на балет «Зефир и Флора»*, если их читать как стихи, т. е. воспринимать во всей совокупности и образы, и ритмы, и звуковую окраску, — открывают перед нами сценический облик балета. Не надо забывать, что балет и взволновал и переполошил старого поэта. В 1808 году бессмертный творец «Фелицы» сидел в креслах во время представления балета «Зефир и Флора». «Невозможно описать того, что изображалось на лице поэта в продолжение всего очаровательного зрелища. «Нет! — восклицает он по окончании спектакля. — Нет!» Самое пламенное воображение поэта никогда не может породить подобного!»**

Перед глазами встает сложная декорация и искусное освещение:

«Вижу холм под облаками,
Озлащаемый лучом,
Осеняемый древами,
Ожурчаемый ключом;
Средь серебристых вод и брегу
Лебедей, детей зрю вдруг;
Вижу всю Эдемску негу...»

Это что-то знакомое. Помните у Одино в 1786 году пантомиму «Эхо и Нарцисс». «У подножия великолепного холма течет ручей среди камышей и ив, а заходящее солнце окрашивает туман красным отсветом...». В 1786 году Дидло, во всяком случае, — во Франции, и очень вероятно, что в Париже. Ему девятнадцать лет, душа открыта впечатлениям, и они незабываемы.

* Написаны 31 января 1808 г. на представление этого знаменитого в то время балета в Эрмитажном театре. Напечатаны тогда же в «Драматическом вестнике» (ч. 1, с. 47) под заглавием «Дифирамб».

** «Сев. пчела», 1828, № 47.

Другие строки говорят нам ясно, что изобретенные Дидло полеты были не сценическим трюком, а были мощным зрительным воздействием, нужным ему для «див искусства».

«Что за призраки прелестны,
Легки, светлы существа,
Сонм эфирный, сонм небесный.
Тени, лица божества
В неопisanном восторге
Мой лелеют, нежат дух?
Не богов ли я в чертоге?..»

Мы видим в тексте либретто — «призраком прелестным порхает по воздуху Зефир в первой сцене с Флорой, тихонько следует за ней, царя над ее головой...». «Порхает вокруг роз Зефир», дальше у Державина летает Флора, летает Амур. В заключительной сцене воздушные группы, уже чисто декоративные «среди сплетенных ими цветочных гирлянд»:

«Духи вверх и вниз штурмуют,
Хороводы вьются вокруг...»*.

Да и не только старый поэт, рядовые зрители так были очарованы этими балетами, что совершенно забывали, что они в театре, воображая, что перенеслись в другой, фантастический мир.

Глядя на этот фантастический мир, Пушкин восхищался и вдохновлялся им. Л. П. Гроссман первый указал на органическую связь «Руслана и Людмилы» с балетами Дидло.

Мы позволим себе широко цитировать страницы мастерского труда Гроссмана.

«Сад Черномора выдержан в тонах декорации к «Зефиру и Флоре», «Коре и Алонзо» и проч. Вспомним прогулку Людмилы:

«Пред нею зыблются, шумят
Великолепные дубровы,
Аллеи пальм и лес лавровый,
И благовонных миртов ряд,
И кедров гордые вершины.
И золотые апельсины
Зерцалом вод отражены;
Пригорки, рощи и долины
Весны огнем оживлены...»

Это типичная декорация к балету Дидло. Другие черты поэмы дополняют традиционную постановку пантомимы-

* Сочинения Г. Р. Державина, т. 2. Спб., 1869, с. 440.

феерии. «Высокий мостик над потоком пред ней висит на двух скалах...». «Мелькают светлые беседки» и проч.

Все эти «зеркала вод», «алмазные фонтаны», водопады, мостики, беседки являлись необходимыми аксессуарами балетных постановок Дидло.

В такой же чисто балетной традиции выдержана сцена прибытия Ратмира в замок двадцати дев.

«В чертоги входит хан младой,
За ним отшельниц милых рой;
Одна снимает шлем крылатый,
Другая кованые латы,
Та меч берет, та пыльный щит...

.....

Разостлан роскошью ковер;
На нем усталый хан ложится;
Прозрачный пар над ним клубится;
Потупя неги полный взор,
Прелестные, полунагие,
В заботе нежной и щемой,
Вкруг хана девы молодые
Теснятся резвою толпой».

И восхищенный витязь «в кругу прелестных дев» «томится сладостным желаньем...». Наступает ночь, и в одиноком чертоге «при серебряной луне мелькнула дева...».

Все это выдержано в типичной традиции кордебалета.

«Каждая одалиска старается привлечь его взоры и пленить сердце его», — буквально читаем в либретто Дидло. Черты типичной балетной процессии явственно различаются и в сцене появления Черномора.

«Пред ним арапов чудный рой,
Толпы невольниц боязливых...».

Все это обычные кортежи пантомимных феерий Дидло.

Перед богатым зеркалом Зетюльсы, по обычному приему балетных постановок, «невольники разжигают курильницы с благовонными травами». Так, когда Людмила лежит «под гордой сенью балдахина», среди парчи и яхонтов,

«Кругом курильницы златые
Подъемлют ароматный пар...».

Система знаменитых полетов Дидло чувствуется на каждом шагу в пушкинской поэме.

«В окно влетает змий крылатый;
Гремя железной чешуей,

Он в кольца быстрые согнулся,
И вдруг Наиной обернулся
Пред изумленную толпой».

«Волшебница на легком облаке опускается к ней, — описывает в своей программе Дидло, — старая невольница исчезает — волшебница берет ее вид и место».

Первая поэма Пушкина насквозь театральна. Впечатление от вечернего спектакля явно отлагалось на утренней работе поэта.

Современники были очарованы древнерусской сказкой в духе Ариосто, а литературная наука установила с тех пор многочисленные книжные источники «Руслана и Людмилы». «Никто не заметил, что великий поэт дебютировал поэмой-балетом»*.

Из текста либретто обыкновенно можно вынести очень скудные сведения о балете, о том, что делалось на сцене, чем балет восхищал. Что можно представить себе, прочитав изложение действия «Лебединого озера», «Спящей красавицы» в их основном, вышедшем при Петипа тексте? Самые второстепенные вещи: здесь нет и следа того, чем спектакль жив и до сих пор, величавых адажио и танцев масс. В изложении содержания «Пахиты» нет упоминания о прекрасном *pas de trois* первого акта, а центр всего балета — заключительное «*grand pas*» — неузнаваемо в трех уделенных ему словах: «...и танцует па». Либретто не только не помогает, но может даже направить на совершенно ложные мысли, умалчивая о главном в спектакле и выдвигая второстепенное. Вот почему либретто пригодно для изучения истории балетного спектакля лишь при условии весьма критического и осторожного отношения к нему.

И все же мы приводим текст либретто балета «Зефир и Флора». Мы богаты изложением действия. В наших библиотеках найдутся и лондонская его редакция 1796 года, и петербургская 1806-го, и парижская 1815-го, и, наконец, снова петербургская 1818 года — «уже шестая эпоха счастливого сего сочинения, беспреестанно переделанного, поправленного, увеличенного...»**.

* Гроссман Л. Пушкин в театральных креслах. — Собр. соч., т. 1. М., изд-во «Совр. проблемы», 1928, с. 345—349.

** Слова Дидло в предисловии к этому либретто. «Шестая», начиная с лионской «эпохи» 1795 г., затем появление ее же в Лондоне не в счет, новая лондонская 1796 г., 1805 г. — петербургская (либретто 1806 г.), 1808 г. — петербургская, 1815 г. — парижская, 1818 г. — третья петербургская.

Мы выбираем французский текст (даем его в переводе) петербургской «эпохи» 1806 года. Этот текст почти в точности повторяет редакцию 1796 года. Он пространней приложенного к нему русского пересказа, содержит больше образов и деталей постановки. Кроме того, в нем как редкое исключение есть какая-то живость, какая-то прихотливость, словно балетмейстер записывает его сгоряча, после впечатлений бурной, как всегда у него, репетиции. Во всяком случае, читая этот рассказ Дидло, можно очень многое себе представить в живых зрительных образах. Но не будем ни минуты забывать, что все это танцы, а танцев этих мы все же и не видим и не знаем.

ФЛОРА И ЗЕФИР

Действующие лица

Флора		мад. Дидло
Венера		мад. Колосова
Клеониза	} нимфы	м-ль Констанс
Аминта		" Иконина
Цефиза		" Новицкая
Фригона		" Махаева
Ифиза		" Стриганова
Амур		" Сен-Клер
Вакх		г. Огюст
Силен		г. Греков
Фавн		г. Дютак
Грации		м-ль Новицкая
Гименей		

Утехи, Амуры, Фавны, Вакханки и Сатиры
 Действие происходит на одном из счастливых островов.

Зефир и Флора

Театр представляет густой и живописный лес; налево источник, который дает начало ручью, протекающему в глубине сцены, постепенно ширясь; над источником плакучая ива. Куст роз почти посреди сцены.

Сцена первая

По воздуху пролетает Зефир, следом за ним Амур. Они, играя, исчезают в облаках. — Среди деревьев и кустов приятной этой местности тут и там лежат спящие нимфы. —

Заря едва лишь занялась. — Зефир опускается с небес, держа Амура в объятьях. Зефир просит своего друга положить конец мученьям и сегодня же зажечь в сердце Флоры тот же огонь, который сжигает его. Амур обещает ему благоприятствовать. «Каждое утро, — говорит Зефир, — Флора здесь бывает! Вот куст роз, который ежедневно она поливает». Зефир любит розовым кустом. В это время Амур замечает спящих нимф и показывает их своему другу. Зефир уже готов стать изменником... Амур угадывает это, говорит ему о Флоре... Но Клеониза близко, она очаровательна, и Зефир не может устоять перед удовольствием сказать ей это. Он просит Амура встать на стражу и предупредить, когда заметит приближение Флоры. Амур предсказывает ему, что придется раскаться в легкомыслии и улетает.

Сцена вторая

Но Зефир уже ничего не слышит, он порхает вокруг Клеонизы и свежим ветерком своих золотистых крыльев будит нимфу. — Предприимчивый Зефир недолго медлит и говорит об охватившем его чувстве. Но он ошибся. Клеониза шутит и не хочет его слушать, а ловкий Зефир знает, что надо иногда уступать. Скоро предметом их спора становится роза. Они бегают, скачут по росистой траве, но вдруг Амур желает подшутить над другом. Он пробуждает всех других нимф, и на этот раз юной Клеонизе удастся бежать от опасности, — но так ли велика была она?.. Тем временем Цефиза очаровывает Зефира гармонией аккордов своей лиры, увенчанная листвою винограда Фригона — веселостью, нежная Аминта оплетает его гирляндой цветов, и даже Ифиза, едва достигшая весны своих дней, и та хочет очаровывать. Клеониза недовольна, Амур смеется, а Зефир счастлив. Все же надо сделать выбор; труден выбор для молодого бога. Но Флора скоро появится и положит конец легким распрям. В самом деле Амур вбегает и предупреждает друга, что Флора уже появилась в долине. В тот же миг Зефир, бросая нимф, бежит, летит и исчезает. Нимфы все в горе, они напрасно гнались за ним, желая его удержать; им остается лишь следить за его полетом по небу. И нимфы бегут, желая выследить место, где Зефир спустится.

Сцена третья

Появляется Флора, попирая траву легкими своими ногами; ее взгляды обращаются к предмету всех ее забот — прекрасному розовому кусту. Она бежит почерпнуть воды в сосуд и поливает куст, танцуя вокруг него... Но какая неожиданность!.. Куст открывается, из него появляется Амур, окружает Флору пламенем своего факела и исчезает в тот миг, когда она хочет его поймать. Флора задумывает потушить факел, не зная, что пламя его уже наполнило ее сердце любовью до самой глубины. Она снова бежит за водой и поджидает Амура... И вдруг чувствует, что ее удерживают за руку; она оборачивается — это Зефир, висящий в воздухе на ветвях розы.

Сцена четвертая

Сладостное волнение сменяет первое чувство удивления. «Ах, Флора! — говорит ей молодой бог. — Не отвергай, и я буду любить тебя всегда, всегда...». И Зефир тихонько следует за ней, паря над ее головой. Он спускается наконец к ее ногам. Крылья Зефира — вот единственное препятствие, на которое ссылается Флора.

Амур (не покидавший сцены) хочет устранить это препятствие на пути к счастью его друга: быстрый, как молния, он подбегает, срывает крылья Зефира и подносит их Флоре... Она узнает Амура, хотела бы его пожурить, но дар слишком заманчив, и она его не упустит. Раненый Зефир, вскрикнув, хочет вернуть себе крылья, но Амур привязал их уже Флоре; они на ее белоснежных плечах; теперь и она может носиться по воздуху. Она посылает прощальный привет Зефиру, бросается в небеса и исчезает.

Сцена пятая

Зефир предается своей горести; он осыпает Амура жестокими упреками. Тот смеется над этим божественным гневом, дружески успокаивает Зефира и обещает ему счастье, если только Зефир согласится быть впредь постоянным. Зефир на все согласен и искренен от всего сердца. Амур требует клятвы, — пусть она будет начертана рукой его друга.

По приказанию Зефира подымается облако из цветов и благоуханий, качается в воздухе и, гонимое свежим дыханием Зефира, опускается на скалу, где цветы слагают требуемую Амуром клятву.

Клятва

«Клянусь быть постоянным»

Амур удовлетворен, обнимает друга и обещает, что Флора будет скоро в его объятиях. В тот же миг Флора появляется вдали. Зефир и Амур прячутся за источником, который оказался близ них.

Сцена шестая

Флора спускается с воздуха, она удивлена, что не видит ни Амура, ни любовника, которого мучила для забавы. Хотя это отсутствие и тревожит ее, Флора все же не в силах воспротивиться желанию полюбоваться собою в новом облике. Она приближается к источнику, прозрачные воды которого служат ей зеркалом. С каким удовольствием она себя рассматривает!.. Но не успела она насладиться своим новым видом, как из хрустальных вод возникает Зефир. Он удерживает Флору за крылышки. Амур забегает вперед и показывает ей клятву бога, счастье которого она одна может составить.

Зефир уже поверил, что миг счастья настал, как вдруг облако скрывает Флору от его взгляда. Он бросается на Амура, ломает его лук и хочет уничтожить царство цветов, уже рука его срывает лепесток за лепестком этих прелестных дочерей весны, как вдруг один цветок вырастает, раскрывается и обнаруживает в своей благоуханной глубине предмет его любви, который и возвращает любовнику. Как противиться очарованию минуты? Флора уступает настойчивым мольбам Зефира.

В тот же миг розовый куст превращается в облако; на нем покоится жертвенник, перед которым будет совершен брачный обряд.

Сцена седьмая и последняя

В тот же миг влюбленная чета оказывается перенесенной в сады при дворце Амура. Венера, приглашенная им, спустилась с небес и покоится на перенесшем ее облаке, окруженная своей свитой. В водах ручья плещутся Наяды, играя с тысячью маленьких амуров, плавающих на лебедях; они приветствуют появление царицы красоты и молодых супругов. Тритоны из глубины моря последовали за Венерой и делят радости прекрасного этого дня. Гименей уже в храме, воздвигнутом Амуром; его окружают Грации и Утехи.

Крышу храма и верхи колонн окутывает легкое облачко. Тут среди сплетенных ими цветочных гирлянд резвятся юные обитатели воздушных сфер. Гирлянды тянутся вдаль, группируемые Утехами. Вакх также приглашен Амуром, появился со своими шумными спутниками и покоится в гроте; Силен у его ног. Менады поят пантер, привезших колесницу Вакха.

Все приносят поздравления молодым супругам. Заключенный союз наполняет блаженством душу обоих юных божеств весны. Веселье становится всеобщим. Амур с завистью смотрит, как Зефир, заключив в объятия молодую супругу, возносит ее к небесам, где она получает от Юпитера венец бессмертия.

По поводу возобновления «Лебединого озера»

Перед театром стоит ответственная задача возобновления «Лебединого озера». Этот балет признан всей художественной мыслью за лучший в русском репертуаре. Послушаем двух противников: Волынского — фанатика классического балета и Лопухова — яркого новатора.

Волынский: «В «Лебедином озере» музыка и пластика сливаются воедино. Все звуковые рисунки, оттенки, точки, параболы уплотняются на сцене в равноценные и равнозначные движения. Если мысленно загрузить, разрядить и распустить пластическую фигуру, то должно получиться музыкальное ее начертание в подробностях».

Лопухов: «Я принадлежу к числу тех... которые признают этот акт (4 картина) верхом хореографического совершенства, в смысле последовательного проведения принципа тематической разработки».

Это две цитаты наудачу, я их не умножаю, так как первенство «Лебединого озера» и не оспаривается никем.

Какой же должен быть подход к возобновлению такого первоклассного, из ряда вон выходящего произведения?

Надо прежде всего и яснее всего сказать, что предполагаемое возобновление нельзя рассматривать как арену для проявления талантов наших современных художника, реставратора музыки, режиссера или балетмейстера. Проявлять себя они должны в совершенно новом своем спектакле. Здесь же идет дело о сохранении для советской действительности заведомо лучшего произведения из наследия прошлого. Вопрос в том, как сохранить и обеспечить его дальнейшее существование в репертуаре советского театра, а не в

том, чтобы проявить по поводу «Лебединого» свои таланты, свою изобретательность. Другими словами, художник, режиссер, балетмейстер для «Лебединого», а не возобновление «Лебединого» для проявления личных их намерений и талантов.

Тем более неуместно проявлять тут художественные вкусы средней доброкачественности. Например, стремление к реализму, с легким опозданием лет на сорок, когда уже давным-давно все искусство ищет своих путей не в наивном реализме, а в углублении и обострении своих специфических для каждого искусства заданий, путей и методов.

Да, лет сорок тому назад у нас была порядочная неразбериха под флагом реализма: музыка хотела живописать, живопись — говорить, слово отказывалось от всякой самостоятельности и с фотографической точностью воспроизводило жизнь, драматический театр превратился в сплошную этнографию, а опера с завистью на него смотрела и пыталась подражать. Балет, к счастью для него, стоял совсем в стороне, особняком.

Последовавшая эпоха поставила все на свое место, вывела русское искусство на европейские пути.

Если некоторое время за последние годы и было стремление в советском искусстве к такому же наивному пониманию своих задач, к такому упрощенству, то в данный момент ликвидация РАППа, Пролеткульта, призыв к театрам о сохранении классического наследия явно указывают на новые задачи, поставленные всякому художественному начинанию. Кустарщина, провинциальность — не к лицу более переживаемому моменту в строительстве нашего Союза. Надо быть на уровне художественных достижений 1932 года, надо быть знакомым с положением искусства не только у передовых мастеров в СССР, но и на Западе.

Вопрос о возобновлении возник по совершенно внешним причинам — сорокалетняя монтировка истрепалась, обветшала, рама стала недостойной гениального произведения. Однако, прежде чем что-нибудь предпринять, прежде чем браться за такой живой спектакль, надо его изучить и постараться анализировать все его составные части и способы воздействия, чтобы не рисковать разрушить живое целое необдуманном прикосновением.

Как известно, «Лебединое озеро» было уже сочинено музыкантом, уже готово, когда попало на петербургскую сцену. Композитор — в данном случае инициатор спектакля, и с его подходом к балету приходится считаться. Чайковский

был ярый противник реалистического балета, «веризма» в хореографии, яркой представительницей которого в восьмидесятых годах была Цукки. Ее Чайковский сильно недолюбливал. В балете он искал мир чистой фантазии, мир сказки, оторванной от борьбы и творческих поисков его опер. Он мечтал «о такой фантастической музыкальной драме» с первых лет своей деятельности. Каким оторванным от жизни казался ему балет, видно из его слов Ларошу: «Балет — самое невинное, самое нравственное из всех искусств».

«Лебединое озеро» — фантастическая музыкальная драма. Не говоря о сказочном сюжете, все в этом балете очерчено неопределенно — как в сказке. Нет никаких музыкальных характеристик жизненных действующих лиц, место и время действия тоже более чем смутны. Во всяком случае, не из музыки можно найти локализацию во времени или географическую. Ни вальсы, ни адажио ничего не уточняют, может быть, легкий намек на романтическую Германию, но в очень сильно русском и очень «Чайковском» преломлении.

В нашей постановке от первоначального вида партитуры Чайковского не осталось камня на камне. Не говоря о перестановках из I акта во II, перемещениях в самом акте. От всей концепции II акта осталось очень немного, он выброшен почти целиком. III акт просто не существует по замыслу Чайковского в своих лучших хореографических частях; им дана совсем другая музыка. В спектакле мы имеем дело с совершенно самобытным живым музыкальным организмом, возникшим при постановке из материала Чайковского.

Так как балет не реалистичен, балет — сказка, без логического чередования драматических эпизодов, тут нет обязанности вставить за права на последовательность музыкального действия последовательности партитуры, тем более что и музыка разработана не в том строгом симфоническом плане, как, например, «Щелкунчик». В «Лебедином» музыка более «прикладная», если позволено так выразиться о Чайковском, более покорная танцу.

Как же осуществлен спектакль балетмейстерами? Петипа имел в «Лебедином» драгоценное сотрудничество Льва Иванова. Этот балетмейстер совершенно не освещен и не выявлен. По всему же, что дошло до нас, его следует признать исключительным, проникновенным талантом, сообщавшим своим постановкам настолько несомненно русский характер, что нам кажется недалеким то время, когда он будет и изучен и почтен как первый русский *независимый* балетмейстер.

Его участие и внесло тот неповторимый и небывалый до тех пор драматический лиризм, овеянность сказкой и музыкой, то выявление лебяжьей сущности красоты русской женщины, в стихии которой так привольно расцветает все от балерины до всякой танцовщицы в кордебалете.

Уже тот факт: «Лебединое» — одно из первых русских хореографических произведений — может заставить особенно бережно подойти к его возобновлению.

Центральная лебединая картина I акта построена на двух элементах балетного спектакля: классический танец и танцевальная пантомима. Отсутствует характерный танец и реалистическая, упрощенная психологическая пантомима «пешком», как говорят актеры, которая есть даже в такой сказке, как «Спящая».

Увязать пантомиму с классическим танцем — это самый жестокий камень преткновения для балетмейстера. Удачи на этом пути насчитываются единицами. И всегда, когда мы имеем дело с удачей, мы встретим перенесение пантомимы в условный, танцевальный план. Разговор Альберта и Жизели в первом акте, где танец и пантомима не отделимы и не различимы. У Фокина в «Карнавале» разговоры Колумбины и Арлекина насквозь танцевальные. И вот эти два лебединые акта. Именно то, что они проведены все с начала до конца в условной манере, все должны играть классически взятым корпусом, на строгих ногах, без всяких всхлынывающих, как в драме, плеч, подгибающихся ног, без торжественной походки — это и создает цельность впечатления.

Начиная от прохода охотников — все в одном плане: проходит группа классических танцовщиков, своей классической походкой как бы выходя на вариацию, без торможения, отчетливо. Танцевальный выход балерины подготовлен. То, что разговор Одетты и принца происходит с помощью условной классической жестикуляции, может ли удивлять и пугать? Что не условно в искусстве даже самом натуралистическом? Тем более балет — искусство сугубо условное, пользующееся для своей выразительности танцем, который как средство передачи мысли давным-давно не существует в жизни, т. е. заведомо неестествен. А если такова предпосылка: мы создаем спектакль из условного материала в условной манере, — то где доза приемлемой или неприемлемой условности? Во всяком случае, не в том, что Иванову или Петрову это нравится и понятно, а это — нет.

Мерило надо искать в задании творца спектакля. И композитор и балетмейстеры задумали балет как нереальный.

сказочный. Самая эта предпосылка дает им возможность разрабатывать всякое положение на сцене с какой угодно степенью условности. И если тут и возможна какая-нибудь корректура, то, конечно, не в плане уменьшения робкими урезываниями степени условности жеста, а тщательные разыскания: не утрачена ли какая-либо ценная черта при переходе ролей из рук в руки, не искажено ли что-нибудь произвольным дополнением? Очевидцев первой постановки достаточно, и эта работа осуществима.

Оба лебединые акта играют в классических тюниках. В первой картине принцесса появляется в обыкновенном театральном платье, и с налета может показаться, что она-то не обязана мимировать условно. Почему? Разве она не действующее лицо того же спектакля? Разве это картина не подготовка, не трамплин для последующей? В каком отношении выиграет спектакль, если мы выбьем из общего русла часть действующих лиц и перенесем их в убогий, вымученный реализм, так как натурализма, «веризма» «Лебединому» не навяжешь всерьез? Это было бы только доказательство испродуманности постановки, невникания в стиль спектакля.

Я не говорю, что нельзя подойти к теме иначе: можно дать всю свою новую постановку «Лебединого», придать партитуре первоначальный вид, все сделать, как кажется нужным в данную минуту. Но тогда надо делать свой спектакль, а не кромсать чужой.

Кажется, никем не оспаривается, что вторая картина «Лебединого озера» сохранила в неприкосновенности всю силу воздействия, присущую гениальному произведению. Поправлять тут нечего. Вопрос в том, можно ли коснуться этого целого в одной его части, не разрушив остального?

Оставлю в стороне многие и многие соображения, приходящие мне в голову; извлекаю из них одно, которое, может быть, заслуживает внимания своей объективностью и апеллированием к доводам даже научным. Вспомним условные рефлексy академика Павлова, его собак и прочих четвероногих, которые при привычных возбудителях реагируют определенным образом, а при приведении их в беспорядок свои условные рефлексy теряют. Все в этой декорации Бочарова, пусть ветхой и немодной, полно для исполнителей бесчисленных ассоциаций, сразу приводящих их в повышенное творческое состояние. Один взгляд на этот знакомый мир, где с детства привычно переживать определенного порядка

эмоции, — и творческая зарядка готова. Допустим, что сделали новые декорации.

Звучит та же музыка, надо исполнять те же танцы, но глаз получает совершенно иные впечатления, которые, как ножом, подрезают прочно сложившиеся условные рефлексy. Артистки будут выходить на сцену замороженные, никаких творческих порывов, весь акт будет уничтожен в корне. Ждать, пока подрастут не успевшие отравиться чарами второго акта «Лебединого»? Но как они, не помнящие живой традиции, воссоздадут эту лирику девяностых годов? Не надо закрывать глаза: убивши ее раз — убьете и навсегда.

Лучше скажите: туда ей и дорога, тогда не тратьте неразумно народные деньги, а просто переставьте весь спектакль — тут будут хоть какие-то намеки на логику. Если же вы признаете балет ценным, не подлежащим уничтожению, вы должны сохранить его целиком, так как горшего издеательства над собой не может себе представить ни один художник: сохраняется внешняя омертвевшая танцевальная форма и убивается сущность, действенная жизнь зрелища. Лелеять надежду, что новые декорации будут не менее вдохновляющим аккомпанементом к старому спектаклю, вряд ли возможно.

Бочаров сам и не гениален и не вдохновенен, но он современник, он простодушно делал, что было нужно в данный момент. Особенно ценно в наше время его явно подчиненное, явно служебное положение по отношению к танцу; тем не менее его оформление следует признать в конце концов чрезвычайно талантливым, так как с годами оно слилось в одно целое с прочими элементами гениального спектакля; в нашем восприятии, в восприятии исполнителей слово «Лебединое» вызывает одновременно представление и о музыкальной теме лебедей, и о ветках в лунном свете, и о белых перышках балерины, и об арабесках кордебалета.

С нележкой в данном случае руки Дягилева художник узурпировал совершенно подавляющее место в балетном спектакле за весь «фокинский» период. Линия эта длится у нас и по сей час: «Золотой век», «Пламя Парижа». Более чем вероятно, что и в новых декорациях к «Лебединому» художник пожелает так же ярко проявить себя, не говоря о том, что найти художника, мыслящего простодушно и бесхитростно, как мыслил театр девяностых годов, — дело заведомо невозможное. Все наши даровитые декораторы — изощренные искатели, конструктивисты, колористы, стилизато-

ры — что угодно, но не наивные лирики. Усмешечка или «себе на уме» всегда сопутствует их работам. А эта нота несет с собой как неизбежное последствие холодок в исполнении и уже попросту ледяной холод в восприятии зрителя.

Повторяю, второй акт «Лебединого», такой, как он есть, во всем его мощном театральном воздействии, — органическое целое, не поддающееся анатомированию без риска убийства, приведения в бездейственное состояние.

Декорации других актов действительно обветшали, устарили и потеряли доходчивость так же, как и костюмная часть. Но если решить сохранить лебединую картину всю в целом, придется и эти декорации возобновить с наибольшим приближением к стилю девяностых годов, так как иначе немыслимо единство спектакля. Для полного слияния всех четырех декораций допустима даже мысль о том, чтобы и бочаровские ветлы были переписаны художником как «парафраза», как, например, Лист берет и передает в своей манере другого композитора, сохраняя и свою и его индивидуальность.

Костюмы должны быть также трактованы в условной театральной манере девяностых годов, причем никто не мешает художнику дать тут свою палитру, дать свою изобретательность и сказочную фантастичность.

Общие танцы 1-й картины и 2-го акта идут сейчас чрезвычайно небрежно, молодые артисты совсем потеряли к ним подход и танцуют их нехотя. Надо проработать все заново, уловить стиль исполнения девяностых годов, подчеркнутую кокетливость исполнения у женщин, жеманность, гибкость мужского танца и общую педантическую тщательность в выполнении па, соблюдении выворотности и позиций — и вы увидите, как опять расцветут эти заброшенные танцы.

С музыкой ничего не поделаешь — она сложилась из спектакля. Поскольку сохраняется весь балет в целом, постольку нельзя трогать и музыку. Если пиетет к Чайковскому подсказет желание восстановить его первоначальную партитуру — надо будет ставить новый спектакль.

Урок Вагановой

Присутствовать на уроке Вагановой — это быть допущенным в самое сердце лаборатории, где в сложной и методической ежедневной работе, каждое утро, словно Феникс из пепла, возникает новый балетный день. Да, классический танец столь же неуловимая птица, как и всякая сказочная. Его не посадишь в клетку. Чтобы сегодня повторить то, что было вчера, — нужна новая интенсивная работа. Каждый день все сначала, с азав.

Если вчера танцовщица мастерски протанцевала балет, сегодня, завтра — посидела дома, «отдохнула», что всегда так благотворно для творчества драматической актрисы, послезавтра тот же балет она уже не протанцует. В лучшем случае все будет не удаваться, не доделываться, срывать — это в лучшем случае. Нормально — она должна себе вывихнуть ногу или порвать связки — так хрупко то мастерство, которое приобретается в результате десяти-двадцати лет работы, считая со дня поступления в школу. В чем тут дело, какие тут законы психологии или физиологии — я не знаю. Все это говорю к тому, чтобы стало понятно, почему мы должны придавать такое исключительное значение лицу, стоящему во главе всякой балетной труппы.

В балете все хрупко, все мимолетно, все живо только в тот миг, пока живо — завтра ничего уже нет. И это как в каждой отдельной танцовщице, так и во всем творческом коллективе в целом, так и в *каждом* балетном спектакле. Что было вчера, будет завтра не только новым творческим усилием, но и новой большой работой.

Каждый день собирается вся труппа от балерины до самой последней артистки кордебалета на «урок». Не проделав определенного цикла традиционных движений, нельзя приступить даже к репетиции, если на ней придется танцевать, если она уже не черновая, не говоря о спектакле.

Как маленькие девочки, стоят у палки те, которые вечером кажутся такими непринужденными и небрежными победительницами и всех трудностей и зрительного зала. Прodelывается весь тот же экзерсис, на котором они учились с десятилетнего возраста. И вот в том, как вести этот экзерсис, как вести этот урок, что вырабатывать и поддерживать в ученице и в артистке и каким приемом, — в этом индивидуальность каждого преподавателя. Тут и сказывается незаменимость Вагановой.

А. Я. Ваганова, сама первоклассная танцовщица, сейчас для ленинградской труппы является драгоценнейшим «спекцом»: по окончании артистической карьеры она взялась за преподавание и оказалась одаренной исключительными педагогическими способностями. Ваганова умеет передать следующему за собой поколению танцовщиц то неуловимое, нефиксируемое «нечто», которое зовется строгой классической манерой танца. «Взыскательный художник», она не остановилась в развитии своей техники, пока не довела своих блестящих природных способностей до предельного совершенства и не стала лучшей техничкой в труппе. Это приобретает еще большую ценность благодаря тому, что Ваганова сумела *понять* самую сущность форм классического танца. Вникая в танец своих старших товарищей, она сумела расценить в себе и в других самые основы, на которых этот танец базируется.

Это так очевидно для всякого, кто видел урок Вагановой! Не поверхностные узоры плетутся на ее уроке, не раскрашивается пестро бесформенная масса — строится изнутри твердая и стройная конструкция.

Этот подход к танцу делает Ваганову остро современной, несмотря на то, что она не новатор и в ее намерениях нет никаких нарушений традиционного танца. Но танец отвечает на эпоху так же, как отвечает всякое искусство, и даже с еще большей чувствительностью, если мы вспомним текучесть его техники, ее неустойчивый, незафиксированный характер.

Талантливый художник помимо своей воли всегда воплощает стиль эпохи. Не задаваясь никакими стилистическими намерениями, Ваганова создала и преподает классику остро современную, классику сегодняшнего дня.



А. Ваганова

Всякая ее поза конструктивна, с твердо слаженной архитектурой, с трезвым деловым подходом к движению, построенному на игре мускулов и сознательно приводимых в новый порядок рычагов. Твердость, компактность, «трехмерность» лежат в основе техники ее учениц. Это отнюдь не раскрашенные на плоскости, плохо прорисованные декоративные виньетки. Это отнюдь не скульптура — «человеческая, слишком человеческая». Ближе всего техника учениц Вагановой именно к современным конструкциям. Конструкция в движении — все продуманно, все целесообразно, твердо, надежно и закономерно.

Вы не увидите на уроке Вагановой ничего декоративного, ничего показного и приятного только в данную минуту.



А. Ваганова

Все движения, которыми она занимает время своих учениц, никогда не будут случайны или просто зрительно приятны. Все движения бьют в одну цель.

Танцовщице прежде всего и больше всего нужен корпус — поворотливый и ловкий, но сильный и крепкий; нужен незыблемый апломб, крепкие и послушные ноги; и руки, способствующие апломбу и поворотливости в той же мере, как выразительности и законченности позы. Вот почему вы не увидите у Вагановой лирического позирования, картинных *développé*, игры на красоте движений рук. *Développé* делается коротко: раз! — и нога уже в заданной позе и в этой позе и удерживается все время, которое на *développé* отпущено в данной комбинации. Такими же

проходными должны быть все перемены позы, без задерживания, без остановок на промежуточных позициях, на опорных точках — так требует Ваганова и так приобретают ее ученицы основу своего танца — умение владеть и управлять корпусом, устойчивость. Из этих же комбинаций на уроке выносят ученицы органическое ощущение классической позы и классического движения. Так как все позы, все движения берутся у Вагановой из «центра», как сказала бы дельсартинка, из перестроившегося прежде всего и раньше всего корпуса — эта перестройка корпуса внедряется в сознание ее талантливым чередованием поз и движений. Никогда рядом вы не найдете на уроке Вагановой двух па, которые делаются с одинаковым положением корпуса. Она все время им закономерно играет, и ученицы А. Я. мне говорили, что, если случайно им приходится «учиться» в отсутствие Вагановой и тот, кто задает па, не уловил и не умеет провести этой закономерности, ученицы эти просто не могут, не в состоянии следовать таким малограмотным указаниям: все их танцевальное существо встает на дыбы.

Все движения рук, вообще все то, что относится к «позированию», Ваганова облекает на уроке в до крайности скупые, отвлеченные и очищенные формы. Ничего лишнего, ничего дешевого и мелкого. Так поданная и так преподанная классика — зрелище глубоко поучительное, не говоря о сильнейшем впечатлении, которое она производит на человека, занятого вопросами танца.

Таким уроком вскрывается до конца остов классического танца, его вневременная основа. Балетный спектакль всегда окрашен моментом, на классический танец навешано столько побрякушек — костюмы, драматическое действие, лирика, «кокетство», порою очень дешевое, — он так подан сквозь личность балетмейстера, окраску эпохи, так запутан, что к «классике» относят сплошь и рядом то, что присуще лишь данному спектаклю или данному балетмейстеру. Кто хочет знать, что такое классический танец сам по себе, каковы его возможности, каковы его средства выразительности, тот должен знать прежде всего, что такое классический танец на уроке, и на таком уроке, как урок Вагановой.

Только такое очищение от всего наносного, глубокое и проникновенное владение всем наследием классического танца есть залог его дальнейшего развития. Не внешние приемы, не поверхностное умение передать то или иное из заученного классического репертуара показательно и поучительно для будущих кадров танцовщиц. Пусть даже они в



А. Ваганова в классе

молодости и не могут понять и тем более оценить все то, что им дается. Но вагановское преподавание бьет в цель; она внедряет правильную манеру помимо воли учащихся всем своим подходом к уроку и его построением. А тому, кто думает о танце, надо просто нарочно закрыть глаза, чтобы не видеть, как на уроке Вагановой ежедневно возникает и живет это стройное чудо — классический танец.

Всем этим я не хочу сказать, что современный танец — неземное совершенство. «И на солнце есть пятна», тем более всему земному присущи недостатки; так же и танцу учениц Вагановой.

Прежде всего, та же небрежность танца на сцене, которая, к сожалению, царит сейчас во всей нашей балетной труппе сверху донизу как в женском, так и в мужском танце.

Еще во времена первых дягилевских гастролей, в 1909 году, парижская критика отмечала, что «русские артисты танцуют en dedans, но, несмотря на это», т. д. Вероятно, это обращение относится к Павловой, гениальность которой заставляла совершенно забывать ее неисправленную «косолопость». Вероятно, опять-таки, глядя на нее, и другие решили, что танец без выворотности «ничему не мешает». Но... «что прилично Юпитеру...». Так или иначе, выворотность постепенно на нашей сцене терялась, и сейчас вы уже никогда ни у кого не увидите ни одной правильной позиции — результат неполной выворотности. Например, прыгнуть в хорошую плотную пятую позицию кажется сейчас совершенно немислимым. Так же немисливо, как старым артистам кажется *не* прыгнуть в пятую позицию — для них тут не было никакого вопроса, школа прививала им совершенно надежную раз и навсегда выворотность, которую они и поддерживали строгостью своих ежедневных упражнений. Почему стоит останавливаться на такой мелочи, как чистые или небрежные позиции? По той же причине, почему мы назовем пианиста, хотя и музыкального, но «мужского» гаммы, бросающего наудачу аккорды, — дилетантом.

Думается, труппе ленинградского балета пора и очень пора взяться за ум и начать танцевать более аккуратно: потерять свой высокий «класс» — дело одной какой-то упущенной своевременно минуты.

Второй недостаток специфически присущ вагановским ученицам: чрезмерное увлечение турами и слишком акробатический, не вполне танцевальный к ним подход. Самые туры ученицы Вагановой, как известно, делают прекрасно — надежно, устойчиво, стремительно, некоторые из них доходят тут до виртуозности. И тем не менее эти туры не достигают цели, они не искусство, не танец благодаря тому, что они в танец не введены, выпадают из него. Все эти танцовщицы, чтобы сделать туры, предварительно «усаживают» на долгую *préparation*, причем лицо моментально принимает бессмысленное выражение — так уходят они внутрь себя в поиски «форса» и устойчивости корпуса. Эта «деловая» подготовка длится во времени столько же, сколько и сами туры, т. е. впечатление, могущее получиться от стремительного верчения фигуры, заранее убивается «практичной», деловитой, механической подготовкой, которая дана в той же дозе как сами туры. Чтобы туры вошли в танец органически, *préparation* должна занимать не более време-

ни, чем форшлаг перед целой нотой, не более, чем самое проходное *couré*. Не всякая сделает два и три тура с такой короткой *réparation* — и не надо! Пусть будет на сцене меньше туров, тогда действительно хорошо протанцованные своей цели достигнут. Сюда же я отнесу и увлечение *fouetté*. За такое предельно виртуозное па стоит браться только тогда, когда оно дается легко и выходит безукоризненно. За последнее же время мы слишком часто видим очень корявое исполнение, иногда — не выдерживающее никакой критики. От такой неудачной погони за дешевыми аплодисментами, следовало бы, думается, молодежь удерживать.

И, наконец, третье пожелание — видеть у учениц Вагановой более разработанный прыжок, этот глубоко выразительный элемент сценического танца, которым они, к сожалению, пренебрегают.

Надеюсь, Агриппина Яковлевна не посетует на эти дружеские пожелания, тем более что все указанные пробелы совсем легко устранимы при той блестящей основе классической культуры, которую она сообщает своим ученицам. Имея так отшлифованные таланты, стоит сделать еще и еще усилие, чтобы сообщить им окончательный безукоризненный блеск.

Наличие в нашем ленинградском балете такого талантливого воплощения достоинства классического танца поддерживает надежду, что наш балет и впредь сохранит свое первенствующее место. И не только как хранитель ценностей прошлого. Чтобы возник новый спектакль, новое применение классического танца, которое так назрело, почва для которого так подготовлена, — первое условие — иметь запасы, откуда черпать творчески проработанные линии и формы.

Пусть только придет балетмейстер, которому по плечу сегодняшний день. Материал для балетного спектакля, достойного эпохи, налицо — Ваганова держит войско в боевой готовности.

Б. В. Шавров

Шавров — классический танцовщик всем строем своей души. Он всегда интеллектуален, никогда не мелочен, весь в ритме и музыке. Он прекрасный актер, это все знают, но он никогда не покидает танца. Ни на секунду движения его не уходят из той невидимой сети, в которую замыкают актера царящие на сцене ритм и законы танца. Подчинить закономерность своей индивидуальности и свою индивидуальность чувствовать в рамках строгой закономерности — вот двусторонний пафос классического танцовщика. Когда Шавров танцует вариацию Альберта в «Жизели», мы говорим: как он классичен! И когда мы хотим дать ясный образ классического мужского танца, мы говорим: это как Шавров в вариации в «Жизели». Индивидуальность и подчинилась и расцвела.

Новерр со свойственной ему страстностью убеждал «не вкладывать в исполнение столько силы, а лучше примешать к нему побольше ума». Один из очень немногих среди танцовщиков, Шавров может прочесть эти слова и не покраснеть. Славные рекорды не дают спать его товарищам. Если танцовщик измеряет достоинство своего танца количественными достижениями, всякий побитый рекорд — для него роковая потеря. Но когда танец построен на выразительности, когда танцовщик воспитал в себе благородство, безукоризненность танцевальных форм, когда арсенал классического наследия стал его родной и покорной стихией, тогда он может спокойно отдаваться своему искусству. Шавров — представитель такого отношения к танцу: его танец

всегда содержателен, всегда в чистой классической форме и исполнен в благородной, сдержанной, мужественной манере. Это традиции Иогансона и Легата, традиции перешедшего к нам и ставшего нашей собственностью векового наследия французской школы танца.

Шавров действительно ученик Легата и сам считает драгоценными для себя те месяцы, которые довелось ему работать под руководством этого величайшего авторитета в классическом танце. А мы должны быть не менее рады и благодарны, что теперь Борис Васильевич в свою очередь передает свою превосходную школу и манеру нашим молодым кадрам, так как он за последние годы ведет в Хореографическом техникуме несколько классов.

Места мало в газетной статье, а хотелось бы вспомнить всю галерею созданных Шавровым образов.

Вот первый встающий в памяти. Год окончания школы, 1918-й, весна, «Луна-парк», ставший натуральным театром, «Волшебная флейта» на маленькой сцене концертного зала. Шавров — Лука еще не верит, что он уже артист, и краснеет под гримом. Но зрители и улыбаются и серьезны — из этого получится что-то настоящее.

Шавров очень быстро вошел в репертуар и как кавалер и завоевал свое место премьеры как танцовщик. Еле успев покинуть школьную скамью, он уже нес весь репертуар, деля его с А. Вильтзаком. Одно из первых выступлений, обративших на себя серьезное внимание, было «Дон Кихот» с Е. А. Смирновой, раб в «Корсаре» с ней же, «Лебединое озеро» с Виль. Нам кажется очень важным в творческой биографии Шаврова то, что он в эти же первые годы вошел и во все балеты фокинского репертуара. «Эрос», «Шопениана», «Карнавал» — это ли не колыбель для воспитания тонкого чувства и музыки, и образа, и танцевальной линии, изощренной и выразительной? Однако уже в 1921 году Шаврову приходится прокладывать свои собственные пути — он танцует премьеру «Жар-птицы» Лопухова.

За эти первые четыре-пять лет Шавров выработал в себе не только превосходного танцовщика, но и первоклассного кавалера. Манера Шаврова совершенно индивидуальна; он, как никто, умеет ни на секунду не бросать танца на самых трудных и ответственных подержках, никогда не дает трюку захлестнуть певучей линии танца. Не говоря о том, что манера Шаврова окружать партнершу тонким вниманием и заботой одухотворяет адажио, изгоняя из него всякий налет формализма и гимнастичности.



Б. Шавров в балете «Жизель»

Настоящим, большим творческим началом, отразившимся впоследствии и на всех остальных, прежде созданных образах, была все же «Жизель», протанцованная в 1924 году. Альберт целиком вместил все творческие возможности молодого Шаврова. Изысканная элегантность фигуры и манер, безукоризненная чистота танцевальных форм и красота прыжка, смягченного романтичной дымкой, элегантность юноши в черном плаще посреди фантастики театрального кладбища — все это сумел Шавров так слить в один образ, верный духу музыки и танца.

И так неотделим этот образ от Шаврова, что мы готовы включить его в серию ролей, слившихся с исполнителем: Альберт — это Шавров, как Лебедь — это Павлова, Сильфида — это Тальони.

Впрочем, дальше так всегда и будет! Все свои образы Шавров создает так индивидуально, так подробно, так интимно сливается с ними, что остаются для нас неотделимыми от него и задорный Арлекин «Карнавала», и томный юноша в «Шопениане», и реалистичный кули «Красного мака», и психологически сложный Люсьен «Утраченных иллюзий», и фатоватый Феб «Эсмеральды», и последние создания: Абдеррахман и Кавказский пленник.

От безукоризненного классического премьера к игре почти характерного актера в Абдеррахмане. Об Абдеррахмане и Бахметьеве «Кавказского пленника» хочется поговорить подробнее. Эти два образа, столь противоположные, созданы почти в одно время на расстоянии какого-нибудь месяца.

В Абдеррахмане Шавров идет чрезвычайно смелым, реалистическим путем. Он отбрасывает всякую заботу об общепринятой театральной красивости, делает себе этнографически яркий мужественный грим и не многими, но очень точно выбранными жестами, взглядами, порывами рисует захватывающий образ «мавра», до последней глубины сердца полюбившего «за состраданье». Искусство всегда щедро отвечает на самоотверженность: пожертвовав красотью образа, Шавров подымает его до высоты прекрасного. Абдеррахман прекрасен и неудержимо завладевает сочувствием зрителя. Для тех, кто видел Гердта, он служит до сих пор мериллом совершенства в создании образов хореографического спектакля. Тем, кто не видел, мы скажем, что это тот же стиль, но что Шавров уже заслонил для нас после своего Абдеррахмана облик Гердта.

Есть в последнем адажио момент, изумительно поставленный Вайноненом. На кульминационное фортиссимо разросшейся темы Абдеррахман останавливается, весь выгнувшийся, широко раскидывает руки и ждет ответа. Нет, не горячие объятия — Шавров открывает пламенное сердце, так строга его поза, так пряма, честна и человечна.

И вот Бахметьев. Почти мальчик, только что произведенный в свой первый чин. Его ребячливое нетерпеливое ожидание прихода княжны, метание взад и вперед у колонн, надежды и отчаяние, ясная сцена свидания в осеннем саду — все это отзвуки русского романтизма, все это такой Пушкин, Пушкин первых поэм...

И это «юбиляр», празднующий двадцатилетний юбилей? Что-то не очень похоже, а потому и немудрено, что мы до сих пор забыли поздравить Бориса Васильевича. Делаем это от всей души.

Танец Зубковского

Радость полета, эта мечта человека, ставшая реальностью лишь в наши дни, — одна из основ танца. Прыжки вошли в танец первобытных культур с момента возникновения самого танца. Весь профессиональный, театральный танец вырос из виртуозного исполнения прыжков. Громкие имена танцовщиков, которые сохранила нам история, которые стали почти нарицательными, — это имена танцовщиков, обладавших природным чудодейственным прыжком: Камарго, Огюст Вестрис, Дюпор, Тальони, Перро, Нижинский, Павлова — и, наконец, имя лишь промелькнувшей Лидочки Ивановой; оно не умрет, потому что среди балетной труппы не может умереть предание о ее гениальном прыжке.

Прыжок талантлив или гениален тогда, когда артист может им распоряжаться свободно, может вложить в него всю выразительность, которую требует в данный момент музыка и сценическая ситуация. Для такой свободы и выразительности прыжок должен быть природным. Артист, не обладающий природным прыжком, хотя и может умелой техникой, умелым усилием рук и корпуса бросить себя и вверх и вперед, но на это усилие затратит весь свой волевой запас. Прыжок такой остается натруженным и бессодержательным.

Природный прыжок — большая редкость среди танцовщиков и особенно танцовщиц. Временами, в периоды, когда ведущие места в театре занимают артисты без элевации, публика даже отвыкает от прыжка, отсутствие его воспринимается без досады. И лишь внезапная радость, охватыва-

ющая зрительный зал при появлении действительно «летающей» танцовщицы или «летающего» танцовщика, напоминает об исконной основе танца и об ее неукоснительном воздействии на зрителя. *Лететь* — воплощенная в аэроплане мечта или напоминание о ее древности в танце.

Зубковский не похож на своих товарищей, премьеров Кировского театра. Он словно далеко забежал вперед, и время еще не подошло, когда он будет целиком понят и оценен и публикой и дирекцией театра. Публика принимает его очень горячо, но с каким-то оттенком недоумения: почему он не похож на других? Что же — лучше он или хуже?

Установленный за последние десять лет стиль премьерского танца известен и резко отличен. Каждым своим движением танцовщик словно говорит: не боюсь секундомера, не боюсь силомера, тащите сюда метр, где трехпудовые гири? Их тут же «любезно заменяет» балерина, предоставляя швырять себя в двойной рыбке или аналогичном трюке как неодушевленный предмет. Силовой танец, спортивный, рекордсменский. Выше всех, больше всех, больше туров! Когда первым стал так танцевать Ермолаев, он по праву завоевал свою славу; после прекрасных, но несколько пассивных танцев Семенова, после предыдущих поколений изнеженных и женственных танцовщиков мужественный, силовой и волевой танец был необходимой реакцией, необходимой краской на палитре советского балетмейстера. Но сейчас маятник качнулся до предельной противоположной точки. Идущие по следам Ермолаева наши премьеры словно порою забывают, что призвание их — танец, т. е. искусство, что силовые рекорды еще не предрешают удач танцевальных. Конечно, искусству нашего времени свойственна манера обнажать и подчеркивать фактуру художественного произведения, искать выразительности и этим путем. Но тут нужен и вкус и мера, не говоря о том, что отчетливо должна чувствоваться цель — выразительное движение. Зачастую спортивный азарт эту цель заслоняет, танцевальное па теряет форму, а тем самым и выразительность. Прекрасно было, когда Чабукиани сразу бросался в вихрь своего большого пируэта и в этом вихре сохранял точеную форму па: не сходя с места ни на пядь, отчетливым разгибанием ступни стремительно кружил себя в классно безукоризненной позе.

Но как это было давно! За последние сезоны Чабукиани, упоенный своими силовыми преимуществами, забросил

чистоту танца и довольствуется очень приблизительно формой, лишь бы па было сильно и «здорово» подано. А Чабукиани — до сих пор мерило, по которому другие танцовщики равняются, и мечта каждого из них — «танцевать так же, как Чабукиани». Тем более публика неизбежно всякого танцовщика измеряет на масштабы Чабукиани.

Зубковский танцует в совершенно другом стиле, хотя с точки зрения «масштабов» все благополучно: и выше прыжок, и чище большой пируэт, и темп шене головокружителен. А все же мерить на этот если не «аршин», то «метр» Зубковского нельзя — ничего не получится, не на том построен его танец. Зубковский танцует. Танцует, т. е. дает музыке уносить себя в веренице говорящих движений. Когда призовет его к полету сильный, акцентированный аккорд, он без усилий летит по воздуху, летит где-то выше голов кордебалета, в чистейшей классической позе, так как она не сбита усилиями, почти корчами отрыва от земли, встречаемыми у недаренного элевацией артиста. Летит так долго, что успевает улыбнуться, ощутив себя так высоко и так привольно.

Прыжок Зубковского — это и есть тот природный и феноменальный прыжок, от которого нас отучили с уходом Ермолаева наши премьеры. Правда, есть в труппе два классических танцовщика, одаренных таким природным прыжком, — Комаров и Каплан. Но оба они так не доработали своего танца, что порою остаются вне пределов искусства, о чем надо очень пожалеть, так как, правильно доученные, они могли превратиться в совершенно выдающихся танцовщиков, особенно Комаров, обладающий прыжком и баллоном необычайной красоты и мягкости. Но, повторяем, элементарный и порою грубоватый танец убивает их прекрасные данные. Чтобы талант заблестел, надо его отшлифовать, как алмаз, иначе и он останется никуда непригодным, серым камушком.

Зубковский не только усвоил всю премудрость классической школы, но он как-то по-своему, с каким-то врожденным вкусом, свойственным ему и в костюмировке, вник во все формы классики, сделал их частью своей природы. Он танцует очень точно и правильно, но эта правильность не режет глаз, так как легкость природного прыжка сообщает легкость и всему исполнению. Зубковский не любит дешевых эффектов. Если он вводит в свой танец общепринятые виртуозные па, как двойной тур, или позабытые, как револьтад, то только потому, что может сделать их безуко-

ризенно точно. В двойном туре неспешно вычерчивает на высоте отчетливые два круга, в револьтаде успевает закинуть голову и выпрямить корпус сейчас же после поворота, так что ни на одно мгновение не теряет строгой классической линии и не впадает в гротеск, от чего нелегко удержаться в этом чрезвычайно трудном для исполнения па.

Забавно было видеть, как в первые свои ответственные выступления, еще не привыкнув к сценическому самообладанию, Зубковский явно расстраивался и неохотно дотанцовывал вариацию, если неудача какого-нибудь па выбивала его хоть на секунду из строгой безукоризненной линии. Это было ребячливо, но это ребячество «взыскательного художника». Не надо ему успеха, если сам он не «доволен», и сочувствие с примесью уважения быстро сменяло улыбку зрителя.

Конечно, нельзя требовать от публики или нам навязывать читателю точных знаний о классическом танце. Но долгий опыт посещения балетных спектаклей приводит к неизбежному выводу. Да, иногда недостаток знания заставляет дешевку принимать за виртуозную артистичность, это бывает. Иногда публика не может оценить хороший в профессиональном отношении танец, недостаточно умело и ярко показанный. Но *никогда* не пройдет впустую танец, подлинно артистичный, с оттенком, может быть, даже гениальности. Сразу же словно электрическая искра пролетит по залу, публика настораживается, и неудержимая лавина аплодисментов разряжает наэлектризованный зал.

Такие успехи сопровождают выступления Зубковского в Малеготе. И, надо сказать, только в Малеготе танцует Зубковский во весь размах своего таланта. Причины тому есть. Прежде всего — Малегот первый открыл Зубковского и ему самому и публике. Ф. В. Лопухов показал его в «Арлекинаде», и с этого же спектакля имя Зубковского стало широко известным в публике. В Малеготе Зубковский работает в атмосфере горячего сочувствия. Кроме того, партнерша Зубковского в Малеготе, может быть, для него даже незаменима. Молодая балерина театра Кириллова — танцовщица того же типа, как Зубковский; она легка, стремится к правильному танцу и обладает природным прыжком с большой элевацией и выдержанным баллоном. Их заключительное [pas de deux] в «Фадетте» выходит очень гармоничным. В танцах этого [pas de deux] Л. М. Лавровский частично раскрыл «летучий» талант Зубковского, хотя коме-



Н. Зубковский в балете «Баядерка»

дийная тематика не дает материала для применения полета во всем размахе прыжковой вариации Зубковского. Кириллова с такой же легкостью танцует свою вариацию, где она в прекрасно поставленных Лавровским, широко планированных прыжках создает с большим мастерством соответствие летучей вариации партнера. Кроме того, миниатюрность и пропорциональность внешних данных Кирилловой очень выгодны для Зубковского, рядом с ней он выше ростом, так как Кириллова со сцены кажется, скорее, высокой благодаря удлинённости ее форм. Вообще о росте Зубковского мы не сочли бы нужным упоминать, если бы этот вопрос не затрагивался всегда в разговорах о нем. Маленький рост — чрезвычайно частое явление среди «летучих»

танцовщиков. Очень малы были Дюпор, Перро, Чеккетти. Нижинский чуть только выше их. Дело театра — позаботиться о партнерше, подходящей по росту, сложению и типу танца, когда театру посчастливится иметь в своей среде такого танцовщика. Зубковский охотно должен танцевать в Малеготе, такую «летучую» партнершу он не найдет в другом месте.

Если мы безоговорочно упомянули в начале статьи о том, что Зубковский далеко ушел вперед от уровня танца своего времени, то сейчас нам легче это объяснить, так как мы постарались выявить основы его танца: полет, легкость и правильность исполнения. Все танцы ведущих персонажей в современном репертуаре строятся на прямо противоположных элементах: верчения, явно силовая манера, пренебрежение формой в погоне за трюковым эффектом. Так поставлены новые танцы, хотя бы в «Пламени Парижа», новые танцы в «Эсмеральде», и так исполняются все старые балеты. Прыжковые танцы, требующие полета, как второй акт «Жизели», «Шопениана», — в загоне, редко появляются в репертуаре. А между тем, если мы взвесим относительную ценность двух приемов — прыжки и туры, — неужели не станет сразу же, даже заранее ясно, что наше время, наш советский балет не может жить полной жизнью как раз без полетов, что верчение, скорее, отрицательный для наших дней прием?

Каков зрительный и психологический анализ туров? Это прикованное к месту кружение вызывает представление о связанности, несвободе, выход из которых — закружиться, «забыться». «Завиваться в пустоту» было одно время любимым выражением Андрея Белого для обозначения малодушного ухода в сторону от разрешения вставшего перед тобой вопроса. Это выражение всегда всплывает в памяти, когда артист или артистка «завиваются» в шене. Пассивное самозабвение кружения широко использовано во всех сектантских или фанатических плясках — у дервишей, у хлыстов. Из истории балета мы узнаем, что безудержное применение на сцене туров, пируэтов, по более принятому старому обозначению, всегда совпадает с эпохой балета, еще не нашедшей своей художественной физиономии. Туры занимают балеты перед появлением Тальони, «тридцать два фуэте» воцарились на нашей сцене непосредственно перед Павловой, Фокиным и Нижинским.

Может ли советский балет не только удовольствоваться этой краской выразительности, но и вообще, пригодна ли



Г. Кириллова в балете
«Сказка о попе и работнике его Балде»

она для эпохи орлиного взлета и парения страны, проснувшейся от векового сна? Нам давно кажется, что неудачи многих балетных постановок последних лет, бессилие перед проблемой классического советского балета лежат как раз в том, что балетмейстеры не задумываются о значении применяемых па, не задумываются о необходимости в первую голову перегасовать все классическое наследие танца и создать свою палитру. И не только для советской тематики в узком смысле слова, но и для трактовки всякой темы вообще, такой трактовки, чтобы без указания было ясно — этот танец поставлен в Стране Советов и только тут и мог быть поставлен.

И в первую голову должен бы наш балетмейстер ухватиться за яркий и столь очевидный, не требующий никаких объяснений смысл полета в исполнении артиста или артистки, обладающих природной элевацией. Полет не как виртуозный прием, не как трюк, но полет на своем месте, полет говорящий или, лучше, полет поющий, музыкальный.

Лететь и улыбаться! Как на ковре-самолете или на аэроплане, мощных крыльях нашей летящей эпохи, превратившей в реальность мечту.

Вот почему мы говорим, что значительность танца Зубковского еще не выявлена до конца, что нам предстоит увидеть его талант, разумно примененным в творчестве балетмейстера, нашедшего танцевальный стиль для выражения своей эпохи.

Образ в балете

В последнее время много говорится об «образе» в балете. Особенно горячо обсуждают этот важный вопрос сами балетные артисты. Но до сих пор он все еще не решен. Слишком небрежно и слишком охотно путаем мы два совершенно разных понятия: образ, создаваемый средствами танца, и образ, создаваемый приемами чисто драматическими. Особенно сбивчивое понятие об образе создано у самих балетных артистов.

Возьмем, например, статью Татьяны Вечесловой «Танцующий актер» («Рабочий и театр», 1937, № 1).

Вечеслова говорит: «Я за то, чтобы работа над техническим мастерством развивалась и дальше, но мечтаю в то же время о таком спектакле, где высокая техника соединилась бы с высоким мастерством драматического актера». Эта фраза резюмирует весь смысл статьи. Она ярко выражает современное балетное представление о балетном спектакле, особенно, если прибавить сюда высказанную Вечесловой выше мысль о том, что «зритель и вся театральная общественность требуют от балета *такого же* реалистического зрелища, как и от драматического театра».

В действительности надо бы сказать, не «такого же», а «столь же». И это вовсе не придирка к словам. Недопустимо отождествлять балетный спектакль с драматическим. Это — грубейшая ошибка, хотя она и свойственна многим работникам танца, думающим над разрешением проблемы создания реалистического балета.

Как это ни дико, но некоторые артисты балета не считают танец самостоятельным средством художественной выразительности. Вечеслова до глубины души уверена, что «pas de deux нужно для успеха». Ей в голову не приходит, что pas de deux есть то самое средство выразительности, которое создает образ, нужный балетмейстеру, композитору, либреттисту. А если танцовщица или танцовщик не умеют, не в силах средствами своего искусства творить, жить, говорить — значит они находятся на танцевальной сцене по недоразумению, значит язык танца не их язык, они тут немые. И они не видят в танце ничего, кроме «техники». Вечеслова выражает именно эту мысль, когда к «технике» относится пренебрежительно, ценным считает лишь «мастерство драматического актера», а о танце вовсе не говорит.

Вечеслова взывает о пришествии в балетный театр драматического режиссера. Но ведь, если режиссер не балетмейстер, если он не владеет языком танца (а это общее правило среди режиссеров драмы), он будет уверен, что «говорить» нужные вещи в балете можно лишь приемами пантомимы и мимики драматического актера. Он будет считать, что танцы существуют лишь «для успеха». Раз люди умеют танцевать, раз уж выучены и публике это нравится — пусть потанцуют, и чем заковыристей, тем лучше. Я полагаю, что драматический режиссер только ухудшит положение вещей, уведя балетного артиста от танца к драматической игре. Тем самым он как бы санкционирует бессодержательность самого танца, прилепляя его где-то сбоку к «содержательной» драматической игре.

Все мы в какой-нибудь отрезок своей жизни отдаем дань волне лирических ощущений, бываем «поэтами в душе». Но это не значит, что каждый из нас может писать стихи. Поэт пишет стихи, а не прозу, движимый глубоким творческим импульсом, ибо только стихи способны выразить то, что он переработал в своей душевной лаборатории еще до претворения своей темы в стихотворную ткань.

Стихи пишутся, когда подлежащее художественному выражению не укладывается в прозу. Точно так обстоит дело с балетным спектаклем. К чему его громоздкий аппарат, если содержание можно передать актерской игрой, а танцы нужны только «для успеха», для забавы и удовольствия? Это ли не формализм, несмотря на всю якобы реалистическую установку спектакля?

За балетный спектакль театр может браться с чистой совестью только в том случае, если у него есть балетмейстер,



Т. Вечеслова в балете «Эсмеральда»

способный художественно мыслить танцевальными образами. Как и в творчестве поэта, тема в творческой лаборатории балетмейстера проходит процесс внутреннего брожения и переработки. Как там, так и тут, если можно выразить прозой, надо писать прозу, если можно выразить игрой драматического актера, надо ставить драматический спектакль. Но только ритмом, только тонкой инструментовкой стиха поэт выражает свою тему; только танцем, только сплетением ритмов и линий выражает свою тему балетмейстер. Тогда можно и должно ставить балет.

Отсюда и отличие образа актерского от образа, создаваемого танцовщиком в реалистических спектаклях — драматическом и балетном.

И еще одна аналогия. Мы знаем, что стихи нельзя читать, как прозу. Тридцать лет тому назад это было вовсе не ясно. Даже лучшие тогдашние актеры стремились «прятать» строку, «глотать» рифмы, уничтожать цезуру.

Стремясь «играть, как драматические актеры», наши балетные артисты уподобляются чтецам, произносящим стихи, как прозу. Между тем, скажем, «лебединое адажио» своими линиями и ритмами передает образ Одетты гораздо вернее, чем тормозливая и мелкая «игра», введенная в переделке А. Я. Вагановой. Проглочены рифмы, стерты цезуры в нескольких строках, и стихи перестали быть стихами.

Я вовсе не хочу сказать, что современный советский балетмейстер должен пользоваться пресловутым «языком глухонемых». Нет, этот язык — явление эпохи, уже отжившей. Но, применяя в современном балете рядом с танцем игровой жест, надо сливать его с танцем так же, как это умели делать старые балетмейстеры, ставя «Лебединое озеро» или «Жизель».

Сочетание пантомимы с танцем во многом напоминает традиционную оперную форму речитатива и арии. Это, разумеется (как и в опере), не единые, вечно возможные формы. Последний акт (появление теней) в «Баядерке», «Шопениана», «Арагонская хота» показывают нам полную законность балетных представлений, говорящих со зрителем исключительно языком танца. Но и мимический элемент в балете вовсе не является чем-то чужеродным. Почему же, как только в балетном спектакле появляются совместно танец и игра, начинается путаница? Это происходит только от непонимания соотношений между элементами балетного спектакля. Ах, играть значит, как драматический актер: они умеют — будем у них учиться! В итоге — вместо пользы — вред. Балет, теряя свой поэтический строй, перестает быть балетом.

Возьмем, к примеру, одну из последних балетных постановок — новую «Раймонду». В этом спектакле участвуют лучшие силы ленинградского балета. В «Раймонде» заняты два состава исполнителей. Примечательно, что победителем в этом соревновании, по мнению зрителей, выходит, как и в «Утраченных иллюзиях», второй состав.



Г. Кириллова и В. Ухов в балете «Раймонда»

Мы не будем здесь касаться ни драматургии спектакля, ни постановки Вайнонена: это отвлекло бы нас в сторону. Мы будем говорить только об артистах. Мы постараемся разобраться, как и почему одни и те же сцены, одни и те же танцы, одни и те же персонажи имеют столь различный облик в зависимости от того, кто играет. Это особенно удобно сделать, так как три главных исполнителя каждого состава, строят свои партии аналогичными приемами.

В первом составе Уланова и Сергеев ищут «реального» истолкования своих персонажей, придавая им домашний, «комнатный» облик, стараясь приблизить их к типу людей XX века. Уланова «мельчит» жест, избегает всякого намека на стиль изображаемой эпохи. Более того, даже чисто классический танец Уланова стремится так же опростить обыденностью, сделать домашним, уютным.

Каковы результаты такого подхода к жесту и танцу? Прежде всего далеко не всегда понятно сценическое задание, которое выполняет Уланова в данный момент. Напри-

мер, надо внимательно прочитать либретто, чтобы понять значение короткого «отмахивающегося» жеста Раймонды, относящегося к Абдеррахману (в сцене бегства). Никак нельзя угадать, что этим жестом Раймонда должна изображать просьбу к Коломану отпустить пленника на волю. Жест Улановой очень житейский, но он вовсе не выразителен.

Уланова забывает, что у драматического актера такой жест является лишь дополнением к словам, которые актер произносит. Неверно думать, что путем некритического копирования жестов драматического актера можно прийти к реализму балетного образа. Наоборот, это противоположность реализму, который есть прежде всего осмысление и столкновение жизненных явлений.

Сергеев идет тем же путем, что и Уланова. Он не пытается перенестись в эпоху, дать облик крестоносца, огрубевшего в непрестанных боях, северянина, опаленного южным солнцем. Сергеев только чуть-чуть упрощает традиционную балетную салонность, используя житейские жесты, но танцевальной характеристики артист своему герою не дает.

Дудко — наиболее «танцевальный» из первого состава «Раймонды». Артист не боится жеста и его выразительности. И если ему приходится уступить пальму первенства Шаврову, то лишь потому, что Шавров не только исполнением, но и самой концепцией роли поднялся неизмеримо выше Дудко.

Исполнителей «второго состава» — Дудинскую, Чабукиани, Шаврова — поучительно объединить в общей характеристике, так как положительные их качества, по моему глубокому убеждению, вытекают из правильного разрешения проблемы игры в балетном спектакле.

Все трое скупы на жест. Их жест лаконичен, точен, отчетлив, обращен непосредственно к зрителю. Каждое намерение доходчиво и понятно. Артисты превосходно учитывают масштабы громадного зрительного зала. «Как по нотам» разыгран, например, кульминационный момент первой сцены: Раймонда удерживает Коломана, бросающегося к Абдеррахману с намерением его убить. Дудинская делает отчетливый, короткий, останавливающий жест и сейчас же в смущении отводит взгляд. Этим движением она повертывает лицо к зрителю. Поза артистки не только ясна и понятна. Простотой своих линий она перекликается с мозаиками средневековья и миниатюрами рукописей. Простейшим, но



Г. Уланова в сцене из балета «Утраченные иллюзии»

умелым и продуманным движением создается облик Раймонды, точно локализованный во времени и пространстве и выразительно охарактеризованный психологически: смела, но еще не свободна от предрассудков и приличий своей среды.

Ответное движение Абдеррахмана — Шаврова не менее просто и выразительно. Он высоко, неестественно высоко подымает брови и смотрит на Раймонду немного вбок: невиданное чудо — смелая и добрая!

Чабукиани помогают слиться с образом средневекового рыцаря некоторые существенные черты его сценической индивидуальности. Артисту свойственны широкие и простые жесты.

Если мы теперь вернемся к тому, с чего начали — балетным будням, — придется констатировать, что многим нашим артистам еще недостает художественной культуры. Все смелые индивидуальные искания в области сценического жеста считаются в балетной среде «ломаньем». Одобрением пользуется мелкая, будничная, робкая, неотчетли-

вая манера, которая и слывет за единственно приемлемую, якобы «естественную» игру.

Какие цели преследует эта статья?

Автор хотел бы прежде всего поколебать уверенность в пригодности механического перенесения методов игры драматического актера в танцевальный спектакль. Во-вторых, помочь тем балетмейстерам, и артистам, которые интуитивно понимают это, но до сих пор не решаются отстаивать свои взгляды.

Вариация

Маленький микрокосм...

А. Блок. Дневник

Как мольеровская служанка, не знающая, что, говоря, она сочиняет прозу, не знаем и мы, что каждым своим движением, каждым шагом воплощаем законы физиологии, механики, а с нею и чистой отвлеченной математики.

И классический танец не знает, что он абстрагирует движение до этой математической отвлеченности и подымает человеческое существо до его космического бытия. Об этом не думает ни творец его, ни зритель, но в этом тайна его безграничной власти.

В этом тайна того, что вариация, отвлеченнейшее проявление классики (по признанию М. Петипа, труднейшее для сочинения), захватывает глубже и безудержнее всех других форм танца, как только она протанцована правильно.

Прекрасный пример — вариация О. Берг в «Дон Кихоте». Как высокая вариация и эта *абсолютно* атематична. Она даже вставная из другого балета (из «Армиды») — соч. Ж. Перро, муз. Ц. Пуни в балете М. Петипа, переделанном А. А. Горским, с музыкой Л. Минкуса.

Прошло любовное *entrée* и адажио героя и героини, проведенные очень выразительно и с подчеркнутыми техническими трудностями — так и воспринимаемое — «ах, как они это хорошо *делали!*».

И вот врывается на сцену беспредметное серое облачко — маленькая *артистка*, *впрочем ничуть не «воздушное создание»*, с *розовыми цветочками на тюнике*, в *немодной прическе* и очень красивая земной и упругой красотой завитков *гиацинта*.

И начинается непонятное.

Под четкий простоватый ритм тоже старомодной музыки, маленькая артистка заволакивает всю сцену, весь зал, все сознание вихрем, размеренным, грандиозным, сияющим. Земли нет, пол сцены низко-низко, вне поля зрения. Перед глазами повисшее в воздухе, увлекаемое волнообразно, вперед-назад, человеческое существо. Оно кажется совершенным — взметы прелестных рук, вытянутые и воздушные линии ног.

Но одна-две минуты — конец. Что это?

Это была вариация из «Армиды», превосходно протанцованная абсолютно музыкальной и ритмичной классической танцовщицей, обладающей редким баллоном и элевацией. Это было чередование в очень строгом рисунке выполненных перекидных *jeté*, туров *à la seconde*, попеременно *en dedans* и *en dehors*, субресо и ассамблеев с заключительным *pas de chat* и остановкой в бравурной позе, руки на бедрах, закинутая с вызовом голова!

В чем же дело?

В том, что гений артистки подсказал ей правильный путь: никаких «выразительностей» (так щедро рассыпанных балериной спектакля и делающих ее столь мелкой, столь «жанровой», без всякой возможности героизма). Звучит музыка, для нее найдены балетмейстером соответствия в обширном арсенале классического танца. Она умеет эти движения вековой древности, отшлифованные и отполированные вереницей гениев и талантов, умеет их делать своими, сливать их в одно со всем своим юным существом.

И уже нет танцовщицы, нет О. Берг, нет музыки, нет па — есть одна сияющая классика. Классика — движение абстрагированное, закономерное, движение, сцепленное тончайшими соответствиями через музыку, звучащую с музыкой умопостигаемой, с кружением циклонов, с ходом планет, с космосом.

Разрабатывать сюжет в пантомиме балетмейстер должен с полной свободой фантазии, не имея мучительного «гандикапа»: как втиснуть эту неправдоподобную классику?

Для этого я предлагаю классический танец отделить от реального действия и перенести в одну группу с оркестром.

На эту мысль меня отчасти натолкнула современная опера, отнявшая у певца всю «музыкальную», всю виртуозную линию и оставившая ему только смысловое изложение. «Концертирующий» же момент перенесен в оркестр, иногда в отдельные его инструменты. Ему же дана и свобода сказать «все то, чего не скажешь словом».

Объединив классический танец в одну группу с оркестром, мы дадим ему наконец возможность развиваться самостоятельно без оглядок и одергиваний со стороны сюжета и со стороны реального правдоподобия, во всю ширь его возможностей. Классический танец сможет подняться на те высоты, куда давно стремится.

Как осуществить такой спектакль практически?

Можно применять многие приемы, и от воли режиссера будет зависеть их комбинация и разнообразие.

Укажу прежде всего на первоначальную схему, из которой развилась для меня идея такого балета: «Лебединое озеро» Льва Иванова, III действие: Одетта и Зигфрид мимируют слева, а две солистки продолжают заволакивать сцену беспредметным, орнаментальным танцем. Все четыре фигуры глубоко связаны органически, и этот сценический момент — момент большого напряжения и захвата.

Таким образом, первым видом применения классики будет:

- 1) орнаментальный танец, параллельный и конгениальный действию;
- 2) чисто *декоративные* фигуры, например в «Щелкунчике» Ф. В. Лопухова, в вальсе цветов. Вальс исполняется девятью парами, а рядом и вокруг выются такие декоративные фигуры, какие-то «кариатиды» действия;
- 3) нечто соответствующее «*музыкальным антрактам*», «*музыкальным картинам*», резюмирующим или подготавливающим более напряженное, более высокое восприятие действия.

Танцы эти исполняются всем персоналом классической труппы во главе с балериной и первым танцовщиком. Будут ли они совпадать с героем и героиней балета или это будут другие артисты — частный случай, решаемый каждый раз сообразно с требованиями постановки. Герой и героиня могут быть одаренные только драматическими способностями и не быть талантами в танце, но непременно должны быть профессиональными балетными артистами, так как иначе не удастся желаемое единство жеста.

Такое построение спектакля не только позволит, но даже настоятельно подскажет монтировку со всеми изошрениями современной техники.

Когда же сцена очищалась бы целиком для большого «хореографического антракта», сила впечатления от обширности и грандиозности соответственно усиливалась бы.

Еще возможность, которая, думается мне, выгодно обогатит хореографическое достояние нашего театра.

По тем или иным причинам творчество наших балетмейстеров, такое яркое и оригинальное в бытовом, в характерном жанре, слабеет, как только они хотят подняться до классики, долженствующей выразить их художественное мировоззрение. А перлы чистого классического танца, т. е. беспредметного, атематического, погибают забытыми в старых, неидуших балетах. Если я назову только pas из «Пахиты» и вальс снежинок из «Щелкунчика» (Л. Иванова), то это более чем убедительно.

Возможно применить традиционный прием — вставное па из другого балета, как это часто делал М. Петипа, иногда явно не указывая, но перенося танцы из одного заброшенного балета в другой, новый. Например, первое адажио «Спящей красавицы» с четырьмя женихами почти точно копирует аналогичное из «Золотой рыбки».

Музыка, переоркестрованная композитором спектакля, введенная им, совсем не обязательно должна иметь вид заплата.

И еще приятное обогащение: среди танцовщиков и танцовщиц бывают хореографические таланты, не соединенные с талантом актерским, иногда одаренные слишком специфическими внешними данными. По танцу — это первоклассная величина, а приходится держать его или ее на втором положении, не давая проявить себя до конца. При этих самостоятельных классических танцах и только танцах артисты найдут себе, наконец, достойное место.

Резюмирую в заключение свое представление о будущем балетном спектакле.

Сценическое оформление такого спектакля должно иметь два плана. С одной стороны, реальные декорации для сцен, излагающих сюжет балета и протекающих в жизненных условиях.

С другой стороны, нейтральные фоны для классического танца. Иногда этот фон охватывает всю сцену, для больших, иногда лишь частично скрывает реальную декорацию для небольших танцевальных украшений — это вопрос построения каждого конкретного случая, и тут простор для фантазии балетмейстера безграничен.

Чтобы сразу ввести зрителя в это новое построение спектакля, начальное музыкальное вступление завершится всту-

плением хореографическим. Открывается сцена со своим нейтральным фоном, и разворачивается большое [entrée], выводящее всех участников будущих классических танцев.

Это [entrée] построено на хореографических темах, которые будут разрабатываться в дальнейшем течении балета, — словом, является полной аналогией музыкальному вступлению.

Действие выгодно построить, пользуясь достижениями современной драматургии, отдельными небольшими картинами. Оно будет рельефнее, насыщеннее. После хореографического вступления открывается первая картина, реальная декорация, в которой и протекает первый этап действия.

Здесь приходится еще и еще подчеркивать насущную необходимость не допускать ни одного движения в балетном спектакле, которое не было бы движением танцовщика. Не знаю, насколько отчетливо у нас представление о балетмейстере С. Вигано, который и является тут прообразом и инициатором. После статьи о нем Прюньера, появившейся в 1921 году в журнале «La Revue Musicale», мне не только совершенно ясна концепция его балетов, но они кажутся мне единственной формой, действительно продуманной и законченной. Как известно, С. Вигано брал для своих балетов большие темы и давал спектакли, захватывающие зрителя и содержанием и эмоциональной напряженностью. Но главное, о чем твердят все показания, — это невиданная до тех пор красота движений и цельность и неразрывность танца и пантомимы. Достигал этого эффекта С. Вигано тем, что все движения каждого лица, появлявшегося на сцене, от премьеров до статиста, все движения были разработаны на основании музыки и утверждены в мельчайших подробностях, как это бывает в танце. Не только ни одного поворота, ни одного перехода, ни одного движения руки случайного, ни одного взгляда, ни одного выражения лица не было не подчиненного общему хореографическому замыслу. Построена же была вся эта мимическая сторона спектакля на тех же движениях, из которых слагались танцы, которые возникали среди действия, таким образом, без малейшей натяжки.

Но сейчас же следует оговориться: во времена С. Вигано (первая четверть XIX века) классические танцы танцевались в мягком башмаке, подобном тому, который носили в жизни, пуанты еще не существовали, профессиональный костюм танцовщиков был аналогичен театральному костюму вооб-

ще, да и от жизненного облика женщины танцовщица не многим разнилась в своих легких газовых туниках, падающих теми же прямыми складками, при свободном бескорсетном теле, как и модные платья.

Ясно, что С. Вигано не имел и половины тех трудностей, которые стоят перед современным балетмейстером.

В наше время мы не сможем ввести классические танцы в жизненное действие, хотя бы уже по неизбежному для них профессиональному костюму.

Для исполнения классического танца неизбежен особый профессиональный костюм, «прозодежда», не соответствующая для танцовщицы ни в чем с реальным обликом женщины какой бы то ни было эпохи или страны. Открытая нога в трико и туфле с громадным тупым носком и тюники — стилизованный минимум для обозначения женского платья при этой открытой ноге. Тюники совершенно незаметны при современной технике. Если пробуют надеть греческую тунику — она должна быть очень короткой и легкой, чтобы не путаться в ногах. При сильных движениях такая туника плотно обрисовывает формы и получает два одинаково нежелательных эффекта, если танцовщица приобретает вид андрогина, мальчишки, или эти подчеркивания получают вызывающий, сексуальный характер — и то и другое неуместно в отвлеченном классическом танце. Тот же эффект при танце в одних трусиках.

Словом, для современного женского виртуозного танца неизбежен условный костюм, который никак не увяжется с реальным действующим лицом, кроме уже исчерпанного случая, когда героиня — сама профессиональная танцовщица.

Мы не можем следовать за С. Вигано по пятам во всех его путях. У Вигано мы возьмем только основную мысль — ни одного движения в балете не должно быть предоставлено случаю, вся мимическая часть должна играть как по нотам, с танцевальной точностью. Движения же, на которых пантомима строится, должны быть взяты из элементов танца: во-первых, бытового, в соответствии с эпохой, национальностью, средой, где происходит действие; во-вторых, для наиболее напряженных драматических моментов — из танцев классических. Для пояснения моей мысли, я думаю, нелишне будет привести хотя бы пример интуитивной удачи в этом направлении, которая недавно еще была в нашем репертуаре. Прежде всего, я думаю, каждый вспомнит вторую картину «Лебединого озера» (прежнего). Начиная от прохода

охотников — все в ней хореографично. Те, кто пугался условной балетной жестикуляции в разговорах Одетты и принца, проявляли, мне кажется, ребяческую наивность. Что не условно в этом принце неведомой страны, в этой не то женщине, не то лебедке, а попросту — танцовщице в ни на что реальное не похожих тюниках, трико и туфлях. Скорбеть о том, что они жестикулируют условными приемами, не есть ли, снявши голову, плакать по волосам?

Их жестикуляция размеренная, в согласии с ритмом музыки, построенная на больших линиях классической танцевальной руки, незаметно передавалась в танец и потому являлась *правдой* высшего порядка, правдой правильной концепции произведения искусства.

Но опять-таки, «Лебединое озеро» не может служить нам образцом для копирования. Мы уже не можем так просто, так не задумываясь, взять сказку и отдаться непосредственно всем условностям ее условного мира.

Конечно, никто не может запретить балетмейстеру подмешивать актерский жест к своим мимическим сценам и даже танцам. Но что он этим скажет? Только то, что не верит в силу выразительности чисто танцевального жеста или что бессилён найти эту выразительную хореографию и идет занимать у соседа. Как исключение, как парадокс — все возможно, и у талантливого человека парадоксы звучат очень убедительно. Например, парадоксы в живописи. Помню «картину» Юрия Анненкова, сделанную из жестянки из-под сардинок, каких-то цветных бумажек и тому подобных странных элементов вместо красок. И тем не менее его композиция была и красива и выразительна. Но это не значит, что им был найден правильный путь для живописи, это только значит, что человек, мастерски владеющий своим искусством, может безнаказанно от него уклоняться.

Такой удачный парадокс в балете — адажио «Эсмеральды». Эсмеральда должна танцевать свое [solo] и не в силах это сделать; артистке все время приходится переходить с танца на драматическую игру и самый танец окрашивать не эмоциями, заложенными в его формах, а посторонними ему, параллельными. И тогда, когда она переходит на знаменитый вальс на пуантах, оба плана сливаются: безвольное притяжение к Фебу передается откачнувшимся назад, как бы падающим в его направлении корпусом, однообразные [ras de bougée] хорошо передают пассивность воли, так же и отступающая обратно фигура охваченной отчаянием Эсмеральды все в том же хореографическом плане. И всякий

внимательный зритель вспомнит, что начиная со второй половины вальса зрителем овладевает какое-то благотворное успокоение, несмотря на то, что если артистка играет хорошо, то поплакать захочется как раз тут.

Черпать выразительность не из форм танца, а вводить чуждую ему, параллельную выразительность — это я и называю актерским подходом к танцу.

Так танцует Нора у Ибсена. Она ждет катастрофы, перелома в своей жизни и, чтобы отвлечь внимание мужа, танцует. Актриса не может ничего передать танцем, она танцует просто, как выучила банальную тарантеллу, а передает бурю в душе параллельно лицом, жестами, не входящими в рисунок танца, и т. п. Обратный пример — то, как преломляется веселый танец в сумасшествии Жизели: сами хореографические формы, сами па так же разбиты, так же обессилены, как душа Жизели, которую они должны передать.

Вернемся к нашему спектаклю. Разыгрывается первая картина действия вышеуказанными пантомимными приемами. Может быть, среди действия есть предлог для танцев — исполняются танцы, которые реально могут быть использованы в изображаемой среде, т. е. бытовые, характерные. При переходе к следующей картине, балетмейстер должен найти предлог для введения «прослойки» классического танца.



Хореографический парад

Десятого июня был большой день в балетном мире. Празднуя двухсотлетний юбилей своей alma mater — Ленинградского хореографического техникума, почли долгом выступить на чем-то вроде «парада хореографических сил» все его бывшие питомцы, завоевавшие творческой деятельностью почетное место как в настоящем, так и в прошлом. Отсутствовали лишь больные. Выступали семидесятилетние ветераны и юные, недавно выпущенные балерины, но все — «имена» и все — индивидуальности, «от семнадцати до семидесяти».

Говоря об этом празднике, уравнивавшем «и старого и малого» в одном чувстве гордости принадлежать к славной семье «русской Терпсихоры», мы забудем о своих правах критика выделять и указывать лучших. Служа славе нашего искусства, каждый по-своему ценен. Пусть в душе и вились певучие строки: «Вот явилась, заслонила всех нарядных, всех подруг». Как докучному мотыльку, мы не позволили им сейчас и не позволяли на спектакле опуститься ни на одну из талантливых молодых головок, хотя, впрочем, певучий стих не удержишь, и, вероятно, эта предосторожность была тщетной...

Но пора бросить мадригальный, юбилейный тон. И воспользоваться другим своим правом критика — размышлять о том, что видишь, и делать выводы.

Мы просмотрели на «параде» целый ряд блестящих характерных и классических танцев, целую «хрестоматию» к истории танца.

Характерный танец был представлен с редкой полнотой, если принять во внимание, что выступили два его прославленных ветерана — Ширяев и Кшесинский в мазурке, поставленной Гольцем! Мягкость, предупредительная галантность, элегантность и вдруг — резкий акцент, бравурный поворот, удар каблука... Стилль, от которого наш танец очень далеко ушел, но молодежи было, думается, полезно посмотреть на эту необыкновенную непринужденность исполнения даже у давно не выступавших ветеранов. Следующий этап характерного танца — монументальная рапсодия Листа в постановке Льва Иванова. Нам давно хотелось посмотреть на нее именно так — на черном фоне, широко раскинутом по всей свободной от декораций сцене. Ритмичными волнами сменяющиеся шеренги, буйный танец двух центральных пар — все это было с отчетливостью стройно, и творчество одного из лиричнейших наших балетмейстеров было достойно показано, тем более что во главе рапсодии стояли блестящие Иванова, Каминская, Лопухов и Корень.

Молодая разновидность характерного танца — творчество Вайнонена. Сам изумительный характерный танцовщик, он как никто ощущает стихию пафоса народного танца. Испанский из «Раймонды» (Стуколкина и Лопухов) — один из самых больших успехов вечера.

Испанский в постановке Кореня — интересная попытка уловить излюбленное испанцами построение танца на жизни кастаньет; с ними танцевали Н. Федорова и Шамшева — представительницы самого последнего пополнения кадров солисток, обе многообещающие.

Алмаз-заде танцевала отрывки из оперы «Кер-Оглы», чем и была представлена юная хореография братских республик. Характерный танец понятен всякому, и разобраться в нем легче. Нам хочется говорить сегодня о трудном и неразобранном — о классике в ее современных формах: венгерское классическое па из «Раймонды», два танца Фокина, два адажио Лопухова — эволюция классики за сорок лет.

Что такое *pas de deux* в танце? Приблизительно то, что соната в музыке, — наиболее строгая форма. Там поет инструмент, не берясь ни за какое другое задание, как развить тему по определенным законам, в условных формах.

Тут, в танце, не менее условные формы: четыре части — начальное адажио вдвоем, два аллегро и заключительное *presto*. Пусть тематическое развитие танца вполне осознано пока только Ф. В. Лопуховым, но строгий костяк *pas de deux*

уже создан. Как только вводится смысловое, сюжетное содержание, мы называем такой танец *pas d'action*. *Pas de deux* с его адажио, его вариациями — арена для проявления танцевальных закономерностей. Мы познаем в нем классический танец сквозь призму ума, восхищенного творческой перестройкой движения, как в сонате ум восхищен закономерным нарастанием звуковых лавин. В сонате композитор избирает труднейший и далеко не кратчайший путь для передачи того творческого импульса, который заставил его сесть к инструменту. В *pas de deux* балетмейстер ставит перед танцующим не меньше трудности и не избирает простейшего способа для выражения ситуации, из которой вытекает *pas de deux*.

Но это упоение условной трудностью свойственно людям. Что бы играть просто в мяч! Нет, нужен нам и волейбол, и футбол, и теннис; и так мы серьезно к этим условностям относимся, что попробуй на матче исподтишка нарушить какое-нибудь *выдуманное* правило — рискнешь на всю жизнь потерять звание порядочного человека. В искусстве, конечно, не так, в искусстве таланту позволено все, но вольности гения тотчас же становятся новым законом для его собратьев.

Вот что такое *pas de deux* — форма для воплощения танца в его очищенном от всего случайного виде, без сюжетной нагрузки, без захлестывающего чувства — это все область *pas d'action*.

Ну, а каково в нем место виртуозности? Виртуозность виртуозности — рознь. Виртуозность — уточнение мысли и виртуозность — огрубление, даже уничтожение ее. Крейслер — и виртуоз на ксилофоне? Один доводит до конца свою власть над стихией музыки, другой убивает музыку. Виртуозность занимает подавляющее место в таких бравурных танцах, как *pas de deux* из «Дон Кихота», из «Ручья», из «Эсмеральды» (*Pas de Diane*), вальс Вагановой и т. д. Эти номера показательны для вкусов, царивших на концертной эстраде все последние годы. Дудинская и Чабукиани, Балабина и Сергеев безукоризненно овладели этим жанром танца: заставить публику следить затаив дыхание за развертыванием все больших и больших виртуозных трудностей. Но танцевальная мысль в таком номере бедна, как бедна его музыка. Иначе и быть не может — *pas de deux* даже утратило авторство, настолько из кусочков оно слеплено «на потребу» всякому новому исполнителю. Чтобы подняться тут до высот искусства, надо так исполнять весь этот набор классических

па, чтобы они доходили до границы возможной точности. До границы, где пролегает линия, отделяющая мысль от ее воплощения. Тогда эта самая точность становится новым средством выразительности, перенося обыденное в область искусства. Тогда бедные формы танца преобразуются, как преобразуется какой-нибудь скромный придорожный булыжник в натюрморте большого мастера.

До такого исполнения иногда удается подняться и Дудинской, и Чабукиани, и Балабиной, и Сергееву, но на отчетном вечере все они, вероятно, отдали дань праздничному волнению. А столь желанный предел не был достигнут. В рядовом концертном исполнении, без напряженного творческого порыва танцы типа *pas de deux* из «Дон Кихота» уже не могут удовлетворить сегодняшние запросы. Наши балетмейстеры далеко ушли по пути одухотворения танца. Каждый своей дорогой. И на этом параде представлены были все этапные имена и достижения, кроме Захарова, который почему-то выпал из программы.

Первым возненавидел казенное бездушное танцевание Фокин. Он ушел от мертвых форм *pas de deux* путем наименьшего сопротивления, не преодолел эту форму, а просто отбросил ее. Его манера любоваться в танце стилистическими, живописными нюансами и уходить в них от прямо танцевальных заданий очень ясна в исполнявшихся танцах из «Карнавала» и «Египетских ночей». Исполнители их Вечеслова, Шавров, Орлов и Железнова с Шуйским владеют фокинским стилем и прекрасно воплотили и тот и другой номер.

Но и эта манера нас не может удержать надолго. Мы знаем, что танец имеет свою выразительность и свои законы, и мы хотим его видеть таким. Импрессионистическим недоговоренностям Фокина наш балет противопоставил баховскую отчетливость и интеллект творчества Лопухова. Он первый начал так сознательно искать очищенной линии танца, его симфонической закономерности.

Адажио из «Ледяной девы» — один из поворотных этапов нашей классики. Смелая мысль Лопухова нашла творчески верные формы для воплощения холодного, северного очарования Ледяной девы в линиях новых и неожиданных. Адажио до сих пор воспринимается зрителем с той же свежестью и остротой, как десять лет назад, а это срок жестокий для проверки всякого искания. Мунгалова и Гусев были сосредоточены и вдохновенны в соприкосновении с этим прекрасным творением их юности.



О. Мунгалова и П. Гусев
в балете «Ледяная дева»

Последний период творчества Лопухова, когда он уже со зрелым мастерством воплощает свои намерения, лишь искавшие себе пути в ранних постановках, — образцы его восхищающего фугообразного построения танца не были представлены на концерте. Адажио из «Коппелии» — это еще переходный номер, но в нем, как нигде, простор для виртуозной поддержки, которой и щеголял Гусев, а партнерша его З. Васильева по-прежнему ловка и поражает своими турами.

Строгому интеллектуализму Лопухова неизбежна была антитеза — интуитивный лиричный балетмейстер. Таков Лавровский. Большая заслуга Лавровского — возрождение классической формы *pas de deux*. Доверяя своей интуиции, своему широкому лиризму, он смело берет эту традиционную форму и сообщает ей певучесть и новизну. Вариации его льются песенно, благодаря чему весь традиционный арсенал мужского танца становится органично нужным и убедительным. Правда, что в распоряжении Лавровского все время был такой танцовщик, как Зубковский, наделенный феноменальным полетом, гибкой сценической индивидуальностью и элегантностью танца.

Лавровский значительно расширил диапазон танцовщицы, заставляя ее жить в прыжке, жить на большом дыхании больших танцевальных фраз. Его женские танцы до предела трудны, требуют от исполнительницы надежнейшего апломба, изощренной техники туров и большой элевации. Но трудности эти Лавровский делает невидимыми зрителю текучестью линии и ее выразительностью. В Кирилловой Лавровский нашел безошибочную технику, природную элевацию и баллон, а вместе с ними и самое ему нужное — широкую, певучую, лирическую манеру.

Если мы обратимся к тому, с чего надо было бы начать, к самому старому из номеров, к одному из немногих уцелевших в неприкосновенности образцов творчества Мариуса Петипа, венгерскому классическому па из «Раймонды», мы восхитимся им сознательно и безраздельно, умудренные последующим путем нашего танца. Колоритно? Да. Певуче и лирично? О, да. А вариация Раймонды в этом па может служить безукоризненным образцом тематического построения и развития танца. Так наш танец наследует и принимает действительно великое и драгоценное в традициях. Мы отбрасываем наносное, поверхностное, бывшее модным. Нам надо сделать еще усилие и преодолеть пустое виртуозничанье — это область моды. Но, по слову Шумана, обращавшегося с «Домашними правилами» к музыкантам, «все модное делается в свою очередь немодным, и, если ты будешь его держаться до старости, сделаешься дураком, которого никто не уважает».

«Сердце гор» в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова

Вот, наконец, балетный спектакль, который можно горячо приветствовать. Не потому, что недостатков в нем нет. Разобравшись подробно, можно указать на многие. Но «Сердце гор» в постановке Вахтанга Чабукиани разрешает два наболевших вопроса. На необходимость ответа на них давно указывает наша критика. Во-первых, мы ждем творческого освоения элементов национального танца советским театром, а не механического их копирования. Во-вторых, мы хотим, чтобы хореографический спектакль своей высшей точки достигал в танце и в нем находил разрешение конфликта. И того и другого В. М. Чабукиани достиг.

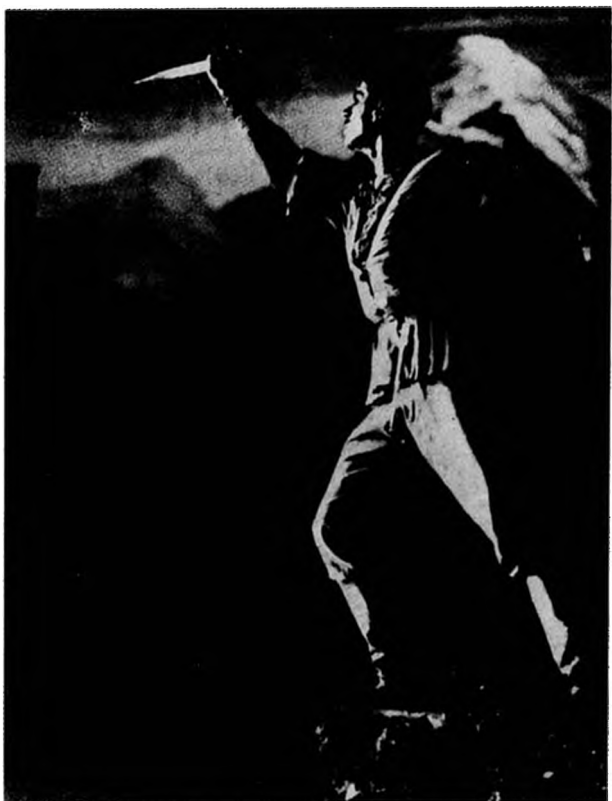
Задача была нелегкая — за год третий балет на кавказские темы; фольклорный материал тот же, и силен был риск повторить уже виденное и знакомое. Оказалось, что на все эти как будто и знакомые танцы смотришь, как на новое. Так отлична их разработка, так отлична их трактовка. В «Партизанских днях» национальные кавказские танцы взяты с фотографической точностью. В «Кавказском пленнике» Л. М. Лавровский дал простор творческой фантазии, но исполнение танцев удержал в рамках подлинной этнографичности, правда, доведя его до большого совершенства. В «Сердце гор» Чабукиани те же танцы воспринимает сквозь свою индивидуальность классического танцовщика. Он не только видит их в крупных и ясных формах, он умеет заставить своих исполнителей танцевать эти танцы совсем по-особенному, со строгостью и точностью классических па, с доведением движения до выразительной схемы. Так создается



Т. Вечеслова и В. Чабукиани
в балете «Сердце гор»

полное единство танцев всего спектакля. Нет заметного разрыва между «классикой» премьеров и ансамблями кордебалета. Они органически спаяны. Это очень облегчает восприятие зрителя. Нет резких и неприятных потряхиваний, как на ухабистой дороге, при переходах от характерных танцев к классике, которые до сих пор не были изжиты.

Эта спайка достигается, с другой стороны, и тем, что классические танцы «Сердца гор» сильно окрашены национальными и народными элементами. Лучшее достижение в этой области спектакля — вариация Джарджи во втором акте. Вы совершенно не можете разобрать, что это: классические па или народный пляс ловкого и лихого горного пастуха. В блестящем исполнении самого В. М. Чабукиани



В. Чабукиани в балете «Сердце гор»

эта вариация — одна из вершин спектакля, которому во многих отношениях, думается, суждено составить эпоху.

К достоинствам спектакля следует отнести и то, что он не идет на помочах у живописи или у музыки, как это прежде часто бывало с балетом.

Драматический конфликт разыгрывается между двумя персонажами. Княжна Маниже и пастух Джарджи, случайно столкнувшись, полюбили друг друга. Княжна склоняется перед судьбой, приготовленной ей семьей, и соглашается замуж за нелюбимого человека. Джарджи не покоряется условностям общества и хочет вырвать силой любимую девушку. Но достигает лишь того, что губит ее: княжна принимает удар шашки, направленный против Джарджи, и

умирает. Оба этих основных действующих лица хорошо контрастируют. Сила, отвага, ловкость сына народа пастуха Джарджи нашла яркое воплощение в танцах и игре В. М. Чабукиани. Княжна Маниже не вполне подошла и Т. М. Вечесловой и Е. Г. Чикваидзе. Они обе делают ее старше, чем мы привыкли представлять себе поэтический образ «девы гор». Сцена встречи с княжной происходит под цветущей черешней ранним утром ранней весной. Ждешь легкую, гибкую, как тростинка, полудевушку-полудевочку: Все же Т. М. Вечеслова благодаря тому, что она танцовщица классическая, дает в танце нужную тут чистоту линии и легкость в исполнении классических па. Этим она подымает облик своей героини до уровня поэтического видения, каким она представляется восхищенному взгляду Джарджи. Е. Г. Чикваидзе, танцовщица характерная по сути своего дарования, берясь за классику, которая дается ей с трудом, создает более тяжелый, более прозаичный образ. Зато она владеет кавказским фольклорным стилем в совершенстве и в национальных танцах последнего акта остается вне конкуренции.

Все другие персонажи остаются на втором плане, несмотря на прекрасное воплощение, которое нашли некоторые из них. Княгиня в исполнении В. Ивановой — редкий по красоте сценический облик. То, что М. Михайлов — классический танцовщик, способствует усилению намерений В. М. Чабукиани. Народный танец лекури князя и княгини приобретает классически отточенную форму и служит одним из трамплинов, от которых отталкивается действие, подымаясь от уровня бытовой драмы до уровня народной трагедии.

Да, смотря на балет «Сердце гор», все время думаешь о трагедии. Эти вереницы воинов, танцующие напряженно и сосредоточенно, их раскинувшиеся во всю ширь сцены строгие хороводы невольны и неизбежно заставляют думать о хорах античной трагедии и их истоках в народном плясе.

Воинственный танец хоруми дает момент максимального напряжения действия. Он же с невиданной до сих пор силой и служит заключительным аккордом трагедии.

Товарищи Джарджи, готовясь к набегу на поместье князя, танцуют в заключении акта хоруми и уходят со сцены танцевальной, сплоченной вереницей, с грозно занесенными кинжалами.

После боя, во время свадебного праздника, после смерти княжны и пожара дома — возвращение в горы. Сцена вся завлакивается черным. Лишь в глубине взлетают языки пламени на фоне ночного неба. В трепетном красном зареве

появляется из глубины та же вереница из хоруми во главе с изнемогающим от ран Джарджи. Воины проходят по диагонали всю сцену, с трудом поддерживая друг друга, но в том же крепком и напряженном ритме, судорожно отчеканенном одними ударными в оркестре.

Этот краткий заключительный момент — кульминация всего спектакля. Достичь такого потрясающего напряжения театру удается не часто. А то, что это момент чисто танцевальный, построенный на материале народного пляса, — это лучшее из достижений балетмейстера В. М. Чабукиани.

«Лауренсия»

Балет работает медленно в силу своей специфики. За год одна-две постановки в Ленинграде на два театра. Каждый шаг, столь редкий, должен, обязан быть и «метким», быть шагом вперед. Но какой-то процент неудач или полуудач, конечно, неизбежен, как и во всяком деле. Элементы удачи или неудачи надо добросовестно анализировать, чтобы столь редко повторяемый опыт — раз-два в сезон — принес свои плоды, не был потерян, был, во всяком случае, шагом вперед, хотя бы и полуудача — пусть будет поучительной.

Новая постановка Академического ордена Ленина театра оперы и балета им. С. М. Кирова, балет «Лауренсия», — всего вторая работа балетмейстера Вахтанга Чабукиани. Прошлой весной он блестяще дебютировал, поставя «Сердце гор». Целиком владея фольклорным материалом Кавказа В. М. Чабукиани с необычной силой претворил его как в формы классического танца, так и в ударные моменты трагического действия — незабываемое хоруми и танцевальный уход в горы израненных бойцов. Такое начало карьеры требует от критика поправки и снисходительности к дальнейшим шагам или наоборот — предельной строгости в оценках?

«Лауренсию» хвалят в публике и в критике со всех сторон: полнокровный, жизнерадостный танцевальный спектакль, изобилие изобретательных танцев, характерных и классических, новые танцевальные рекорды Н. М. Дудинской и В. М. Чабукиани, О. Г. Иордан и К. М. Сергеева...

Но первое слово, которое мы читаем в программе: «...по пьесе Лопе де Вега «Фуэнте овехуна». Найден ли путь к воплощению методами танцевального спектакля этой гениальной драмы великого испанского писателя? Думается, что не совсем, думается, что на этом пути — лишь полуудача. О причинах ее и стоит поговорить подробно.

Первая ошибка, бросающаяся в глаза, коренится в самом костяке спектакля, в его драматургическом построении. Мы не собираемся защищать «букву закона», можно, конечно, отходить от первоисточника либретто, если драматургия спектакля от этого выигрывает, если воздействие на зрителя усиливается, если перемена жанра — от драмы к балету — требует коррективы. Но перемена, внесенная в драматургию Лопе де Вега, в данном случае несомненно и сильно ослабила ход всего спектакля.

У Лопе де Вега героиня одна: вся тяжесть назревшего конфликта между гнусным угнетателем подвластных ему крестьян, командором Гомецом, и жителями Фуэнте овехуна лежит на плечах Лауренсии. Одна она не сломилась, не подчинилась, не сробела. Пусть это драматическая условность, но реалист Лопе де Вега именно так повел действие и достиг грандиозного его подъема. Героиня ведет пьесу, героиня взрывает действие в нужный момент и приводит победоносно к концу — восстанию крестьян. Такая героиня и показана должным образом — тщательно и ярко охарактеризована в ряде сцен. Другие женщины, подруга ее Паскуаля и маленькая беспомощная Хасинта, только оттеняют ее. Паскуаля подает реплики, как традиционная наперсница, а Хасинта бессильно гибнет при тех же обстоятельствах, при которых Лауренсия восстает.

Когда Лауренсия, гордая, недоступная, прямая, появляется униженной, истерзанной, оскорбленной и произносит свой знаменитый монолог, он действительно становится событием *исключительным*, потрясающим, так умело и безошибочно подведено к этому эффекту действие в пьесе Лопе де Вега.

Во главе балета «Лауренсия» стоят три женщины. А чтобы это было вполне очевидно, в центральном адажио второго акта все три поставлены в одну линию и танцуют в унисон это адажио, каждая со своим кавалером. Образ Лауренсии разбит на три части. Большая доля ее героизма отхвачена в пользу Хасинты; Паскуаля слеплена из задора и веселости первых сцен Лауренсии у Лопе де Вега. Та,

которая продолжает носить имя Лауренсии, — одна из трех. Интерес к ней соответственно ослаблен.

Во второй картине первого акта командор пытается силой овладеть Лауренсией, встретив ее в лесу, — адажио, типа уже несколько примелькавшихся действенных адажио. Начало им положил Л. М. Лавровский в «Фадетте» (весна 1934 года), на них строит все свои балеты Р. В. Захаров, прибегает к ним и В. И. Вайнонен («Раймонда») — словом, и жанр и формы широко известные и часто виденные. В конце картины аналогичная сцена — издевательства солдат командора над Хасинтой. В этом танце участвуют четыре кавалера. Он и новее по форме, да и попросту лучше удался В. М. Чабукиани. Но эта балетмейстерская удача, так сказать, «местного» порядка. В общей балетмейстерской концепции спектакля она очень мешает. Этот танец Хасинты заслоняет действенный интерес адажио основной героини Лауренсии, отвлекает от нее интерес зрителя. Когда картина заканчивается долгожданным признанием Лауренсии в любви к Фрондосо, зритель думает не об Лауренсии, а об появляющейся убитой горем Хасинте, которая только что силой взяла все внимание своим «не к месту» сильным и удачным танцем, как приходится в данном случае сказать.

Опытный балетмейстер «припрятал» бы свои лучшие находки, всю остроту творческого напряжения к моменту монолога Лауренсии. В. М. Чабукиани щедро разбросал целые лавины танца в двух первых актах, отдал свой лучший действенный танец Хасинте. Монолог Лауренсии вышел беднее по формам, очень неудачно распланирован, часто на втором плане полутемной сцены. Вместо кульминации всей драмы, вместо сцены, для которой и «огород городили», получился рядовой эпизод в ровном течении пьесы, даже со снижением противу предыдущих танцевальных актов.

Вот основная неудача спектакля. Неудача неопытности молодого балетмейстера, т. е. вопрос отнюдь не «роковой» для него. Опыт приобретается, и «Лауренсия», наверно, уже многому научила В. М. Чабукиани. Основное для балетмейстера свойство у В. М. Чабукиани с несомненностью налицо — танцы рождаются в его воображении с расточительной щедростью в изобилии.

Но и относительно танцев «Лауренсии» приходится несколько предостеречь молодого балетмейстера. Он не последовал своему собственному примеру — балету



А. Шелест в балете «Лауренсия»

«Сердце гор». Там в танцах — ядро балета, в них возникают и разрешаются конфликты, они необходимость, без них не скажется, что надо было сказать.

В «Лауренсии» танцы очень произвольны. Они лежат зачастую совершенно вне действия. Хорошо или плохо протанцуют свои виртуозные вариации Лауренсия и Фрондосо — это ни на вершок не подвигает нас к ощущению нарастания надвигающегося восстания в Фуэнте овехуна и ничего не дает для характеристики самих действующих лиц. Даже наоборот: дикие, распластанные в воздухе прыжки Лауренсии и безудержные ее верчения несколько выбивают нас из ощущения, которое должно возникать при виде гордой и сдержанной Лауренсии. А танцы Фрондосо не должны бы

вызывать воспоминания о Базиле «Дон Кихота», ибо это родственник чересчур уж отдаленный.

Массовые танцы темпераментны, обильны. Чтобы создать их в таком количестве, нужна сила, нужен большой запас творческих возможностей — это само собой очевидно. Но и против них хочется несколько протестовать. Они никогда не перестают быть малооформленным общим пляшущим фоном. Когда выводятся на передний план двое-трое, их движениям так и не удается выкристаллизоваться, уточниться до ясности определенной танцевальной фразы. Эти выброшенные вперед двое-трое продолжают танцевать «массовый танец». Некоторая сумбурность, недодуманность танцевальной мысли замечалась у Чабукиани и в его постановках для концертной эстрады.

Вторая ошибка спектакля, снижавшая его впечатление, сбивавшая, мешавшая зрителю держать мысль в одном ожидании — назревает, нарастает народная гроза в этом горном, выжженном, измученном угнетателями селении, — художественное оформление спектакля. Какая-то странная небрежность задания не удержала талантливого Вирсаладзе в нужных для этого рамках. Чтобы вызвать у зрителя впечатление атмосферы, накалившейся до пределов трагического конфликта, так и напрашивалась сама собой реальность испанского пейзажа — выжженные солнцем желто-оранжевые скалы, пыльные оливы, скудная растительность горных виноградников, сдержанные тона испанских художников XVI—XVII веков.

Декоратор свободен в своем творчестве, конечно. Но способствовал ли С. Б. Вирсаладзе доходчивости действия, окружив нарядную белую свою деревеньку пышной свежей темной зеленью, населив ее пестрой, франтовски одетой толпой «крестьян и крестьянок»? Неаполь — говорили в один голос все, кому не чужды и интересны хотя бы поверхностные географические сведения. Неаполь — страна лени и беспечного существования, пригретого убаюкивающим солнечным теплом.

Если палитра С. Б. Вирсаладзе казалась неуместной в данном случае, уводящей от трагедии, развлекательной, это отнюдь не значит, что костюмы его не имеют достоинств. Напротив, указанные нами недостатки красочной гаммы, небрежность историческая и географическая тем более досадны, что в творчестве Вирсаладзе коренится драгоценное свойство для оформления балета. Он чувствует танец. Он знает, что в его костюмах будут танцевать, что эти



Н. Дудинская и В. Чабукиани
в балете «Лауренсия»

костюмы будут взлетать и виться. Он умеет одеть танец. И зачастую кажется, что это его костюмы танцуют — не будь их, отлетела бы какая-то существеннейшая часть данного танца. Вот редкое и драгоценное свойство дарования молодого художника. А потому не трудно предсказать, что, когда сюжет балета потребует от художника лишь свободного и безудержного применения фантазии, свободного творчества, Вирсаладзе почувствует себя в такой постановке, как в родной стихии, как рыба в воде или птица в воздухе.

Все вышесказанное отразилось и на исполнителях. И неудачная драматургия и не вполне продуманная костюмировка ложились тяжелым бременем на артистов, если рас-

смаatrивать их танцы и игру как средства выразительности. Если задание было — танцем воплотить содержание трагедии Лопе де Вега «Фуэнте овехуна».

Если же отбросить это задание, все превосходно. Н. М. Дудинская и О. Г. Иордан, Т. М. Вечеслова и Ф. И. Балабина, В. М. Чабукиани и К. М. Сергеев дали свой танцевальный максимум. Распластанные в воздухе па-де-ша Н. М. Дудинской бесподобны и совершенно индивидуальны, блестящ задорный бег на пальцах в вариации Т. М. Вечесловой и Ф. И. Балабиной. Невероятно осложненные повороты в воздухе и остановки в трудных позах темпераментны у В. М. Чабукиани, классичны по линии у К. М. Сергеева, вариация двух кавалеров, интересно построенная, если не очень уверенно звучит у Гофмана, то прекрасно протанцована Пушкиным. Характерные танцы обильны, а танцевать их в труппе Кировского театра умеют в совершенстве. Не говоря о солистах и корифейках, и в кордебалете мелькают очень продуманные и разработанные образы, как, например, Кузнецова в белом костюме первого акта. Словом, казалось бы, все обстоит хорошо, поздравлять и раскланиваться.

Но указание афиши — «по пьесе Лопе де Вега «Фуэнте овехуна» — портит все. Ждешь трагедии, ее подготовки, роста, кульминации и разрешения, ждешь Испании времен Лопе де Вега или современной изображаемым событиям (XV—XVII вв.). Тут разочарования одно за другим, мы уже указали выше их сущность. И надо сказать, что общую сумбуриность исторической и трагической концепции образов персонажей еще более подчеркивают две крупные артистические удачи. Если бы так же серьезно отнеслись к подготовительной работе все участники спектакля — как остро, как реалистично и правдиво зазвучал бы весь спектакль.

Конечно, только внимательно взглядевшись в обширный исторический материал возможного «типажа» для характеристики командора, мог Б. В. Шавров создать свой изумительный грим, манеры, весь парадный фасад, за которым он с таким тонким мастерством все же показывает тайное брожение низменных страстишек. Но корректная маска бледного красивого лица неподвижна и внешне приветлива и спокойна. Такое лицо у коварного герцога Алансонского на эрмитажном портрете Клуэ; такое именно лицо могло быть у Жиля де Ретца, блестящего кавалера и мецената, сожженного по постановлению суда за неисчислимыe садистические

злодеяния и убийства. Веришь, что таким и должен был быть гнусный командор Годец.

Другой облик, от которого веет правдой, которому веришь, — это Хасинта в исполнении совсем юной еще артистки А. Я. Шелест. Трудно предположить, чтобы А. Я. Шелест не вглядывалась в испанскую живопись. В ней есть сдержанность, строгость, свойственные рисунку испанских художников. И в то же время интенсивная экспрессия, преувеличенно открытый взгляд неизбежно заставляют вспомнить и выразительность лиц у Греко и преувеличенную патетичность полихромной испанской скульптуры и испанских художников-натуралистов.

Этими двумя прекрасными примерами серьезной работы над реалистической правдой исторических образов, правдой их стиля, их точной характеристикой во времени и пространстве нам и хотелось бы закончить статью. Уловить внешний облик эпохи — это ли не важно в историческом спектакле чисто зрительном, каким является балет! Эти два примера иллюстрируют нашу мысль, объясняют, почему мы не могли бы безоговорочно хвалить балет «Лауренсия». Много в нем таланта и блеска, но воплощению трагического смысла спектакля этот блеск порой только мешает.

О «Кавказском пленнике»

Эта новая постановка Малегота встретила горячий и сочувственный прием у публики и у критики. Ее хвалят со всех сторон. Но работа талантливого балетмейстера Лавровского и далеко продвинувшегося вперед под его руководством молодого балетного коллектива театра заслуживает большего, чем похвалы. О них стоит и должно поговорить серьезно. А говорить серьезно о живом деле — это прежде всего сказать полезные ему вещи, вещи, которые могли бы сейчас помочь усовершенствовать уже сделанное, а в дальнейшем удержали бы от повторения ошибок, толкнули бы в правильном направлении. Мы и постараемся говорить так.

Балет обращается к глазу, и через глаз должно родиться то ощущение избранной темы, которого желает достичь балетмейстер. Определенные зрительские взаимоотношения вызывают вполне отчетливые представления, передаются сознанию зрителя с неизбежной предрешенностью. Сколько ни говорите, ни пишите в либретто, что изображается то-то и это, зритель видит то, что он видит. Слишком часто балетмейстеры полагаются на надежду, что их намерение воспримется, дойдет до зрителя помимо глаза одной «доброй волей» как с той, так и с другой стороны. Да, «добрая воля» помогает на многое «закрывать глаза», многое видеть в розовом свете, но... есть предел, после которого уже любая «добрая воля» бессильна.

Эти размышления вызваны постановкой «Кавказского пленника» потому, что постановка эта, во многом удачная, перешла местами допустимую поправку на «добрую волю» зрителя и задает порой жестокие испытания доброжелательности глаза.

Пушкин... Надо *увидеть* с детства знакомую поэму, Кавказ романтиков, байронического пленника, печальную черкешенку, ее чадру, ее повадку горной серны, покорные слезы и смерть в «кипучем вале» потока. Эти «Кавказа дикие цветы» и хочется видеть сквозь «магический кристалл» романтической отдаленности — так молода эта поэма, так вся окутана дымкой недоговоренностей, так дышит туманами кавказских предгорий, где возникла.

Сцена имеет свои условности, конечно. Романтические недосказания молодой поэмы пришлось досказать. Пришлось дать психологическую предпосылку бегству пленника, его разочарованности и холодности — возник петербургский акт. И мы не будем присоединяться к слишком суровым пуристам, осуждающим непушкинские эпизоды в пушкинском балете. Сцена имеет свои условности, повторяем. Весь вопрос в том, чтобы эти присочиненные сцены звучали в пушкинских тонах, говорили знакомыми пушкинскими образами. Пусть будет тут светский бал, которого нет в «Кавказском пленнике», но пусть это будет бал Пушкина, т. е. должен он быть отблеском того «хорошего тона», о котором не раз говорит Пушкин. «Она казалась верный снимок *du comte il faut...*». Он так едко, так уничтожающе противопоставляет его всему, что «vulgar» — дешево, безвкусно. Более столетия отделяет нас от жизни пушкинской поры, но разве и стих его, и обширная иконография его современников и современниц, и бытовые зарисовки художников, и литографии модных журналов и модных танцев — разве это все не говорящий археологический материал? Если только чувствовать реализм исторический, любить выразительную мелочь быта, так много несущего в себе откровений и о душе, ее создавшей, можно освоить весь этот материал, можно вникнуть в него и воскресить бытовое окружение Пушкина и его героев. И вот первый укор Лавровскому в игнорировании глаза зрителя, Его петербургский бал поставлен без учета исторической реальности. Он даже будто и не взглянул на имеющийся под рукой, опубликованный в выпущенной по поводу премьеры брошюре материал — воспроизведение танцев начала XIX века. Пренебрежение к мелочи быта — бальной вечерней одежде той эпохи, — казалось бы, пустяк, о котором смешно говорить по поводу ответственного пушкинского спектакля. Но глаз? Чем вы скажете *глазу*, что видит он не вечеринку в приказчиьем клубе, не «Помолвку в Галерной гавани», а великосветский бал пушкинской поры? Линией танца, стоящей в полной

зависимости от линии одежды. Короткие поблескивающие атласные штаны, шелковые чулки и черные открытые туфли с пряжками как для штатских, так и для офицеров — это одно. Это светский блеск, бальная легкость, законченность танцевальных поз. Или совсем другое: длинные панталоны, грубая обувь — небрежность и одежды, и позы, и танцевального движения. Лавровский всех так и одел, чем и себя лишил основного средства выразительности — правильной танцевальной линии — и исполнителей своих поставил в невыгодные и трудные условия для создания созвучных эпохе образов. Кроме того, Лавровский, как это свойственно вообще молодому режиссеру, не постигнутому еще тайн театра, любит сгонять на сцену ровно вдвое больше народу, чем его можно разумно и выразительно разместить. Это, помнится, мы заметили еще в «Катерине». В сценах мифологического балета группы его были очень хороши по композиции, но от всей картины веяло недоделанностью. И только потому, что на сцене было, да, вдвое больше танцовщиц, чем надо; они налезали друг на друга и душили одну группу другой. Так и тут. Одень он правильно своих танцовщиков, возьми их ровно половину, бал его мог бы быть очень убедительным, так как труппа Малегота изобилует талантливой молодежью, а танцы Лавровского, как всегда, новы и музыкальны. Например, мазурка приоткрывает тайну той громадной популярности, которой когда-то она пользовалась и на балах и на сцене. И мы не знали ни этого ураганного темпа, ни этого гипнотизирующего лета пары за парой, ни этих влюбленных падений на колени, ни этих ответных кружений дам, подобных кружению мотыльков вокруг огня.

А среди образов, мелькавших перед нами, радовали и удивляли верным стилем пушкинской поры то Фюрт в ее лиловом токе, то «черноокая» Ивкова, то элегантный адъютант — Филипповский. Танцы Леонидовой в эпизодической вариации в разыгрывании фантов очень зрелы, смелы и законченны. Маленькое усилие, и можно было весь фон бала довести до правильной ноты: помочь костюмом, помочь стройностью и незагруженностью мизансцен. Но это усилие не было сделано, и «первозданный хаос» захлестывает порою островок трех основных исполнителей пролога. Уже начинается центральное *pas d'action*, а балетмейстеру еще не удалось увести с авансцены лишний миманс, и какая-то нелепая, громоздкая фигура в красной робе ломится напролом через уже созданный танцевальный треугольник —

княжна, Бахметьев, князь. Все трое притягивают внимание зрителя и как нельзя более подошли «типажем» к изображаемому лицу. Да, каждый из них говорит «глазу» и не требует доброжелательных справок в либретто.

Пленнику, скромному армейцу Бахметьеву, Лавровский противопоставил «соперника» в лице блестящего князя, жениха Нины, любимой Бахметьевым княжны. Только напрасно Лавровский пишет в либретто, что княжна Бахметьева не любит. «Глаз» видит совсем другое в поставленных им сценах и танцах. Княжна в этих танцах почти так же мучительно отрывается от любви Бахметьева, как и он сам, и только другой склад ее натуры, покорная обреченность своей доле заставляют ее принять уготованную ей отцом и средой судьбу. Вот что мы видим. Кириллова легкими и тонкими штрихами нарисовала свою княжну. Невесомая походка, еле касающаяся земли, по-старинному открытые певучие плечи, золотой локон на гибкой и стройной шее, маленькая головка с томной бледностью лица, худые девичьи руки. Это все — природные данные, да, но их надо в себе осознать, вылепить из них образ старинной девушки и слить их с музыкой пушкинского стиха и с музыкой своих танцев. Нет, «светская беспечность» вовсе не вышла у Лавровского. Словно он сам смотрел на свою княжну глазами Бахметьева. Танцы княжны полны романтической старинной лиричности, тающих линий, «душой исполненных полетов» русской Терпсихоры. А это неотъемлемая и неоспоримая основная черта Кирилловой-танцовщицы — уметь летать выразительно и непринужденно, так как ее элевация и баллон редкого качества и силы, давно уже не виданной среди наших танцовщиц. Лавровский очень ярко пользуется этим даром своей балерины. В прекрасном адажио второго акта им поставлена такая последовательность движений: Кириллова делает по диагонали в глубину большое жете, и сейчас же за этим следует высокая поддержка, уносящая ее дальше в том же направлении в летящей позе. Эффект получается грандиозный. Словно сама балерина улетела ввысь и пронеслась по воздуху. Какая уж это «светская беспечность»! Вот и не забывайте же, дорогой балетмейстер, что мы *смотрим* на танцы, а не *читаем* либретто и верим *глазу* прежде всего. А глаз говорит, что княжна ваша вся в руках Бахметьева, уносится ввысь его волей и парит над ним, ласково-нежно склоняясь, как в последней позе певучего адажио.

А вариация пролога? Это очень сложный и технически труднейший танец. Пусть Кириллова с блеском преодоле-



Е. Чикваидзе и С. Дубинин
в балете «Кавказский пленник»

вайт все трудности и делает их неощутимыми для «не посвященного» в тайны классического танца. Все же вариация эта остается в плане не только «душой», но и умом «исполненного» танца, так как вся построена на тех же летящих арабесках. Особенно привлекают внимание с большим искусством поставленные и выполненные туры на аттитюд: от быстрого кружения Кириллова как бы освобождается легкими плие и снова застывает в летящей позе — эффект, трудно передаваемый словом, но приковывающий внимание новизной и выразительностью. «Светскую беспечность» надо было бы передавать не этими волевыми и зрительно насыщенными движениями.

Бахметьев не танцует. Но роль получилась чрезвычайно

трудная, ибо он почти не сходит со сцены и в каждом акте у него несколько танцев со сложными поддержками. Дубинин проводит свою партию, может быть, не совсем ровно. Но если к концу спектакля порою хочется укорить его в однообразии игровых приемов, то вина, пожалуй, и не его. Вина в затянувшемся и не находящем разрешения взаимоотношении с черкешенкой, повторяющем все одну тему на протяжении двух с половиной актов. Однако образ его героя вышел у Дубинина и ярким и колоритно-романтическим. И опять помогли тут счастливые внешние данные — голова молодого Байрона и красивый рост. Что Дубинин умеет играть сильные и бурные сцены, мы знаем уже по его роли Андрэ в «Фадетте». В Бахметьеве открылись новые стороны его сценического дара — сцены расставания с княжной полны искренней, глубокой душевной боли.

Образ соперника Бахметьева — петербургского молодого, но сановного князя — удачно воплощен Николаевым. Он нашел сдержанность и элегантность манер и, что очень нелегко, умеет не выходить из этого светского образа при всех поддержках классического танца.

Если мы перейдем к основным актам балета, кавказским, то тут-то и попадем в область, где «глаз» будет очень протестовать и настаивать на своих правах.

И прежде всего — как просто и прямо подошел постановщик к своей картине! Вся сцена как на ладони. Где романтическая отдаленность эпохи, где игра света, столь известная всякому побывавшему на Кавказе: длинные лунные тени, костры, ползущие туманы, палящее солнце? Ровный театральный свет, от него не спасают лучи прожекторов, задача которых освещать исполнителей, а не создавать световую картину. В этом ровном свете не оживают колоритные народные танцы, несмотря на то, что поставлены оригинально и темпераментно. Совсем по-новому для театральной сцены трактованы танцы и облик джигита, нашедшего прекрасного воплотителя в лице Соколова, глядя на которого трудно поверить, что перед нами не подлинный дикий обитатель гор. Но не хватает какой-то постановочной черты, которая отодвинула бы и эти образы и танцы на век назад. Слишком просто они поставлены перед нами лицом к лицу. Может быть, грешат тут и костюмы. Но к кому предъявлять за них претензию? К художнику или постановщику? Думаем, что в конечном счете к последнему, так как от него исходит и задание и окончательная санкция. К нему и следует обратиться с главными претензиями воз-

мущенного «глаза», до которых мы дошли. Это — облик черкешенки. Как можно было додуматься до ее разрезной коротенькой тунички, обнажающей и ноги, и руки, и спину, — непостижимо! Чем может передать артистка, так наряженная, облик «девы гор»? Дева гор — вся в легких тканях, в чадре, в шальварах, в веящих рукавах. Как можно было не прельститься этим романтичным, заманчивым, таким танцевальным и выгодным для игры костюмом? Непостижимо! Так или иначе, Чикваидзе, играющая черкешенку, в своей туничке, в театральном трико, с непокрытой головой, поставлена в жестокие условия. Она героично борется с ними, но «глаз», «глаз» — что видит? Видит полуобнаженную «классичку» и никогда не согласится поверить, что перед ним с детства знакомый романтический образ пушкинской черкешенки. Искренне жаль тщетных усилий талантливой артистки в борьбе с непреодолимым препятствием. Нам кажется неизбежным выход: костюм Чикваидзе должен быть в корне изменен. Дайте ей возможность играть и танцевать правдоподобно, и она сумеет вступить в дружный ансамбль своих новых и талантливых молодых товарищей.

Вот вкратце наши пожелания и советы, может быть, непрошенные, но подсказанные долгим театральным опытом, горячим сочувствием к росту столь интересного молодого балетного коллектива Малегота.



Шарль Дидло



Карикатура Джильрея на Р. Дидло, Ш. Дидло
и танцовщицу Паризо. 1796 г.



Поль в роли Зефира.
И. Леконт. 1820 г.



А. Мерси и Ж. Руссе
в ролях Флоры и Зефира. 1828 г.



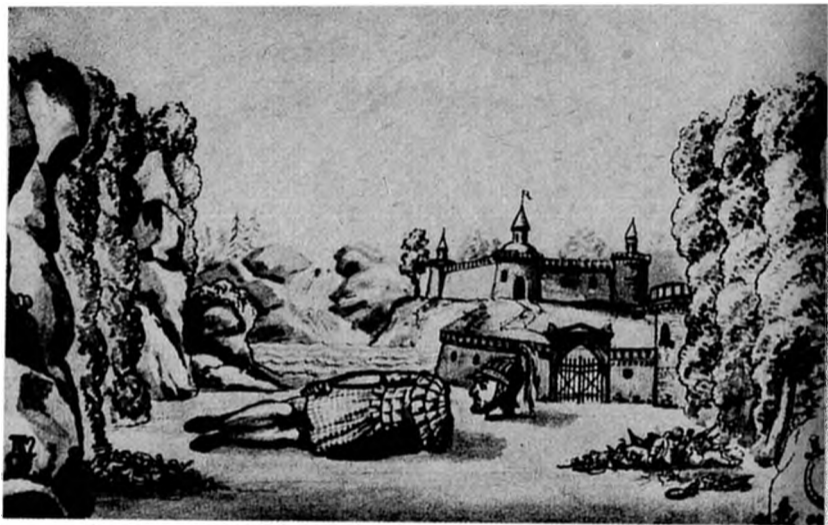
Ф. Толстой. Эскиз костюма к балету
«Золова арфа». 1838 г.



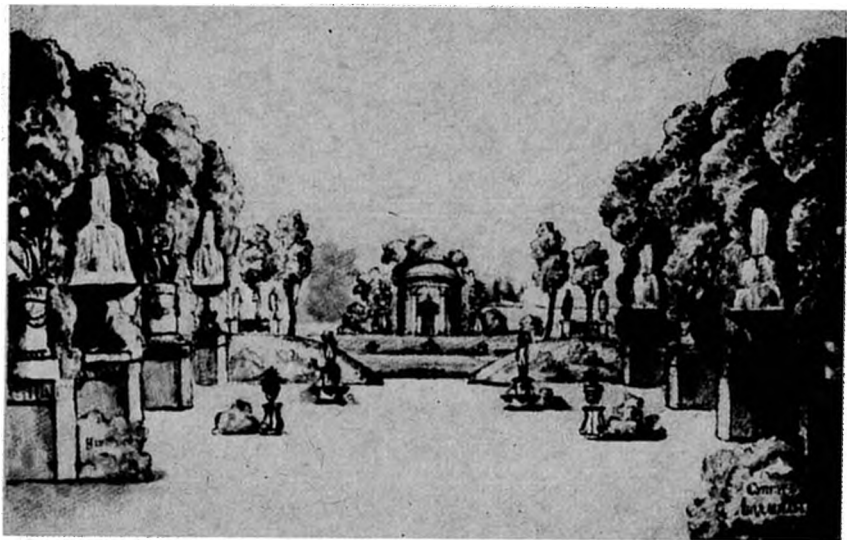
Ф. Толстой. Эскиз костюма к балету
«Эолова арфа». 1838 г.



Ф. Толстой. Эскиз костюма к балету
«Эолова арфа». 1838 г.



Раслов (?). Рисунки декораций к балету
«Руслан и Людмила». 1823 г.



Раслов (?). Рисунки декораций к балету
«Руслан и Людмила». 1823 г.



Ф. Толстой. Рисунок к балету
«Эолова арфа». 1838 г.



Ф. Толстой. Рисунок к балету
«Золова арфа». 1838 г.



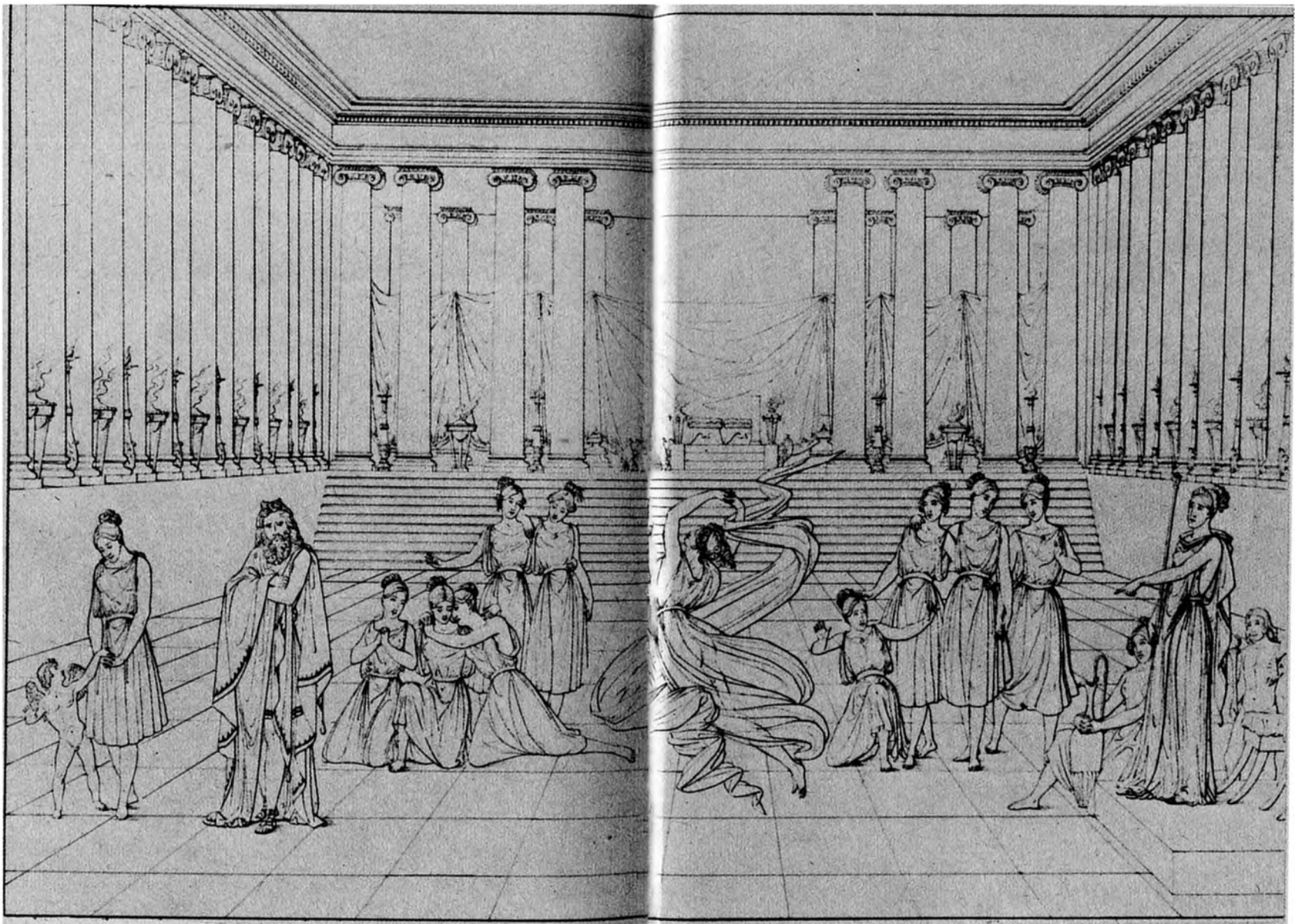
Ф. Толстой. Рисунок к балету
«Эолова арфа». 1838 г.



Ф. Толстой. Рисунок к балету
«Эолова арфа». 1838 г.



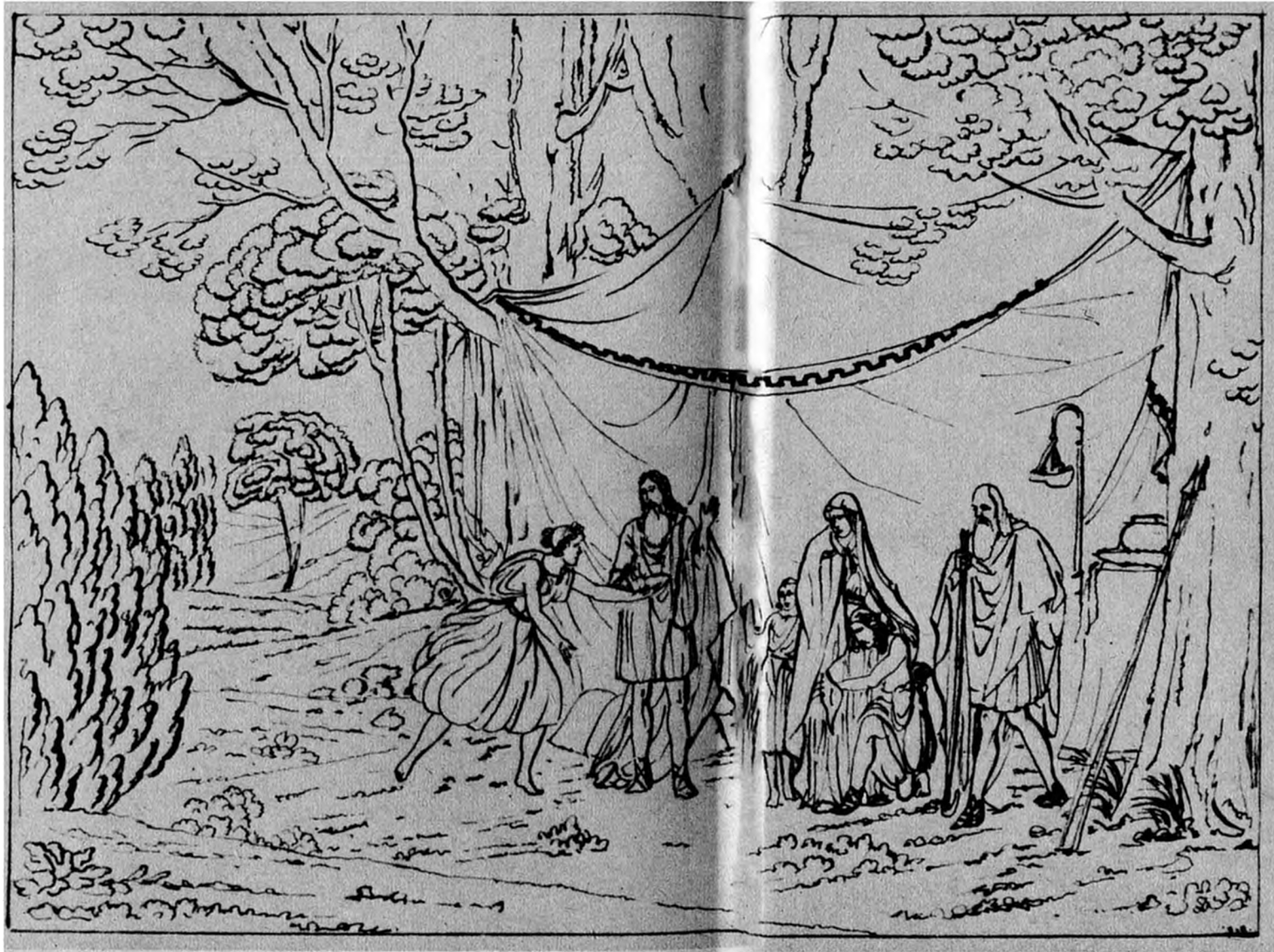
Ф. Толстой. Рисунок к балету
«Золова арфа». 1838 г.



Ф. Толстой. Рисунок к балету «Эхо». 1842 г.



Ф. Толстой. Рисунок к балету «Эхо». 1842 г.



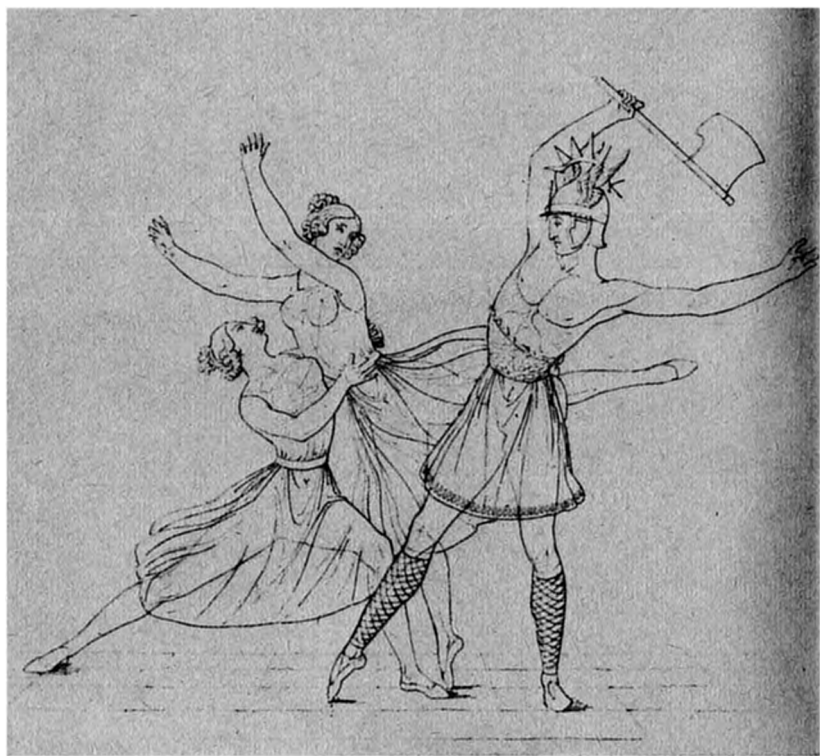
Ф. Толстой. Рисунок к балету «Эхо». 1842 г.



Ф. Толстой. Рисунок к балету «Эхо». 1842 г.



Ф. Толстой. Рисунок к балету «Эхо». 1842 г.



Ф. Толстой. Рисунок к балету «Эхо». 1842 г.

Указатель имен
Указатель балетов

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- А. П-ч — см. Ушаков Александр Павлович
- Аванци Гаспаро ди — итальянский танцовщик, учитель танцев середины XVI века 120
- Авдотья — см. Тимофеева
- Адис Леопольд — французский артист балета, педагог, теоретик классического танца 245—247, 253, 260, 298, 314
- Адриан (Адриен или Андриен) де ля Невилль Мартин Жозеф (1767—1822) — бельгийский певец (бас), композитор 213
- Айамонте д', маркиз 124
- Аксинья — см. Сергеева
- Алансонский герцог — см. Франсуа де Валуа
- Алар — французский артист ярмарочных театров. В конце XVII века возглавлял труппу канатных плясунов 187
- Александра Павловна (1783—1801) — великая княжна, дочь Павла I 268
- Аллар Мари (1742—1802) — французская артистка балета комического жанра 201, 202
- Алмасзаде Гамэр Гаджи Ага кызы (род. 1915) — артистка балета, балетмейстер, педагог 478
- Альбер Луиза — французская артистка балета, жена Ф. Альбера 258
- Альбер (наст. имя и фам. Фердинана Декомбе), (1789—1865) — французский артист балета, хореограф, педагог 291
- Альбрехт V Великодушный (ум. 1579) — герцог Баварский в 1550—1579 гг. 121
- Альджизи Луиза — итальянская артистка балета конца XIX века 320
- Андреянова Елена Ивановна (1819—1857) — артистка балета 262, 285—287, 313
- Андрианов Самуил Константинович (Дементьевич) (1884—1917) — артист балета, балетмейстер, педагог 335
- Анненков Юрий Павлович (1889—1974) — график и живописец 475
- Антонин (Антонен) — французский артист балета, служил на петербургской сцене в 1817—1827 гг. 419
- Аппиано Чезаре — итальянский

* В указатели имен и балетов помещены имена и названия балетов только из текстов автора книги — Л. Д. Блок и из вступительной статьи к сборнику В. М. Гаевского. За пределами указателей остался справочный аппарат: комментарии, библиография, материалы для словаря французской терминологии классического танца.

В указателе имен учтены и косвенные упоминания лиц — поэт, композитор и т. п.

Составитель указателей — К. Н. Кириленко.

- танцовщик и учитель танцев конца XVI века 122
- Апулей (род. ок. 124 н. э.) — древнеримский писатель 45, 73
- Арапов Пимен Николаевич (1796—1861) — историк театра, драматург, критик. Автор «Летописи русского театра» (1861), охватывающей период 1673—1825 279
- Арбо Туано (наст. имя и фам. Жан Табуро) (1519—1596) — французский теоретик танца, автор первого руководства по бытовому и жанровым танцам «Орхезография» (1588) 126, 154, 174
- Арена Антонио (Антониус) (ум. 1544) — французский теоретик танца 25
- Арженсон Рене Луи д' маркиз (1694—1757) — государственный деятель, писатель, автор мемуаров 196
- Ариосто Лудовико (1474—1533) — итальянский поэт 428
- Аристофан (ок. 445 — ок. 385 до н. э.) — древнегреческий поэт-комедиограф 59, 60
- Асенкова Александра Егоровна (1796—1858) — драматическая актриса, мемуаристка, мать В. Н. Асенковой 277
- Асенкова Варвара Николаевна (1817—1841) — драматическая актриса 253
- Ассо Мартино да — итальянский танцовщик и учитель танцев второй половины XVI века 122
- Афиней (Атеней) — греческий ритор и грамматик (конец II — начало III века н. э.), автор многотомного труда «Пир мудрых» 69
- Баварский герцог — см. Альбрехт V Великодушный
- Баженов Александр Николаевич (1835—1867) — писатель, переводчик, театральный критик 295
- Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824) — английский поэт-романтик 277, 501
- Бакст (наст. фам. Розенберг) Лев Самойлович (1866—1924) — живописец, театральный художник, один из ведущих декораторов Русских сезонов и труппы Русский балет Дягилева 412, 413
- Балабина Фея (Феона) Ивановна (1910—1982) — артистка балета, педагог 479, 480, 494
- Балашов Василий Михайлович (1762—1835) — артист балета, балетмейстер, педагог, выдающийся исполнитель русских плясок 279
- Баллон Жан (1676—1739) — французский артист балета, балетмейстер 182
- Бальзак Оноре де (1799—1850) — французский писатель 250
- Бапст Жермен Констан (1853—1921) — французский историк театра и археолог 114
- Барберина — см. Кампанини Барберина
- Барбетта Алессандро — итальянский танцовщик, мастер вольтижировки, учитель танцев середины XVI века 121
- Барелла Джiovани, прозванный Виконтом — итальянский учитель танцев середины XVI века 123
- Барон Опост (1794—1862) — французский историк танца 80, 83, 135, 190, 233
- Бартолоцци Франческо (1728—1813) — итальянский художник, гравёр 415
- Баттионне Аннибале — итальянский танцовщик, мастер вольтижировки середины XVI века 124
- Бах Иоганн Себастьян (1685—1750) — немецкий композитор и органист 33
- Беккариа Карло — итальянский учитель танца и вольтижировки конца XVI века 123
- Беккер Герасим Ефимович (ум. 1817) — танцовщик при-

- дворного российского театра, преподаватель танца в Петербургской театральной школе 290
- Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848) — литературный критик, публицист
- Белла — артистка балета конца XIX века 321
- Белый Андрей (наст. имя и фам. Борис Николаевич Бугаев) (1880—1934) — писатель 458
- Бельджойзо Бальдассарино (во французском варианте Божуайс Бальтазар де) — итальянский танцовщик, учитель танцев конца XVI века 148
- Бён Макс фон (род. 1889) — автор книг о модах, книги «Der Tanz» и др. 55
- Бенуа Александр Николаевич (1870—1960) — живописец, график, театральный художник, историк искусства. Работал для балетного театра как художник и сценарист 413
- Берг Ольга Максимилиановна (род. 1907) — артистка балета, дирижер, педагог 469, 470
- Беретта Катарина (1839—1911) — итальянская артистка балета, педагог 326
- Берилова Настасья Парфентьевна (1776—1804) — танцовщица, исполнительница главных партий в балетных спектаклях 275, 276
- Бернштейн Николай Александрович (1896—1966) — нейро- и психофизиолог. Его исследование по физиологии движения — теоретическая основа биомеханики 27
- Бершу Жозеф (1765—1839) — французский писатель 204, 205, 226, 232
- Бессоне Эмма — итальянская артистка балета, гастролировала в России в 1887, 1890—1891 гг. 320
- Бетховен Людвиг ван (1770—1827) — немецкий композитор, пианист и дирижер 146
- Би Оскар (1864—1938) — немецкий критик и историк танца, музыки, изобразительных искусств 168
- Бианколелли Луи, прозванный Доминик (ум. 1729) — военный инженер, автор нескольких комедий для итальянского театра, по национальности итальянец, сын Доминика, крестник Людовика XIV 159
- Бианколелли Пьер Франсуа (1680—1734) — французский артист, драматург, играл в Италии, затем — во Франции, автор комедий, по национальности итальянец, сын Доминика 188
- Биас Фанни (1789—1825) — французская артистка балета 233, 409
- Бибиена (наст. имя и фам. Бернардо Довици) (1470—1520) — итальянский драматург 115
- Биготтини Эмилия (1784—1858) — французская артистка балета 233, 244
- Блазис Карло (Шарль) (1795, по др. данным 1803—1878) — итальянский артист балета, балетмейстер, педагог, хореограф, автор книг по теории и практике танца, служил в Москве в 1861—1864 гг. 35, 36, 52, 85, 220—227, 241, 254, 255, 276, 277, 294, 324—326
- Блаш Алексис Сипьон (1792—1852, по др. данным 1791—1850) — французский балетмейстер, педагог. В 1832—1836 гг. работал в Большом театре в Петербурге, преподавал в Петербургской театральной школе 283, 410—412
- Блок Александр Александрович (1880—1921) — поэт 7—9, 11, 14, 22, 77, 238, 469
- Блонден Жан Франсуа (1824—1897) — французский акробат
- Богданова Надежда Константиновна (1836—1897) — артистка балета 298
- Богданович Ипполит Федорович (1743—1803) — поэт, автор

- повести в стихах «Душенька», написанной на античный сюжет 417
- Бокан (наст. имя и фам. Жак Кордые) (1583—1653) — французский учитель танцев, балетмейстер, скрипач 154
- Болье — французский артист балета 231
- Бомарше (наст. имя и фам. Пьер Огюстен Карон) (1732—1799) — французский драматург 15, 198
- Бомонт Сирил Уильям (1891—1976) — английский историк балета, один из основоположников современной английской балетной критики, автор книг по теории и практике классического танца 162, 165—167
- Босе дю — аббат 186
- Боттичелли Сандро (наст. имя и фам. Алессандро Филипепи) (1445—1510) — итальянский живописец 33, 417
- Бочаров Михаил Ильич (1831—1895) — художник, театраль- ный декоратор 438, 439
- Бошан Луи (1597—1666) — французский скрипач, входил в состав «скрипачей короля», отец П. Бошана, сын П. Бошана-старшего 175
- Бошан Пьер-старший (1564—1627) — французский скрипач, член цеха скрипачей и масте- ров танца, отец Л. Бошана, дед П. Бошана 175
- Бошан Пьер (1636—1719) — французский артист балета, балетмейстер, педагог, изобретатель приема записи танца, способствовал утвержде- нию и развитию классическо- го танца как участник созда- ния Королевской академии танца, ее директор с 1661 г. 31, 154, 155, 159, 173—176, 180—183, 185, 190, 265
- Брантом (Пьер де Бурделье, сень- ор де Брантом) (1540—1614) — французский при- дворный, автор мемуаров 156
- Браческо Вирджилио — италь- янский танцовщик, хореограф, учитель танцев середины XVI века 120
- Брианца Карлотта (1867—1930) — итальянская артистка балета, в 1887 г. впервые вы- ступила в Петербурге, в 1889—1891 гг. танцевала в Мариинском театре 320
- Бриссак Шарль Гиде Коссе (1505—1563) — вице-король Пьемон- та 120
- Бросс Шарль де (1709—1777) — французский историк, прези- дент бургундского парламен- та 197
- Брюллов Карл Павлович (1799—1852) — художник 416
- Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924) — поэт 25
- Буало Никола (1636—1711) — французский поэт, критик, теоретик классицизма 154
- Буанье Шарль де (род. 1808) — французский мемуарист 259
- Буасси Луи де (1694—1758) — французский драматург 197
- Бурнонвиль Август (Огюст) (1805—1879) — датский ар- тист балета, балетмейстер, пе- дагог 31, 251, 309
- Бэкон Фрэнсис (1561—1626) — английский философ, родона- чальник английского мате- риализма 41
- Ваганова Агриппина Яковлевна (1879—1951) — артистка бале- та, педагог, балетмейстер 14, 20, 21, 31, 326, 336—341, 441—448, 464, 479
- Вазем Екатерина Оттовна (1848—1937) — артистка балета, пе- дагог 303, 309, 310, 313, 314, 316, 320
- Вайнонен Василий Иванович (1901—1964) — артист балета, балетмейстер 452, 465, 478, 490
- Вальберх Иван Иванович (1766—1819) — артист балета, балет- мейстер, педагог 275, 276

- Валькьера Джiovани Амброзио — итальянский учитель танцев и фехтования середины XVI века 121
- Вандербек Морис — глава труппы танцоров конца XVII — начала XVIII века 187
- Ван Эйк Ян (ок. 1390—1441) — нидерландский живописец 33
- Вараде Джiovани Баттиста — итальянский учитель танцев и фехтования середины XVI века 122
- Вараде Микель Анджелио — итальянский танцовщик и музыкант конца XVI века 124
- Васильева Александра Николаевна (род. 1843) — артистка балета 303
- Васильева Зинаида Анатольевна (род. 1913) — артистка балета, педагог 481
- Вега Карньо Лопе Феликс де (1562—1635) — испанский драматург 489, 494
- Веege Фриц (род. 1880) — немецкий археолог, автор трудов по античным росписям, вазовой живописи, древнему танцу 54, 58
- Венгеров Семен Афанасьевич (1855—1920) — историк литературы, библиограф 293
- Веригина Валентина Петровна (1882—1974) — драматическая актриса 22
- Верон Луи Дезирэ (1798—1867) — французский публицист, директор Парижской оперы, автор мемуаров 248, 249
- Вестрис Газтано Аполонио Бальтазарэ (1729—1808) — французский артист балета, балетмейстер, педагог, по национальности итальянец 13, 31, 173, 198, 199, 201, 202, 234, 274
- Вестрис Огюст (наст. имя Мари Жан Огюстен) (1760—1842, по др. данным 1840, 1843) — французский артист балета, педагог; внебрачный сын и ученик Г. Вестриса и М. Аллар, имел прозвище «Вестр'Аллар» 31, 35, 36, 198—205, 215, 220, 221, 226, 227, 229, 231—234, 249, 250, 275, 278, 290, 298, 309, 324, 409, 453
- Вестрисы — французская династия артистов балета (по происхождению итальянцы) 200, 201, 229
- Вечеслова Татьяна Михайловна (р. 1910) — артистка балета, педагог 461, 462, 480, 486, 494
- Вигано Сальваторе (1769—1821) — итальянский артист балета, балетмейстер, педагог 18, 218, 219, 255, 473, 474
- Вигель Филипп Филиппович (1786—1856) — крупный чиновник, мемуарист 275, 276
- Виконт — см. Барелла Джiovани
- Вилль Эльза (Елизавета) Ивановна (1882—1941) — артистка балета 323, 326, 450
- Вилье Гастон (1846—1915) — французский историк балета 37
- Вильтзак Анатолий Иосифович (род. 1896) — артист балета, педагог 450
- Винчи — см. Леонардо да Винчи
- Вирсаладзе Симон Багратович (род. 1908) — театральный художник 492, 493
- Владимиров Петр Николаевич (1893—1970) — артист балета, педагог 335
- Водрю — танцовщица начала XVI века 115, 126
- Вокансон Жак де (1709—1782) — французский механик, сконструировавший автомат — фигуру флейтиста 418
- Волков Николай Дмитриевич (1894—1965) — театральный критик, искусствовед, драматург, автор балетных либретто 9
- Волкова Варвара Петровна (1816—1907) — артистка балета, преподаватель танцев 290
- Волынский (наст. фам. Флексер) Аким Львович (1865—1926) — искусствовед, балетный кри-

- тик, автор статей и книг о балете 12, 17, 18, 21, 57, 141, 307, 320, 339, 434
- Вольтер (наст. имя Мари Франсуа Аруэ) (1694—1778) — французский писатель и философ-просветитель 193
- Врубель Михаил Александрович (1856—1910) — художник 320
- Всеволожский Иван Александрович (1835—1909) — директор императорских театров, с 1881 по 1886 г. — петербургских и московских, с 1886 по 1899 г. — петербургских 413
- Гаварни Поль (наст. имя и фам. Сюльпис Гийом Шевалье) (1804—1866) — французский график 260
- Гамильтон Эмма леди (1763, по др. данным 1761—1815) — авантюристка, горничная, затем жена английского посла в Неаполе, любовница адмирала Г. Нельсона, исполнительница античных «аттитюдов», танца с шалью 218, 219
- Гамош — французский артист XVIII века 187
- Ганасса Дзан (наст. имя и фам. Альберто Назелли) (ок. 1540—ок. 1588) — итальянский актер, играл в Париже, Лионе, в 1574 г. выступал со своей труппой в Испании 137
- Гардель Максимильтен Леопольд Филипп Жозеф (1741—1787) — французский артист балета, балетмейстер, в 1781—1787 гг. — главный балетмейстер Парижской оперы, брат П. Гарделя 198, 215, 420
- Гардель Мари Элизабет Анн Бурберт (1770—1833) — французская артистка балета 231
- Гардель Пьер Габриель (1758—1840) — французский артист балета, балетмейстер, реформатор искусства танца; в 1788—1827 гг. — главный балетмейстер Королевской академии музыки; брат и ученик М. Гарделя 214, 215, 221, 222, 233, 234, 250, 296, 324, 404, 418—420
- Гейнце Николай Эдуардович (1852—1913) — писатель, драматург 294
- Генрих II (1519—1559) — король Франции с 1547 г. 119, 120
- Генрих III (1551—1589) — герцог Анжуйский, впоследствии — король польский, король Франции с 1574 г. 120, 122
- Генрих IV (1553—1610) — король Франции с 1589 г. (фактически с 1594 г.) 139, 187
- Генрих Гиз, герцог Лотарингский (1550—1588) — один из организаторов Варфоломеевской ночи 124
- Гердт Павел (Павел-Фридрих) Андреевич (1844—1917) — артист балета, педагог 53, 293, 306, 309—312, 323, 335, 452
- Геродот (между 490 и 480 — ок. 425 до н. э.) — древнегреческий историк 65
- Герцман Эрик — немецкий исследователь танца 149
- Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий писатель 146
- Гизольфе Джиронимо — итальянский танцовщик конца XVI века 125
- Гимар Мари Мадлен (1743—1816) — французская артистка балета 213, 214, 221
- Глазунов Александр Константинович (1865—1936) — композитор, дирижер, педагог 15
- Глушковский Адам Павлович (1793—ок. 1870) — артист балета, балетмейстер, первый теоретик и историк русской хореографии, автор «Воспоминаний балетмейстера» 219, 228, 273, 278, 279, 413—416
- Гойон — французский танцовщик конца XVIII века 215
- Головин Александр Яковлевич (1863—1930) — театральный художник 412

- Гольц Николай Осипович (1800—1880) — артист балета, педагог, балетмейстер 287, 478
- Гомер — легендарный древнегреческий эпический поэт 69
- Гонкур Эдмон (1822—1896) — французский писатель 213
- Горский Александр Алексеевич (1871—1924) — артист балета, балетмейстер, педагог 469
- Горшенкова Мария Николаевна (1857—1938) — артистка балета 316
- Госселен Женеви́ева (1791—1818) — французская артистка балета 221, 243, 244
- Гофман Эрнест Теодор Амадей (1776—1822) — немецкий писатель, композитор, живописец 239, 254
- Гофман Юрий Федорович (род. 1915) — артист балета 494
- Граведо Джакомо Филиппо — итальянский танцовщик, мастер вольтижировки конца XVI — начала XVII века 124, 125
- Гран Люсиль (1819—1907) — датская артистка балета, балетмейстер, в 1843 г. гастролировала в Петербурге 262
- Грановская Елена Маврикиевна (1877—1968) — драматическая актриса 291
- Гранцова (Гранцева) Адель (1845—1877) — немецкая артистка балета. В 1865—1870 гг. выступала в Москве и Петербурге 300, 305, 306
- Греко — см. Эль Греко
- Греков Александр (1759—1826) — артист балета 429
- Гретри Андре Эрнест Модест (1741—1813) — французский композитор 233
- Гризи Карлотта (1819—1899) — итальянская артистка балета и певица, гастролировала в России в 1850—1853 гг. 259, 324
- Гримм Фридрих Мельхиор, барон (1723—1807) — французский писатель 195
- Гроссман Леонид Петрович (1888—1965) — литературовед, писатель 401, 426
- Гуасконе Пьетро Антонио — итальянский танцовщик, мастер вольтижировки середины XVI века 124
- Гульельмо из Пезаро — итальянский танцовщик XV века, учитель танцев, автор учебника бального танца 119
- Гусев Петр Андреевич (1904—1987) — артист балета, балетмейстер, педагог, один из организаторов группы «Молодой балет» 480, 481
- Гюге Эжен (1821—1875) — французский артист балета, педагог, в 1848—1869 гг. служил в Петербурге 298, 316
- Гюго Виктор Мари (1802—1885) — французский писатель 250
- Даванцати де Бостичи Бернардо (1529—1606) — итальянский писатель, переводчик 125
- Давид — царь Израильско-Иудейского государства с 1055 по 1015 г. до н. э. 86
- Давид Жак Луи (1748—1825) — французский художник 212, 227
- Давилье Жан Шарль, барон (1823—1883) — французский историк искусства, коллекционер 100
- Далейрак Никола (1753—1809) — французский композитор 213
- Данилова (наст. фам. — Перфильева) Мария Ивановна (1793—1810) — артистка балета 279, 280, 283, 417, 418
- Делиб Лео (1836—1891) — французский композитор 306
- Делиль — французская танцовщица начала XVIII века 186
- Делиньи — французская артистка балета конца XVIII века 215
- Дель-Эра Антониетта (род. 1861) — итальянская артистка балета, в 1886 г. впервые выступила в России, в 1892 г. была первой исполнительницей партии феи Драже в «Щелкунчике» П. И. Чайковского на сцене Мариинского театра 32, 320

- Депре — см. Жоскен Депре
 Депрео Жан Этьен (1748—1820) — французский артист балета 173, 175, 190, 198
- Дера — французский преподаватель танцев XIX века, автор «Словаря танца» 134
- Державин Гаврила Романович (1743—1816) — поэт 268, 293, 402, 425, 426
- Джером Джером Клапка (1859—1927) — английский писатель 342
- Джiera Джiovани Франческо — итальянский учитель танцев конца XVI века 122
- Джильрей Джеймс (1757—1815) — английский художник-карикатурист 213, 214, 219, 220, 278, 416
- Джироламо Кремонез — итальянский танцовщик, учитель танцев конца XVI века 124
- Джиусти Бернардино, де — итальянский учитель танцев середины XVI века 120
- Джонс Иниго (1573—1652) — английский художник, работавший в нач. XVII века над созданием своеобразных балетов, так называемых «масок» 131, 134
- Джури Мария (ум. 1912) — итальянская артистка балета конца XIX века 320
- Дидло Карл Карлович (1801—1855) — артист балета, впоследствии — переводчик, губернский секретарь, учитель танцев, сын Р. и Ш. Дидло 273, 275
- Дидло Роза (ум. 1803) — французская артистка балета, первая жена Ш. Дидло, мать К. Дидло 213, 215, 219, 220, 273—276
- Дидло Шарль (Карл) Луи (1767—1837) — французский артист балета, балетмейстер, педагог, с 1801 до 1829 г. (с перерывом 1811—1816) служил в России 5, 7, 13, 18, 36, 215—217, 219, 220, 227, 228, 231, 271, 273—279, 282, 283, 286, 293, 294, 301, 312, 315, 323, 341, 342, 401—429
- Диобано Помпео — итальянский танцовщик, учитель танцев середины XVI века 119, 120, 122, 123
- Ди Терранова, герцог — губернатор Милана 122
- Доберваль (наст. фам. Берше) Жан (1742—1806) — французский танцовщик, балетмейстер 198, 199, 201, 202, 404, 410, 420, 422
- Доминик (наст. имя и фам. Доменико Бианколелли) (ок. 1640—1688) — итальянский артист, друг Ж.-Б. Мольера, создатель образа нового блестяще остроумного Арлекина 159, 162, 188
- Донателло (наст. имя и фам. Донато ди Никколо ди Бетто Барди) (ок. 1386—1466) — итальянский скульптор 309
- Дор Генриетта (1844—1886) — австрийская артистка балета, в 1868—1870 гг. танцевала в России 305, 306
- Дора Клод Жозеф (1734—1780) — французский поэт 191, 196, 198, 205
- Д'Орневаль (Дорневаль) Жак Филипп (ум. 1766) — французский драматург 217
- Дризен Отто — немецкий ученый 130, 159
- Дубинин Сергей Павлович (1912—1943) — артист балета 501
- Дудинская Наталья Михайловна (род. 1912) — артистка балета 466, 479, 480, 488, 494
- Дудко Михаил Андреевич (род. 1902) — артист балета 466
- Дункан (Данкан) Айседора (Изадора) (1877—1927) — американская танцовщица, одна из основоположниц свободного танца, с 1904 по 1913 и в 1920-х гг. неоднократно выступала в России 330
- Дюгазон (урожд. Лефевр) Луиз Розали (1755—1821) — французская певица (сопрано), начала выступать как балерина 213
- Дюмануар Гильом (1615—1690) — французский танцов-

- щик, учитель танцев, скрипач, композитор 140, 155
- Дюмериль Еделестан (1801—1871) — французский историк театра 30, 114, 125
- Дюмулен — французский танцовщик первой половины XVIII века 194
- Дюпор Луи Антуан (1781, по др. данным 1783—1853) — французский артист балета, балетмейстер. В 1808—1812 гг. выступал в Петербурге и Москве 205, 226—233, 279, 409, 453, 458
- Дюпре Луи (ок. 1697—1774) — французский артист балета, балетмейстер, педагог, один из основоположников мужского сценического танца 163, 183, 190—192, 194, 267
- Дюрер Альбрехт (1471—1528) — немецкий художник 33
- Дютак Жан (ок. 1785—1873) — французский артист балета, с 1803 г. служил в Петербурге 429
- Дюфор Жан Батист — французский учитель танцев первой половины XVIII века 153, 167
- Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) — театральный деятель, пропагандист русского искусства за рубежом, создатель постоянной труппы «Русский балет Дягилева» (1913—1929) 439
- Евкратий 73
- Егорова Любовь Николаевна (Александровна) (1880—1972) — артистка балета 323
- Елена Павловна, великая княжна (1784—1803) — дочь Павла I 268
- Елизавета Петровна (1709—1761) — императрица с 1741 г. 268
- Елизавета Французская (1545—1568) — королева Испании с 1559 г. 120
- Еромолаев Алексей Николаевич (1910—1975) — артист балета, балетмейстер, педагог 454, 455
- Жавилье — французский танцовщик XVIII века 197
- Жаль Огюстен (1795—1873) — французский ученый 175
- Железнова Нина Алексеевна (1913—1965) — артистка балета, педагог 480
- Жиродс-Триозон Анн Луи (1767—1824) — французский исторический живописец, портретист, рисовальщик литографий, писатель 256
- Жихарев Степан Петрович (1788—1860) — писатель, драматург, переводчик, председатель театрально-литературного комитета при Дирекции императорских театров, автор мемуаров «Записки современника» 279
- Жоскен Дебре (ок. 1440, по др. данным — ок. 1450—1521) — франко-фламандский композитор, представитель нидерландской школы 33
- Закс Курт (1881—1959) — немецкий музыковед, историк балета, автор труда «Всемирная история танцев» 80, 84, 87, 100, 118, 124
- Захаров Ростислав Владимирович (1907—1984) — артист балета, балетмейстер, режиссер, педагог 480, 490
- Зонтаг Генриетта (наст. имя и фам. Гертруда Вальбурга Зонтаг) (1806, по др. данным 1805—1854) — немецкая певица (колоратурное сопрано). С 1830 по 1837 г. давала концерты в Петербурге и Москве 252
- Зотов Рафаил Михайлович (1795, по др. данным 1796—1871) — драматург, писатель, театральный критик, мемуарист 278, 282, 294, 411, 424
- Зоцо — итальянская артистка балета конца XIX века 320
- Зубковский Николай Александрович (1911—1971) — артист балета, педагог 10, 453—458, 460, 481

- Ибсен Генрик (1828—1906) — норвежский драматург, театральный деятель 476
- Иванов Лев Иванович (1834—1901) — артист балета, балетмейстер, с 1882 г. — режиссер петербургской балетной труппы, с 1885 г. — второй балетмейстер театра. В 1894 и 1895 гг. поставил 2-й и 4-й акты балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» в Мариинском театре 147, 436, 437, 471, 472, 478
- Иванова Валентина Константиновна (род. 1898) — артистка балета 478, 486
- Иванова Лидия Александровна (ум. 1924) — артистка балета 453
- Ивкова Евгения Николаевна (1910—1981) — артистка балета, педагог 498
- Идзиковский Станислав (1894—1977) — польский артист балета, педагог 325
- Иконина Мария Николаевна (Никоновна) (1787—1866) — артистка балета 280, 429
- Иогансон Христиан Петрович (1817—1903) — артист балета, педагог, с 1841 г. работал в Петербурге, по национальности швед 31, 286, 287, 299, 307—310, 316, 341, 450
- Иордан Ольга Генриховна (1907—1971) — артистка балета, педагог 488, 494
- Истомина Авдотья Ильинична (1799—1848) — артистка балета 277, 278, 280, 405, 409, 412
- Каверон Роберт — глава цеха мнестрелей Франции XIV века 94
- Казанова Джованни Джакомо (1725—1798) — итальянский писатель, мемуарист 191, 192, 194
- Казартелли — итальянский художник XIX века 221
- Калло Жак (1592, по др. данным 1593—1635) — французский художник-график 130, 131, 134, 135, 153, 182
- Кальмейер Хаде — руководитель школы танца в Берлине 28
- Камарго (наст. фам. Кюпис де Камарго) Мари Анн (1710—1770) — французская артистка балета, по национальности испанка 13, 180, 183, 192—197, 453
- Каминская Вера Ивановна (Григорьевна) (1907—1981) — артистка балета, педагог 478
- Кампанини Барберина (1721—1799) — итальянская танцовщица 35, 196, 197, 270, 271
- Каннингэм Петер (1816—1869) — английский писатель 131
- Канова Антонио (1757—1822) — итальянский скульптор 224, 227, 417
- Кант Иммануил (1724—1804) — немецкий философ 239, 254
- Каплан Семен Соломонович (Шлемович) (род. 1911) — артист балета, педагог 455
- Карамзин Николай Михайлович (1766—1826) — писатель, историк 204
- Каратыгин Петр Андреевич (1805—1879) — драматург, актер, педагог, мемуарист
- Каркано Себастиани — итальянский танцовщик конца XVI века 125
- Каркин (в переводе — рак) — древнегреческий трагический поэт. Из четырех его сыновей один (Ксенокл) был поэтом, остальные — танцовщиками 60
- Карл Великий (742—814) — франкский король с 768 г., с 800 по 814 г. — римский император 74
- Карл V (1500—1558) — император «Священной Римской империи» в 1519—1556 гг., король Испании Карлос I в 1516—1556 гг. 119
- Карл VI Безумный (1368—1422) — король Франции с 1380 г. 112
- Карл IX (1550—1574) — король Франции с 1560 г. 120
- Карл-Эммануил I или Великий герцог Савойский (1580—

- 1630) — сын Эммануила Филиберта, герцога Савойского, муж Екатерины, дочери Филиппа II 121
- Кармонтель Луи Каррожис (1717—1806) — французский художник и поэт 201, 202
- Карозо Марко Фабрицио да Сермонета (ок. 1527—ок. 1605) — итальянский танцовщик, хореограф, теоретик балета и композитор 121, 150, 152, 154, 167, 173, 182
- Карсавина Тамара Платоновна (1885—1978) — артистка балета 328, 332, 335
- Кастиль-Блаз (наст. имя и фам. Франсуа Анри Жозеф Блаз) (1784—1857) — французский театровед 233, 243, 244, 255, 256, 258
- Кастильоне Бальтазар (Бальдасарре) (1478—1529) — итальянский писатель 115, 116, 156
- Катарина — герцогиня Савойская, жена Эммануила Филиберта 123
- Катон Старший (243—149 до н. э.) — римский писатель, консул, цензор, поборник староримских нравов 119
- Каюзак Луи де (1700—1759) — французский писатель 186, 188
- Кеммерер Александра Николаевна (1842—1931) — артистка балета 301
- Киприан святой (ум. 258) — епископ Карфагенский 73
- Кириллова Галина Николаевна (р. 1916) — артистка балета, педагог 456, 457, 482, 499, 500
- Клементе Неаполитанец — итальянский танцовщик конца XVI века 125
- Клерон (наст. имя и фам. Клер Жозеф Ипполит Лерис де Латюд) (1723—1803) — французская драматическая актриса 213
- Клотильд (Клотильд Огюстин Мальфлерой) (1776—1826) — французская артистка балета 233, 409
- Клуэ Франсуа (ок. 1520—1572) — французский художник 494
- Козьма Прутков — коллективный псевдоним писателей А. К. Толстого и братьев А. М. и В. М. Жемчужниковых 147
- Колинет Роза (1784—1843) — французская артистка балета, служила в Петербурге с 1799 г., вторая жена Ш. Дидло 275, 276, 429
- Колосова (урожд. Неелова) Евгения Ивановна (1780—1869) — артистка балета 275, 276, 278—280, 404, 405, 419, 423, 429
- Комаров Борис Николаевич (род. 1906) — артист балета 455
- Компан Шарль (род. 1740) — французский теоретик танца, автор «Словаря танца» 133, 135, 174
- Компассо Лючио — итальянский танцовщик, учитель танцев середины XVI века 120
- Компиано Орландо Ботта да — итальянский учитель танцев конца XVI века 123
- Констанс — см. Плетень Констанс
- Коральbero — см. Мариа Джиовани
- Корень Сергей Гаврилович (1907—1969) — артист балета, балетмейстер 478
- Корнальба Елена — итальянская артистка балета конца XIX века 32, 320
- Корнель Пьер (1606—1684) — французский поэт, драматург 137, 404
- Коростинская Екатерина Александровна (Коростинская 2-я) (1825—1864) — артистка балета 283
- Костина Евдокия Степановна (род. 1824) — артистка балета 283
- Кошева (наст. фам. Кошлева) Анна Дмитриевна (род. 1840) — артистка балета 303
- Коэн Гюстав (1879—1958) — французский историк театра 114, 115
- Крейслер Фриц (1875—1962) — австрийский скрипач, композитор 479
- Кремонец — см. Джироламо Кремонец
- Креспо Франческо Бернардино —

- итальянский учитель танцев конца XVI века 123
- Крузет Луиза — французская артистка балета, в 1830—1840-х гг. служила в Петербурге 253
- Крэг Генри Эдуард Гордон (1872—1966) — английский режиссер, художник и теоретик театра 418
- Ксенофонт (ок. 430—355 или 354 до н. э.) — древнегреческий писатель, историк 57, 66, 67, 72
- Кузнецова Галина Кузьминична (род. 1913) — артистка балета 494
- Кукки Клодина (1834, по др. данным 1838—1913) — итальянская артистка балета, в 1865 г. гастролировала в Петербурге 305, 324
- Кулон Анн Жаклин — французская артистка балета конца XVII века 213, 215
- Кулон Жан Франсуа (1764—1836) — французский артист балета, преподаватель классического танца 234, 290, 324
- Кусков Иван — учитель танцев в Академии художеств и Шляхетном кадетском корпусе, автор учебника бального танца «Танцевальный учитель» 271
- Кшесинская Матильда (Мария) Феликсовна (1872—1971) — артистка балета 323, 330
- Кшесинский Иосиф Феликсович (1868—1942) — артист балета, педагог 478
- Кэнингэм П. — см. Каннингэм
- Кюли (род. ок. 1690) — скрипач, придворный музыкант, отец М. А. Камарго 180
- Кякшт Георгий Георгиевич (1873—1936) — артист балета, педагог 326
- Лабори — французский артист балета конца XVIII века 215
- Лавровский (наст. фам. Иванов) Леонид Михайлович (1905—1967) — артист балета, балетмейстер, педагог 456, 457, 481—483, 490, 496—499, 501
- Ламбранци Грегорио — итальянский хореограф и теоретик балета, автор книги «Школа феатрального танцования» 159, 160, 162, 164, 165, 167, 181, 271
- Лампуньяно Джулио Чезаре — итальянский учитель танцев и вольтижировки конца XVI века 122, 123
- Ланде Жан Батист (ум. 1748) — французский артист балета, педагог, балетмейстер. С начала 1730-х гг. — учитель танцев при дворе имп. Анны Иоанновны и в Шляхетном кадетском корпусе, основоположник первой русской балетной школы, впоследствии ставшей Петербургским театральным училищем 265—268, 270, 341
- Ландер (Ланнер) Харальд (наст. имя и фам. Альфред Бернхардт Стевнсборг) (1905—1971) — датский артист балета, балетмейстер, педагог 20
- Лани Жан Бартелеми (1718—1786) — французский артист балета, балетмейстер, педагог 200
- Лани Луиз Мадлен (1733—1777) — французская артистка балета 187
- Ланкло Нинон де (1609—1701, по др. данным 1616—1706) — французская куртизанка, хозяйка литературного салона 168
- Ланкре Никола (1690—1743) — французский художник 13
- Ларив (наст. имя и фам. Жан Модюи) (1747—1827) — французский драматический актер, реформатор театрального костюма 213
- Ларош Герман Августович (1845—1904) — музыкальный критик, педагог 436
- Лассо Орландо (ок. 1532—1594) — франко-фламандский композитор 33
- Лаулер Лилиан Беатрис (род. 1898) — американская исследовательница истории древнегреческого и классического танца 45, 53

- Лебедева Прасковья Прохорова (1838—1917) — артистка балета 299
- Лебрэн Тома — французский танцовщик первой половины XVIII века 270
- Лебрэн Шарль (1619—1690) — французский художник, создатель официального придворного стиля Людовика XIV 154
- Леваше де Шарнуа Жан Шарль — французский историк театрального костюма 212
- Левинсон Андрей Яковлевич (1887—1933) — критик и историк балета, научно анализировал хореографию, позднее возглавлял школу критиков во Франции 11, 12, 141, 158, 167, 174, 175, 185, 233, 239, 241, 242
- Легат Густав Иванович (1837—1895) — артист балета, по национальности швед, отец Н. Г. и С. Г. Легатов 341
- Легат Николай Густавович (1869—1937) — артист балета, балетмейстер, педагог с 1910 по 1914 г. — главный балетмейстер Мариинского театра. В 1922 г. уехал за границу, преподавал в труппе «Русский балет Дягилева», открыл школу в Лондоне 31, 307, 322, 326, 335, 336, 338, 339, 341, 450
- Легат Сергей Густавович (1875—1905) — артист балета, педагог, брат Н. Г. Легата, совместно с ним создал альбом «Русский балет в карикатурах» 326
- Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646—1716) — немецкий философ, математик, физик, языковед 38
- Лекен (наст. фам. Кен) Анри Луи (1729—1778) — французский драматический актер 213
- Леньяни Пьерина (1863—1923) — итальянская артистка балета. В 1893—1901 гг. танцевала в Мариинском театре 32, 321
- Леньяно Франческо — итальянский танцовщик середины XVI века 119
- Леонардо да Винчи (1452—1519) — итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер 33, 312
- Леонидова Капитолина Вячеславовна (род. 1910) — артистка балета 498
- Лепик (Ле-Пик) Гертруда — французская артистка балета конца XVIII — начала XIX века, выступала в России 275
- Ле-Пик Шарль (1749—1806) — французский артист балета, балетмейстер. В 1786—1798 гг. работал в Петербурге 274, 275
- Лепри Джованни — итальянский артист балета, педагог середины XIX века 226, 325
- Ле-Руссо Ф. — балетмейстер середины XVIII века 162, 163
- Лесаж Ален Ренэ (1668—1747) — французский писатель 217
- Лесерф Жан Лорен (1674—1707) — французский музыковед 176
- Лефевр — французская актриса XVIII века 187
- Либлинг Эмиль (1851—1914) — пианист, композитор 98
- Ливе Шарль Луи (1828—1896) — французский ученый, автор исторических трудов, составитель словаря языка Ж.-Б. Мольера 148, 149
- Лимидо Дживанина (1851—1890) — итальянская артистка балета 32, 320, 322
- Лист Ференц (1811—1886) — венгерский композитор, пианист, дирижер 297, 440, 478
- Лихутина (по мужу — Люстих) Анастасия Андреевна (1802—1875) — артистка балета 405
- Лодиджиано Руффино — см. Фабианино Дживани Пьетро
- Лоз Ф. де — автор труда о балете 150
- Лондриано Дживани Амброджио, прозванный Маццакастриони — итальянский танцовщик, учитель танцев конца XVI века 122

- Лопе де Вега — см. Вега Карпыо
- Лопе Феликс де Лопухов Федор Васильевич (1886—1973) — артист балета, балетмейстер, педагог 342, 343, 434, 450, 456, 471, 478, 480, 481
- Лор — французская артистка балета конца XVIII века 215
- Лоран Пьер Жан — французский артист балета, балетмейстер конца XVIII века 215
- Лорен Андрэ — французский хореограф XVII века 174, 175
- Лотарингский герцог — см. Генрих Гиз
- Лукиан (ок. 120—ок. 190) — древнегреческий писатель-сатирик 45, 63, 64, 69, 73
- Людовик XIII (1601—1643) — король Франции с 1610 г. 139
- Людовик XIV (1638—1715) — король Франции с 1643 г. 94, 155, 157, 159, 181, 266
- Людовик XV (1710—1774) — король Франции с 1715 г. 173
- Люком Елена Михайловна (1891—1968) — артистка балета, педагог 331, 332
- Люлли Жан Батист (1632—1687) — французский композитор, по национальности итальянец 158, 175, 185, 186, 192
- Лядова Вера Александровна (1839—1870) — артистка балета 302
- Мадаева Матильда Николаевна (наст. имя Матрена Тихоновна) (1842—1889) — артистка балета 301, 303
- Мазарини Джулио (1602—1661) — французский политический деятель, кардинал 95
- Майар — французская певица XVIII века 212
- Макаров Василий Васильевич (1904—1946) — журналист, историк балета 9
- Маковский Константин Егорович (1839—1915) — художник 411
- Мальтэр-птица — французский танцовщик XVIII века 197
- Маргарита — жена Федерико Гонзага 118
- Мариа Джiovани, прозванный Коралльеро — итальянский танцовщик, учитель танцев конца XVI века 124
- Марсель (ум. 1759) — французский артист балета, учитель танцев 190, 191, 267
- Мартинелли Джiovани Доменико — итальянский танцовщик, учитель танцев конца XVI века 124
- Мартинелло Джiovани Стефано — итальянский учитель танцев середины XVI века 123
- Мартино Антонио Мариа — итальянский танцовщик конца XVI века 125
- Мартире Пьетро — итальянский танцовщик второй половины XVI века 119
- Массон Пьер Морис (1879—1916) — историк литературы 173
- Махаева Аграфена Дмитриевна (род. 1782) — артистка балета 429
- Маццакастриони — см. Лондриано Джiovани Амброджио
- Мейер Поль (1840—1917) — французский ученый, историк литературы 85
- Мейербер Джакомо (наст. имя и фам. Якоб Либман Бер) (1791—1864) — композитор, жил в Германии, Италии, Франции 284
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940) — драматический артист, режиссер, театральный деятель 8, 418
- Мекенем (Мекенен) Израэль ван (ум. 1503) — вестфальский золотых дел мастер и гравер 89
- Мелира Аврелио — итальянский танцовщик, мастер вольтижировки середины XVI века 124
- Меллера Джiovани Андреа — итальянский танцовщик, мас-

- тер вольтижировки середины XVI века 124
- Менаж Жиль (1613—1692) — французский филолог 148
- Менделеев Дмитрий Иванович (1834—1907) — химик, педагог, общественный деятель. Отец Л. Д. Блок 7, 8
- Мениль Фелисьен де (род. 1860) — историк балета 37
- Менье Антонина — французский хореограф, педагог 336
- Мерсье Луи Себастьян (1740—1814) — французский писатель 180, 422
- Мессерер Асаф Михайлович (род. 1903) — артист балета, балетмейстер, педагог 20
- Мецетин (наст. имя и фам. Анджело Костантини) (1654—1729) — актер Парижского театра «Итальянская комедия», дублер Доминика в ролях Арлекина 161
- Мешке Курт — немецкий исследователь танца 102—104, 112, 113, 423
- Миклашевский Константин Михайлович (1866—1944) — театровед 10, 126, 131
- Миллер Мари Анна (1770—1833) — французская артистка балета 215
- Милова Евгения Васильевна (род. 1825) — артистка балета 283
- Мильер Антуанетта — французская артистка балета начала XIX века 233
- Минкус Людвиг Федорович (наст. имя Алоизий Людвиг) (1826—1917) — скрипач, композитор, по национальности чех (по другим сведениям поляк), с 1850-х по 1890 г. работал в России 469
- Михайлов Михаил Михайлович (1903—1979) — артист балета, педагог 486
- Мольер (наст. имя и фам. Жан Батист Поклен) (1622—1673) — французский драматург, артист и театральный деятель 15, 133, 138, 159, 175, 404, 422
- Монтансье Маргерит Брюне (1730—1820) — содержательница театра в Париже 275
- Монтеверди Клаудио (1567—1643) — итальянский композитор 33
- Монтесю Полина Поль (1805—1877) — французская артистка балета 244
- Моссо Анджела (1846—1910) — итальянский физиолог 42
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) — австрийский композитор 33, 212
- Мунгалова Ольга Петровна (1905—1942) — артистка балета 480
- Мундт Николай Петрович (ум. 1872) — литератор, автор биографии Ш. Л. Дидло 216, 274
- Муравьева Марфа Николаевна (Никифоровна) (1838—1879) — артистка балета. В 1863—1864 гг. гастролировала в Париже 295, 298—301, 310, 313, 314, 316, 317
- Мэдрано — семья артистов и владельцев французского цирка. Основоположник ее — Эмилио Джироламо Мэдрано (1849—1912) 84
- Натарова (по мужу Чистякова) Анна Петровна (1835—1917) — артистка цирка, первая русская наездница, затем драматическая актриса 283, 288, 298
- Невахович Михаил Львович (1817—1850) — карикатурист, издатель журнала-альбома «Ералаш» 286—288
- Негри Чезаре (1536—1604) — итальянский артист и теоретик балета, хореограф, автор учебника танца, с 1554 г. — учитель танцев в Милане 119, 124, 125, 132, 133, 148, 150—154, 173, 176, 182
- Нивелон Луи (ок. 1760—1838) — французский артист балета 187, 215, 409

- Нижинский Вацлав Фомич (1889, по др. данным 1890—1950) — артист балета, балетмейстер 326, 328, 335, 336, 341, 453, 458
- Николаев — артист балета 501
- Николай I (1796—1855) — император с 1825 г. 406, 407
- Николе Жан Батист (1710—1790, по др. данным 1796) — французский плясун на канате, акробат, антрепренер труппы «Великие танцовщики короля» 229, 230, 235
- Новалис (наст. имя и фам. Фридрих фон Харденберг) (1772—1801) — немецкий поэт и философ 239, 254
- Новерр Жан Жорж (1727—1810) — французский артист балета, балетмейстер, теоретик и реформатор хореографического искусства, один из основоположников балетного театра 15, 186, 187, 190—193, 196, 200, 202—204, 213, 220—222, 224, 225, 255, 271, 273, 276, 294, 403, 404, 419, 420, 423, 449
- Новицкая Анастасия Семеновна (1790—1822) — артистка балета, педагог, преподавала танцы в Смольном и Екатерининском институтах 278, 280, 429
- Обухов Михаил Константинович (1879—1914) — артист балета, педагог 326, 335
- Огюст (наст. имя и фам. Огюст Пуаро) Август Леонтьевич (ок. 1780—1844) — французский артист балета, балетмейстер, педагог. С 1798 г. работал в Петербурге 271, 278, 279, 405, 419, 429
- Одино Николь Медар (1732 — 1801) — французский актер, драматург, с 1767 г. — содержатель трупп балаганного типа 188, 217, 425
- Омер Жан Пьер (1774—1833) — французский балетмейстер 256
- Онуа Мари Катрин де, графиня (ум. 1705) — мемуаристка 105
- Орлов Александр Александрович (1889—1974) — артист балета 480
- Павел III (в миру Александр Фарнезе) — римский папа с 1534 по 1549 г. 119
- Павлов Иван Петрович (1849—1936) — физиолог 438
- Павлова Анна Павловна (Матвеевна) (1881—1931) — артистка балета 311, 328, 332, 333, 335, 339, 341, 447, 451, 453, 458
- Палвэлло Лодовико — итальянский танцовщик середины XVI века 119
- Палестрина Джованни Пьерлуиджи (ок. 1525—1594) — итальянский композитор 33
- Паллисер Кассиано — историк балета 137
- Пармеджиано Чезаре Агосто — итальянский танцовщик, учитель танцев, виртуоз игры на лютье конца XVI века 123
- Парни Эварист (1753—1814) — французский поэт 417
- Паста (урожд. Негри) Джудитта (1797—1865) — итальянская певица (сопрано) 256
- Пекур Гийом Луи (1658, по др. данным 1651, 1653—1729) — французский артист балета, балетмейстер 31, 168, 174, 267
- Периньон — французская танцовщица конца XVIII века 215
- Перро Жюль Жозеф (1810—1892) — французский артист балета, балетмейстер. В 1848—1859 гг. работал в Петербурге 258, 290, 291, 296, 453, 458, 469
- Пескорино Джуовани Баттиста — итальянский учитель танцев конца XVI века 123
- Петипа (1706—1739) — французская певица 187
- Петипа Жан Антуан (1787, по др. данным 1782, 1796—1855) — французский артист балета.

- балетмейстер, педагог. Отец и учитель М. И. Петипа, в России — с 1847 г. 297, 298, 316
- Петипа Мариус Иванович (1818—1910) — артист балета, по национальности француз, с 1847 г. работал в России 17, 36, 294, 297, 298, 306, 307, 309, 316, 339, 341, 342, 423, 428, 436, 469, 472, 482
- Петипа (урожд. Суровщикова) Мария Сергеевна (1836—1882) — артистка балета, жена М. И. Петипа 298, 299, 310, 313, 317
- Писарев Дмитрий Иванович (1840—1868) — публицист, литературный критик, философ 143
- Пласид — балаганный актер 230
- Платон (428 или 427 до н. э. — 348 или 347) — древнегреческий философ 58
- Плетень (Делиль Плетень де Ферсеваль) Констанс (Юлия Констанция) (1783—1832) — артистка балета 275, 429
- Плещеев Александр Алексеевич (1858—1944) — писатель, театральный критик, историк балета, автор первого очерка по истории петербургского балета XVIII—XIX вв., сын писателя А. Н. Плещеева, с 1919 г. жил за границей 32, 33, 295, 327
- Подцо Клавдио — итальянский учитель танцев конца XVI века 124
- Поль Антуан (1797—1871) — французский артист балета 80, 190, 233
- Пономарев Владимир Иванович (1892—1951) — артист балета, балетмейстер, педагог 31
- Порроне Джiovани Паоло — итальянский танцовщик, мастер вольтижировки середины XVI века 124
- Прево Франсуаз (1680—1741) — французская артистка балета, педагог 194
- Преображенская Ольга Иосифовна (Осиповна) (1871—1962) — артистка балета, педагог 323, 330, 338
- Прихунова Анна Ивановна (1830—1887) — артистка балета 313
- Пруденций (ум. 861) — ученый богослов, епископ города Труа во Франции 104
- Прюдон Пьер Поль (1758—1823) — французский художник 417
- Прюньер Анри (1886—1942) — французский музыковед 32, 98, 38, 473
- Пуаро — см. Огюст А. Л.
- Пуньи (Пуни) Цезаре (Цезарь) (1802—1870) — итальянский композитор 469
- Пушкин Александр Иванович (1907—1970) — артист балета, педагог 494
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — поэт 15, 277, 283, 293, 401, 402, 409, 412, 417, 425, 426, 428, 452, 497
- Пювинье (род. 1735) — французская танцовщица 187, 191
- Пюр Мишель де (1634—1680) — французский аббат 130, 140
- Рабон — французская танцовщица начала XVIII века 186
- Радина Любовь Петровна (1838—1917) — артистка балета 303
- Рамо Жан Филипп (1683—1764) — французский композитор и теоретик музыки 176, 179—182
- Расин Жан (1639—1699) — французский поэт, драматург 137, 213, 404, 419
- Рафаэль Санти (1483—1520) — итальянский художник и архитектор 33
- Рахель — см. Фарнгаген фон Энзе Рахель
- Рашель (наст. имя и фам. Элиза Рашель Феликс) (1821—1858) — французская драматическая актриса 137
- Рейнак (Рейнах) Саломон (1858—1932) — французский филолог и археолог 66
- Рембрандт Харменс ван Рейн

- (1606—1669) — голландский художник 33, 144—146
- Реньяр Жан Франсуа (1655—1709) — французский драматург 155
- Рецц Жиль де (1404—1440) — французский маршал 114, 494
- Рич Джон (1691, по др. данным 1682, 1692—1761) — английский драматический артист, режиссер, театральный деятель, основатель и руководитель театра «Ковент-Гарден», автор и исполнитель пантомим 189
- Ришеле Пьер (1631—1698) — французский лексикограф, составитель словарей 133, 148, 150
- Ришелье Арман Жан дю Плесси (1585—1642) — кардинал, глава королевского совета, фактический правитель Франции 95
- Родоканаки Эмманюэль (1859—1934) — французский историк 118
- Роз, Роза — см. Дидло Роза
- Роз, Роза (с. 275, 276) — см. Колинет Роза
- Розати (наст. фам. Галлетти) Каролина (1826—1905) — итальянская артистка балета 305, 324
- Роллан Ромен (1866—1944) — французский писатель, музыковед, общественный деятель 116
- Ромбелло Пьетро Франческо — итальянский учитель танцев середины XVI века 123
- Рубинштейн Ида Львовна (1885—1960) — танцовщица, участница Русских сезонов за границей 213
- Рудольф II (1552—1612) — император «Священной Римской империи» с 1576 г. 123
- Рэргем — епископ XVIII века 220
- Рюиздаль (Рейсдал) Саломон ван (1600, по др. данным 1603—1670) — голландский художник 283
- Савина Мария Гавриловна (1854—1915) — драматическая актриса 291
- Савойский герцог — см. Эммануил Филиберт
- Сайрис П. — английский учитель танцев конца XVII — начала XVIII века 174
- Салле Мари (1707—1756) — французская артистка балета, балетмейстер, выступала в пантомимах Дж. Рича 183, 186, 188, 189, 214
- Саломон Гасен бен — раввин, учитель танцев в средние века 118
- Сальвиони Гульельмина (род. 1842) — итальянская артистка балета 305
- Самокиш Николай Семенович (1860—1944) — художник; 328
- Санд Жорж (наст. имя и фам. Аврора Дюдеван) (1804—1876) — французская писательница 249
- Санковская Екатерина Александровна (1816—1878) — артистка балета 283—285, 293
- Сапунов Николай Николаевич (1880—1912) — живописец, театральный художник 412
- Саттанео Джованни Амброзио — итальянский танцовщик конца XVI века 125
- Сашинька — см. Толбузин Александр
- Светлов (наст. фам. Ивченко) Валериан Яковлевич (1860—1934) — балетный критик 315, 339
- Свиго Джованни Баттиста — итальянский танцовщик конца XVI века 125
- Сегонд Альберик (1816—1887) — французский литератор 260
- Седова Юлия Николаевна (1880—1969) — артистка балета, педагог 323
- Сезанн Поль (1839—1906) — французский художник 144
- Селлер Людовик (псевд. Луи Леклерк) (род. 1828) — французский историк театра 260

- Семенов Виктор Александрович (1892—1944) — артист балета, педагог 229, 230, 335, 454
- Сенека Луций Анней (ок. 4 до н. э. — 65 н. э.) — римский политический деятель, философ, писатель 212
- Сен-Клер Жозефина — французская артистка балета. В 1807—1810 гг. служила в Петербурге 429
- Сен-Леон Артур (наст. имя и фам. Шарль Виктор Артур Мишель) (1821—1870) — французский артист балета, балетмейстер, педагог, композитор, скрипач 260, 294
- Сент-Юберти (наст. имя и фам. Анн Антуанетт Клавель) (1756—1812) — французская певица (сопрано) 212, 213
- Сервантони Джованни Никколо (1695—1766) — итальянский архитектор, живописец, театральный художник, машинист сцены 414, 416, 419
- Сервантес Сааведра Мигель де (1547—1616) — испанский писатель 100
- Сергеев Константин Михайлович (род. 1910) — артист балета, балетмейстер 465, 466, 479, 480, 488, 494
- Сергеева Аксинья — танцовщица 1730-х — 1740-х гг., одна из первых учениц Ж. Б. Ланде в России при дворе Анны Иоанновны 268, 270
- Сермонета Фабрицио Карозо да — см. Карозо Марко Фабрицио да
- Серв Валентин Александрович (1865—1911) — художник 214, 320, 333
- Сешан Луи — французский исследователь истории танца 40, 45, 54, 58, 61, 64, 68
- Сиббер Колли (1671—1757) — английский актер и драматург, директор театра «Друри-Лейн» 189
- Скальковский (псевдонимы — Граф Худой, Балетоман) Константин Аполлонович (1843—1906) — журналист, публицист, театральный и балетный критик 295, 327
- Скаррон Поль (1610—1660) — французский поэт 149
- Слонимская (Сазонова-Слонимская) Юлия Леонидовна (ок. 1884—1957) — драматическая актриса, затем литературовед, театральный критик, автор статей о балете 10, 49
- Слонимский Юрий Иосифович (Осипович) (1902—1978) — балетовед, автор балетных сценариев 19, 248, 410, 412, 413, 415
- Смирнова Елена Александровна (1888—1934) — артистка балета, педагог 450
- Смирнова (по мужу — Невахович) Татьяна Петровна (1821—1871) — артистка балета 285—287
- Совико Антонио Альвиджи — итальянский танцовщик, мастер вольтижировки середины XVI века 124
- Совико Джiovани Баттиста — итальянский танцовщик, мастер вольтижировки второй половины XVI века 124
- Соколов Николай Сергеевич (род. 1912) — артист балета 501
- Соколова Евгения Павловна (1850—1925) — артистка балета, педагог 309—311, 313—316, 320, 333
- Соколова Мария Петровна (1832—1897) — артистка балета 302, 303
- Сократ (470 или 469—399 до н. э.) — древнегреческий философ 57
- Соловьев Николай Васильевич (ум. 1915) — балетовед, автор книги о Тальони 242
- Сольдино Флорентиец — итальянский артист, танцовщик, содержатель труппы комедиантов, дававших представления при французском дворе в 1572 г. 136, 137
- Сольнье — французская танцовщица XVIII века 215, 418

- Спесивцева Ольга Александровна (род. 1895) — артистка балета. С 1939 г. живет в США 331
- Станиславский (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938) — режиссер, драматический актер, педагог, теоретик театра 418
- Стендаль (наст. имя и фам. Анри Мари Бейль) (1783—1842) — французский писатель 18, 250
- Стефано, сын Манцино — итальянский мастер вольтижировки, канатоходец, танцовщик середины XVI века 119
- Стретт Жозеф — английский историк костюма 104
- Стриганова (по мужу Монруа) Мария Ивановна — артистка балета начала XIX века 429
- Стуколкина Нина Михайловна (род. 1905) — артистка балета, балетмейстер, педагог 478
- Судейкин Сергей Юрьевич (1882—1946) — живописец, график, театральный художник 412
- Суровщикова — см. Петипа Мария Сергеевна
- Тальма Франсуа Жозеф (1763—1826) — французский драматический актер 213
- Тальони Мария (1804—1884) — итальянская артистка балета, балетмейстер, педагог, реформатор балетного костюма. С 1837 г. гастролировала в Петербурге 13, 17, 19, 21, 32—34, 36, 214, 238—262, 278, 282—288, 290, 291, 296, 315, 332, 342, 409, 451, 453, 458
- Тальони Филиппо (1777—1871) — итальянский артист балета, педагог, балетмейстер; один из новаторов хореографического искусства, реформатор балетного костюма 240—242, 244, 245, 253, 254, 262, 286, 290
- Тальхоффер Б. — автор книги о фехтовании 113
- Тауберт Готфрид (род. ок. 1680) — немецкий учитель танцев, историк балета 149, 164, 266, 270
- Телешова Екатерина Александровна (1804—1857) — артистка балета 280
- Теньер Давид (1610—1690, по др. данным 1694) — фламандский художник 416
- Тереза — см. Эльслер Тереза
- Тимофеева Авдотья — танцовщица 1730-х—1740-х гг., одна из первых учениц Ж. Б. Ланде в России при дворе Анны Иоанновны 268
- Титюс (наст. имя и фам. Антуан Тетюс Доши) — французский балетмейстер и педагог первой половины XIX века, с 1832 г. — балетмейстер и инспектор балетов, в 1837—1847 гг. — главный балетмейстер Петербургской труппы, преподавал в Петербургской театральной школе 215, 283, 286, 288, 290, 298, 410—412
- Тициан (наст. имя Тициано Вечеллио) (ок. 1476—1477, по др. данным ок. 1489—1490—1576) — итальянский художник 33
- Толбузин Александр — двоюродный брат В. Н. Асенковой 253
- Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — писатель 228, 294
- Толстой Федор Петрович (1783—1873) — медальер, скульптор, художник, учился танцу у Ш. Дидло 13, 405—410, 416
- Трефилова Вера Александровна (Ивановна) (1875—1943) — артистка балета 323
- Туано Арбо — см. Арбо Туано
- Турньер Робер (1667—1752) — французский художник 174
- Турро Франческо — итальянский танцовщик конца XVI века 125
- Уланова Галина Сергеевна (род. 1909) — артистка балета, педагог 465, 466

- Ушаков (псевд. А. П-ч) Александр Павлович (1833—1874) — мимнералог, автор статей о балете в изданиях 1860-х гг. 299
- Фабианино Джiovани Пьетро, прозванный Лодиджиано Руффино — итальянский учитель танцев середины XVI века 120
- Фавр — французский артист балета конца XVIII века 215
- Фалько — французский артист балета первой половины XIX века 234
- Фанни — см. Эльслер Фанни
- Фараль Э. 38, 77, 83, 84
- Фарнгаген фон Энзе Рахель Антония Фредерика (1771 — 1833) — жена дипломата и писателя К.-А. Фарнгагена фон Энзе, хозяйка литературного салона 251—253
- Фарнезе Оттавио (1520—1586) — герцог Пармы и Пьяченцы 119
- Фаруссино Джiovани Стефано — итальянский учитель танцев конца XVI века 122, 124
- Фаруссино Помпео — итальянский учитель танцев конца XVI века 124
- Фаруссино Руджиеро — итальянский учитель танцев конца XVI века 124
- Федерико I Гонзага (1430—1483) — герцог Мантуанский 118
- Федорова Надежда Викторовна (р. 1918) — артистка балета, педагог 478
- Фейе Рауль Оже (1660—1710) — французский танцовщик, учитель танцев, балетмейстер 15, 163, 173—175, 179, 183, 185, 200
- Феррабалле Альфонзо — итальянский комедиант, танцовщик, акробат, жонглер второй половины XVI века 137
- Феррарис Амалия (1830—1904) — итальянская артистка балета 305, 324
- Ферэ Мария — французская актриса середины XVI века 114
- Филипп II (1527—1598) — король Испании с 1556 г. 119, 120, 122
- Филипповский Николай Николаевич (род. 1906) — артист балета 498
- Флиндт Альбертина — артистка балета конца XIX века 320
- Фокин Михаил Михайлович (1880—1942) — артист балета, балетмейстер, педагог 31, 36, 326, 328—333, 335, 341, 437, 458, 478, 480
- Фориозо Пьер (1772—1846) — балаганный актер 229, 230
- Фоссано (Фузано) (наст. имя Антонио Ринальди) — итальянский комический танцовщик, балетмейстер середины XVIII века 35, 196, 270, 271
- Фоссано (Фузано) Джулия — итальянская артистка балета середины XVIII века 270
- Франсуа де Валуа, герцог Алансонский (1554—1584) — младший сын французского короля Генриха II 494
- Франциск — французский танцовщик конца XVII — начала XVIII века, исполнитель роли Арлекина 188
- Франциск II (1543—1560) — король Франции с 1559 г. 120
- Фредерик (наст. имя и фам. Пьер Фредерик Малавернь) (1810—1872) — французский артист балета, педагог, балетмейстер. С 1831 г. работал в России, преподавал в Петербургской театральной школе 283, 289, 290
- Фремель — французский артист балета середины XIX века 260
- Фридрих I Барбаросса (ок. 1125—1190) — германский король и император «Священной Римской империи» 118
- Фузано — см. Фоссано
- Фюрт Тамара Эдуардовна (род. 1911) — артистка балета 498
- Хелисберг — французская артистка балета конца XVIII века 213, 215

- Худеков Сергей Николаевич (1837—1927) — журналист, драматург, беллетрист, критик и историк балета, автор труда «История танцев всех времен и народов» 22, 37, 294
- Цаккерия — итальянский учитель танцев середины XVI века 122
- Цукки Вирджиния (1847—1930) — итальянская артистка балета 296, 320, 436
- Чабукиани Вахтанг Михайлович (род. 1910) — артист балета, балетмейстер, педагог 454, 455, 466, 467, 479, 480, 483, 484, 486—488, 490, 492, 494
- Чайковский Петр Ильич (1840—1893) — композитор 15, 320, 435—437, 440
- Чеккетти Цезарь (Чезаро) (ум. 1898) — отец Э. Чеккетти 290
- Чеккетти Энрико (1850—1928) — итальянский артист балета, педагог, балетмейстер 36, 220, 226, 241, 290, 308, 310, 311, 320—323, 325—328, 335, 336, 338, 341, 458
- Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889) — революционер-демократ, ученый, писатель, литературный критик 143, 293
- Черрито Фанни (Франческа) (1817—1909) — итальянская артистка балета. В 1855—1857 гг. гастролировала в Петербурге и Москве 287, 313, 324
- Чикваидзе Елена Георгиевна (род. 1910) — артистка балета, балетмейстер, педагог 486, 502
- Чэмберс Эфраим (1680—1740) — английский писатель, издатель первого энциклопедического словаря 100
- Шавров Борис Васильевич (1900—1975) — артист балета, педагог 10, 31, 335, 336, 341, 342, 449—452, 466, 467, 480, 494
- Шалон Альфред Эдуард (1780—1860) — французский гравер, литограф 13, 244
- Шамшева Марина Николаевна (род. 1918) — артистка балета, педагог 478
- Шевалье (наст. имя и фам. Пьер Пейкан де Бриссоля) — французский артист балета второй половины XIX века, балетмейстер 271
- Шевиньи Софи Женеьев (1770, по др. данным 1775—1818) — французская артистка балета 231
- Шекспир Уильям (1564—1616) — английский драматург, поэт 146, 421
- Шелест Алла Яковлевна (род. 1919) — артистка балета 495
- Шеро Франсуа (1680—1729) — французский гравер 174
- Ширяев Александр Викторович (1867—1941) — артист балета, педагог, балетмейстер 478
- Шишмарев Владимир Федорович (1875—1957) — филолог, академик АН СССР 83, 85
- Шлейфохт Ольга Тимофеевна (1822—1845) — артистка балета 283, 285, 286
- Шлиман Генрих (1822—1890) — немецкий археолог 43
- Штелин Якоб (1709—1785) — немецкий ученый, писатель, деятель театра, с 1735 г. служил в Петербурге 269
- Шуазель де — герцог 168
- Шуйский Алексей — артист балета 480
- Шуман Роберт (1810—1856) — немецкий композитор 482
- Щедрин Сильвестр Феодосиевич (1791—1830) — художник 198
- Эль Греко (наст. фам. Теотокопули) Доменико (1541—1614) — испанский художник, по национальности грек 33, 495

- Эльслер Тереза (1806—1884) — австрийская артистка балета, сестра Ф. Эльслер 253
- Эльслер Фанни (наст. имя Франциска) (1810—1884) — австрийская артистка балета 251—253, 256—259, 284, 287, 313, 324
- Эммануил Филиберт (1528—1580) — герцог Савойский 120, 121, 123
- Эмманюэль Морис (1862—1938) — французский композитор, историк музыки и танца 40, 45, 46, 48, 50—56, 62, 68, 69, 167
- Эпли Фриц — немецкий филолог 80
- Эрелль Жорж (род. 1848) — французский литератор 106
- Эрнандец Джiovани Паоло — итальянский учитель танцев второй половины XVI века 120, 121
- Эрнест II (1564—1611) — герцог Брауншвейгский 123
- Юлия — французская артистка балета середины XIX века 258, 291
- Яковлева Анастасия Ивановна (род. 1825) — артистка балета 283

УКАЗАТЕЛЬ БАЛЕТОВ

- Алонзо и Кора см. Кора и Алонзо, или Дева Солнца
Альцеста 414, 421
Амур и Психея 403, 417, 420
Аполлон и Дафна 417, 420
Аполлон и Персей 417, 420
Арагонская хота 464
Арлекин-кудесник 195
Арлекинада 456
Армида 469, 470
Ахилл на Скиросе 233, 409
Ацис и Галатея 277, 420
- Балет муз 159
Ballet de neuf Danseurs 184
Баядерка 98, 464
Буря, или Остров духов 257
- Вах и Ариадна 220
Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники 405, 419, 421
Возвращение из Индии 422
Волшебная флейта 450
- Гитана 286
Грациелла, или Любовная ссора 303
- Дая, или Португальцы в Индии 286
De la prospérité des armes de France 158
Дидона, или Истребление Карфагена 422
Дикий остров 286
- Дон Карлос и Розальба, или Любownik, кукла и образец 422
Дон Кихот 450, 469, 479, 480, 492
Донна Анна, или Остров людоедов 286
Дочь фараона 304
Dr. Faustus 189
- Евтимий и Евхариса 405, 421
Египетские ночи 331, 480
- Жар-Птица 450
Жизель 18, 147, 304, 449, 451, 458, 464
- Зефир и Флора (Флора и Зефир) 402, 412, 415, 417, 419—422, 424—426, 428—433
Золотая рыбка 472
Золотой век 439
Зорайя 310
- Кавказский пленник 452, 483, 496—502
Кавказский пленник, или Тень невесты 405, 414, 416, 421
Калиф Багдадский, или Приключения молодости Гаруна-аль-Рашида 413, 421
Карнавал 437, 450, 452, 480
Кастор и Полукс 275
Катерина 498
Кер-Оглы (танцы из оперы) 478
Класс-концерт 20
Коппелия 481

- Кора и Алонзо, или Дева Солнца 219, 286, 404, 416, 421, 426
 Корсар 295, 299, 306, 450
 Красный мак 452
- La caravane du Caïr (танцы из оперы) 233
 Лаура и Генрих, или Трубадур 421
 Лауренсия 488—495
 Лебединое озеро 147, 331, 335, 339, 428, 434—440, 450, 464, 471, 474, 475
 Ледяная дева 480
 Леон и Тамаида, или Молодая островитянка 422
 Les fêtes vénitiennes (танцы из оперы) 191, 192
 Ливанская красавица 299
 Любовь, или Метаморфоза 415, 420
 Ливанская красавица 299
 Любовь, или Метаморфоза см. Отомщенный Амур, или Метаморфоза
 Марс и Венера, или Вулкановысети 189
 Метаморфоза см. Любовь, или Метаморфоза
 Молодая молочница, или Нисетта и Лука 422
 Молодая островитянка см. Леон и Тамаида, или молодая островитянка
 Неожиданное возвращение 273, 422
- Оракул 275
 Оттавио Бинелли 257
- Павильон Армиды 413
 Пакеретта 304
 Партизанские дни 483
 Пастух и Гамадрида 420
 Пахита 286, 316, 339, 428, 472
 Первый мореплавателъ 275
 Пери 304
 Пламя Парижа 439, 458
 Прелюды 331
 Приключение на охоте 415, 416, 422
- Психея 215, 233, 417
 Психея и Амур 274
 Пульчинелла 342
- Раймонда 464, 466, 478, 482, 490
 Рапсодия 478
 Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов 421
 Роберт-Дьявол (танцы из оперы) 284, 285
 Роланд и Моргана, или Разрушение очарованного острова 403, 414
 Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника 421
 Ручей 479
- Сальтарелло, или Страсть к танцам 295
 Сафо и Фаон 421
 Севильская жемчужина 301
 Семик (дивертисмент) 279
 Сердце гор 483—488, 491
 Силы любви, и волшебства 187
 Сильвия (паспораль) 201
 Сильфида 248, 249, 284, 285, 304
 Спящая красавица 98, 139, 322, 428, 437, 472
 Счастливое кораблекрушение, или Шотландские колдуны 421
- Танкред 139
 Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра 419, 421
 Телемак 418, 423
 Теонинда, или Дух долины 302, 303
 Трильби 310
 Тщетная предосторожность 139, 304, 326
- Утраченные иллюзии 452, 464
- Фадетта 456, 490, 501
 Федра и Ипполит 421
 Флора и Зефир см. Зефир и Флора

- Хензи и Тао, или Красавица и чудовище 421
- Царь Кандавл 305
- Цирцея 148
- Шехеразада 331, 413
- Шопениана 36, 328, 331, 450, 452, 458, 464
- Щелкунчик 436, 471, 472
- Эолова арфа 407
- Эрос 450
- Эсмеральда 452, 458, 475, 479
- Этюды 20
- Эхо 407
- Эхо и Нарцисс (пантомима) 425

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции

5

В. М. Гаевский

Историк балета Л. Д. Блок (1881—1939)

7

Возникновение и развитие техники классического танца

23

Предисловие

25

Профессиональный танец до балета

38

I. Мимы

38

II. Цех скрипачей и мастеров танца

77

III. Морескьеры

97

Классический танец во Франции

130

I. Итальянские традиции

130

II. От Бошана до Вестриса

173

III. Перелом

212

IV. Тальони

238

Русская школа

265

I. Рождение русской Терпсихоры

265

II. Дидло и первая русская школа

273

III. Русский тальонизм

282

IV. Вторая русская школа

293

V. Чеккетти

320

VI. От Фокина до современности

329

Материалы для словаря французской терминологии
классического танца (XVII—XX вв.)

345

Работы Л. Д. Блок 1930-х годов	399
Заметки о балетах Дидло	401
По поводу возобновления «Лебединого озера»	434
Урок Вагановой	441
Б. В. Шавров	449
Танец Зубковского	453
Образ в балете	461
Вариация	469
Хореографический парад	477
«Сердце гор» в театре оперы и балета имени С. М. Кирова	483
«Лауренсия»	488
О «Кавказском пленнике»	496
Указатель имен	529
Указатель балетов	552

Блок Л. Д.

Б 70 Классический танец: История и современность /
Вступ. ст. В. М. Гаевского. — М.: Искусство, 1987. —
556 с.: ил., [28] л. ил. — (Русская мысль о балете).

В книге собраны работы Л. Д. Блок о балете, написанные ею в 1930-х годах. Первый раздел составляет ее труд «Возникновение и развитие техники классического танца (опыт систематизации)». Автор рассматривает здесь классический танец как определенную систему, сложившуюся в результате громадного профессионального труда многих поколений людей, стремившихся добиться наибольшей выразительности движений человеческого тела. Во второй раздел входят фрагменты книги «Заметки о балетах Дидло» и статьи о советском балете 1930-х годов.

Б 4907000000-104
025(01)-87 90-85

ББК 85.335.42

Любовь Дмитриевна Блок

КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Редактор

В. Н. Стольная

Художник

В. Ю. Марковский

Художественные редакторы

*И. Г. Румянцева, А. А. Райхштейн,
М. Г. Егиазарова*

Технические редакторы

Т. М. Зверева, В. У. Борисова

Корректор

Н. А. Медведева

И.Б. 2333

Сдано в набор 23.10.84.

Подписано к печати 17.08.87. А13047.

Формат издания 84 × 108/32. Бумага офс. № 1.

Гарнитура «Таймс». Офсетная печать.

Усл. печ. л. 29,4. Усл. кр.-отт. 59,35. Уч.-изд. л. 30,489.

Изд. № 4073. Тираж 25 000. Заказ 1259.

Цена 2 р. 80 к.

Издательство «Искусство», 103009

Москва, Собиновский пер., 3.

Ордена Трудового Красного Знамени

Калининский полиграфический комбинат

Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

170024 г. Калинин, пр. Ленина, 5.

Издательство «Искусство»
в серии «Шедевры балета»
готовит к печати:

Константинова М. Е.
«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА».

25 л.

Книга посвящена одному из прославленных балетов классического наследия. Она дает наиболее полное представление об истории создания балета и его основных постановок. В книге рассказывается о спектаклях-предшественниках — шедших в Париже балетах «Спящая красавица» (1829) и «Питомица фей» (1849). Дается реконструкция первого сценического воплощения балета «Спящая красавица», премьеры которого состоялась в Петербурге в 1890 году. Подробно прослеживается сценическая история балета, описаны постановки, созданные А. Горским, А. Мессерером, К. Голейзовским, К. Сергеевым, Ю. Григоровичем. Даются портреты балерин — исполнительниц партии Аворы — от К. Брианца и М. Кшесинской до М. Семеновой, Г. Улановой, Н. Дудинской и других выдающихся балерин современности.

Книга богато иллюстрирована.

Издательство «Искусство»
в серии «Русская мысль о балете»
предполагает выпустить следующие книги:

Аким Волынский
«ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ»

О. Петров

**«РУССКАЯ БАЛЕТНАЯ КРИТИКА
XIX ВЕКА»**

в 2-х томах.

Том I. Петербург.

Том II. Москва.

Ф. Лопухов.

«ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО»