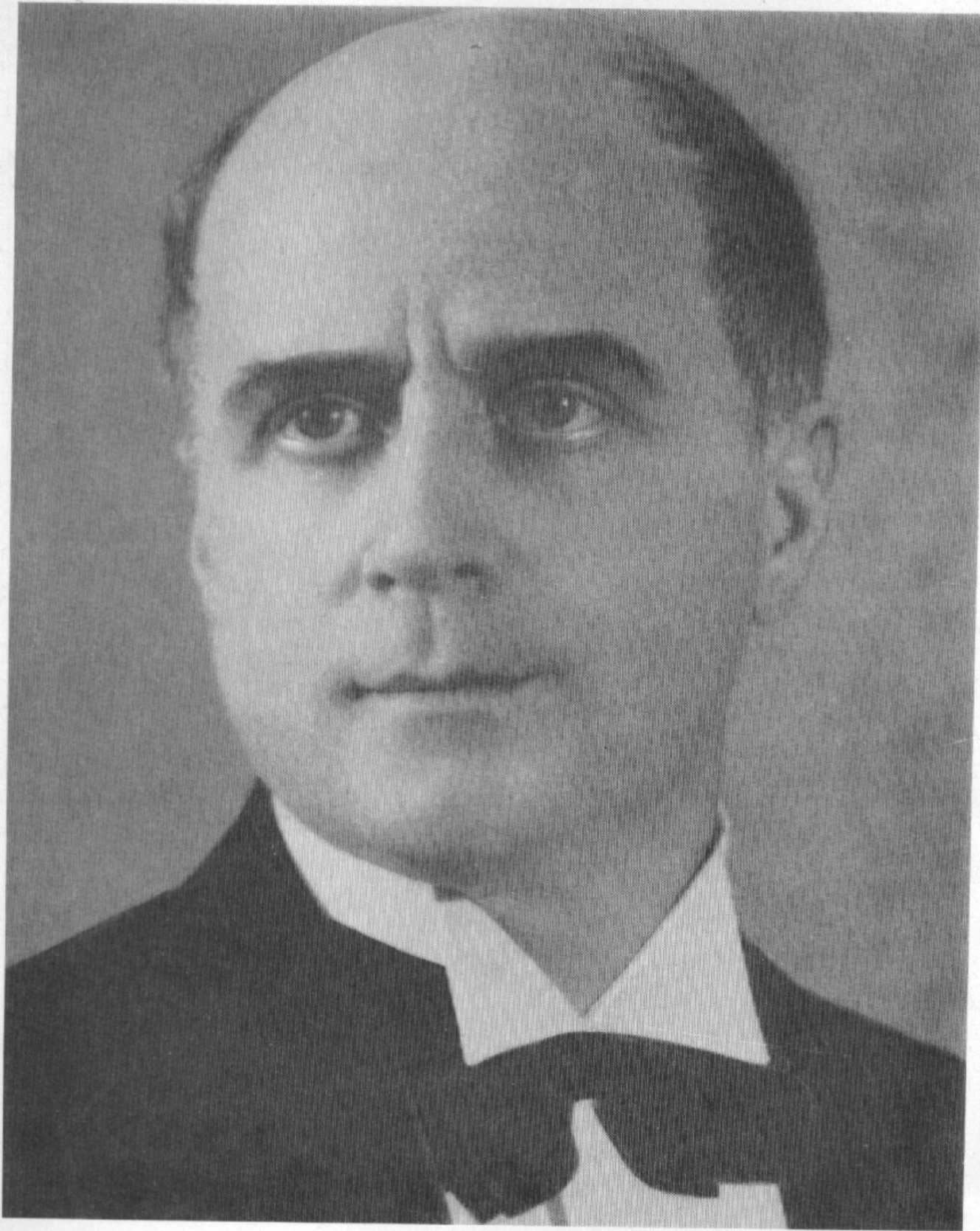


М. Фокин

*ПРОСТУВ
ПЛЕЧЕТАМЪ*





М. Фокин

ПРОПМВ
ПЕЧЕЖИЯ

ВОСПОМИНАНИЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Сценарии
и замыслы балетов

Статьи,
интервью и письма

ЛЕНИНГРАД. «ИСКУССТВО». ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ. 1981

Второе издание книги М. М. Фокина «Против течения» вызвано интересом широких кругов общественности к фигуре хореографа, к его практике и теории. Интерес этот особенно обострился в связи со столетием со дня его рождения, отмеченным в 1980 году.

За границей книга Фокина опубликована на английском языке в 1961 году, в Советском Союзе — годом позже. Американское издание было ограничено мемуарами, текст которых оказался несколько искажен переводом и редактурой. Рассказ о творческой биографии М. М. Фокина, не законченный самим хореографом, был продолжен его сыном В. М. Фокиным, который осветил в хронологическом порядке дальнейшую судьбу отца и включил в публикацию фрагменты некоторых его автографов.

Советское издание было значительно полнее и содержательнее. В него кроме мемуаров, опубликованных по тексту подлинника на русском языке, вошло 26 статей Фокина, изданных с 1908 по 1940 год на русском, английском и французском языках, материалы из архива балетмейстера, 37 писем Фокина и его переписка с С. В. Разманиновым (14 писем).

Идея публикации литературного наследия Фокина и подготовка к печати первого русского издания книги принадлежали Ю. И. Слонимскому, крупному историку и критику советского балета. Сплотив вокруг себя небольшую группу энтузиастов, он предпринял розыски статей и писем Фокина в различных архивах, музеях, библиотеках и частных коллекциях. Кроме того, Слонимскому удалось получить из США материалы огромной ценности. В течение нескольких лет сын М. М. Фокина, Виталий Михайлович, пересылал фотокопии с американского архива отца, а также оригиналы некоторых документов и части мемуаров в Ленинградскую государственную театральную библиотеку им. А. В. Луначарского, где этот фонд хранится в настоящее время. Материалы,

присланные В. М. Фокиным, были дополнены архивом М. М. Фокина, сохранившимся в Ленинграде и переданным в библиотеку племянником балетмейстера, Л. А. Крупицким.

Все материалы первого издания сохранены во втором. Кроме того, в книгу включен раздел «Сценарии и замыслы балетов», куда вошли сценарии Фокина на разных этапах их разработки, дополнены разделы статей и писем. Материалы заново проверены, устранены неточности первого издания, восстановлены многие купюры. В целях приближения к подлинникам сделаны новые переводы статей Фокина, опубликованных на английском и французском языках; заново составлен комментарий, дополнен список балетов Фокина.

ЗОЛОТОЕ ЗВЕНО ЦЕПИ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Минуло 100 лет со дня рождения великого русского балетмейстера Михаила Михайловича Фокина. Он родился 23 апреля (5 мая) 1880 года. А 20 апреля 1980 года исполнилось 75 лет со дня его балетмейстерского дебюта. Первая же постановка Фокина — балет «Ацис и Галатея» на музыку А. Кадлеца — привлекла внимание театральных кругов. В 1907—1908 годах — с «Эвникой», «Павильоном Армиды», «Египетскими почтами», «Шопенианой» — пришла известность сначала в Петербурге, затем в Москве и по всей России. Гастроли Русского балета в Париже и других городах мира принесли Фокину мировую славу. Слава его с каждым днем росла, едва ли не каждый спектакль в течение 1909—1911 годов оказывался хореографическим шедевром — «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина, «Карнавал» на музыку Р. Шумана, «Шехеразада» на музыку Н. Римского-Корсакова, «Жар-птица» и «Петрушка» И. Стравинского. Благодаря реформе Фокина хореографический театр вырвался из замкнутой цитадели традиций, превратился в равноправное с другими искусство, привлек внимание крупнейших композиторов и художников, приобрел мировое признание.

Отношение к деятельности Фокина не всегда было однозначным. Порой реформу, проведенную Фокиным в балете, склонны были рассматривать как разрушение великих традиций, а все его творчество считать декадентским, формалистическим, эстетским.

Новая волна интереса к искусству Фокина возникла на рубеже 1950—1960-х годов и была вызвана достижениями советского хореографического театра этих лет. Практики балета возобновили несколько спектаклей Фокина: в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова, в Ленинградском государственном академическом Малом театре оперы и балета, в Государственном академическом Большом театре Союза ССР; во вступительной статье Ю. И. Слонимского к книге хореографа «Против течения» (1962) была произведена переоценка его творческой деятельности.

Почему в разные периоды отношение к Фокину резко менялось? Ответ не будет исчерпывающим, если сослаться на взлеты и спады, присущие творчеству балетмей-

стера, на изменение обстановки и художественных идеалов, ибо принципы во многом коренились в эстетике Фокина. Не случайно единого мнения о хореографе нет по сей день. Хотя шумные, волнующие, экзотические споры о балетах Фокина остались в прошлом, и сегодня в отношении к нему практиков, теоретиков, любителей балета преобладает либо сугубо положительное, либо резко отрицательное мнение. Одни видят в нем великого художника, другие — великого разрушителя.

Вспоминая начало своей балетмейстерской деятельности, Фокин много лет спустя написал, что пошел «против течения». Современники называли его «новатором», «реформатором». А была ли необходимость в том, чтобы идти против течения? Не мог ли Фокин стать великим хореографом, лишь продолжая и развивая то, что уже было найдено предшественниками?

Именно в отступлении от традиций, в разрушении эстетики классического балета обвиняли Фокина его основные оппоненты во втором десятилетии XX века — А. Л. Вольнский и А. Я. Левицон. Больше того, им казалось, что балет гибнет и причиной катастрофы является Фокин. Возможно ли, чтобы один человек разрушил ценности, создававшиеся веками? Почему же не было других, которые шли бы желанным для критиков путем?

Скорее всего потому, что это было невозможно. Театр Петипа достиг в конце XIX века совершенства. Несложный, обычно сказочный сюжет растворялся в развернутых хореографических ансамблях, где классический танец в отвлеченной форме раскрывал жизнь человеческого духа. Для того чтобы подняться на новую вершину, неизбежен был поиск к ней пути. Потребность в новом пути уже остро давала себя знать.

Необходимость перемен чувствовал Мариус Петипа, ибо в балетах 1900 года — в «Арлекинаде» и в «Испытании Дамиса» — искал новые приемы, новую образность, кое в чем предвосхищая будущие находки Фокина. В «Арлекинаде» действие было более сконцентрировано вокруг сюжета, преобладали действенные танцы, с которыми органичнее сливалась пантомима, а герои оказались менее условно-обобщенными, более конкретными, чем это было в остальных постановках Петипа. Стилистическая цельность «Испытания Дамиса» стала образцом для Фокина, который считал балет «выдержанным с начала до конца в одном стиле» (см. коммент. к с. 102).

Устранение Петипа из императорских театров в 1903 году обострило угрозу кризиса в балете. На рубеже веков свои силы на балетмейстерском поприще пробовали многие артисты балета и педагоги — Н. А. Гердт, А. В. Ширяев, братья Н. Г. и С. Г. Легаты, И. Ф. Кшесинский, Э. Ц. Чекетти, К. М. Куличевская. Балетные спектакли создавались по испытанным образцам. Канонизированные, эти образцы теряли художественность и жизнеспособность. Балетный академизм, который в творчестве Петипа был мерилом художественной гармонии, начал схематизироваться. Совершенствование техники становилось самодовлеющим; за блеском виртуозности терялся смысл, и она представляла злом.

Необходимость обновления чувствовалась все сильнее и сильнее. Причиной надвигавшихся перемен была русская действительность, и поэтому понять появление искусства и реформы Фокина невозможно вне эпохи, в которую он жил.

Интенсивное развитие экономических и общественных отношений в конце XIX века повлекло изменения в жизненном укладе и мировоззрении людей, вызвало невиданное ранее в России обострение классовых противоречий. Революция становилась неизбежной, идея ее носилась в воздухе, жила в сердцах людей, обнадеживала. А потом поражение революции 1905 года, кровь на тротуарах, скорбь о погибших, крушение надежд.

Позиции Бенуа был присущ определенный идеализм, но совершенно очевидна гуманистическая направленность его мировоззрения и деятельности.

Всю жизнь Фокин делил привязанность между искусством уходящего века и века наступившего. Еще в училище он проявлял недетскую серьезность в вопросах искусства. В круг его интересов входили литература, живопись, музыка, театр. В школьные годы и в первые годы работы в Мариинском театре будущий балетмейстер впитал в себя традиции века XIX. Уже будучи крупнейшим хореографом, Фокин не изменил юношеским идеалам. Лев Толстой на всю жизнь остался его любимым писателем, а Чайковский и Римский-Корсаков — любимыми композиторами. Темы и идеи творчества Фокин черпал в произведениях писателей и музыкантов главным образом XIX века — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Гофмана, Готье, Франса, Глинки, Чайковского, Глазунова, Шопена, Шумана, Вагнера, Мендельсона, Листа, Сен-Санса, композиторов «могучей кучки», хотя обращался и к Овидию, Лонгу, Шекспиру, Данте, Глюку, Моцарту, Бетховену.

Книга «Что такое искусство?» на долгие годы стала для Фокина настольной, а имя Толстого упоминается в мемуарах чаще, чем любого другого писателя. Фокину нравились взгляды Толстого на искусство и морально-этические воззрения. Стоит обратить внимание на то, что одна из основных творческих тем Фокина — губительность красоты — могла быть почерпнута в трактате «Что такое искусство?». Суммируя взгляды Толстого на взаимоотношения добра и красоты, современный исследователь К. Ломунов писал: «Толстой находит, что понятия красоты и добра не только не совпадают, но являются противоположными друг другу. Противоположность же названных понятий основана на их совершенно различном отношении к людским страстям и пристрастиям: добро означает победу над ними, а красота — подчинение им».¹ Влияние Толстого на художественную жизнь рубежа веков было огромно. Выступления писателя дали толчок волне критики современных театра, музыки, живописи, заставили пересматривать оценки, критерии, взгляды. Идеи Толстого будоражили умы именно потому, что во многом совпадали с тенденциями времени. Стремление привлечь внимание к нравственным идеалам, мысли о демократизации и общедоступности искусства, о его заражающей способности и т. д. вдохновляли многих деятелей театра, отразились на творчестве столь любимого Фокиным МХТ. Фокин разделял интересы и увлечения многих людей своего времени. Сближение с группой «Мир искусства» поставило перед ним новые задачи, всколыхнуло иные интересы. Однако увлечение Толстым, увлечение МХТ и Станиславским давало о себе знать на протяжении всей творческой жизни хореографа.

Под знаком XIX века прошла ранняя артистическая деятельность Фокина, причем партии академического репертуара он исполнял на сцене Мариинского театра в течение двадцати лет. В числе его ролей были такие, как Базиль, Жан де Бриен, Феб де Шатопер, Готье в «Голубой георгине», принц Коклюш в «Щелкунчике» и т. д. Судя по немногочисленным и лаконичным отзывам прессы, Фокин был весьма академичным, даже традиционным танцовщиком. Это в своих балетах он был новатором и экспериментатором. В старых же спектаклях оставался в стиле того времени, не позволяя себе никаких вольностей, никаких отступлений от традиции. Стройный, пропорционально сложенный танцовщик с красивыми ногами, способными и к большим прыжкам, и к мелким движениям, Фокин обладал врожденной танцевальностью, умением красиво и элегантно держаться на сцене, тонкой артистичностью. «...Он обладал редкой пластичностью, чудным гармоничным сочетанием движений ног,

рук, корпуса», — писал впоследствии Бенуа.¹ Не случайно в 1910 году его пазвали достойным заместителем Н. А. Гердта в амплу первого любовника.² Исполнительская манера Фокина, сконцентрировав в себе ряд лучших качеств академической традиции, привлекала, кроме того, героической приподнятостью, с одной стороны, умением оттенить характерность персонажа — с другой. Герои Фокина были активны, обладали определенностью желаний и стремлений, открытым темпераментом. Ф. В. Лопухов писал, что Жан де Бриен у Фокина «выглядел пылким любовником, прекрасным рыцарем, бесстрашным воином».³ Показательно, что одну из самых лирических партий классического репертуара — принца Зигфрида — Фокин станцевал только в 1915 году, а в роли Альберта («Жизель») не выступал никогда. Лучшими его партиями в классическом репертуаре стали принц Дезире, Люсьен д'Эрвилли в «Пахите», Арлекин в «Арлекинаде». Удача Фокина в «Арлекинаде» и его особые симпатии к этому балету закономерны. Те новые искания Петипа, которые здесь обозначались, были близки творческим устремлениям Фокина и в то же время целиком находились в свойственном его артистической индивидуальности стиле классического танца.

Движение за создание нового балета в первом десятилетии XX века началось еще до появления опытов Фокина. Одним из первых А. Н. Бенуа в печати и устно строил проекты будущего хореографического театра (статья о новой постановке «Дон Кихота» была опубликована в «Жизни искусства» за 1902 год), в Москве экспериментировал А. А. Горский («Дон Кихот» был осуществлен в Москве в 1900 году), с шумным успехом давала концерты американская босовожка Айседора Дункан (ее первые концерты в России состоялись в 1904 году). При значительном отличии творческих идеалов этих художников, в их устремлениях было много общего, того, что подготавливало и кристаллизовало будущую программу Фокина.

В деятельности Бенуа и Горского было стремление превратить балет в театр действительно логичный, захватывающий развитием самих событий и образов. Оба призывали обновить сценарий спектакля, причем Бенуа считал необходимым расширить тематическую сферу хореографического театра, полагая, что любой легендарный или сказочный сюжет может быть претворен в балете. И Горский, и Бенуа выступали за союз с художниками. Находки Горского приобретали особую впечатляющую силу в декорациях и костюмах Коровина, с которым он постоянно сотрудничал. Еще большее значение придавал оформлению Бенуа — художник по специальности и по призванию. И Горский, и Бенуа ратовали за новые взаимоотношения танца и музыки. В своей практике Горский обращался к небалетной музыке — к произведениям Чайковского, Глазунова, Шуберта, Глинки, Балакирева. Впрочем, на афишах его спектаклей нередко также имена незначительные, ныне совсем забытые (А. Ф. Арендс, А. Ю. Симоп, А. А. Ильинский) и вполне традиционные (Р. М. Глиэр, Б. В. Асафьев). На привлечении для балета хорошей музыки настаивал и Бенуа. Особую роль в процессе приобщения хореографии к серьезной музыке сыграло искусство Айседоры Дункан, которая обращалась преимущественно к произведениям великих композиторов — Шопена, Шуберта, Глюка, Бетховена, Чайковского и других.

И Горский, и Дункан, и Бенуа предлагали пути практического преобразования хореографического театра. Горский ориентировался в своих исканиях на практику

¹ Бенуа о Фокине. — Еженедельник петроградских государственных академических театров, 1923, № 35, с. 10.

² Балет. [Б. п.] — Петербургская газета, 1910, № 254, 16 нояб.

³ Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М., 1966, с. 117.

МХТ, главным образом на ранний МХТ, когда в творчестве Станиславского сказывался приоритет музейной верности эпохе. Горский стремился усилить в балете элементы драматического театра, создать хореодраму и даже мимодраму. Первой крупной самостоятельной работе Горского — балету «Дон Кихот» — эта тенденция, будучи еще не сильной, придавала жизненность и правдивость. Хореограф оживил массовые танцы, внес в них черты стихийности и непосредственности, сделал незаметными переходы от танца к пантомиме. На сцене возникала кипучая бурлящая жизнь уличной толпы, находящейся в постоянном движении, где каждый персонаж обладал неповторимым характером, поведением, манерами. Толпа вмешивалась в действие и оживленно реагировала на все происходящее; игра исполнителей приблизилась к игре актеров драматического театра.

В тех балетах Горского, где осуществлялась его эстетическая программа, ориентация на драматический театр была более последовательной. Балетмейстер обстоятельно разрабатывал сюжет, стремясь сделать понятными все его перипетии, злоупотреблял пантомимой. Горский был талантливым хореографом, чувствовал природу танца, и многие его хореографические композиции по сей день пользуются заслуженной популярностью. Но в жанре мимодрамы, им разрабатывавшейся, танец становился все менее и менее нужным, орнаментальным придатком к пантомимному действию. Опрометчивой была и практика переделки Горским балетов классического наследия, ибо это оказалось шагом на пути забвения хореографических шедевров прошлого.

Айседора Дункан призывала к природной естественности, к движению, рожденному порывом души. Идеалом искусства для танцовщицы служила древняя Эллада. Прекрасное искусство Дункан захватывало огромным обаянием артистической личности танцовщицы, ошеломляло контрастом современному балету.

Дункан обратилась к античности в пору, когда разные виды искусства, возрождая старинное искусство, черпали сюжеты, формы, средства выразительности в прошлом; она отрицала технику, профессионализм во имя естественности, выступила против шаблонности и штампованности, смыкаясь со многими художниками своего времени.

В тематике танцев Дункан преобладало внимание к интимному внутреннему миру ее героинь, к сугубо личному характеру их переживаний. Это придавало современность звучания ее искусству, которое с танцами Древней Греции роднили фактически лишь поиски духовной гармонии. Выявление психологии в хореографическом театре было неожиданно новым, и опыты Дункан можно считать открытием жанра камерного танца.

Однако Дункан не сознавала границ своего искусства. Масштабные полотна симфоний Чайковского и Бетховена, к которым она обращалась, не могли быть раскрыты пластикой одного человека и заключены в рамки интимных переживаний. Искусство Дункан было исчерпано ее собственной творческой индивидуальностью, не могло иметь продолжателей, ибо было противопоставлено профессионализму — танцовщица отрицала школу, технику.

Фокин не повторил многих промахов, определенной ограниченности творческих программ Горского и Дункан. Испытывая сильное влияние Дункан, он остался верен балету. Не концертный номер, не хореографическая миниатюра главная форма его творчества, а балетный спектакль с развернутым сюжетом, с чередованием танцев сольных, ансамблевых и массовых, спектакль, идея которого, включая в себя интимное переживание личности, охватывала более широкий круг проблем, в том числе социальных, общественных, философских. В отличие от Горского Фокин избегал

приоритета драматического театра, остался верен эстетике хореографического искусства.

Взаимоотношения Фокина с Бенуа сложились иначе, нежели с Горским и Дункан: Бенуа стал старшим товарищем молодого хореографа в творческом процессе и между ними постоянно возникали дискуссии и споры об искусстве, о балете. Мнения их во многом совпадали, но во многом расходились. Фокин оказался весьма отзывчивым к проповедуемому Бенуа культу красоты, чутко прислушивался к советам о выборе сюжета и музыки.

Влиянию Бенуа, по всей вероятности, можно приписать любовь Фокина к яркой театральности форм, печать которой лежит на хореографии их совместных работ — «Павильона Армиды», «Петрушки», а также на некоторых других балетах Фокина — на «Половецких плясках», «Шехеразаде», «Жар-птице».

Чутко восприняв многие стороны эстетики Бенуа, Фокин оказал на него влияние, видимо не сознававшееся художником, но ясно отразившееся в его работах о балете.

В равных статьях Бенуа судил о содержании балета, исходя из его сценария и пантомимных эпизодов, явно недооценивал танцевальную разработку и роль хореографа вообще. Не случайно все заслуги Петица в создании «Спящей красавицы» он однажды переадресовал И. А. Всеволодскому. Не случайно считал, что скажет новое слово в балете, осуществив на сцене балет Делиба «Сильвия», где разработка «танцевальной и мимодраматической части»¹ была бы сделана им самим. Выступая за обновление балета, Бенуа предполагал воплощать новое содержание традиционной пантомимой, что на практике свело бы это содержание на нет. Таким образом, в отличие от Горского и Дункан, программа Бенуа была ограничена общими идеями и не предполагала каких-либо практических путей.

Влияние Фокина проявилось в том, что постепенно Бенуа стал придавать танцу все большее значение. Работая рядом с Фокиным, он увидел, что только хореограф способен придумать такие выразительные способы раскрытия предлагаемого им сценария, которые никому другому не могли прийти в голову. Совершить те преобразования в балетном театре, о которых мечтал Бенуа, мог лишь балетмейстер. Два варианта сценария «Павильона Армиды», знаменующие начало работы над балетом Бенуа («Омфала»), и окончательная редакция, родившаяся в контакте с Фокиным, наглядно показывают, как изменились, стали более независимыми от старого балета замыслы Бенуа.

Представитель нового века в Фокине заявил о себе в первую очередь в критике всего отжившего в так называемом «старом» балете, как с легкой руки молодого хореографа, в противоположность «новому», стали называть академический канонический балет.

В 1940 году в письме М. В. Борисоглебскому Фокин категорически опроверг обвинение в том, что ниспровергал Петица и весь старый балет вообще. «Ничего подобного я не говорил и не заявлял. Смелости у меня было достаточно, но хвастуном никогда не был».

Действительно, в литературном наследии Фокина нет ни одного неуважительного слова о Петице. Напротив, в мемуарах он даже писал: «Я убежден, что талант Петица несколько не был в упадке, как утверждали его враги. Наоборот, несмотря на старость, он до последних дней работы был полон художественной силы, к которой присоединил еще колоссальный опыт» (с. 82).

¹ Бенуа А. Музыка и пластика. — Слово, 1904, № 23, 12 дек.

В отличие от Горского и многих своих преемников Фокин никогда не «усовершенствовал» и тем самым не искажал балеты предшественников. В случае необходимости восстановить тот или иной хореографический шедевр он делал это бережно, ничего не изменяя и не переделывая. Примером тому может служить «Жизель», показанная труппой Русского балета в 1910 году в Париже.

Что же касается отношения к старому балету вообще, то оно у Фокина было куда более сложным, нежели к Петипа лично. Правда, в печати с резкой критикой канонического балета он выступил лишь однажды — в статье «Революция в балете». Но можно предположить, что устных заявлений подобного рода он высказал немало, и нет ничего удивительного в том, что молодой хореограф, полный новаторских замыслов, отрицал вчерашние методы для создания новых спектаклей.

Анализируя критические высказывания Фокина в адрес старого балета, опубликованные в печати конца первого и второго десятилетий XX века, легко обнаружить, что главным образом он выступал против балетной музыки, костюмов, пантомимы, эклектичности спектакля в целом и т. д. Старая пантомима не устраивала Фокина тем, что была непонятна, состояла из условных и символических жестов и была оторвана от танца. Действительно, разве не лучше было бы, если бы пантомима стала выразительной и понятной, не была бы противопоставлена танцу, органично сливалась с ним? Фокин считал, что нет музыки нетанцевальной и нельзя ограничивать хореографический театр партитурами, написанными специально для балета. Он критиковал сочетание в одном спектакле балетных тюников и исторически точных костюмов. Все подобные замечания были справедливы для своего времени, многие — по сей день.

В отношении танца требования Фокина были менее категоричны. К характерному танцу в старом балете он вообще относился положительно. Напоминая, что танец этот принесен на императорскую сцену из первоисточников — Петипа изучал испанский танец в Испании, венгр Бекефи показал чардаш, поляки Кшесинские — полонез и мазурку и т. д., — Фокин считал, что большинство народных танцев в балете хранили дух и характер создавшего их народа. Плохо было лишь то, что танцы порой не сберегались в стилистической чистоте, что движения одного танца переносили в другой. Чтобы избежать ошибок подобного рода, Фокин призывал к неустанному изучению народных танцев.

Более сложно обстоит дело с не всегда однозначной оценкой Фокиным танца классического, и думается, что именно здесь таится ключ едва ли не ко всей эстетике балетмейстера.

Классическому танцу в современных ему балетах Фокин противопоставлял классический танец эпохи романтизма, считая его идеалом одухотворенности и содержательности. Между классическим танцем романтического балета и балета конца XIX века он видел огромную принципиальную разницу. «Тальони подымалась на носках, чтобы быть еще воздушнее, чтобы, улетаая от земли, чуть касаться ее. Танцовщица периода упадка балетного танца пользуется пальцами, чтобы удивить зрителя их крепостью, выносливостью. Набив туго носок атласного туфля, она прыгает на нем, бьет в пол что есть сил в ее мускулистых разработанных, выворотных ногах. «Стальной носок» — это ужасное изобретение упадочного балета. Его не было в лучшую пору балета» (с. 318).

Фокин выступал против штампов старого балета, против входящей в моду самодовлеющей виртуозности, против техники ради техники. Однако оказалось, что грань между самодовлеющей виртуозностью и виртуозностью, необходимой для развития, для дальнейшего движения искусства, не всегда легко установить.

Например, Фокин не принимал многих движений классического танца. Он писал, что «в балете преобладают движения боковые. Так называемая вторая позиция (с расставленными в сторону ногами), столь неэстетичная, к несчастью, чаще всего встречается в балетном танце. Движение ног в сторону — это самое вульгарное движение. Что может быть некрасивее расставленных ног? Какое может быть движение при этом естественным? А ведь на нем строится большинство па, например: глиссад, ассамбле, эшапе, все антраша и т. д.» (с. 323). Возникновение боковых движений Фокин объяснял тем, что при дворе артист старался танцевать лицом к «высоким» зрителям. Ныне можно довольно аргументированно доказать, что хореограф ошибался, что боковые движения широко бытуют во всех народных танцах, в том числе в русском, испанском, польском, грузинском, венгерском и т. д.

Критикуя старый балет, Фокин не только выступал против устарелых штампов и шаблонов, но и утверждал собственные эстетические взгляды. Хореограф считал классический танец разновидностью огромного искусства хореографии, равноправной с характерным танцем, выразительной пантомимой, со свободной пластикой. Хореографу казалось, что «в старом балете танцовщиков группировали только с декоративной целью, и балетмейстер не заботился о выражении какого бы то ни было чувства в этих группах персонажей или в ансамблевых танцах» (с. 313). Можно предположить, что для большинства постановок того времени, особенно для периода рубежа веков, замечание было справедливо. Но, говоря о возможностях классического танца, вероятно, следовало ориентироваться и на лучшие, пусть даже единичные его образцы — на лебединые сцены, на акт нерейд в «Спящей красавице», на вальс снежных хлопьев в «Щелкунчике». Способность классического танца выражать определенные настроения была хорошо известна Фокину, и возможно, что он не упомянул об этом лишь в полемике молодого задора, — ведь использовал он эту сторону классики и в «Шопениане», и в «Прелюдах», и в «Эросе». Правда, той же цели он умел достигать и вне классического танца, применяя другие средства выразительности, например в «Половецких плясках», в «Арагонской хоте».

Однако одна сторона классического танца оказалась явно далека Фокину — способность отрываться от быта, от реальности и путем высоких обобщений отражать непосредственно сферу духа, способность, раскрывшаяся в сцене теней в «Баядерке», в *grand pas* в «Пахите», в *grand pas* «Раймонды» и т. д. Неприятие этого аспекта классического танца Фокиным естественно, ибо тому хореографическому театру, который создал балетмейстер, отвлеченный классический танец был чужд. Балет XIX века зачастую сочетал два плана — реальный и фантастический, ирреальный. В «Жизели», «Баядерке», «Спящей красавице», «Раймонде» и многих других балетах героиня представляла не только в той обстановке, в которой происходило действие, но и в облике вилисы, тени, дриады, во сне, что раздвигало сферу возможностей хореографического театра. Отвлеченные классические ансамбли позволяли не только проникать во внутренний мир героев, но были своеобразным способом отражения духовных сфер.

Отвлеченный классический танец не соответствовал эстетике начала XX века с ее умением создать образ из детали, с проявлением жизни человеческого духа в конкретном явлении, характере, ситуации. Одна из исторических задач, стоявшая перед балетным театром начала века, заключалась в том, чтобы преодолеть двуплановость выражения балета (не для того, чтобы навсегда от нее отказаться) и научиться раскрывать характер во всей его сложности. По сравнению с героями балета предшествующего периода персонажи спектаклей Фокина были конкретизированы. Они поступали согласно логике неповторимых характеров, а весь пластический

материал был подчинен раскрытию этих характеров и возникающих в результате их столкновения обстоятельств.

Фокин создал более восьмидесяти одноактных балетов (лишь «Эвника» была двухактной) и свыше пятидесяти концертных номеров. Более половины его произведений были осуществлены в период жизни в России — в Петербурге и в Русских сезонах. По охвату различных эпох, национальностей, тем театр Фокина почти безграничен. Здесь и романтические грезы («Шопениана», «Видение розы»), и стилизация французского «золотого века» («Павильон Армиды»), и воспроизведение античности («Египетские ночи», «Эвника», «Нарцисс», «Дафнис и Хлоя»), и восточные мотивы («Шехеразада», «Исламей»), и русская сказка («Жар-птица», «Золотой петушок»), и лубок русской масленицы («Петрушка»), и библейская легенда («Легенда об Иосифе»), и сюжеты комедии дель арте («Карнавал», «Приключения Арлекина»), и испанские эскизы («Арагонская хота», «Болеро»), и китайская сказка («Испытание любви»), здесь Паганини, Дон Жуан, Стенька Разин, Золушка, Психея, Семирамида, Франческа да Римини, Прекрасная Елена, Русский солдат...

Наряду со стремлением сделать балет понятным и доступным Фокин старался углубить и расширить содержание хореографического искусства. Взгляд его на мир был иным, чем у Петипа, не только в силу различия их индивидуальностей, но и потому, что изменилась действительность. Если в театре Петипа основным был всечеловеческий и всевременный конфликт добра и зла, а в его принципах и принцессах каждый мог узнать частичку самого себя, то взаимоотношения добра и зла в искусстве Фокина, как правило, не подчинены счастливому сказочному закону. Персонажи, фигурирующие в его балетах, как правило, конкретнее, полнокровнее, чем принцессы и феи сказочных балетов Петипа, ситуации же, в которых герои Фокина оказывались, необычны и удивительны: один попадал в мир фантастических сальфид («Шопениана»), другой отдавал жизнь за ночь любви Клеопатры («Египетские ночи»), третий чувствовал себя одиноким и никому не нужным на веселом карнавале («Карнавал»). Жизнь во многих балетах Фокина представляла вакхическим праздником, радостно-пьянящим, динамичным, но одновременно суетным и скоротечным. Однако либо с начала, либо с какого-то момента герой начинал чувствовать себя на празднике неуютно, и в праздничное настроение врывались темы одиночества, крушения иллюзий, обреченности страстей. Прекрасное оказывалось обманчивым, оно было лишь оболочкой, — душа прекрасного существа зачастую была inferнальной, губительной. Однако стремление к мечте, если даже она иллюзорна, достижение ее, если даже оно смертоносно, знаменуют миг превосходства человеческого духа над бренностью бытия.

В балете «Петрушка», созданном по сценарию Бенуа на музыку И. Стравинского, Фокину удалось выразить свою тему и свою эпоху с наибольшей глубиной. Толпа здесь особая. Мещанская ограниченность, низменность интересов, себялюбие и показное удалство преобладают над подлинным плясовым весельем. И эту толпу должен развлекать Петрушка, маленькая невезучая кукла марионеточного театра. Петрушка смертельно боится и хозяина Фокусника, и напарника по выступлениям, воинственного Арапа. Петрушка всегда притесняем, ибо в силу деликатности натуры не умеет постоять за себя, и всегда бесправен, ибо он всего лишь кукла. Коломбине, как и большинству женщин, нравятся дерзость и импозантность, которых в Петрушке нет, толпа зрителей весело смеется над его несчастьями. Гротесковая угловатость, раскрывающая пластику куклы, придала образу удивительную впечатляющую силу. Так проник в балет «маленький человек» со своими горестями, гонимый несправедливостью людей и судьбы.

Для того чтобы воплотить такие образы, такое содержание, нужно было обновить, обогатить и лексику, и творческий метод хореографического театра. Главный тезис предложенной Фокиным программы заключался в том, чтобы «не составлять комбинаций из готовых и установившихся танцевальных движений, а создавать в каждом случае новую форму, соответствующую сюжету, форму наиболее выразительную, способную изобразить эпоху и характер представляемого народа» (с. 313).

В какой мере тезис этот совпадал с практикой и теорией великих предшественников Фокина, в какой противоречил их творчеству? Ведь и у Ф. Тальони, и у Ж. Перро, и у М. Петипа основным выразительным средством был классический танец.

Хореографический образ спектакля — вот качество, которое отличает один балет от другого, выделяет значительный из круга посредственных. Хореографический образ в лучших балетах Петипа достигнут путем тончайшего отбора движений классического танца, в который иногда вплетены неповторимо своеобразные жесты и движения — намек на взмах крыла и прислушивание к шуму крыльев в дуэте Голубой птицы и принцессы Флорины, резкие движения рук с вытянутыми указательными пальцами в вариации феи Смелости в «Спящей красавице», своеобразные хлопки с кантиленным протяжным взмахом рук в вариации Раймонды в последнем акте и т. д.; тени у Петипа не похожи на неренд, на персонажей *grand pas* в «Пахите» или сна в «Раймонде». Способность компоновать танцы таким образом — уникальна, это дар, и большинству преемников Петипа такой способ композиции не был подвластен, хореографический образ в их спектаклях не возникал.

Мысль о содержательности даже самых отвлеченных движений классического танца была высказана А. Л. Волынским в 1920-е годы, развита Ф. В. Лопуховым позже, в 1960-е. Возможно, что идея была подсказана Фокиным: именно он еще в 1916 году написал, что арабеск имеет смысл, если он устремлен вверх, ввысь (с. 318). Но Фокин видел смысл арабеска только в том случае, если он одухотворен постановщиком или исполнителем, Волынский и Лопухов — в самой позе, в ее линиях.

Противопоставляя сегодня, с дистанции времени, позиции Волынского и Лопухова, с одной стороны, Фокина — с другой, легко считать, что мировоззрение великого реформатора было ограничено временем, низким уровнем теоретической мысли, собственной эстетикой. Однако двадцать лет спустя крупнейший балетмейстер середины XX века Л. В. Якобсон будет упрямо повторять слова Фокина о том, что бессмысленно, не нужно комбинировать движения и позы, давно найденные предшественниками, что сочинение должно быть сочинением и фантазия художника призвана предлагать все новые и новые движения и их сочетания, которые запечатлевали бы в пластике созвучные современности образы. Якобсон, так же как и Фокин, возражал против современной ему практики, против бессмысленного «перефразирования» ансамблей мастеров XIX века.

Можно ли утверждать правоту или ошибочность кого-либо из этих деятелей? И у Волынского с Лопуховым, и у Фокина с Якобсоном был один враг — воинствующая бездарность, которая, не будучи в состоянии создать подлинно художественное произведение, утверждает право на плагиат и эклектику. Великие мастера, комбинируя движения классического танца, с одной стороны, угадывали несформулированные законы их подбора и последовательности, с другой — обогащали свои сочинения теми новыми элементами, которые и требовали Фокин и Якобсон. Не случайно оба новатора, один раньше, другой позже, выделили Петипа среди хореографов старого балета, признав его величайшим художником.

Чтобы сочинение не подменялось сочетанием давно известных движений и комбинаций, Фокин предложил наиболее кардинальный метод: отказаться от старой системы композиции, обратить внимание на пластические богатства окружающего мира и черпать выразительный язык в народных танцах, в реконструкции изобразительного искусства прошлых веков, в окружающей повседневной действительности, прибегая к классическому танцу лишь в случаях очевидной необходимости.

Каждому спектаклю — неповторимый образ, таким стал девиз Михаила Фокина. Лексика спектакля должна быть подсказана эпохой, национальностью, темой, сюжетом, к которым обращается балетмейстер. Если это фантастическая сальфида, то она может быть воплощена классическим танцем, если древний египтянин, то все знания египтологии должны помочь создать такой пластический образ, который бы соответствовал представлению о нем современников. Классический танец в такой программе, естественно, оказывался не универсальной всемогущей системой, а выразительным средством, имеющим такие же права на существование, как и все остальные — как свободная пластика, характерный танец, гротеск, пантомима. И напротив, все эти, бывшие ранее вспомогательными, средства выразительности поочередно могли становиться господствующими в спектакле, их место и значение в хореографическом театре было расширено и укрупнено, что не замедлило сказаться на всей практике балета XX века.

Впрочем, отношение Фокина к пантомиме не было однозначным и менялось с годами. Признавая пантомиму равноправным компонентом балетного спектакля, Фокин предпочитал такой балет, в котором не было деления лексики на танец и пантомиму, в котором танец представлял столь эмоционально выразительным, что необходимость в поясняющей пантомиме отпадала.

Тот сплав танца и пантомимы, к которому всю жизнь стремился Фокин, давал возможность создавать спектакль, понятный и доступный любому чуткому к искусству человеку.

Реформа Фокина коснулась не только лексики балета, — изменился творческий метод, изменился стиль и даже структура спектакля.

В спектаклях Петипа чередовались сюжетные эпизоды и «чистые» танцы. На первый взгляд каждый номер там казался самостоятельным, хотя на деле они были связаны тонкой, но прочной нитью сюжетного и хореографического развития. Как правило, эпизоды были контрастны друг другу и за классическим ансамблем следовал характерный танец или пантомимная сцена, причем контрастны были сцены и танцы не только по характеру, по лексике, но и по костюмам, по степени приближения к реальным прототипам, по мере конкретности и отвлеченности. Обилие ансамблей, созданных средствами классического танца, придавало балетам характер концертности. Все действие разворачивалось неторопливо и обстоятельно.

Балеты Фокина были захватывающим зрелищем, театром в гораздо большей степени, чем спектакли Петипа. Действие в постановках Фокина развивалось стремительно и динамично, сюжет раскрывался последовательно и логично; вариация обернулась монологом, *pas de deux* — дуэтом, выявляющим зачастую достаточно сложные взаимоотношения персонажей.

Весьма распространенным является мнение, что творческим методом Фокина была стилизация. Стилизация — это попытка реконструировать тот или иной художественный стиль прошлого. Причем реконструкция может предполагать переключки с современностью, а может быть самодовлеющей.

Понятие стиля дискутируется по сей день. Может ли быть балет стилистически цельным, если в нем смешиваются классический танец с характерным, с танцем

модери, со свободной пластикой, с гротеском, или подобное смешение неизбежно приведет к эклектике?

Фокин пользовался разными выразительными средствами и добивался стилистической цельности. В «Жар-птице», например, образ самой Жар-птицы решен средствами классического танца, свободная пластика применена в партии царевны, гротеск — в поганом плясе. Сочетаясь, эти выразительные средства отнюдь не производят впечатления эклектики — просто группы персонажей являются представителями столь разных миров — реального (царевны), фантастического доброго (Жар-птица) и фантастического злого (царство Кощей), — что не могут иметь одну танцевальную манеру, а «говорят» на разных языках.

У современников и у многих потомков Фокина возникло непоколебимое убеждение, что в «Половецких плясках» воскрешены подлинные танцы половцев. Между тем не только танцы этого народа не сохранились — не были найдены даже какие-нибудь изобразительные материалы, которые могли бы дать хоть минимальный толчок фантазии балетмейстера.

«Половецкие пляски» — одна из первых экстаических композиций Фокина. Балетмейстер нашел удивительно точные движения, которые словно материализуют музыку Бородина. Однако не только в подборе и композиции движений художественная ценность «Половецких плясок». В хореографии тонко и точно раскрыто содержание музыки, все подчинено смыслу оперы. Здесь представлены разные группы персонажей — половецкие воины и девушки, мальчики, пленницы. Все они проносятся в танце, раскрываясь как образы, так и взаимоотношения персонажей, групп. От танца пленниц веет восточной истомой, ленивым очарованием. Половецкие воины врываются на сцену в стремительных, энергичных движениях и прыжках, потрясая в воздухе луками. Воинственная удаля, торжество победителей. Воины завоевывают пленниц, герои покоряют женщин. Эти два аспекта взаимоотношений нераздельны в «Половецких плясках». Сегодняшние пленницы будут завтра любимыми женами и матерями. В финале в унисонном вакхическом танце смешались все группы, и нет больше пленниц. Показать князю Игорю единение, гармонию завоевателей и покоренных — цель хана Кончака, и идея эта находит воплощение в музыке Бородина и в плясках Фокина.

Отбор выразительных средств был подчинен у Фокина национальному колориту, эпохе, жанру, теме и идее произведения; единством замысла, подчиненностью ему определялась стилистическая цельность его балетов.

Таким образом, слово «стилизация» можно отнести к творческому методу Фокина лишь на первом этапе его деятельности. Когда он ставил «Эвнику» и первый вариант «Египетских ночей», он ориентировался на античное изобразительное искусство, стараясь претворить его в пластике, создавая на сцене стилизованную картину. Уже в первом варианте окончательной редакции «Шопенианы» (1908) ориентация Фокина шире — это не только и не столько гравюры М. Тальони, К. Гризи, Ф. Черрито, на которые балетмейстер ссылается, сколько сохранившиеся образцы романтического балета — «Жизель» и «Сильфиды». Причем Фокин не только использует старинные модели, но и преобразует их согласно собственному современному творческому замыслу, что является одной из основных примет того направления, которое в музыке получило название неоклассицизма. Если метод работы Фокина над хореографией «Эвники» и «Египетских ночей» напоминает о ретроспективистской тенденции начала XX века воскрешать умершее искусство прошлого, то метод примененный в «Шопениане», обращен в будущее и предвосхищает элементы неоклассицизма.

Думается, что рассматривать влияние «Шопенианы» на творчество Стравинского, например, столь же правомерно, как и тех его музыкальных предшественников (Чайковского, Танеева, Сен-Санса, Рegera), в произведениях которых формировались первые признаки этого направления.

«Шопениана» и несколько примкнувших к ней позднее балетов («Прелюды», «Эльфы», отчасти «Эрос») вообще оказались обособленными в наследии Фокина. Здесь нет последовательности действий, захватывающей зрелищности. Освещенные лунным светом, танцуют крылатые сильфиды и Юноша. Воскрешая поэзию романтического танца, Фокин создал жанр, который широко распространился лишь через четверть века.

До тех пор балеты строились как пьесы и их драматургией считалось литературное либретто. Внутри таких балетов постоянно возникали танцевальные эпизоды, выраставшие иногда до целых актов. Порой они были связаны с общим сюжетом лишь опосредованно и развивались по собственной хореографической логике. «Шопениана» была подобна такому акту, отъединенному от предшествовавших или последующих эпизодов, где разрабатывалась бы фабула. Обособление бессюжетной композиции давало возможность перенести все действие как бы в иную плоскость, где быт был изъят, чтобы высветить, показать более полно и ярко отношения духовные.

«Шопениана» выглядела импрессионистической картинкой, воссоздающей образ старинного балета. Однако в структуре ее — в последовательности эпизодов, в хореографической разработке основных тем — проявился многолетний опыт балетного театра, причем не только романтического, но и классического его периода, — опыт Ф. Тальони, Ж. Перро, А. Сен-Леона, М. Петипа, Л. Иванова.

По подбору музыкальных номеров «Шопениана» представляла собой сюиту. По аналогии балет также часто механически называли балетной сюитой. Между тем думается, что гораздо правильнее искать признаки формы «Шопенианы» в балетной, а не в музыкальной традиции. Казалось бы, в «Шопениане» нет столь сложного взаимодействия хореографических тем балерины, ее кавалера и кордебалета, что присущи форме *grand pas*. Четыре солиста в «Шопениане» почти равноправны. Такое равноправие предполагает форма *pas de quatre*. Однако кордебалет в «Шопениане» не просто фон, аккомпанемент для танца солистов, а носитель собственной хореографической темы, как в *grand pas*. Таким образом, «Шопениана» соединила в себе две балетные формы, утвердив форму, если не новую, то, во всяком случае, значительно обновленную, обогатив балетную традицию.

«Шопениана» примечательна и своим соотношением с музыкой. На первый взгляд музыка Шопена шире и разнообразнее, чем тема «Шопенианы», чем образ Сильфиды. Однако вряд ли можно найти зримый одушевленный пластический образ, который выражал бы музыку композитора так полно, так ярко, так образно. Романтическая мечта и реальность находятся в творчестве Шопена как бы в единстве. Они образуют своеобразие балета Фокина, его тему, его форму, его жанр.

Фокин регулярно использовал небалетную симфоническую музыку. Делал он это сознательно, стремясь расширить и углубить сферу балетного театра.

Обращения к небалетной музыке предшественников Фокина единичны — это преимущественно концертные номера и вставные танцы в спектаклях; тем требованиям, которые предъявлял к балетной музыке Фокин, соответствовали лишь партитуры Чайковского и Глазунова. До появления в хореографическом театре произведений этих выдающихся музыкантов для балета писали так называемые балетные композиторы — Ц. Пуни, Л. Минкус, Н. Кротков, Р. Дриго и другие. Адам и Делиб

составляли уже исключение. Считалось, что балетная музыка должна обладать специфическими качествами, и в первую очередь «дансантичностью», то есть танцевальностью. Для этого ей следовало быть мелодичной, задавать темпоритм и настроение; какая-либо серьезность считалась недостатком. Образность такой музыки была минимальной, о симфонизме не могло быть и речи. Подобная музыка на определенном этапе была необходима балетному театру. Находки балетмейстеров рождались вне зависимости от музыки, хореографический образ оказывался первичным. Балет как бы сконцентрировал внимание на собственных специфических возможностях, отшлифовывал формы вариаций, *pas de deux*, *pas d'ensemble*, принципы проведения хореографических тем, элементы танцевального симфонизма. Поиски эти достигли кульминации в акте теней в «Баядерке».

Можно с уверенностью сказать, что после долголетней работы с Пуни и Минкусом у Петипа выработалась привычка сочинять хореографию, ориентируясь лишь на простейшие качества музыки (темпоритм, динамика, настроение), и приспособиться к симфонической музыке Чайковского было непросто. Однако Петипа был исключительно музыкальным человеком, именно он в «Спящей красавице» и в «Раймонде» заложил начало того слияния хореографического и музыкального текста, которое определит развитие балетного театра XX века. Продолжателем его и стал Фокин.

Фокин считал, что музыка должна вести хореографа за собой, что он должен чутко реагировать на все музыкальные оттенки, стремясь воплотить мелодическое и ритмическое богатство выбранного произведения. Кульминационные моменты хореографической фразы соответствовали у Фокина сильным долям такта, музыкальный повтор вызывал повтор танцевальный, неточный музыкальный повтор влек за собой соответствующие изменения в танце. Для реформы Фокина, для дальнейшего развития балетного театра такой подход к музыке был необходим. По стопам Фокина пошли многие хореографы, которые стали черпать в музыке содержание и пластику будущих балетов.

Правда, кроме подобного метода, который Фокин называл унисоном, хореограф настаивал и на применении других — контрапункта, расчленения в хореографии мелодии и ритма, контраста, того самого обогащения музыки хореографией, на котором созданы большинство шедевров старинных балетов (см. статью «О ритмическом суеверии»). Думается, что балетмейстеры XX века не сумели еще достаточно широко применить и развить все эти возможности.

Различная музыка, к которой обращался Фокин, часто подсказывала ему новые для хореографического театра жанры. Таковы «Шопениана», «Прелюды», «Половецкие пляски», «Арагонская хота». Особое место в перечне должен занять «Золотой петушок», в частности его первая оперно-балетная версия (1914). Фокин подробно описал спектакль, где певцы сидели по бокам сцены, создавая своеобразную раму для хореографического действия. Фокин рассказал и о полемике, которая возникла по поводу права балетмейстера обращаться таким образом с оперой Римского-Корсакова. Отстаивая свой спектакль, Фокин привел в пример несколько произведений, возникших под влиянием его «Золотого петушка», в частности «Свадебку» (1923) и «Царя Эдипа» (1927) Стравинского. К ним можно было бы прибавить «Историю солдата» (1917) и «Байку про Лису» (1916) того же Стравинского.

В книге М. С. Друскина «Игорь Стравинский», где, мне кажется, влияние Фокина на великого композитора недооценено, справедливо указано, что толчком к проявлению определенных новаторских тенденций в театральной музыке Стравинского «могли послужить театральные эксперименты, проводившиеся в дягилевской антре-

призе»,¹ причем первым назван «Золотой петушок». Действительно, тот новый тип синтетического спектакля, в котором разные искусства, каждое своими специфическими выразительными средствами, раскрывают авторский замысел, восходит к «Золотому петушку». Певцы на сцене не были связаны пластикой и мизансценами, и вокальные партии передавались безупречно; танцовщики раскрывали содержание спектакля в другом виде искусства, как бы в параллельном оперному плану, обогащая смысл произведения. Самым уязвимым местом представления было то, что подобное синтетическое решение не было предусмотрено Римским-Корсаковым. Именно это и вызвало бурю негодования вокруг. Но на каком ином материале могло проявиться новаторство Фокина? Ведь произведения, задуманные как синтетические, стали возникать лишь позднее. Проба жанра принадлежала Фокину.

Триумфальный успех Русского балета в Париже в 1909 году был плодом совместного творчества художников, входивших в группу «Мир искусства» и близких ей (А. Бенуа, Л. Бакста, Н. Рериха, К. Коровина), и исполнителей (А. Павловой, Т. Карсавиной, В. Нижинского, А. Больша, И. Рубинштейн, С. Федоровой, Г. Роза и других); немалое значение имел тут организаторский талант С. П. Дягилева. Но в перечне всех имен Фокин должен быть выделен особо, ибо именно он создал репертуар первых четырех, наиболее шумных и блистательных, сезонов Русского балета, репертуар, сохранявшийся в антрепризе и пользовавшийся успехом долгие годы.

В первом сезоне были показаны четыре балета Фокина — «Павильон Армиды», «Половецкие пляски», «Шопениана» и «Египетские ночи», переименованные в «Сильфид» и «Клеопатру» — и им же сокомпонуанный дивертисмент под названием «Пир». Во втором сезоне были добавлены три новые постановки Фокина — «Карнавал», «Шехеразада», «Жар-птица», — еще один дивертисмент и «Жизель». Только в 1912 году в труппе Дягилева появился первый балет, поставленный не Фокиным, — «Послепудевый отдых Фавна» В. Нижинского, и с тех пор привлечение новых хореографов, так же как и композиторов, художников, исполнителей, вошло в практику Дягилева. С 1912 по 1929 год в его антрепризе сотрудничали композиторы К. Дебюсси, М. Равель, Р. Штраус, Г. Форэ, Э. Сати, С. Прокофьев, Ф. Пуленк, Ж. Орик, Д. Мийо, В. Ригети, дирижер Э. Ансерме, художники С. Судейкин, М. Добужинский, Х. Серт, Н. Гончарова, М. Ларионов, П. Пикассо, А. Дерен, М. Лоренсен, Ж. Брак, Ж. Миро, Г. Якулов, сценарист Ж. Кокто, балетмейстеры В. Романов, Л. Мясин, Б. Нижинская, Д. Баланчин и другие, с 1910 по 1928 год для антрепризы Дягилева писал свои балеты И. Стравинский. После ухода Павловой и Нижинского ведущими танцовщиками были Т. Карсавина, Л. Лопухова, Л. Мясин, Л. Чернышева, Л. Соколова, Л. Войцеховский, В. Немчинова, С. Идзиковский, О. Спесивцева, П. Владимиров, А. Вильтзак, В. Трефилова, Ф. Дубровская, А. Долия, А. Никитина, С. Лифарь, А. Данилова и другие. В отношении выбора сотрудников Дягилев почти не делал ошибок, он словно угадывал в человеке талант. Художники самых разных направлений, работавшие у Дягилева, определяли пути развития мирового искусства, возникновение новых течений, популярность тех или иных имен.

Как бы высоко ни оценивать искусство, созданное в труппе Дягилева за период 1915—1929 годов, это не уменьшает роль Фокина в возникновении и утверждении антрепризы, в том перевороте, который произошел в отношении к балету во всем мире. Именно Фокин дал толчок к развитию хореографического театра в разных направлениях. Толчок был таким сильным, вызванное им развитие балета столь быстрым, что оно повергало в изумление, а порой и в негодование самого Фокина.

¹ Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Л., 1979, с. 75.

Иногда ему казалось, что балет возвращается вспять, а новое искусство представлялось бездушным, механическим, скандальным. Правда, резкие выпады Фокина касались чаще всего тематики балетов или эпизодов. В большинстве случаев выпады эти сделаны без ссылок на название балета, на имя автора и относятся к тем посредственным и, более того, самозванным балетмейстерам, которые появились в те годы и нередко не имели даже профессионального образования.

Конкретно из балетов третьего и четвертого десятилетий XX века Фокин нелестно характеризовал «Волшебную лавку» Л. Мясина (с. 155), считал, что такие балеты, как «Аполлон Мусaget», «Меркурий», «Свадебка», нельзя танцевать в балетных туфлях (с. 356). Сдержанно отзывался он о хореографах, начавших тогда творческую деятельность, о своих преемниках в антрепризе Дягилева — о Мясине, Нижинской, Баланчине. Резко отрицательно — лишь о Лифаре, но не столько как о хореографе, сколько как об авторе книги «Дягилев и с Дягилевым», и о Нижинском. Читая высказывания Фокина о Нижинском-балетмейстере, следует все время помнить о той обиде, которую испытал Фокин: ведь именно Нижинский сменил его в антрепризе, в деле, которое было создано его руками. Впрочем, даже в «Послеполуденном отдыхе Фавна» главная претензия Фокина, вызвавшая его искреннее возмущение, — последний жест Нижинского — Фавна; если бы не это, Фокин бы «приветствовал и работу Нижинского» (с. 168).

Вывод Фокина о балете, сменившем его искусство, достаточно доброжелателен: «Я со многим не согласен в современной хореографии, но это другой разговор. Это разногласия в одной семье, по сути дела мы думаем одинаково, у всех нас один фундамент» (с. 358).

Совсем в иной интонации писал Фокин о танце, получившем название модернистического. Резкое неприятие Фокиным этого вида искусства — вопрос не вкуса или непонимания: оно было заложено в его мировоззрении.

Балет, будь то спектакль Петипа или Бежара, в большей или меньшей мере, но всегда идеализировал и романтизировал действительность. Присущий балетной традиции романтизм слился в мироощущении Фокина с тем культом красоты, который он, с легкой руки Бенуа, исповедовал всегда. Фокин верил в облагораживающую силу искусства. Не отражать жизнь такой, какая она есть, ставил он своей целью, а нести в искусстве красоту, внедрять ее в жизнь, стараться с ее помощью преобразить и улучшить действительность.

Не случайно с годами, по мере увеличения творческого опыта и наблюдений, менялось отношение Фокина к старому балету, к виртуозности. На рубеже 1920—1930-х годов, противопоставляя балет именно модернистическому танцу, Фокин не просто защищал его, но утверждал созидательную силу балетных традиций, глубокий гуманизм и содержательность старой хореографии.

Возникновение модернистического танца было вызвано потребностью воспроизвести в пластике те новые стороны жизни, на которые деятели балета еще не обратили внимания и которые казались тогда находящимися вне сферы балета. По сравнению с балетом модернистический танец более непосредственно отражал драматические, порой трагические ситуации времени. Безысходность, подавленность, одиночество, отчаяние — вот настроения, которые господствовали в искусстве модернистов. Выразительные средства, раскрывавшие подобные настроения, людям старшего поколения казались уродством.

В те годы, когда новое течение подверглось критике Фокина, оно делало первые шаги и действительно во многом было еще дилетантским — школа, техника вырабатывались постепенно. Однако сравнения с балетом, к которым постоянно прибегал

Фокин, вряд ли были правомочны. Представители модернистического танца искали собственную систему, собственную пластическую выразительность, резко отличающуюся от балетных. Соприкосновение и влияние друг на друга модернистического танца и балета относятся к более позднему времени.

Будущее покажет, что в резком отрицании модернистического танца Фокин был неправ. Деятельность пионеров этого искусства — М. Вигман, М. Грэм, Р. Лабана — превзошла все ожидания. Они создали новую танцевальную систему, у которой оказалась масса последователей и поклонников. В наши дни уже немногие отважатся отрицать хореографию А. Эйли, П. Тейлора, Х. Лимона, М. Каннингама и других учеников и преемников М. Грэма.

В воинствующем неприятии Фокиным модернистического танца отразилась и та полоса неудач, которые преследовали его в 1920-е годы. В 1918 году, соблюдая условия договора со Стокгольмским театром, М. М. и В. П. Фокины с личного разрешения А. В. Луначарского уехали в Швецию. Неоднократно хореограф порывался вернуться на родину. Несколько раз переговоры о возвращении велись с представителями советских официальных учреждений — назначались конкретные условия, определенные сроки. Причин, объясняющих, почему возвращение Фокиных не состоялось, было много. Из писем балетмейстера видно, что он был связан тенетами многочисленных договоров; из писем родственников и друзей возникала картина полной трудностей и лишений жизни Петрограда начала 1920-х годов. Фокин, по-видимому, колебался в решении этого важного вопроса.

Между тем творческая деятельность Фокина в Америке, где он обосновался в 1921 году, не складывалась. В одном из предварительных планов мемуаров у Фокина есть список балетов, которые следует «забыть». Из записанных в него 13 спектаклей 8 относятся к периоду 1921—1928 годов. Но и остальные постановки этих лет, даже те, которые Фокин собирался «описать для книги», не стали явлениями сколько-нибудь значительными в истории хореографического театра. Наиболее интересные из них — «Сон маркизы» на музыку «Безделушек» Моцарта, «Русские игрушки» на музыку Фантазии на русские темы для скрипки с оркестром Римского-Корсакова, «Приключения Арлекина» на музыку Бетховена (1921), «Эльфы» на музыку Мендельсона, «Медуза» на музыку Шестой симфонии Чайковского (1924).

Только в 1936—1942 годах в творческой биографии Фокина наступил Ренессанс. Несколько постановок, созданных для трупп В. Г. де Базиля, Ренэ Блюма и Люции Чейз, вошли в число спектаклей, по сей день репертуарных в разных театрах земного шара.

В первую очередь это «Испытание любви» на музыку Моцарта (1936), «Паганини» Рахманинова (1939) и «Синяя Борода» на музыку Оффенбаха (1941). Если в первом и втором десятилетиях XX века Фокин искал новые пути, утверждал новые возможности балета, расширяя его тематические, жанровые и стилистические границы, то теперь, обогащенный тридцатилетним балетмейстерским опытом, он больше не экспериментировал, — он в совершенстве владел своим искусством и находил точные жанровые и стилистические краски. В «Паганини» балетмейстер рассказал о трудной тернистой судьбе художника, о непонимании его окружающими, о нападениях «классиков», об атмосфере клеветы и сплетен. «Испытание любви» и «Синяя Борода» сходны по жанру. Это комедийные балеты, легкие, изящные хореографические шутки. В обоих любовь торжествует вопреки корысти, сладострастия, насилия. Но по образному миру, по стилю балеты совсем не похожи. Для сюжета «Испытания любви» Фокин использовал китайскую сказку, а распространенный в XVII—XVIII веках стиль «шинуазери» (*chinoiserie*) преподнес юмористически. «Синяя Бо-

рода» — балет-шутка по одноименной опере-буфф Оффенбаха. Сюжет полон нарочитых преувеличений, а пластика — легких пародий на старый классический балет. Но в пародийности нет ни зла, ни сарказма. Столько любви вложил Фокин в балетную шутку, что она звучит скорее своеобразным гимном старому балету, нежели его отрицанием.

Успехом пользовались и такие постановки Фокина этого периода, как «Дон Жуан» Глюка (1936), «Золушка» д'Эрланже (1938), балетная версия «Золотого петушка» (1937). Последний спектакль Фокина, увидевший свет рампы, — «Русский солдат» на музыку Прокофьева (1942) — вначале был посвящен «всем страждущим воинам», в окончательной редакции — «храбрым русским солдатам второй мировой войны». Умиравший солдат, реюшая над ним смерть, люди, окружавшие его в жизни, — все сплеталось в спектакле то в последовательном, то в параллельном изображении. «Жить, еще жить, примкнуть к этим радостным людям, убежать от скользящей, трогательной серо-сквозной тени в развевающем ее длинные волосы холодном вихре, уйти от готовой осыпаться на жаждущее жизни тело земли» — так писали о смысле балета после премьеры.¹ Находясь вдали от родины, Фокин жил происходившими на ней событиями, и чем труднее было в России, тем больше дум и переживаний отдавал ей хореограф.

Наследие Фокина либо не сохранилось, либо сохранилось плохо. В Театре оперы и балета им. С. М. Кирова, бывшем Мариинском, не сходят со сцены «Шопениана» и «Половецкие пляски», с небольшими перерывами идут танцы в опере «Руслан и Людмила». На концертной эстраде живет «Умиравший лебедь». На Западе также бытуют несколько постановок Фокина — «Сильфиды», «Жар-птица», «Испытания любви», «Синяя Борода», «Паганини». В 1960-е годы на разных сценах Советского Союза было возобновлено несколько балетов Фокина — «Петрушка», «Жар-птица» (в Малом театре оперы и балета и в Большом театре Союза ССР), «Эрос» (в Малом театре оперы и балета), «Египетские ночи» и «Карнавал» (в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова), «Видение розы» (в Большом театре СССР и в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова). Однако вскоре почти все эти балеты исчезли из репертуара.

К сожалению, из репертуара балетного театра исчезают балеты не только Фокина, но и многих других выдающихся хореографов — Ж. Перро, М. Петипа, А. Сен-Леона, хотя их постановки легче запомнить и передать от поколения к поколению. Возобновить те спектакли Фокина, которые давно не шли на сцене, почти невозможно. Сила искусства Фокина не в схеме, не в композиции, которые зачастую бывают просты и обыкновенны, а в деталях, в нюансах, придающих его балетам особый, неповторимый аромат.

Историческое значение творчества Фокина определяется не количеством переживших его сочинений, а той ролью, которую он сыграл в определении последующих путей балета.

Деятельность Фокина способствовала тому, что балетный театр не просто вышел из состояния начинавшегося было кризиса, а словно взмыл на гребень высокой волны. Развитие его в дальнейшем пошло по двум руслам, которые впоследствии многократно разветвлялись.

В XX веке нет хореографа, который прямо или опосредованно не испытал бы влияния Фокина. Поначалу ставить по-старому казалось просто невозможным. От находок Фокина отталкивались В. Нижинский, Б. Романов, Б. Нижинская, а на пер-

¹ Новое русское слово, 1942, 30 окт. Вырезка хранится в архиве Фокина в Ленинградской государственной театральной библиотеке им. А. В. Луначарского.

ых порах и Л. Мясин («Парад», «Треуголка», «Пульчинелла», «Проказницы»), и Д. Баланчин («Блудный сын»). Все завоевания советского балета опирались на новаторство Фокина и Горского. Лопухов и Голейзовский были открытыми их продолжателями, хотя в отличие от Нижинского или Романова, например, они, особенно Лопухов, ориентировались уже и на академическую традицию. Вводя в свои балеты развернутые хореографические ансамбли, Лопухов старался сохранить в них действенность, логическую и эмоциональную осмысленность, избегать нарочитой диверсифицированности.

Во второй четверти XX века на Западе появились хореографы, продолжившие традицию Петипа. Это в первую очередь Баланчин, это Мясин, Лифарь, Ландер и другие. То, что было невозможно в первом десятилетии нового века, стало реальным спустя двадцать пять — тридцать лет. Наиболее распространенным жанром стал одноактный бессюжетный балет, который словно непосредственно продолжал традицию академической формы *grand pas*. Однако звеном, соединившим *grand pas* с бессюжетным балетом, была «Шопениана». Именно «Шопениана» оказалась тем первым бессюжетным ансамблем, который был обособлен от многоактного балета. Под влиянием «Шопенианы» и даже по аналогии с ней была создана «Серенада» Баланчина, как бы открывшая цикл бессюжетных балетов.

В дальнейшем жанр одноактного балета тематически и стилистически безгранично раздвинулся. Ведущая роль в кристаллизации этого жанра принадлежала Д. Баланчину, по стопам которого пошли многие другие. Хореографы обращались к музыке разных композиторов — от Баха до Стравинского и Прокофьева, воспроизводили в классическом танце тончайшие оттенки разных стилей. Достаточно назвать такие балеты, как «Вальс» Равеля — Баланчина, «Эпизоды» Веберна — Баланчина, «Этюды» Черни — Ландера, «Гамелан» Харрисона — Джоффри, «Троицу» Рафа и Холриджа — Арпино. Не был ли и этот путь следованием заветам Фокина, который призывал отражать в балете все тематическое и стилистическое многообразие окружающего мира? Так Фокин обогатил даже то течение, которое отрицал, может быть невольно, но способствовал возрождению того танца, в гибели которого его упрекали.

Советский балет 1930—1940-х годов, сохраняя многоактную форму старого балета, ориентировался на логически развивающуюся сквозную действенность, утвержденную Фокиным. Однако в спектаклях этого периода обозначился определенный перевес литературного сюжета и режиссерских приемов над собственно хореографическим раскрытием образа.

В 1950—1960-е годы в рамках этой сложившейся структуры многоактного спектакля возникло два течения. Ю. Григорович видоизменил привычное соотношение танца и пантомимы, вернув танцу главенствующую роль и сделав его средством образной характеристики. Эстетика Григоровича реставрировала некоторые принципы Петипа. Л. Якобсон, напротив, стремился развить и продолжить традиции Фокина. Якобсон действительно, больше чем любой другой балетмейстер, оказался последователем Фокина, а то место, которое он занял в истории советского и мирового балета, подтверждает непреходящее значение теории и практики Фокина. Якобсон продолжил начатое Фокиным расширение выразительных возможностей балета. После сорокалетнего перерыва он вернул на академическую сцену свободную пластику, применив ее в балете «Спартак» (1956); используя фокинские принципы, нашел различные пластические решения для персонажей татарской и скандинавской сказок, «Клопа» Маяковского (1962) и «Двенадцати» Блока (1964), «оживил» скульптуры Родена, воплотил эпизоды Великой Отечественной войны. Подобно Фокину, Якобсон применял классический танец как выразительное средство, равноправное со всеми прочи-

ми. Но, в отличие от Фокина, использовал его не только для воплощения романтических и фантастических героев; классическим танцем Якобсон мог нарисовать персонажей лирического *pas de quatre* на музыку Беллини, гротескового *pas de deux* на музыку Моцарта или Слепую девушку, чей образ в грозные годы войны напоминал о жертвах фашизма.

Несколько схематизируя, можно сказать, что Баланчин и Якобсон, вокруг которых оказались сконцентрированными противостоящие течения балетного театра середины XX века, продолжили традиции Петипа и Фокина. Большинство современных балетмейстеров сочетает в своем творчестве принципы обоих течений, хотя периодически одно из них преобладает. И. Бельский, И. Чернышев, Н. Боярчиков, О. Виноградов, Н. Касаткина и В. Василев, Г. Алексидзе, Б. Аюханов, Б. Эйфман, Г. Замуэль, Ал. и Ан. Дементьевы, В. Елизарьев, Л. Лебедев, А. Полубенцев ищут новые сферы пластической выразительности, обогащают балет находками родственных и смежных искусств, стремятся раскрыть психологию современника. Открытия Фокина живут в творчестве каждого из них.

Г. Добровольская



ПРОПЫВ ПЪЧЕЖИЯ

ВОСПОМИНАНИЯ
БАЛЕТМЕЙСТЕРА



*Самое спокойное, самое практическое для работы
в области искусства — это плыть по течению.*

*Будет ли то в тихую, ясную погоду, по безмятежной
глади, когда все просто и понятно до скуки;*

будет ли то в кошмарную бурную ночь, по пенящимся

волнам, когда кругом мрак непроглядный и хаос... —

если хочешь, чтобы было проще и легче —

плыви по течению.

Но если это тебя не соблазняет,

и ты хочешь своим путем

направиться к своей цели,

если готов к борьбе и страданиям

и идущая навстречу бессознательная стихия

не страшна тебе... —

не жди благоприятной погоды,

не справляйся о попутном ветре —

смело греби против течения!

Фокин

I

МОЕ ДЕТСТВО

*Вопрос об отдаче меня в балет.
Мои родные и их влияние на меня.
Знакомство с балетным миром.
Увлечение танцем. Первый успех*

«Не хочу, чтобы мой Мимочка был попрыгунчиком», — сердито говорил папа, когда в семье нашей подымался вопрос об отдаче меня в балетную школу. Он был серьезный, деловой человек и балет считал занятием легкомысленным. Мысль, что его младший сын будет только и делать всю жизнь, что прыгать и на одной ноге вертеться да еще брать балерин за талию и подкидывать в воздух... эта мысль раздражала его.

Папа* был купец, всю жизнь провел в напряженной работе, но под старость стал болеть и слепнуть. Дела пошли плохо. Он передал и дела и заботу о семье маме, а сам мучился своей бездеятельностью. Прежде энергичный, бодрый, веселый, стал теперь мрачным, недовольным собою, недовольным всем окружающим.

Нас было четыре брата и сестра.* Забот у мамы о нас было много, и мысль отдать младшего мальчика в императорскую балетную школу, раз попав в которую, он будет «обеспечен на всю жизнь», казалась маме очень соблазнительной: сперва обучение и воспитание совершенно бесплатное и на полном пансионе, потом карьера артиста императорских театров и затем пенсия на всю жизнь. Папе трудно было возражать, трудно было настаивать. Все говорили: «отдайте вашего мальчика в балет, он у вас такой грациозный». Но папа уже почти не мог видеть своего «грациозного мальчика». Он сердито повторял, что можно выбрать другую, более достойную карьеру и не заниматься таким «глупым делом».

Я слушал спор папы с семьей. Когда говорил папа, я внутренне соглашался с ним. Папа всегда говорит правильно, он все знает. Но когда сестра моя Соня описывала прелести балета, особый мир, где все так красиво, где люди совершенно непохожи на обыкновенных людей, двигаются и живут под чудную музыку, в роскошных костюмах, среди дворцов и замков или порхают среди фантастических миров... мне казалось, что папа на этот раз ошибается.

Мой брат Коля* был лет на семь старше меня. Он был уже «как большой» и казался мне после папы самым умным и серьезным человеком. Он тоже доказывал, что балет самое прекрасное искусство. Его называли «маленький балетоман». Он ходил на галерею, а после спектакля ждал у подъезда танцовщиц или воспитанниц театрального училища. Аплодировал им из зрительного зала и у театрального подъезда. Маленький гимназист, он был влюблен не в какую-нибудь танцовщицу, а во всех разом; был влюблен во весь этот особый балетный мир. Я обожал своего брата Колю, и все, что он говорил, мне казалось тоже «безусловной правдой».

Как же примирить эти два взгляда на балет? Папа говорит, что это недостойное занятие, что стыдно всю жизнь посвятить такой глупости, он называет балетных «попрыгунчиками». Коля же и Соня говорят, что это прекрасное искусство. Кто прав? Есть ли это нужное, серьезное, настоящее дело, или это легкомысленная, пустая забава? С таким вопросом в душе я пришел в балетную школу, с таким вопросом я начал свою карьеру танцовщика и затем работу балетмейстера. Сколько раз в течение моей театральной жизни в душе моей звучала фраза моего отца: «Не хочу, чтобы мой Мишечка был попрыгунчиком!» Много раз я чувствовал, какая в этом обидная правда, что балетный артист только «попрыгунчик», и постоянно сам себе отвечал: если это так, то только по ошибке, только потому, что артист «не ведает, что творит», не понимает, какие возможности заложены в его искусстве.

Вернусь к своему детству, к своим близким. Каждый член моей семьи оказал на меня большое влияние, каждый дал мне что-то такое, что имело значение для всей моей театральной деятельности.

Моя мама* передала мне фанатическую любовь к театру. Немка, родившаяся в Мангейме в купеческой семье Kind, она рано потеряла свою мать. Ее тетя взяла на воспитание сиротку. Ничего общего с искусством ни в семье моей мамы, ни в семье ее тети не было. Но любовь к театру в маленькой девочке проявилась рано и сохранилась на всю жизнь, несмотря на печальное начало ее театральной «карьеры».

Со своим мужем, серьезным, «важным» чиновником, тетя сидела в ложе на первом представлении оперы Мейербера «Пророк». Во время сцены коронации тетя вдруг вскрикнула. На сцене детский хор, и в нем поет племянница Кити. Когда вернулись после спектакля домой, Кити в кровати. «Ты пела в хоре?» — «Да». Как она «записалась» в хористки детского хора, как умудрилась тайком вместо школы побывать на репетициях, как сумела удрать на спектакль и вернуться домой... мама не помнила ясно, но очень хорошо помнила, как ее за это первое и последнее выступление на сцене выпороли. Наказание это не охладило ее любви к театру. Наоборот: театр на всю жизнь остался для нее самым прекрасным, но доступным для каких-то других счастливых людей местом на этом свете. Свою любовь, свою мечту о театре мама передала мне. Эта же любовь заставила ее, вопреки желанию мужа, тайком от него, отвести меня на прием в театральную школу. Счастливая, вернулась она домой. «Миша принят!»

«Куда принят?» — спросил папа с выражением тревоги на лице.

«Принят первым в театральную школу!»

Брови у папы нахмурились, но губы слегка улыбались. Очевидно, слово «первым» произвело впечатление. Гордость отцовская получила какое-то

удовлетворение. Тому, что в списке десяти-двенадцати мальчиков, принятых в школу из сотен, приведенных на «выбор», Фокин Михайл, вопреки алфавиту, назван был инспектором, оглашавшим список, первым, в нашей семье придавали большое и преувеличенное значение. Итак, папа примирился или, вернее, решил потерпеть, подождать до того времени, когда его здоровье, а затем и дела поправятся и он сможет увести своего «Мимочку» с нежелательного пути.

Если мама передала мне любовь к театру, то от папы я получил критическое отношение к балету. Я не знаю, что имело большее для меня значение. Я знаю, что многие очень талантливые артисты при большой любви к театру не принесли ему той пользы, на которую были способны, только потому, что им, влюбленным в театр, все казалось хорошим, не требующим никаких изменений, никаких усовершенствований.

Мой старший брат Владимир * с самых ранних лет поступил в театр. Без специальной подготовки он стал выступать в комедиях, фарсах и опереттах. Учился немного в консерватории, учился на драматических курсах, но, не кончив ни того ни другого, пошел на сцену. Практика стала его школой. Он сделал себе большое имя комедийного актера как в столицах, так и в провинции по всей России. На меня он имел большое влияние. Совсем маленьким мальчиком я ходил смотреть Володю в каждой новой роли. Обычно я проходил через сцену к нему в уборную, чтобы он меня «провел». Входя в уборную, где переодевались несколько артистов, я не сразу мог узнать, кто из них Володя. Он делал каждый раз иной «характерный» грим. Очень красивый молодой человек, он почти никогда не появлялся на сцене со «своим лицом». То он был стариком, то солдатом, денщиком с уродливым носом и глупым лицом, то полицейским со «страшными» усами, то купчиком... Когда я, удивленный, стоял в дверях, боясь кого-нибудь другого принять за брата, он обращался ко мне каким-то чужим, каждый раз новым голосом. Артисты забавлялись моим смущением, говорили: «Володя на сцене, он сейчас придет».

Театр, в котором служил брат, давал очень смешные комедии и фарсы. За всю жизнь мою я не помню такого хохота, какой царил в этом театре. Публика буквально покатывалась со смеху, когда труппа во главе с удивительным комиком Ленни * разыгрывала веселые комедии. Игра была грубая, гримы, жесты преувеличенные, но все так живо, смешно, талантливо. Каждую неделю ставили новую пьесу. Володя целыми днями учил роли. Всю жизнь он «зубрил» наизусть все новые и новые роли, все создавал «типы». От этого моего соприкосновения с работой брата в театре я вынес впечатление: во-первых, что театр, даже самый веселый, беззаботный, есть постоянный серьезный труд и, во-вторых, что театр требует от артиста перевоплощения, создания образа. Это ощущение театра, как постоянного творчества и перевоплощения, очень пригодилось мне впоследствии. Оно дало мне возможность понять ошибку балета, в котором танцовщики и танцовщицы постоянно остаются самими собою, не пытаются изменить свою внешность, свои жесты, свои танцы. Мое отталкивание от театра, где все готово «раз навсегда», в значительной степени имеет в основе своей первые впечатления от театра, быть может пустякового, но не утратившего того, в чем заключается сущность этого искусства, то есть дара перевоплощения.

Из всех моих родных самое большое влияние оказал на меня мой брат Николай. Это был по природе педагог. В его натуре была потребность учить, делиться своими знаниями. Судьба направила его на военную карьеру. Перед революцией он был командиром кавалерийского полка, участвовал в великой войне. Но всю жизнь он чувствовал, что не попал на свою дорогу. Выйдя в отставку, он читал лекции по истории в народном университете в Перми. * Заболев чахоткой, он должен был бы прекратить чтение, но потребность делиться своими сведениями с аудиторией, которая его жадно слушала (он очень интересно всегда говорил), была так сильна, что он, губя себя, надрывался до последних дней болезни. На этой потребности учить, на его способности увлекательно рассказывать была основана наша, необычайная для братьев при большой разнице в возрасте, дружба. Мне не надо было сверстников. Я готов был все время проводить с Колей. Он рассказывал все, что читал. Прочтет книгу и ведет меня на прогулку в лес. Это было на Крестовском острове, в окрестностях Петербурга. Положит, бывало, мне руку на шею и рассказывает. Так идем мы долго, долго. Мне неудобно. Воротник немного душит. Но мне приятно. Я люблю Колю, люблю его слушать. Вот он рассказывает одну книгу за другой Жюль Верна. Вот он только что прочел «Войну и мир», и я с его слов знаю уже книгу. Все герои Толстого близки мне. Мы садимся на опушке леса. Коля указывает мне рукой: «Вот на таком холме стоит Наполеон». Я ясно вижу Наполеона на белом коне. Знаю, как одет он, как одета его свита. Колин рассказ сливается в моем воображении с окружающей природой, с настоящим небом. Все, что прочитывал Коля, он передавал мне. Все, чем увлекался, увлекало меня. Иногда в своем педагогическом порыве он составлял тетрадь, в которой излагал или какую-нибудь военную науку (это в то время, когда он из гимназиста превратился в юнкера) — стратегию, фортификацию или инженерную науку. Все это в доступной моему возрасту форме. У меня в России до последнего времени сохранялась большая тетрадь его под названием «Маленький инженер» со старательно исполненными Колей для меня чертежами. Был еще особый прием в его рассказах. Он фантазировал из разных периодов истории, ведя рассказ во втором лице. Он говорил: «Ты, командир полка, выходишь на полковое учение; вестовой подает тебе вороного жеребца» и т. д... [Во время] рассказов доходила очередь до меня, когда я сам должен был действовать, выкрикивая команды, давать распоряжения. Иногда в этих играх я был ранен, падал с коня, «пронзенный пулей», и Коля говорил: «ты перестал видеть, слышать, чувствовать...» Тут я разражался плачем. Иногда он сжаливался надо мною, и я приходил в себя. Перед глазами у меня был белый потолок, сестра милосердия склоняется надо мной и т. д., и игра-рассказ продолжался. Но иногда я «погибал» безвозвратно!

Думаю, что эта игра имела громадное влияние на мое развитие. Она возбуждала мою фантазию и обогащала меня сведениями из самых разнообразных областей жизни. Брат был не по годам образован и начитан и вел меня за собою с любовью и увлечением. До поступления моего в балетную школу, в период его увлечения театром, много фантазий-рассказов посвящалось балету. Я был то первым танцовщиком, то балериной, то директором театра, то балетмейстером. Был у нас большой гардеробный шкаф. Перед ним, как балерина перед зеркалом, мы танцевали. Коля высоко подымал

меня, а я делал в воздухе *entrechats*, как он объяснял мне. Возвращаясь с балетного спектакля, он рассказывал мне сюжет каждого балета, и я уже жил в этом волшебном мире до того, как родители повели меня в первый раз в театр. Кроме увлечения балетом и общего развития я получил от брата Коли его взгляд на жизнь. Я привык думать, что каждый человек, на какую бы деятельность судьба его ни направила, должен сделать все от него зависящее, чтобы развить, усовершенствовать себя и принести своему делу наибольшую пользу.

Если в смысле духовном, умственном самое большое влияние на меня оказал брат Николай, то следующий брат — Александр, * спортсмен и атлет, способствовал моему физическому развитию и, главное, развил во мне тот спортивный задор, без которого трудно выделиться на поприще танцора. Ловкость, физическая энергия, сила, стремление перепрыгнуть другого и т. д. — все это развивается спортом, и все это очень полезно для танцора. Шура был удивительный гребец, а затем один из лучших велосипедных гонщиков в России. Он установил даже на несколько дистанций всероссийский рекорд. Подражая ему, я тоже гонялся на гичках и брал призы. Велосипедная моя карьера была менее блестящей. Участвовал я один раз в дорожной гонке. Вылетел вперед. Грудь разрывало от напора свежего воздуха, ноги ныли от усталости, но сердце билось в надежде на первый приз, когда раздался выстрел... лопнула шина и с жалобным писком выпустила воздух. Я положил велосипед на плечо и печально припелся к «финишу» на полчаса позже последнего гонщика. Шура, посмеиваясь, называл меня «дорожным гонщиком», а я уже более не пробовал счастья в этом спорте. Все же велосипед сильно развил мускулы моих ног, а увлечение спортом очень пригодились мне в дальнейшей карьере танцора.

Брат Шура открыл велосипедный магазин. На одном из первых «русских» велосипедов я чуть не сломал себе голову. Ехал по Невскому проспекту. Сидел почти вниз головой. Это было в то время «шикарно». Вдруг мостовая быстро приблизилась к моему лицу и больно ударила меня в лоб. Пришел я в себя в аптеке. Аптекарь бинтовал меня, а какие-то дамы ахали. В больнице мне сбрили бровь и зашили рану. Когда я увидел в зеркале себя без брови и с открытой раной, я горько заплакал. Тогда я уже мечтал быть танцором и не мог себе представить, что с таким лицом смогу когда-нибудь танцевать. Много лет потом, гримируясь перед зеркалом и замазывая бровь, я вспоминал «русский велосипед» моего брата. Падение было результатом поломки руля. Видя, что все кончилось «благополучно», Шура опять посмеивался надо мной. Его имя победителя на велосипедных состязаниях способствовало успеху его дела. Скоро он перешел на продажу автомобилей. Много лет спустя, когда я был уже артистом и отдыхал в Швейцарии, я получил письмо от Шуры: «Я решил переделать свой магазин на театр и давать маленькие пиесы, балетные сцены и т. д. Что ты об этом думаешь?» Шура ничего не имел общего с театром, с искусством и вдруг создает театр невиданного еще в России типа! Но я верил в его способности и деловитость и послал ему пожелание успеха. С невероятной быстротой создался «Троицкий театр миниатюр», * который завоевал симпатии публики. Художники, писатели охотно работали для нового дела. Публика посещала уютный театр, и дела были блестящи. Если бы Шура передал мне не только любовь к спорту, но и свои деловые организаторские способности, мне не пришлось

бы всю жизнь давать свои балеты в чужих антрепризах, под именами других директоров!

Сестре моей Соне * я более всего обязан тем, что был отдан в балетную школу. Наша семья каждое лето жила на Крестовском острове (дачное место под Петербургом). Там сестра познакомилась с девочками из театральной школы. Учащиеся в этой школе разделялись на две группы. Более способные жили на полном пансионе в Театральном училище. Девочек, принятых «в казну», даже и летом не отпускали к родным, а перевозили на казенную дачу на Каменном острове. Менее способные были «приходящими», то есть жили дома и приходили в школу только для занятий. Конечно, «избранные» воспитанницы, более способные к танцам, очень завидовали своим подругам, пользующимся свободой. Итак, Соня гуляла и играла в летние месяцы с не подающими больших надежд и потому живущими на свободе сестрами Л. и с не только подающей надежды, но уже доказавшей исключительную талантливость М. Кшесинской, впоследствии знаменитой балериной. Последняя была «на свободе» в виде исключения за особые заслуги ее отца — маститого артиста Ф. И. Кшесинского. Общение с этими девочками, постоянные разговоры о балете вскружили голову Соне. Сама она не мечтала о поступлении в балет — вышла из возраста. Я же приближался к «приемному» возрасту (8—9 лет), поэтому-то сестра и повела атаку на папу с целью отдачи меня в балет.

Способности и любовь к танцу уже определенно выявились у меня. Старшие братья и сестра ходили на «семейные танцевальные вечера» в Яхт-клуб каждый понедельник. Они не были членами клуба, а назывались «гостями». Я же и этого звания не имел и без всякого звания, а может быть и без всякого права, проникал на «хоры», расположенные над танцевальным залом, и наблюдал оттуда за танцами. Я был совсем еще маленьким, когда сделался постоянным и тайным посетителем этих вечеров. Это одно из первых воспоминаний моей жизни и, во всяком случае, первое впечатление от танца. Я сидел до поздней ночи, упираясь подбородком в барьер, и жадно всматривался в танцующих. Я то засыпал, то просыпался. Передо мной неслись танцующие пары. Не то сон, не то явь. В те времена танцы на балах были другими. Теперь пары едва двигаются маленькими шажками. Почти стоят на месте, когда «танцуют». Если бы не играла музыка, то трудно было бы догадаться, что они, собственно, делают, обнявшись. Тогда действительно танцевали. Большое движение было в мазурке, большое веселье в кадрили, отдых и успокоение в плавном вальсе. Кадрилью обычно руководил специальный дирижер. Он выкрикивал: *avancez, reculez, changez vos dames...*¹ и т. д. Все подчинялось его повелениям. Дирижер обычно был общим любимцем, делая свое дело вдохновенно и часто очень забавно импровизируя сложные переходы танцующих. Он был краснее всех, больше всех обмахивался платочком и не замечал, что крахмальный воротник его совершенно терял форму.

Сравнивая танцы того времени с теперешними, я должен сказать, что помимо сильного движения их отличало еще полное отсутствие эротического элемента. Кавалер держал даму за кончики пальцев или, например в вальсе, за талию (не выше и не ниже затянутой в крепкий корсет талии).

¹ Вперед, назад, меняйте дам... (франц.).

Танец выражал очень почтительное отношение кавалера к даме. мазурке, в кадрили он вел ее немного впереди себя, иногда рыцарски становился на колено. Что бы сказали танцоры того времени, увидав современный Foxtrot, в котором кавалер прикладывает щеку к лицу дамы, а она вместо того, чтобы убежать из его тесных объятий, прижимается к нему, обхватывая его за шею?! Времена меняются, меняется и танец — всегда точный выразитель характера и вкуса времени.

Не все танцевали красиво. Иные очень смешно. Но для меня было интересно наблюдать за всеми. Проходящие мимо «члены» или «гости» клуба иногда говорили: «Миша, спать пора». «Сейчас», — говорил я и еще ближе прижимался к балюстраде, стараясь быть незамеченным. Соня со своим женихом * неслась в мазурке. Он притоптывал каблуком, широко отставляя локти, особенно эффектно пятился назад при повороте, давая дорогу «даме». Их называли «чудная пара». Соня была «Королева мазурки». Как же я мог идти спать?! И я иногда сладко засыпал тут же, на балюстраде.

Я так насмотрелся на танцующих, что мне достаточно было небольшого указания от брата Володи, чтобы я мог исполнить все эти танцы. Особенно хорошо я научился от Володи как-то загребать правой ногой во время вальса. Этим «кревделем», как я его называл, мы с Володей очень гордились. Как-то раз, вопреки всем правилам клуба, кто-то из членов вытащил меня с хоров в зал, и меня заставили стацевать мазурку с Соней. Все потемнело от волнения в моих глазах. Я ничего не видел. Но ноги выстукивали «голубца», я так же, как большие, носился по залу, шикарно отставлял локоть, становился на колено и т. д. Когда мы кончили и я расшаркался перед Соней, был гром аплодисментов. Это мой первый танцевальный успех. Вздволнованный, сконфуженный, но счастливый, я побежал на свое место на хорах, получив в награду пирожное с кремом, мой первый «говорар» за танцы.



ТЕАТРАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ

*Жизнь в школе. Общеобразовательные предметы.
«Посторонние» занятия. Преподавание такцев.
Первое «выступление». Мои учителя. Царский спектакль.
Мои первые сомнения. Работа в музеях.
Сравнение других искусств с балетом.
Экзаменационный спектакль. Дебют.
Окончание школы.*

В императорское С. Петербургское Театральное училище* я поступил в 1889 году. Школа эта занимала громадное здание, тянувшееся во всю длину Театральной улицы. Вся улица представляла чудное произведение зодчего России. Она заканчивалась Александринским театром, стоящим на площади, и сливалась с ним в архитектурном ансамбле. Все здания в ампирном стиле, желтого цвета с громадными белыми колоннами. Внутри Театрального училища тоже необычно: громадных размеров залы с зеркалами во всю стену, украшенные портретами царей и цариц, множество классных комнат, громадные спальни, лазареты, большая церковь... все это представляется необычайно грандиозным, если принять во внимание малое количество учащихся (в некоторых классах занималось по 4—5 учеников). Какой штат учителей, какое здание для нескольких десятков мальчиков и девочек! Эта школа многократно и очень противоречиво была описана в разных мемуарах и даже романах. В 1938 году было отпраздновано двухсотлетие Театрального училища. По этому случаю училищем издана книга.* Она содержит очень много интересного и ценного материала, но описание жизни, нравов, чудовищных порядков этого учреждения приводится главным образом по мемуарам одной из его питомиц, скрывающейся под псевдонимом Балетомановой. Как объяснить разницу между моими воспоминаниями и тем мрачным кошмаром, который помещен в юбилейной книге со слов Балетомановой? * Могло ли все до такой степени измениться в школе ко времени моего вступления в нее? (Книга говорит о жизни в школе до 1880 года). Или теперь принято поносить все, что было при старом режиме? Или личные свойства автора заставляли видеть все в мрачном свете, все объяснять глупостью, интригами и даже побуждениями грязного порядка лиц, стоявших над беззащитными девочками и мальчиками? Поступив в школу, я слышал рассказ о том, как издевались старшие над маленькими, как вывешивали вновь принятых за окно на полотенцах (мороз пробегает по спине при

мысли о такой «шалости»). Слышал я, как старшие заставляли повичков себе повиноваться, служить. Но в мое время уже ничего подобного не было. Не было и штата начальников-монстров, о которых повествует «история». Наоборот, состав учителей и воспитателей был очень культурный, и отношение их к детям было таково, что я, мастер на всякие затеи и проказы и потому бывший многократно наказанным, все же вспоминаю о них с самым лучшим чувством.

В школе преподавались замечательно хорошо предметы специальные и очень слабо общеобразовательные. Я не обвиняю ни администрацию, ни учителей. Жизнь школы сложилась так, что участие детей на репетициях и спектаклях перебивало и разрушало занятия. Учащиеся не имели времени готовить заданную работу, уходили из класса среди урока, чтобы ехать на репетицию, приезжали из театра, когда классные занятия уже кончались, и т. д. Жизнь в театре была настолько интересная, волнующая и притом утомительная, что начальство не очень строго относилось к детям, не сделавшим заданного урока. Мы, утомленные танцами, часто не готовили уроков на завтра; все равно опоздаем из театра на урок и нас не успеют спросить. Иногда репетиция оканчивалась неожиданно рано, и мы оказывались в трагическом положении. Что делать? «Француз» поставит единицу! Значит, в субботу не идти домой. Мы обращались к балетмейстеру или репетитору с просьбой еще раз пройти наш танец. Он у нас не совсем выходит. Репетитор, сам прошедший ту же школу, отлично понимал, что «не совсем выходит» не танец, а французский язык, что беда не в таком-то рас, а во французских глаголах. Он часто отвечал: «Подождите, мы еще раз пройдем ваш номер в конце репетиции». Счастливые, мы садились на скамейки «ждать». Как не любить танец, он столько раз спасал от единицы! В то время мы мало сознавали, как пригодились бы эти «глаголы», если бы мы их своевременно одолели. Тогда никто из артистов не уезжал за границу, и французский язык нам казался совершенно ненужной мукой. Все равно, окончим школу и все забудем, что заставляют нас «зубрить». Учитель же француз * был постоянным предметом насмешек и глупых шалостей. Он так смешно коверкает русский язык и хочет, чтобы мы правильно говорили по-французски. Кто-нибудь из мальчиков вешал звонок в шкаф, стоящий в классе, и проводил нитку. Звонок звонил. Все удивленно оглядывались. Учитель не мог найти виновника, и мы были счастливы.

По отношению к преподавателю закона божьего * был другой прием. Чтобы он не спросил урока, батюшку «заговаривали». Были мастера задавать такие вопросы, чтобы батюшке трудно было ответить. Завязывался «религиозный диспут», который кончался обыкновенно фразой законоучителя: «Ну садись, садись», а в это время уже можно было вставать и читать молитву «после урока». Батюшка был очень добрый, и этим мальчики пользовались с ловкостью необыкновенной. Перед экзаменами ученик ждет батюшку, когда он пройдет по коридору из церкви. Вот он идет, очень красивый, в рясе, с длинными волосами и раздвоенной слегка бородкой. Очень похож на изображение Христа. Он нам казался немножко «святим», и вовлечь его в греховное соглашение было особенно стыдно. Но что делать, когда из всего курса успел выучить лишь «Всенощное бдение», а на экзамене могут спросить что-либо другое? И вот ученик подходит сперва под благословение, а потом, с трудом поспевая за широко шагающим священником,

робко говорит: «Батюшка, спросите меня «Всенощное бдение». «Что ты? что ты?!» — говорит укоризненно священник. Но уже «бдение» врезалось в его память. На экзамене пальцы его долго перебирают учебник. «Что бы тебя спросить?.. Ну, расскажи нам... про «Всенощное бдение»...» И ученик спасен.

Географию мы тоже почитали ненужным предметом. Какое нам дело до Аргентины, Бразилии, до Австралии? Не думали мы тогда, что жизнь всех нас разбросает по всему миру, что будем открывать школы и ставить балеты в городах и странах, которые не хотели даже почтить своим вниманием на уроках географии.

История, казалось бы, столь важный предмет для артистов, тоже проходила поверхностно. Анатомия совершенно не преподавалась. Когда по окончании школы я был назначен преподавателем балетных танцев, я на собрании учителей стал доказывать, что артист балета должен изучать историю внешней культуры, историю театра, историю костюма, эстетику и анатомию, со мной согласились, но указали, что и ту скромную общеобразовательную программу, которая установлена для школы, учащиеся не успевают пройти. Но все же после моего заявления был введен предмет «Основания эстетики в приложении к балетному искусству», для чтения которого был приглашен Г. М. Князев.

Ограниченность образования, получаемого в балетной школе, имела еще другую причину, помимо перегрузки учащихся театральной работой и специальными предметами, главным образом физическими занятиями (танцы классические, характерные, балльные, мимика, поддержка, зачем-то еще военная гимнастика и фехтование). Причина заключалась в ужасном заблуждении того времени, что умственное, духовное развитие балетного артиста совсем не так важно, что надо его развить физически.

Я вспоминал слова моего отца о балетных «попрыгунчиках». Как это мучительно верно по отношению к танцовщикам того времени и как это далеко от того идеала артиста, который мне рисовался. Но я забегаю вперед. Все эти мысли и порывы относятся к последним годам моего школьного обучения и еще больше ко времени, когда я закончил школу и получил награду за успехи в науках и танцах. В то же время, когда я совершал эти «успехи», я, так же как и другие, радовался [возможности] опоздать с репетиции на урок.

Но, не питая большой симпатии к урокам математики и французского языка, я стремился прочесть как можно больше, и не только из любви к чтению, не только из интереса, но с полным сознанием, что необходимо пополнить чтением свое образование. В школе была большая и хорошая библиотека. Беда была в том, что помимо книг я любил еще рисование и живопись и постоянно затевал что-нибудь: то издание журнала, то постановку оперы и т. д. На все времени не хватало. Я умудрялся устраивать такую комбинацию: по уговору со мной мой приятель Максимов читал мне книги, а я слушал и в это время занимался рисованием. Книги читались по моему выбору, но зато все, что я во время чтения натворю, поступало в полную собственность чтеца. С выполнением договора не все обстояло благополучно. Иногда Максиму казалось очень скучною книга, и он незаметно переворачивал вместо одной сотню страниц и неожиданно приближался к концу книги. Я сперва не мог понять, в чем дело, потом догадывался об

обмане, брал книгу, проверял и гнался за чтецом. Он бежал от правосудия и едва виднелся уже в конце длинного коридора. Я, как спортсмен, настигал его, но в момент, когда моя карающая рука должна была опуститься на шею преступника... появлялся воспитатель, и мы оба попадали в угол. Так скучно и глупо было стоять, упершись носом в гладко выкрашенную масляной краской стену, когда есть столько интересного дела! Воспитатель скоро «прощал» нас, и мы, обнявшись, шли продолжать чтение. Соединяя рисование с чтением, я убивал двух зайцев разом.

Но были и другие занятия. Я помянул оперу. Да, первым проявлением моей режиссерской жилки была постановка акта из оперы «Руслан и Людмила». Это было когда я перешел во второе отделение 1-го класса и был принят в казну. Значит, мне было десять лет. Театр мы устроили в классной комнате. Кулисами служили две большие грифельные доски. Я сам пел арию Руслана. Что у меня не было никакого голоса, это не имело значения. С голосом-то всякий споет. Действие происходило на поле битвы перед мертвой головой великана. Поле, по Пушкину, должно было быть «усеяно мертвыми костями». За этим дело не стало. Мама навещала меня каждый четверг, в так называемый «приемный день»: она приносила гостинцы, фрукты и иногда курочку. Эта курочка была с помощью приятелей съедена, а кости пошли для моей «mise en scène». Я разбросал их по паркетному полу. Громадная голова была сделана из папки с помощью Сергея Легата, который был старше меня и уже тогда отлично рисовал. Рот у головы двигался, и глаза моргали и даже были освещены свечами сзади, так что страшно светились. Я пел: «Что за голова? С ней расправляюсь я!» Голова пела мне в ответ (хор товарищей, спрятавшихся за папочной головой) и дула на меня. Я шел против страшного ветра. Вот хорошая мимическая задача. Все было серьезно и хорошо исполнено. Только мой хор так был занят пением, что забыл двигать и ртом, и глазами. Голова спала, пока хор пел, но зато потом она заморгала и стала раскрывать рот. Вся школа присутствовала на представлении и, сидя на ученических партах, старательно аплодировала. Почетным зрителем был дежурный воспитатель Иван Степанович Петров. Сперва, когда он вошел в класс и увидел разбросанные на полу куриные кости, он сказал: «Что это за безобразие?!» Но, когда ему объяснили, что это поле, усеянное мертвыми костями, он согласился (он, конечно, ведь тоже хорошо знал Пушкина) и занял место в зрительном зале.

Журнал издавался несколько лет спустя, когда я был уже в третьем классе. Выходил он в одном экземпляре, кажется раз в неделю. Я был инициатор, редактор, поэт и иллюстратор, писал и трогательную прозу. Среди моих товарищей оказалось еще несколько поэтов и писателей. Переписывал наши сочинения в журнал Сережа Огнев. Он был знаменит тем, что не делал ни одной грамматической ошибки. Журнал имел большой успех. Один читал, а все слушатели лезли на него со всех сторон, чтобы видеть «иллюстрации». Мы, «автора», краснея от волнения, стояли в стороне и наблюдали за впечатлением. Журнал выходил без предварительной цензуры (это, вероятно, единственный журнал в России того времени), но иногда воспитатель вмешивался во время чтения. В одном номере я нарисовал трех обезьян. Две танцуют, а третья на них смотрит. Под акварелью мои стихи:

Повыше перед вами
Две обезьяны с длинными хвостами
Балету стали подражать
И также польку танцевать.
А третья обезьянья рожа,
Что на учителя похожа...

Тут раздался гневный голос воспитателя: «Как на учителя похожа? На какого учителя?!»

Понадобилось долго доказывать, что никакой учитель не имелся в виду, что она, обезьяна, лишь стоит в такой позе, будто учит танцующих и т. д., чтобы номер не подвергся конфискации.

Почему-то всегда один и тот же воспитатель И. С. Петров настигал какую-либо новую мою затею. Вероятно, это потому, что мы его считали добрым. Воспитатели у нас делились на «добрых» и «строгих». Вот при Григории Григорьевиче Исаенко мы ничего не затевали. Боялись его. Очень строгий. Тот же Ив[ан] Ст[епанович], войдя однажды в класс, к ужасу [своему] увидел, что передо мной стоит приятель Обухов... совершенно голый.

— Это что за безобразие?! — воскликнул он.

— Это, И[ван] С[тепанович], как в Академии художеств, — пояснил я, — натурный класс.

Тут только воспитатель заметил, что Обухов уже изображен на моем полотне. И[ван] С[тепанович] был смущен более нас. Голый воспитанник среди класса... Необычно. Не полагается. А вдруг инспектор войдет? С другой стороны, мои рассуждения, что так работают в Академии, что для танцора надо изучать анатомию и т. д. Все это будто бы и логично. Закончить «этюда» все же я получил разрешение. Произведение моего живописного искусства получилось довольно странное. Обухов был у нас первый борец (мы все же нашли время заниматься французской борьбой, которая была в моде в Петербурге в то время). Он непременно хотел показать, как у него развиты мускулы. Поэтому мне было поставлено условие: «ты, Миша, скажи, какой мускул рисуешь». Я ему говорил, и он тотчас же напрягал этот мускул. Получился весь напряженный. Человек, каких не бывает.

Преподавателем рисования был у нас художник М. М. Попов. В классе у него мы рисовали сперва геометрические фигуры, потом гипсовые орнаменты и, наконец, головы Лаокоона, Антиноя, барельефное изображение Св. Цецилии и т. д. Заметив во мне способности и, главное, любовь к живописи, он начал учить меня писать маслом. Сперва были те же Лаокооны и Цецилии, а потом он комбинировал для меня *nature morte*. Одно такое произведение я по просьбе инспектора отдал школе, и в кабинете, над столом инспектора, висела моя «картина», * изображающая корзину с овощами. Из корзины рассыпались картошка, лук, морковь, капуста... странное это было украшение для «инспекторской». Но так вышло, что другие мои работы я не довел до такого «совершенства». Писал я и фрукты. Но тогда было большое затруднение. Пишу яблоко. Уйду на минуту из класса, вернусь — пол-яблока съедено.

— Обухов, ты съел? — спрашиваю гневно.

— Ты же с одной стороны пишешь,— отвечает приятель,— зачем тебе то, что не видно?

— А тень?

— Тень ты наизусть наведешь.

Особенно плохо было с виноградом. Одну виноградинку отщипнуть — никакой особой перемены незаметно. Так, каждый по виноградинке, и... осталась позировать одна ветка. Нет, с фруктами картины не создашь! А вот сырая картошка хороша. Пиши не торопясь, никто не ест.

Конечно, эти упражнения не уместались в уроки рисования и требовали много времени, превращаясь тоже в «постороннее занятие». М. М. Попов в течение класса поправлял и направлял меня. Благодарен я ему. Много радости получил я от искусства живописи, да и для балетмейстерской деятельности впоследствии пригодилось.

Как-то написал я портрет служителя Филимона. Тоже, конечно, непорядок; служитель должен убирать, а он Фокину позирует!

Портрет вышел очень похож. Увидал его батюшка В. Ф. Пигулевский.

— Можешь ты меня написать, только с фотографии?

— Могу, батюшка.

Он дал карточку. Когда портрет приближался к концу, вышла неловкая шутка.

Товарищи мои решили пройти с портретом по коридору «крестным ходом». Один шел, неся, как икону, на груди портрет. Другой из кочерги и полотенца соорудил хоругвь. Третий нес зачем-то губку от грифельной доски. Я шел в «крестном ходе», волнуясь, чтобы портрет не размазали, так как он еще не просох. Неожиданно шествие нарвалось на самого батюшку. Все так растерялись, что остановились и отдали поклон, даже не попытавшись скрыть портрет. Батюшка прошел, ничего не сказав.

Когда, кончив работу, я передавал батюшке портрет, он спросил: «Что же я могу тебе дать? Как поблагодарить тебя?» Я хотел сказать: «Не спрашивайте меня по закону божьему», но сказал: «Оставьте мне фотографию, с которой я вас писал». Он подарил мне фотографию, и она осталась хорошим воспоминанием о добром, славном священнике.

Я вспомнил о строгом воспитателе Г. Г. Исаенко. Мы действительно его боялись. Наказывал он строже и чаще, чем другие воспитатели. Но вот пример доброты этого «грозного» начальника. Заметив мою склонность к рисованию, он в первый же год моей жизни в училище целыми вечерами занимался со мной, что совсем не входило в его обязанности. При выпускных же экзаменах он прямо-таки выручил меня. Занятый множеством «посторонних занятий», из которых я теперь перечислил лишь ничтожную часть, я, как и все ученики, не успевал заниматься установленной программой. Каждый год перед экзаменами в несколько бессонных ночей я нагонял все, что требовалось по курсу. В последний год, усиленно занятый танцами, дебютом, я совсем запустил занятия. На все другое нашлось время, но на программу не хватило. Случилось так, что перед экзаменами у меня от солнца воспалились глаза, и я совершенно ничего не мог читать. Положение было трагическое. Товарищи были заняты. Каждый приготавливал то, что сам отложил до экзаменов. Выручил мой строгий воспитатель Г. Г. Исаенко. Он до поздней ночи читал мне в течение нескольких дней то, что я пропустил в учебном сезоне, и спас меня.

Был еще воспитатель, о котором мне хочется вспомнить, это уже «самый добрый» — Евгений Иванович Орлов. Он был замечательный математик. Если он замечал у воспитанника интерес к математике, то занимался с ним по вечерам, давая ему гораздо больше, чем можно было получить по программе на утренних уроках. Между прочим, он был мастер на составление разных таблиц. На стене в «дежурной комнате» он повесил таблицу, по которой можно было узнать, в какой день какой воспитатель будет дежурным через много месяцев и даже лет. Плохо кончил этот милый, добрейший человек. Он был склонен к спиртным напиткам и дошел до того, что вбил себе гвоздь в голову. Это было, когда он [уже] кончил службу, вышел на пенсию. Жаль его, жаль эту умнейшую голову.

Мне много приходилось читать обвинений против администрации и учителей балетной школы.

Может быть, я прожил в школе как раз в самые лучшие ее годы. Но ни особого зла, ни чрезмерной несправедливости я не вспоминаю. Если ж действительно преподавание образовательных предметов было не на высоте, то причина скорее в доброте начальства и его ошибочном взгляде на то, каким должен быть служитель балетного искусства. Главная же причина заключалась в самом укладе театральной жизни, а может быть, в самой психологии этих детей театра, богатых живым темпераментом, слишком подвижной натурой.

Про себя скажу: чего только я не успевал делать вне программы, не всегда находя время для программы!

У нас преподавалась музыка. Два раза в неделю приходил скрипач и два раза пианист. Можно было выбрать любой инструмент. Я выбрал оба. Я был всегда большой любитель, фанатик музыки. Но это не мешало мне часто не готовить урока. Помню, как иногда я испытывал большую муку, стоя перед учителем с прижатой к подбородку скрипкой и перелистывая на пюпитре ноты. Никак не мог найти пьесу, которую мне [велено] было приготовить. Учитель ждет. А я не могу вспомнить, что мне было задано. Однако я успевал играть на балалайке, домре, мандолине, мандоле, организовывать музыкальные кружки и оркестры, оркестровать, переписывать ноты, дирижировать... на все время находилось.

Приносил я еще в школу всякие спортивные игры. В Яхт-клубе на Крестовском острове во время летних каникул я ознакомился с прелестями футбола, тенниса и других игр, и вот, несущий большой мяч в Театральное училище. Среди громадных зеркал, царских портретов, электрических лампочек, больших окон летает у нас мяч. Воротами, в которые мы стараемся загнать его, нам служат две двери. Ничем не защищенные наши балетные ноги рискуют пострадать от ударов. Самая неподходящая для нас, танцоров, игра и в самом неподходящем месте. Я, конечно, был инструктор футбола. Не помню, был ли я наказан за эту инструкцию. Но следовало бы.

Если общеобразовательные предметы проходились поверхностно, то главный предмет нашей школы, классический балетный танец, преподавался образцово. Танцам уделялось много времени, и состав преподавателей был прекрасный.

Традиции старого французского балета были перенесены в Россию целым рядом учителей и балетмейстеров французов (основатель Театрального училища Ланде, Дюпор, Дидло, Перро, Сен-Леон и др.). В то время,

о котором я говорю, то есть в конце прошлого столетия, на страже этой школы стояли два крупнейших мастера: Петипа и Иогансон. Оба они уже не преподавали в Театральном училище, но влияние их на школу было громадное.

Мариус Иванович Петипа, глава, руководитель всего балета, проработавший на императорской сцене уже более сорока лет, внес в наш балет французское изящество и свой личный вкус. Талант его в молодости формировался в очаровательной атмосфере романтического балета. Он был партнером Карлотты Гризи, Фанни Эльслер, сотрудником Перро, продолжателем дела Дидло.

Христиан Петрович Иогансон, ведший «класс усовершенствования артисток и артистов», был учеником датского балетмейстера Августа Бурнонвиля, сына Антуана Бурнонвиля, который, в свою очередь, учился у Новерра вместе с Вестрисом.

Таким образом, преемственная связь с первоисточником классического балета, с искусством Новерра, Вестриса, Гарделя, Бурнонвиля, сохранилась и оберегалась еще работающими в мое время старыми мастерами.

Школа Блазиса была также представлена у нас. Энрико Цезаревич Чекетти, преподававший на женском отделении, получил свое танцевальное образование от Джiovанни Лепри, ученика Блазиса. Но Чекетти, помимо старой школы К. Блазиса, внес в русский балет увлечение виртуозностью, свойственное более новому итальянскому балету.

Иогансон был в оппозиции к этой виртуозности, близкой к акробатизму.

Петипа, будучи менее консервативным и уступая вкусу времени, допускал проникновение итальянских трюков в свои балеты, но делал это со свойственным ему вкусом и чувством меры. Мои учителя (в последовательном порядке: Карсавин, Волков, Ширяев, Гердт, Легат) все относились неодобрительно к новой итальянской школе и называли представителей ее акробатами, что в то время было малопочетным наименованием для танцора.

Поступив в школу, я вошел в класс Платона Константиновича Карсавина и делал полгода только «экзерсис у палки». Во второе полугодие перешел «на середину». Это значит, что я стал делать часть урока (все те же *pliés*, *battements*, *ronds de jambe*), уже не держась за палку, на середине комнаты. Теперь эта медлительность и однообразие преподавания мне кажутся удивительными. Но терпеливая, медленная работа действительно сформировала мои ноги, и я на всю жизнь был избавлен от затруднений, которые так мучают танцора, если он начал работать слишком поздно или слишком торопился перейти на более интересную работу, не приготовив основательно своих ног. Я с первого урока «старался» до самоистязания. П[латон] К[онстантинович] обходил вокруг комнаты, где мы у палки «вытягивали подъем» и «выворачивали пятки», и исправлял каждого мальчика. Подходя ко мне, он часто говорил: «Хорошо, Фокия». Я еще больше напрягал мускулы.

Когда дома мама меня спрашивала: «Сколько раз П[латон] К[онстантинович] тебя похвалил?» — я отвечал: «Сегодня 4», «сегодня 5 раз».

Два сезона занятий у П. К. Карсавина ушли на чисто физическую работу. Это полезная, необходимая подготовка ног к танцу. До искусства, до пластической красоты было очень далеко от этих упражнений. Эта гимна-

стика могла бы убить *чувство танца*. К счастью, поступив в школу, мы с самых первых дней стали участвовать, были «заняты» в спектаклях оперных, балетных и драматических. Постоянно бывали в репетиционных залах, на сцене. Так, в течение всех школьных лет, параллельно с классными занятиями, мы практически соприкасались с танцами. Если не всегда сами в них принимали участие, то постоянно видели и имели возможность полюбить танец.

Мое первое «выступление» в балете я очень хорошо помню. Это было в первый год обучения. Я прошел еще только экзерсис у палки и этим, конечно, не мог блеснуть перед публикой. Меня поставили в группе в балет «Талисман». Все же мои родители взяли ложу, чтобы «посмотреть Мишу на сцене». Торопились по той причине, что папа мой постепенно все более и более слеп. Хотели, чтобы он хоть раз увидел меня, пока еще не ослеп совершенно.

Действие балета «Талисман» происходило в Индии. Постановка Мариуса Петипа. Балерина танцевала с партнерами посреди сцены. Кругом были грандиозные группы кордебалета, статистов с опахалами и диванами и воспитанников с разными бутафорскими вещами. В течение «*Pas d'action*» группы несколько раз менялись: бутафоры быстро передвигали диваны с одного места на другое, артистки ложились на них в «восточных» позах, мы со своими вещами перебегали через всю сцену... и в результате получалась новая пышная группа. Я заведовал громадным кувшином. Когда надо, я бежал с кувшином с одного места на другое и потом быстро садился сзади кувшина, скрестив ноги «по-восточному». Я был такой маленький, а кувшин такой большой, что меня не было видно. Только во время моих перебегов сестра Соня говорила папе: «Вот Миша, вот Миша». Он направлял большой бинокль, искал меня, но я уже скрывался за кувшином. Так папа и не видал меня, не видал меня никогда на сцене. Я был очень огорчен потом, когда узнал об этом. Вероятно, потому и запомнился мне этот «дебют».

Но если меня было трудно увидеть, то я-то все видел! Из-за своего кувшина я наблюдал танцы балерины. Какое на меня производило впечатление танцующие на сцене, свидетельствует следующий «печальный случай». В балете «Золушка» только что приехавшая итальянская балерина Пьерина Леньяни делала *fouettés*. Это было новостью на нашей сцене. Она вертелась с поразительной силой и уверенностью на середине сцены, не сходя с одной точки. Артисты восторгались ее виртуозностью и на репетиции каждый раз разражались аплодисментами. Каждую репетицию и я тоже аплодировал. На спектакле, будучи «занят в пажих» и стоя в глубине сцены, я пришел в восторг от *fouettés* и бешено захлопал в ладоши, забыв, что я паж и действующее лицо. Конечно, я был строго наказан.

Постепенно от кувшина и стояния пажом я перешел к танцам и выступал во все более и более трудных номерах.

На третий год я перешел от Карсавина в следующий класс, к Николаю Ивановичу Волкову. Это был грозный, деспотический педагог. Сам, как я слышал, большим талантом он не отличался и на сцене был невыразимо скучен. Но правила танца он знал и делал все «чисто» и «правильно». В мое время он уже кончил карьеру танцовщика и лишь преподавал. Волков был необычайно чистоплотен и аккуратен. Таковы были и его танцы. Он не терпел

«грязи» в танце, как и в жизни. Когда ученик «косил»,¹ вытягивая подъем, он брезгливо морщился. Когда, входя в класс, он открывал дверь, то не брал ручку двери голой рукой, а непременно вынимал платок, разворачивал его, брался за ручку через платок, входил в класс и медленно, аккуратно складывал его. Сухой, смуглый, с длинными черными волосами и орлиным носом, он смотрел на нас таким строгим, страшным взглядом, что ослушаться его или не стараться никому в голову не приходило. Он любил говорить и говорил очень долго. Проходит через класс воспитатель, другой учитель или фельдшер нашего лазарета. Волков остановит его и начинает говорить. Мы стоим в трудной позиции с вытянутой в воздухе ногой. Мы даже не поворачиваем головы на разговаривающего учителя. Только косимся. Нога трясется от усталости, мы клянем зачем-то подвернувшегося фельдшера, но *attitude, arabesque* или *developpé à la seconde* (особенно мучительная поза) не нарушим. Наконец отдается приказ: «Переменить ногу». Он не забыл о нас. Это был особый, жестокий педагогический прием.

Учился я у него очень мало. Несколько недель. Однажды Волков долго не приходил на урок. Он никогда не опаздывал, и это было совершенно непоятно. Вдруг кто-то из старших воспитанников открыл дверь в наш класс и сказал шепотом с испуганным лицом: «Волков умер». Мы были потрясены. Вчера только он был на уроке и говорил угрожающе и страшно: «Суббота не за горами!» Это обозначало, что в субботу он первый раз поставит нам баллы. Многие трепетали от этой перспективы. Я не боялся. Он меня хвалил, и я рассчитывал на хорошую отметку. Мы были поражены вестью о его смерти. Но еще более были поражены, когда дверь открылась и Волков вошел. Была ли это шутка, было ли это предчувствие, основанное на том, что только смерть или страшная болезнь могли помешать Волкову в указанную расписанием минуту открыть своим платочком дверь и войти в класс, я так и не знаю, но случилось так, что через три дня Волков действительно умер. Суббота оказалась не за горами, но в эту субботу, идя в отпуск, я зашел в квартиру Николая Ивановича. Он лежал в гробу с восковым, белым лицом. Волосы казались еще более черными, нос еще более орлиным. Это первое впечатление смерти в моем детстве. Впечатление сильное. Я несколько ночей плохо спал и все думал о Волкове. Мне было очень жаль его. Его строгость, его педантизм пугали меня, но не отталкивали. Я чувствовал в этом человеке доведенную до крайности идею долга, дисциплины, порядка. Среди распушенности, свойственной большинству артистов, характер Волкова внес важную, диссонирующую, но необходимую ноту.

В дальнейшей моей жизни умением «выжимать» из артистов тяжелую, особенно для ансамблевых сцен и танцев, работу я чувствую себя в значительной степени обязанным Н. И. Волкову. Антипатия моя к нечистой технике, к грязным танцам — тоже от него.

Умершего строгого педагога заменил во многом противоположный ему по характеру Александр Викторович Ширяев. С ним ученики как-то подру-

¹ «Косить» — это значит направлять ступню ноги вовнутрь, выворачивать ее менее, чем всю ногу. Это создает очень некрасивую линию ноги и справедливо считается большим недостатком, к сожалению очень распространенным среди танцующих. Только такие редкие учителя, как Волков, «очищают» своих учеников от этой плохой привычки.

жились. Он показал нам, что и другим путем, без строгости, можно многого достигнуть.

После каждого урока мы гурьбой провожали А[лександра] В[икторовича] по длинным коридорам, хорам и переходам громадного здания, пока не доходили до двери, ведущей в репетиционный зал артистов, за порог которой не имели права переступить. В сердечном разговоре с нами А[лександр] В[икторович] щедро рассыпал критические замечания по адресу других преподавателей и о себе говорил как о знатоке классицизма. На самом деле он был отличным характерным танцором, имел громадный успех в матлотах, малороссийских плясках, чардашах и т. д. и был гораздо более на своем месте, когда ему поручили специальный класс характерных танцев. Мы, мальчики, не замечали неловкости того, что один учитель критикует других, и еще более уважали и любили его после этих бесед. Под руководством А. В. Ширяева я быстро одолел технику классического танца настолько, что в конце сезона уже выступал в главной роли на ученическом спектакле.

В то время ученические экзаменационные спектакли назывались «царскими», потому что на них приезжал государь. Они давались в маленьком, но хорошем театре в здании школы. Исполнителями были только ученики и ученицы. Балет ставили учителя танцев, а иногда и балетмейстер Л. И. Иванов. Император Александр III приезжал с царской фамилией. Понятно, каково было волнение и учащихся, и учителей, и начальства. После спектакля все мы собирались в большом зале. Государь говорил с детьми и начальством. Я смутно помню отдельные моменты таких необыкновенных вечеров. Особенно громко звучал бас великого князя Владимира Александровича. Помню, как в общей давке, когда направлялись в столовую, молодого гусара в голубом мундире с маленькими усиками прижали к стене, как он смеялся. Это был наследник престола, впоследствии русский царь Николай II. Воспитанники знали, что их распустят на три дня по случаю царского посещения. Как не набедокурить? В эти три дня наказан не будешь! Больших преступлений не совершали, но крик, визг, возня происходили на глазах начальства. Школа походила на сумасшедший дом с момента отъезда царской фамилии и до утра, когда счастливые ученики шли домой на три дня. В царствование Николая II эти посещения прекратились.

Мне было лет одиннадцать, когда я выступил на таком спектакле в балете «Волшебная флейта». Это был новый балет, специально поставленный Л. И. Ивановым. Я играл Луку, бедного крестьянина, влюбленного в крестьянку Лизу (воспитанница Белинская). Родители ее, конечно, хотели отдать ее замуж за богатого старика маркиза (14-летний С. Легат). Но мне помогла Фея, дав волшебную флейту. Играя на флейте, я заставлял танцевать и родителей, и маркиза. Позвали судью. Я и его уморил танцами. Приговорили меня к повешению и уже стали одевать мне петлю, когда вновь появилась спасительница Фея, и все кончилось танцами, в которых я делал *entrechats* и туры. Конец самый счастливый. Потом этот балет был включен в репертуар императорского театра, а А. Павлова много лет спустя показывала его за границей.

Таким образом, я был первым исполнителем роли Луки. Если бы мне тогда сказали, как это принято теперь говорить о первых исполнителях,

что я «créateur»,¹ я бы не поверил. Я правильно исполнял все довольно трудные танцы и все длинные мимические сцены. На репетициях Л[ев] И[ванович] все мне говорил по поводу этих сцен: «Да не торопись ты!» Но у меня все разговоры руками, на которые Л. Иванову требовалось много времени, выходили очень скоро. Коротко и ясно. К спектаклю же я навестрился разводить руками помедленнее. Л[ев] И[ванович] был мной доволен, погладил меня по голове и за танцы и за «мимику».

Это единственный балет Иванова, который был при мне поставлен.* Я знаю, что он во многих постановках помогал М. И. Петипа, что некоторые балеты поставил самостоятельно, но мне никогда потом не приходилось видеть его за творческой работой. Поэтому помню то, что поразило мою детскую голову тогда в работе Л. И. Иванова.

Музыку для балета писал Р. Е. Дриго. Писал по мере постановки балета. Утром он играет на репетиции на рояле то, что написал вчера вечером, а вечером сочинял для завтрашней репетиции. Л[ев] И[ванович], сочиняя танцы, просил сыграть ему 16 тактов. Поставив их, просил сыграть следующие 16 тактов и т. д. Помню, при постановке большого финального вальса Л[ев] И[ванович] сказал: «Ну, дальше». «Дальше не написано», — ответил Дриго. Продолжение постановки отложили до следующей репетиции. Итак, балет ставился не только без всякого представления о целом или хотя бы даже об отдельном номере, но совершенно очевидно, что Л[ев] И[ванович] не прослушивал даже перед постановкой то, что приносил ему композитор.* Не помню, что я тогда думал, как воспринимал эту необыкновенную систему, но из того, что я запомнил факт на всю жизнь, заключаю, что он мне тогда уже показался странным.

Мимические сцены ставились по системе условных жестов. Когда надо было выразить жестами «позовите сюда судью», Иванов призадумался и даже громко стал рассуждать: как же сказать «судью»? «Позовите» — это можно сказать, «сюда» — это даже очень легко. Но вот «судью»!.. Он сердился, крутил свой длинный, тонкий ус и вдруг обрадовался. Он подвигал перед лицом своим кистями рук в вертикальном направлении. «Это же весы, весы правосудия... судья!»

Поверил ли я тогда в убедительность этого жеста, не знаю, но момент этот я также запомнил, и он мне в будущем помог разобраться в традиционной пантомиме.

Вообще этот балет был далеко не лучшим произведением Иванова. Очень смешно было, когда все по принуждению флейты танцующие хватались за столы, за стулья, друг за друга, чтобы удержаться от танца. Но эта сцена, от которой публика покатывалась со смеху, была никак не поставлена, а предоставлена импровизации исполнителей.

В следующие ученические спектакли я также получал роли «премьера». Исполнял, между прочим, Колена в балете «Тщетная предосторожность». С каждым спектаклем мои вариации усложнялись все большими техническими трудностями. Для одного спектакля мне А. В. Ширяев поставил комбинацию: *relevé sur les pointes* и два тура в воздухе. Ой, как было больно подниматься, да еще несколько раз, на вальцы в мягких туфлях! Но я страдал во имя искусства.

¹ Создатель роли (франц.).

После А. В. Ширяева следующим моим учителем был восхитительный Павел Андреевич Гердт. Красивый, великолепно сложенный, грациозный, изящный, он никогда не был исключительным виртуозом. Я смутно его помню как танцора (был маленьким, когда он танцевал классику), но когда, уже будучи стариком, он танцевал небольшой кусочек в роли принца Де-зире в «Сияющей красавице», он был принцем, каких не бывало в действительности, о каких можно лишь мечтать в сказке. Когда он танцевал мазурку в опере «Жизнь за царя», это было красивее, шикарнее, раздолнее, чем самая настоящая мазурка самого лучшего польского танцора. Он был великолепным мимом. Исполняя самые разнообразные роли, всегда был хорош, всегда красив и убедителен в каждом созданном им характере. В преподавании он не был недантом, не очень держался правил, но когда сам «показывал», всегда выходило изящно. Я не помню, чтобы кто-нибудь имел такую походку. Когда он шел, можно было получать удовольствие, глядя на его ноги. Можно было многому от него научиться, но надо было брать самому. Он не был педагог по природе, ни на чем не настаивал. У него надо было «уметь учиться», чтобы извлечь всю возможную пользу от этого воплощения изящества.

Мои занятия в классе Гердта продолжались года три, до 1896 года, когда он перешел преподавать на женское отделение. Между прочим, он учил А. Павлову, и она кончила школу по его классу.

Теперь часто успехи Павловой [объясняют влиянием] Э. Ц. Чекетти. Это не совсем верно и несправедливо по отношению к П. А. Гердту. Павлова не овладела особой виртуозностью, которой славился Чекетти и его школа. Своей славы она достигла, не делая особенных трюков. Не в этом была ее сила. Не помню я Павлову в блестящих *fouettés*, которыми щеголяли другие танцовщицы. На двух турах ее приходилось «подталкивать». Она имела, как все танцовщицы, много учителей, беря от каждого лучшее. От изящного, пластичного Гердта она взяла многое.

С уходом Гердта его класс перешел к Николаю Густавовичу Легату. Он был сыном шведского танцора, и хотя окончил нашу школу, но много занимался privately со своим отцом, который, в свою очередь, был учеником Х. П. Йогансона. Очень одаренным человеком был Н. Г. Легат. Но в нем была одна черта, сильно помешавшая ему как в карьере танцора, так и в балетмейстерской и преподавательской деятельности. Он много дал русскому балету, но мог бы дать гораздо больше. Он был раб традиций. Никакого критического чутья. Все, чему учил его отец, было свято и верно раз навсегда. Менялось время. Менялось все во всех видах искусства... его идеалы были неизменны. Он не дерзал ничего сделать по-иному. Он был хорошим танцовщиком, изящным партнером балерины, был замечательным рисовальщиком-карикатуристом, веселым, остроумным человеком, ловко играл на скрипке и рояле, особенно отличаясь в шуточных, комических импровизациях, но балетное искусство его было всегда скучноватым. Великолепный рисовальщик, он не создал интересных групп на сцене. Большой комик в жизни, он не создал ни одного интересного типа. Всегда был на сцене тот же Н. Г. Легат с некрасивым лицом и очень красивой фигурой, с пластичными позами, но исключительно установленного в традиционном балете образца. Он на сцене изображал только «первого танцовщика» и никогда ничего другого. Если по поводу Волкова я говорил, что его искусство

отражало его личность, то о Легате скажу наоборот: между веселым, интересным человеком и его театральной деятельностью как будто был барьер. Этим барьером мне представляется: преклонение перед традициями и отсутствие творческой инициативы.

Н[иколай] Г[уставович] был моим последним учителем в школе. Случилось так, что, когда в душе моей стало накапливаться сомнение в незыблемости балетных традиций, моим руководителем был поклонник этих самых традиций, безапелляционно их принимающий и не могущий совершенно понять моих сомнений.

Сомнения в том, что в балете «все обстоит благополучно», что танец, которому меня обучали, действительно построен на незыблемых и неизменных законах, сомнения в канонах и догматах старого балета возникли у меня при сопоставлении балетной пластики, балетных поз и движений с тем, что я наблюдал в других искусствах. Это произошло, когда, увлекаясь живописью, я копировал картины в Эрмитаже и Музее Александра III.*

В последние годы перед выпуском из Театрального училища, во время летних отпусков, я жил в Шувалове, дачной местности под Петербургом. Каждое утро я привязывал ящик с масляными красками к велосипеду и ехал в императорский Эрмитаж или другой музей. Там я проводил целый день до закрытия. Когда раздавался звонок и сторожа обходили опустевшие залы, предлагая поторопиться, я с досадой укладывал свои краски, чтобы ехать на дачу и там дожидаться следующего утра, когда можно будет опять вернуться в музей. Какое наслаждение испытывал я, входя в роскошные залы, где чудная скульптура и живопись и даже запах красок и лака старых картин приводили меня в какое-то счастливое, взволнованное состояние. Мне хотелось все скопировать, все унести с собой. Стены [жилищ] моих родных покрывались картинами. Мне казалось, что я с каждым днем совершенствуюсь в живописи. Я не думал о том, что будущему танцору и артисту надо знакомиться с живописью и всеми видами изобразительного искусства. Я не думал о том, как полезно образование, полученное в Театральном училище, дополнить постоянным пребыванием среди картин, гобеленов, античных статуй, барельефов, вазовой живописи. Меня просто «тянуло». Как хорошо, проработав несколько часов, для отдыха пройти в другое зало и посидеть перед картинами, разглядывая их не так, как разглядывает посетитель, а долго, никуда не торопясь. Много музеев потом в своей жизни я обошел во всех концах света. Но это было совсем не то. Обойти, просмотреть — это совсем не то, что жить в музее.

Сидя перед картинами, барельефами, я сравнивал то, что вижу, с тем, чему меня учили в балете. Я видел, что в балете другие люди, другие вкусы, идеалы.

Иногда я задавал себе вопрос: что будет, если вот на этой картине всем персонажам вывернуть ноги «en dehors», как меня учат в балете?

Ответ ясен: будет уродство.

Что, если бы все действующие лица на этом гобелене «держали спину прямо»?

Было бы отвратительно.

А что, если мраморные боги исправят свои неправильные (с точки зрения балетной эстетики) позы и примут «закругленные» позиции рук или возьмут руки «веночком» над головой?

Будет ужасно глупо.

По окончании летних вакаций, приходя в танцевальный класс, я опять слышал: «Держите спину прямо! Пятку вперед! Пальцы рук вместе!» и т. д.

Я все это «честно» исполнял. Мне легко давалась и выворотность ног, и прямая спина, и прочие «добродетели».

Но про себя я думал постоянно: зачем? почему? Задавать такие вопросы не полагалось. Ответ был ясен: нас так учили, такова традиция, держи спину, вытягивай пальцы и не рассуждай.

Постепенно я сам для себя выяснил, что прямая спина хороша как основа. Ведь и преподавание рисования начинается с прямой линии. Но всю пластику сводить к прямой спине — большая ошибка.

Так и с вопросом о выворотности ног. Кто не поупражнялся достаточно в экзерсисе en dehors, рискует тем, что пальцы его ног, когда он затанцует, направятся в середину. Это очень уродливо. Но надо ли одно уродство заменить другим, противоположным?

Гимнастика en dehors — очень полезная гимнастика. Ноги, приготовленные к самым разнообразным позициям и поворотам, являются гибким, послушным материалом. Это, применяя музыкальный термин, увеличивает, расширяет диапазон. Но нельзя строить пластику танца на вывернутых в сторону ногах. Эстетически это положение неприемлемо.

«Закругленность рук». Она возникла потому, что при напряжении в танце, при исполнении трудных движений ногами, одни слишком вытягивали руки, другие сгибали их угловато. Вот и установили небольшой сгиб, который маскировал напряжение, судорогу танцующего. Это то же, что установленная стереотипная улыбка, которая, конечно, лучше, чем искаженное от напряжения лицо. Закругленные руки — это также раз навсегда принятая гримаса рук, как бывает гримаса лица.

Если человек танцует только ногами, а от рук требуется лишь, чтобы они «не портили дело», то для такого танца закругленные руки являются спасением. Но для танца, в котором весь человек танцует, выражает себя всем своим телом, для такого танца закругленные руки — смерть.

Есть еще другая причина этой гримасы. При пышных придворных нарядах локти отставлялись, чтобы не смять костюма, не тереть парчи. Для танца, связанного с известным костюмом и периодом, можно найти и объяснение, и оправдание такому жесту. Но установить, что грация и красота заключаются в закругленных руках, в собранных вместе пальцах, в стереотипной улыбке, — это значит исказить человека.

Мне могут возразить, что если бы в тех же музеях я прошел бы в отдел восточной скульптуры, то я нашел бы и выставленные вперед пятки (Сиам, Индия, Камбоджа, Япония и т. д.) и прямую спину (Египет, Ассирия); если бы я просмотрел гравюры XVII, XVIII веков, изображающие придворные танцы и балет, то я увидел бы и вывернутые ноги, и закругленные руки.

Ходил, видел, просматривал. Более того: полюбил все это. Все это хорошо, когда связано с известным стилем, выражает вкус данной эпохи. Все это может быть применено в балете как *couleur locale*,¹ как стилизация, курьез. Но школа, готовящая артиста для передачи жизни и танца всех времен

¹ Местный колорит (франц.).

и всех народов, должна основываться не на курьезах, а на здоровом разн-
тии тела.

Такие мысли, такие вопросы волновали меня начиная с последних лет моего пребывания в школе. Но ни в своих классных занятиях, ни в выступлениях на сцене я не вносил никаких изменений в классический танец. На практике я был блюстителем «классики», которую унаследовал от своих танцевальных «предков» — Вестриса, Бурнонвиля, Блазиса. Мне иногда даже жутко становилось от моего «вольнодумства», когда я вспоминал о всех этих почтенных, великих мастерах. Как же мог я им не верить? Как мог колебаться? Но вот вставали передо мной фигуры еще более великие: Микельанджело, Леонардо, Рафаэль, Пракситель, Фидий... и я чувствовал, что не примирить мне красоту живописи и скульптуры с красотой балетной. Трудно было мне разобраться. Я решил продолжать свою работу так, как меня учили. Многое еще надо было одолеть, прежде чем иметь право от-
вергнуть.

Когда наступил год моего выпуска, экзаменационный спектакль был перенесен из школьного театра в театр Михайловский. * Мы выступали на «настоящей сцене». Это было сделано отчасти потому, что оканчивающие школу Егорова, Седова, Обухов, Осипов и Фокин «подавали большие надежды», отчасти потому, что прекратились уже несколько сезонов посещения ученических спектаклей царской фамилией. Для нашего выпуска было поставлено несколько балетов и дивертисмент. Я всюду играл роли премьеры и много танцевал, но теперь помню лишь балет, поставленный Э. Ц. Чекетти, странный балет со странным названием: «Учитель танцев в гостинице». * Я был во фраке, в цилиндре, со скрипкой и смычком в руках и обучал танцам всех, кто приезжал в гостиницу. Автор балета, вероятно, исходил из соображения, что в гостинице обыкновенно останавливаются путешественники, среди которых много может быть иностранцев. Это давало повод к танцам разных национальностей. Я плохо помню это произведение, может быть, оно было умнее, чем мне теперь кажется. Во всяком случае, я был очень доволен тем, что много танцевал, учил всех танцевать прямо среди двора, имел успех и получил много комплиментов. Конечно, я делал *grande pirouette à la seconde*. без которого в то время, особенно в постановках Чекетти, дело не обходилось.

Тогда я еще не знал, что я с моим фраком и цилиндром произвел большое впечатление на маленькую, недавно поступившую в школу девочку Верочку Антонову. Она затаила это впечатление до самого окончания школы и рассказала о нем, когда стала уже моей женой. Не забыть мне этого спектакля, не забыть этого цилиндра, сыгравшего такую важную и счастливую роль в моей жизни.

Мы, выпускные, имели такой успех, что всем нам дали еще дебют на Мариинской сцене. Мы выступали уже не среди воспитанников, но среди балетной труппы, исполняя ряд танцев в разных актах балета «Пахита». Хотя я кончал школу по классу П. Г. Легата, но так как выступал с ученицами Э. Ц. Чекетти, то танцы мне ставил этот маститый maestro. Помню, что в конце *pas de quatre*, которое исполнял с Егоровой, Седовой и Обуховым, я опять-таки делал *grande pirouette*, то есть долго вертелся на левой ноге, держа правую горизонтально в сторону. Пируэт этот имел громадный успех, и мой брат Коля, молодой офицер, специально, чтобы посмотреть на мой

дебют, приехавший из провинции, где стоял его полк, в восторге вскочил со своего места в ложе и воскликнул: «Наша взяла!»

Это не совсем подходило к его офицерскому чину и его философской натуре, но говорило о любви к своему брату — воспитаннику.

В первом акте этого же балета я танцевал *pas de trois*. Оно не было сочинено для нас. Это старинное, самое классическое из классических *pas de trois*. В конце вариации я должен был сделать *entrechats-six* и два тура, повторив эту фигуру 4 раза. Вместо того чтобы начать с *préparation* на полупальцах, я начал с *entrechats-six* и сразу понял, что вся комбинация идет на полтакта раньше и что я кончу [ее] раньше музыки. Лечу наверх, перебираю ногами, верчусь в воздухе, а сам думаю: что же будет? Остановлюсь на полтакта раньше, а потом в оркестре будет «бум»! Скандал! Провал! Конец приближается, а я не могу решить, что же делать. Неожиданно для самого себя после двух туров, без *préparation*, я делаю еще дополнительно два тура. Остановился. Сам удивлен. Не падаю. Аплодисменты. Успех. Никто этого не делал, и я сам никогда не пробовал. Артисты хвалили, хлопали меня по плечу. На другой день товарищи, воспитанники окружили меня. «Ну, Фока, покажи, как это ты вчера сделал». Я попробовал. Лечу носом в пол. Попробовал еще. Не выходит. Хорошо, что «вышло» на дебюте.

В результате дебюта нас выпустили в труппу на повышенный оклад. Обычно все поступали на императорскую сцену на одно и то же жалованье. В течение многих лет все принимались на 50 рублей в месяц, и неспособные, и самые талантливые. Исключение, сделанное для нас, не только льстило самолюбию. Оно имело большое значение, например, для меня. Я получил 66 рублей 66 копеек в месяц. Это большая разница! Для полного моего финансового благополучия мне не хватало 3 рубля 34 копейки. Через несколько лет, когда я стал получать вместе с балетмейстерским жалованьем 1000 р. в месяц, мне стало не хватать гораздо более.

При окончании школы я получил еще «первую награду». Мне было предоставлено выбрать книги по своему желанию. Я выбрал «Историю искусства» П. Гнедича. На первом томе под «роскошным кожаным переплетом» красовалась надпись: «Михайлу Фокину за усердие и успехи в науках и танцах и за отличное поведение».

Скажу по совести: «отличное поведение» — это определение неточное. Я был «возня». Хотя плохого ничего не делал, но затевал много шалостей. По наукам я сдал все, что полагалось, но больше интересовался посторонними делами, чтением, живописью... В танцах же я действительно преуспел. Для них я нашел и время, и усердие, и, главное, любовь. В награду за это-то меня доброе начальство и обласкало.

Со своей стороны, я тоже оставил школе два подарка: *nature morte*, о котором уже упоминал, и образ Христа Спасителя, тоже своей работы. Это Христос нерукотворенный на плате.

Когда образ был готов, его освятили и повесили в угол спальни. Мои товарищи первое время не хотели молиться: «Фока написал, какой же это образ!» Знали меня как «толстовца», знали, что я был против обрядовой стороны религии и вдруг... иконописец! Но постепенно стали относиться к образу как к святыне и стали молиться на него. До последних дней моей службы в императорских театрах, когда мне приходилось проходить через спальню воспитанников (через нее был путь из репетиционного зала в квар-

тиру директора), я смотрел на «мой» образ. Висит. Перед ним лампада. Религиозные настроения мои менялись, но Христа я всегда любил, и лик его страдающий меня глубоко трогал. В этот образ вложил я искреннее чувство.

Итак, я расстался со школой, учителями и администрацией с искренней благодарностью за все «знаки отличия», за доброе отношение и поддержку в начале моей танцевальной работы. Лучше окончить школу было невозможно. Я знал, что образование мое еще в начале, что многому надо еще учиться, но к танцам я был серьезно подготовлен.

Окрыленный успехом дебюта, я вступил в труппу с большими радужными надеждами на будущее.

Но... меня ожидало горькое разочарование!



III

НАЧАЛО СЛУЖБЫ И РАЗОЧАРОВАНИЕ В БАЛЕТЕ

Занятия танцами. Х. П. Иогансон. Я — «запасной».
Споры с А. Павловой. Мои думы о балете.
Анкета. Отношение к балету артистов,
публики, писателей, критиков.
Мое разочарование. Уход в живопись

Служить бы рад — прислуживаться тошно.
А. Грибоедов «Горе от ума»

По окончании школы мое увлечение танцем, в результате удачного дебюта, было так велико, что все сомнения и «вопросы» были временно забыты, и я только и думал, как бы достигнуть наибольшего совершенства в танцах. В жаркое лето, когда и театр и школа были закрыты, с несколькими товарищами, которых уговорил «для компании» заниматься, я ежедневно приходил в репетиционный зал. Мы практиковались сами, без учителя. Мы состязались в прыжках, верчениях (достигая до 12 поворотов), в антраша (делая *entrechats-huit* чисто и *entrechats-dix* очень не чисто) и т. д.

Я с нетерпением ждал наступления сезона, когда, по моим расчетам, должен был показать результаты моего летнего «самоистязания». Еще я ждал сезона потому, что хотел скорее вступить в класс Х. П. Иогансона, который давал ежедневные уроки артистам.

Как только наступила осень, я стал заниматься у Иогансона вместе с моим последним учителем Н. Г. Легатом, его братом и небольшой группой артисток и артистов. Особой перемены в системе преподавания не произошло, так как Н[иколай] Г[уставович] приносил ученикам балетной школы то, что черпал на уроках Иогансона. Но теперь я чувствовал, что еще более приближаюсь к первоисточнику классического танца. То же чувство благоговения, которое испытывал я в картинных галереях Эрмитажа, охватывало меня теперь, когда я входил в зал, где учил Иогансон; в его седой голове сохранились все достижения прошлого в балетном искусстве.

Христиану Петровичу Иогансону было уже за 80 лет, когда я у него начал заниматься. Высохший, сгорбленный, с совершенно белыми волосами сам едвадвигающийся, он учил нас... танцевать. И как учил! Это был живой музей хореографического искусства. Уважение к нему у всех было беспредельное. Когда Х[ристиан] П[етрович] приезжал на урок, его вели по лестнице в третий этаж под руки братья Легат. Это была их привилегия:

как старших учеников. С их помощью он достигал громадного танцевального зала и садился со скрипкой в руках спиной к зеркалу, занимающему всю стену зала. Он слегка брэнчал на скрипке (*pizzicato*), держа ее перед собой как гитару. Почти не говорил. Небольшим движением кисти руки задавал нам па. Казалось, что он уже ничего не видит, ничего не понимает. Но он все видел, замечал самую неуловимую неточность в исполнении. Понять его было нелегко. После того как задавалась танцевальная комбинация, наступала тишина. Все думали, стараясь понять заданное. Потом один из нас показывал комбинацию, как ее понял. Это обычно было не совсем верно. Иогансон едва заметно двигал отрицательно своей белой головой. Все приближались, наклонялись к учителю и еще напряженнее старались уловить ускользающую деталь. Эта напряженность придавала особенную ценность каждому указанию. Когда наконец па было понято, все отходили от учителя в глубину зала и исполняли заданное. Потом делались опять поправки и повторялось исполнение уже в более совершенном виде. Каким священнодействием были для нас эти уроки! Какая чудная атмосфера уважения к накопленным богатствам искусства царила среди небольшой группы фанатиков.

Как это далеко от того, что происходит теперь, когда учат танцу люди, которым не было времени самим научиться, которые сами еще «не попробовали» танцевать и, ничего не зная о танце, чтобы не разбираться в этом сложном, трудном искусстве, создают свое «новое».

Много работал я в классе, увлекался танцем, стремился на сцену, но... все более убеждался, что, не имея ни родных, ни покровителей в балете, ни знакомых среди влиятельных балетоманов и критиков, я долго не смогу перевести свои танцы из классной комнаты на сцену.

Тогда я считал это не только несправедливостью, но и большим несчастьем и очень огорчался. Впоследствии я понял, что ошибался, что отсутствие каких-либо покровителей в течение всей моей деятельности оказало мне самую большую услугу. Зная, что ни на кого, кроме как на самого себя, я не могу рассчитывать, я напрягал все свои силы и способности. Я пришел к убеждению, что фаворитизм приносит самый большой вред в искусстве именно фаворитам. Все от них принимается с восторгом и заранее превозносится. Поэтому они часто не дают того, что могли бы дать при нормальных условиях.

Итак, к большой моей обиде и к будущему моему благополучию, мне в первые годы службы мало давали танцевать. Я постоянно был «запасным». Старшие мои товарищи держались очень крепко за роли и особенно за более эффектные. Братья Легат помогали друг другу, делили роли. Г. Какшт исполнял оставшиеся. Кое-что Легаты уступали своему племяннику Обухову. Мне же приходилось ждать случая, когда кто-нибудь заболит, и тогда выступать без репетиций.

Иногда, стоя за кулисой, я думал: «Как хорошо быть живописцем! Ни от кого не зависишь, сам выбираешь себе задачу, делаешь то, к чему сердце лежит. В балете же: или стоишь за кулисой, или получишь такую глупую роль, в таком глупом балете, что стыдно выходить на сцену».

Исключением в моем «репертуаре» была роль Бернарда де Вантадура в балете «Раймонда», одном из лучших балетов Петипа с музыкой Глазунова. Роль эту я получил в первый же год службы. В ней было много

танцев и две классических вариации во 2-м и в 3-м актах. Потом я получил *Pas de trois* в балете «Лебединое озеро» с труднейшей вариацией, которую никто не хотел исполнять и которую я исполнял поэтому несколько лет. Затем я получил роль Пьера в балете «Привал кавалерии»,¹ Голубую птицу в «Спящей красавице». Постепенно я входил в репертуар, стал исполнять все большие и больше главных ролей. Но как это было «постепенно»! Понадобилось несколько лет, чтобы я перестал быть запасным и занял положение среди первых танцоров. В первый год я выступил на сцене в трех балетах! Остальные все спектакли стоял за кулисой. Много огорчений перенес я за этот срок.

Если балетное начальство не покровительствовало мне, если старшие товарищи, солисты были неуступчивы, то очень хорошим отношением я пользовался со стороны кордебалета.

По окончании школы, не умея отвоевывать себе место, я ничего не мог найти для себя более подходящего, как стол в большой уборной кордебалета. Так на столе (не помню теперь, почему у меня не было стула) я и переодевался несколько лет в уборной, куда солисты даже и не заходили. Помню, как после трудных танцев, задыхаясь, я подымался по крутой лестнице высоко наверх, окруженный кордебалетными артистами, которые меня похваливали, подбадривали. Не столько от избытка «демократизма», как от моего неумения устраиваться, будучи солистом на сцене, за сценой я завяз среди кордебалета. Но сослуживцы мои воспринимали это как милый, товарищеский жест, и отличные отношения с ними сохранились у меня до последних дней службы.

Была в Мариинском театре еще уборная, недалеко от сцены, длинная, узкая. Называлась «вагон». В ней переодевались «корифеи» (нечто среднее между солистами и кордебалетом). Как-то эти корифеи перетащили меня к себе в «вагон» из верхней уборной. Вскоре после этого П. А. Гердт пригласил меня переодеваться с ним в его маленькой уборной. Это было неожиданно и очень лестно. Гердт — самый заслуженный артист, солист его величества! Я «переехал», и мы много лет переодевались вместе. С удовольствием поминаю об этом. Мне приходилось читать о моей вражде и борьбе с Гердтом. На самом деле у меня с этим замечательным артистом всегда были самые хорошие отношения: и когда он был моим учителем, а я его маленьким учеником,² и когда мы оба выступали в старых балетах, и когда он был прекрасным исполнителем моих сочинений. Всегда я любил и уважал его, преклонялся перед его талантом и его идеальным отношением к делу. Никогда никакой вражды не было. Но пишущим о балете кажется, что если

¹ В этом балете была забавная выдумка («*Scène et danse de la coquetterie*»). После любовного объяснения крестьянина Пьера с крестьянкой Марией за ней начинает ухаживать корнет только что прибывшего на постой в деревню уданского полка. Пришедший затем ротмистр дает приказание по службе корнету, и тот вынужден удалиться. Увлеченный Марией ротмистр в свою очередь должен уступить место полковнику. Так как Мария выдерживает все эти «кавалерийские атаки» и остается верна своему Пьеру, то балет кончается их свадьбой. Ряд этих сценок был использован Н. Ф. Бадиевым в «Летучей мыши», * а затем М. М. Мордкиным в его балете «Весенние голоса».

² Гердт, помимо классического танца, преподавал еще балльные танцы, мимику и поддержку, то есть искусство поддерживать танцующих.

я критиковал некоторые традиции старого балета, то я неизбежно должен был враждовать со всеми старыми артистами. Большая ошибка!

Но вернусь к первым годам моей службы в императорских театрах.

Нет худа без добра. Если бы мой успех как танцовщика последовал бы немедленно за окончанием школы, то я не пережил бы горьких разочарований, и это было бы гораздо хуже для моей дальнейшей деятельности. Вероятно, увлекшись эффектными ролями, разучиванием новых партий, я бы не имел времени так сосредоточиться на своих думах о балете, так ярко почувствовать отрицательные стороны его.

Когда я вступил в труппу, в балете, в среде артистов совсем не говорили, не спорили ни о каких вопросах этого искусства. Все вопросы, казалось, были разрешены, и все было совершенно ясно. В течение долгих репетиций, часами дожидаясь своего выхода, своего номера, говорили о чем угодно, но только не об искусстве. Я поднимал разные вопросы, но от меня отмахивались. Тон был такой: если ты высоко прыгаешь и хорошо вертишься, ну и прыгай и вертись; нас это мало интересует; до пенсии уж мы как-нибудь дотянем. Правда, к большим артистам я не пристававал, боялся.

К этому времени (точнее, ко второму году моей службы) относятся воспоминания о моих первых спорах с Павловой. До этого я мало ее помню. Была такая девочка в школе, Павлова. Хорошо танцевала. Старалась. Но были там другие, на которых больше возлагали надежд. Например, была С. Белинская. * В каждом ученическом спектакле я танцевал балеты с ней, с Белинской. Павлова шла после нее. Но по окончании школы Павлова стала выделяться. Она сразу заняла положение солистки, только изредка танцуя в двойках, четверках. Выступали мы в большинстве случаев вместе. Вначале она была «подругой» балерины, а я — среди «друзей» главного танцора. Потом мы получили главные роли в самых неудачных балетах. В балете «Пробуждение Флоры» она была Флорой, а я Аполлоном. О, как далеки были и Флора, и Аполлон от того мира античных богов, который уже ясно сложился в моем воображении! Я мало помню эти выступления. Вспоминаю их больше по сохранившимся фотографиям. Гораздо лучше врезались в мою память *pas de deux*, которые мы танцевали в разных балетах. Сочиняли эти *pas de deux* мы в большинстве сами. Это нечто такое, что, в сущности, и сочинением назвать нельзя. Делали, что у нас лучше выходило. Я старался показать большие прыжки, а Павлова главным образом пируэты. Отношения к балету, в который наш «номер» вставлялся, он не имел никакого. Отношения к музыке тоже никакого. Мы начинали свое *adagio*, когда начиналась музыка. Кончали, когда музыка кончалась. Все остальное время мы «плавали» на музыке совершенно свободно, не считаясь с музыкальными фразами. Во время такого *pas de deux* Павлова говорила мне: «Не торопитесь, еще много музыки осталось» или «скорей, скорей». Под конец всех этих *adagio* мы шли вперед, всегда по середине сцены. Она на пальцах, с глазами, устремленными на капельмейстера, а я за нею, с глазами, направленными на ее талию, приготавливая уже руки, чтобы «подхватить». Часто она говорила при этом: «Не забудьте подтолкнуть». Подтолкнуть — это значит когда танцовщица вертелась на пальцах полтора круга, «кавалер» должен был одной рукой толкнуть ее так, чтобы вышло два. В оркестре в эту минуту обычно было тремоло, которое капельмейстер Дриго держал, пока Павлова находила равновесие. Вот она нашла, завертелась, я подтолкнул, повернул

ее, как обещал, Дриго взмахнул палочкой, удар в барабан... и мы счастливы, застыли в финальной позе. Счастливы, если сегодня пируэт «вышел». Много так танцевали, вместе волновались, вместе кланялись. В эти минуты я верил в пируэт, в финальное тремоло. Все мне казалось важно и хорошо, особенно когда выходило. При выступлениях, при волнениях перед публикой ни в чем сомнений не было. Но, оставаясь один, я спрашивал себя: зачем это нужно? что это значит? И мне делалось совершенно несомненно, что это не нужно, что это ничего не значит.

Когда на репетиции, усталые, мы садились и я начинал развивать свою тему, видно было, что Павлову мои сомнения мало волнуют. После горячих моих монологов о том, что это не искусство, она говорила, что публика это любит, [что] если мы не закончим танца эффектно, то не будет успеха, и т. д.

Обычно наш спор кончался фразой: «Ну, Миша, пройдем еще раз». И мы «проходили». Я чувствовал оппозицию себе в самом ее отношении к танцу, в потребности успеха, аплодисментов.

Но разве нельзя достигнуть успеха без этого удара в барабан, без вращения на пальцах в конце каждого *adagio*, без быстрого *chaîné* для окончания дамской вариации, пируэта или двух туров в воздухе для окончания мужской?

Да и нужен ли отдельный успех каждой такой маленькой части балета? Разве эти «успехи» не разрушают целого?

Разве закон единства, обязательный для всех искусств, не обязателен для балета?

Аплодисменты и особенно поклоны среди действия, несомненно, вредят цельности впечатления от спектакля. Но гораздо больший вред наносится искусству тем, что делают артисты в погоне за этими аплодисментами и поклонами. Самое искусство меняется, искажается. Забыты поэзия, драматическое, лирическое содержание спектакля. Артисты не чувствуют своих ролей, не чувствуют отношений между действующими лицами, но все время чувствуют партер, галерею.

Говорят о необходимом контакте с публикой.

Может быть очень различный контакт.

Когда у зрителя навертываются слезы, пробегает мороз по коже или когда он краснеет, пылает и едва может усидеть на месте от переживаний в театре... это — контакт, это высшее достижение артиста. Это — счастье артиста. Он его чувствует по «мертвой» тишине, по затаенному дыханию, потому что никто ему не мешает, никто не врывается в его творчество.

Но есть другой «контакт»: когда балетоман знакомым, надоевшим голосом, на весь театр, «поощряет» артистку за удавшийся трюк. А за его самодовольным «браво» группа на галерее, преданная не столько артистке, сколько балетоману-руководителю, раздражается хлопанием в ладоши. Это тоже контакт, но контакт унижительный, загрязняющий искусство!

Каких только жертв не приносится именно для этого контакта. Все искусство перестраивается. Все направляется к одной цели, к немедленному, личному, громкому успеху. Артист угождает. Не искусству *служит*, а публике *прислуживает*.

«Публика это любит» — вот на чем строится вся теория и вся практика балета!

Все это стало мне противно и скоро после начала моей службы оттолкнуло меня от балета.

Я понял, что в балете не может быть непрерывного действия, пока существует эта погоня артистов за аплодисментами через каждые 48 тактов,¹ я понял, что зритель не может верить в какие-либо переживания действующих лиц, когда глаза влюбленных персонажей не видят друг друга, а умоляюще смотрят на галерею, откуда ждут себе хлопков.

Помню, как при выходе на сцену «любимцы публики» были встречаемы аплодисментами. Конечно, «вежливый» артист прежде, чем приступить к исполнению своей роли, благодарил публику поклонами. Помню П. А. Гердта. Я очень любил его в роли Сарацина в балете «Раймонта». Появление этого страшного воина в средневековом замке было очень красивым, величественным. Не меняя своего гордого, воинственного вида, он раскланивался с публикой. Умел делать и это красиво. Но положение всех принцев, дам и трубадуров в это время на сцене было очень глупое. Музыка играла, а все ждали, когда П[авел] А[ндреевич] кончит здороваться с публикой.

Так талантливые, художественные моменты переплетались с бессмысленными, иногда безвкусыми пережитками балетного театра.

Вспоминаю того же Гердта в балете «Царь Кандавл». Он сбрасывал в храме статую богини и возводил на пьедестал свою возлюбленную, а она принимала позу богини в коротких, задранных вверх тюниках!

Все, и костюм балерины, и обращение к публике, и постоянное прерывание действия, — все приводило меня к убеждению, что в балете отсутствует главное — желание воздействовать на зрителя при посредстве созданного художественного образа. Балерины изображали на сцене... балерин. Так как балерина есть самая главная персона в балете, так как артистка, достигшая такого высокого звания, очень горда этим, то она хочет, чтобы сразу при появлении на сцене всем было ясно, что она не просто танцовщица, а именно балерина. В стремлении иметь вид балерины вырабатывалась особая, гордая осанка, особая манера держать голову (высоко тянуть шею и почти не поворачивать головы), особенная манера ходить. Словом, выработался шаблон, по которому можно сразу отличить балерину от всех смертных, но по которому, конечно, нельзя никак догадаться, кого изображает артистка, какой образ она хочет воплотить.

Мы, «классические» танцовщики, тоже выглядели и держались не так, как требовалось по роли, а как требовалось по танцам, а это большая разница, так как танцы наши не были частью роли, не были выражением характера действующего лица, а были демонстрацией ловкости, виртуозности. Уже самое название «классический танцовщик», в противоположность танцовщику характерному, говорило за то, что передача характера, какая-либо характеристика не входила в нашу задачу. Когда я играл мимическую роль, то имел вид, соответствующий изображаемой эпохе, но когда танцевал классику, то выглядел, как первый танцовщик, то есть «вне времени и вне пространства», с завитыми барашком волосами, накрученными щетами и в трико. Иногда в одной и той же роли (например, Жан де Брис в балете

¹ Шаблон балетной вариации установился приблизительно такой: первая часть — 16 тактов, второй — 16 и затем повторение первой — 16.

«Раймонда»)¹ я во втором акте и начале третьего был рыцарем-крестоносцем в исторически точном костюме (это потому, что там не было танцев, а лишь мимические сцены, поединок на мечах, освобождение возлюбленной и т. д.), а в середине третьего акта снимал парик и спешно завивал волосы «барашком» (это потому, что была вариация).

Мой товарищ М. Обухов в другой роли (трубадур Беранже) в том же балете спешно превращался из блондина в... брюнета.

Как только доходило до танцев, все остальное оказывалось не имеющим значения. Парик мог растрепаться, со своими волосами удобнее танцевать, стильный костюм мешает танцу, поэтому артист принимал вид танцовщика. Я чувствовал, что это нелепо, но такова была традиция. Менять ничего нельзя.

Чем более исторически точны были костюмы у мимистов, исполнителей характерных танцев и статистов, тем глупее, мне казалось, выглядели среди них мы, «классики». На одной сцене, в одно и то же время выступали дамы в длинных платьях со шлейфами, с высокими головными уборами, напоминающая средневековые миниатюры или ожившую скульптуру готического собора, и рядом... танцовщицы с розовыми ногами, в коротких юбочках, имеющих вид раскрытого зонтика.

Как могли не замечать такой несообразности? Почему мирились с этим?

Оправданием этому могло бы быть введение в балет фантастического мира. Но в том-то и беда, что это происходит в балетах, лишенных всякой фантастики, претендующих на историческую точность, и даже в самых реалистических операх. Помню балетные юбочки в операх «Гугеноты», «Кармен», «Пророк».

Мне возражали: если бы танцовщицы выступали в длинных платьях, а не в тюниках, то не было бы видно их ног.

Но ведь и в средние века танцевали. Только танцевали не одними ногами, танцевали совершенно по-иному. Во все времена танец был связан с костюмом. В балете же «классический» танец всегда тот же. Танцующие не меняют свой танец и манеру, чтобы дать образ из какой-либо отдаленной эпохи. Наоборот: все эпохи, все стили, все характеры они подчиняют своим танцам всегда одной и той же формы. Все приносится в жертву одной манере, одному стилю, чтобы артист мог показать танец, технику такими, как он их заготовил «раз навсегда». Все сводится к показу *себя, своего танца, своей техники и своей внешности*, вместо того, чтобы перевоплощаться, создавать каждый раз образ.

Все художественные задания балета, все художественные приемы заменяются другими, нехудожественными.

Нет перевоплощения, нет создания образа. Вместо того — показывание самих себя.

Нет переживаний на сцене. Вместо них — погоня за успехом, угождение публике, старание получить ее одобрение, взгляды в публику, угодливые жесты.

Нет единства действия. Оно прерывается для того, чтобы балерина могла поблагодарить публику за успех и своими поклонами «растянуть» аплодисменты.

¹ Получил эту роль через несколько лет службы.

Нет единства в средствах выражения. Одни (мимисты) выражают сюжет балета руками, другие (танцующие) выражают его (когда что-либо выражают, что бывает очень редко) ногами.

Нет единства в стиле костюмов. Одни (мимисты) выступают в исторически точных костюмах, другие (танцующие) — в костюмах специально «балетного стиля».

Все эти мысли волновали, огорчали меня.¹ Когда я обращался к сослуживцам, я чувствовал, что «надоедаю». Мне показалось, что в балете большинство не хочет думать о том деле, которому посвящает себя на всю жизнь. Но я не мог «угомониться». Мне неловко было обращаться с разговорами к старшим знаменитым артистам. Я сделал это письменно. Я [составил] анкету, разослал письма, в которых спрашивал: таков ли балет в настоящее время, каким он должен быть? Не нуждается ли он в коренной реформе? Может ли балет быть серьезным и нужным для широких масс искусством, или он обречен быть лишь пустой забавой?

К сожалению, как мои вопросы, так и ответы я не могу точно воспроизвести. Все это осталось на моей родине. Помню, что получил много ответов (не на все, конечно, письма) и что они потрясли меня. За исключением двух-трех кордебалетных танцовщиков и одного воспитателя, все ответы были несерьезны, некоторые даже циничны и пошлы.

Танцовщик Кякит, например, написал кратко: «балет — это порнография». Коротко и ясно. Ясно, что этот первый танцовщик, великолепно делавший туры в воздухе и с колоссальным успехом колесом вертевшийся вокруг сцены, не задумывался о том, что балет может быть искусством. Некоторые ответили шуткой. Некоторые разгромили балет как пустое развлечение богатого класса.

Два-три письма от кордебалетных мужчин говорили о любви к балету. С печалью они констатировали временный упадок этого искусства. Огорчило меня то, что от солистов, от танцовщиков выдающихся я не получил ничего утешительного. Я вспомнил папу, его фразу о попрыгунчиках. Не мудрено, что на балет смотрят свысока и артисты оперы, и широкая публика, и пресса, не мудрено, что когда на вопрос: «Чем вы занимаетесь, молодой человек?» — отвечают: «Я танцор, балетный», то испытываешь неловкое чувство. Если сами артисты не уважают своей профессии, то чего же можно ждать от других по отношению к такому «легкомысленному» занятию?!

Теперь даже трудно себе представить, как мало заслуживало в то время уважения от широкой публики это искусство. И как это несправедливо! При очень многих недостатках и пережитках, при условных велепостях, о которых я говорил выше, балет заключал в себе массу красоты, служители его тяжело и непрестанно работали. Да, наконец, опера разве не полна условностей и всяких несообразностей? Разве она не служит в большинстве [случаев] также только развлечением (и часто довольно скучным)? Почему же оперные артисты были уважаемы, а к балету относились с провинческой улыбкой?

¹ См. мою статью «Новый балет». Она написана много лет спустя, но точно передает пережитое мною в первые годы службы, разочарование в старом балете и мои мечты о новом.

Я обратился к литературе. С каким осуждением, с каким презрением говорит о балете Л. Толстой, мой любимый, обожаемый писатель! Тогда только что вышла его книга «Что такое искусство?».¹

Толстой в своих романах так восхитительно описывал танец, так исключительно понимал жест, мимику человека. Он знал, что из описания жеста, движения человека можно сделать художественное произведение, но что развитие жеста, движения, танца может достигнуть художественного значения, об этом он не думал. Об этом подумал Гоголь. Гоголь дал чудные мысли* для художника, творца балета, мысли о психологической правде танца. Но его строки, посвященные балету, были не признанием того, что он видел, а скорее проектом другого, обновленного балета. Пушкин говорил, что в одном балете Дидло больше поэзии, чем во всей современной французской литературе. Но ведь это он говорил о балете, бывшем за сто лет до того, который я наблюдал, который мне казался упадочным. О современном же мне балете я не мог найти ни в литературе, ни в прессе ничего, что бы выражало хоть какое-нибудь уважение к этому виду искусства. За границей балет тоже считали изжилившимся себя, устарелым видом развлечения.

Книги о балете в описываемый период почти не выходили.* Если же и появлялась, бывало, новая книга, то она содержала больше анекдотов, чем мыслей об искусстве, больше описывала интимные подробности из жизни балерин, их успех, их победы в среде балетоманов.

Критика этого времени свелась к поддержке той или иной артистки. Ставились балеты исполнителям. Говорилось, что такая-то исполнительница хорошо, такая-то отлично справилась со своей партией. И это все, что можно было узнать от критика об искусстве танца!

Под влиянием всего изложенного я впал в очень мрачное настроение (это было в течение первых двух лет моей службы). Я стал думать об уходе из балета и мечтать о том, чтобы сделаться живописцем.

Я вступил в школу живописи художника Дмитриева-Кавказского. Далеко, на Васильевский остров, через весь город долго пробирался я на трамвае и работал там все свободное от балетных занятий время. Д[митриев]-Кавказский подготовлял учеников для поступления в Академию художеств. Мне надо было много учиться, чтобы попасть в Академию, что отныне стало моей мечтой. Я рисовал углем и писал красками. Писал с голых натурщиков. Были там и лекции по анатомии, которую, к моему сожалению, не преподавали в Театральном училище. Так как школа Д[митриева]-Кавказского была очень далеко от моего дома, то я часто с утренних уроков до вечерних оставался в ней, не возвращаясь домой. Там была небольшая библиотека. Оставаясь один в опустевшей мастерской, я целый день читал. Между чтением осматривал развешенные этюды и рисунки лучших учени-

¹ Мне хочется обратить внимание на тот балетный костюм, который, по Толстому, был оголением женщины. Этот костюм увековечен на картинах Дега. Что надевала балерина? Газовую юбочку, а под юбочкой штаны-шаровары почти до колен. Ноги в трико, толстом-толстом. Таких толстых чулок ни одна женщина и зимой теперь бы не одела. На корпусе корсаж (рукавчики почти до локтей), под ним толстый корсет-броня, белье, иногда еще фуфайка... Сравните одежду этой «оголенной» женщины с тем платьем, в котором современная девушка выходит на улицу. Очевидно, вопрос об оголении нельзя разрешить, измерив количество материи, пошедшей на костюм. Важно: как, для чего появляется женщина на сцене.

ков. Был в школе удивительный рисовальщик, Чижов. Не отнимая карандаша от бумаги, он быстро делал контур человеческой фигуры, и все было правильно, пропорционально. Долго, бывало, стоял я перед его работами. Дивился его мастерству и сильно завидовал. Да и некоторым другим ученикам завидовал. Я понимал, что мне надо много, долго учиться, чтобы занять в школе живописи то положение, которое я привык занимать в танцевальных классах. Да и удастся ли это? Большой вопрос. Здесь все надо было начинать с самого начала. Но это не страшило меня. С увлечением принялся я за работу. Все более охладевал к балету. Жаль было столько лет потраченного труда. Но что делать?!

Что даст мне балет? Ничего, кроме ущемленного самолюбия.

Что могу дать я балету? Ничего, при том отношении, которое я встретил в начале службы, которое, казалось мне, никогда не изменится. Да если бы и изменилось отношение ко мне, что могу я сделать? Все там установлено прочно, «раз навсегда». Что могу я изменить, я, неопытный, не знающий сам, как разрешить все сложные, встающие передо мной вопросы?!



[IV]

[ПОИСКИ ПРИЗВАНИЯ]

Помимо живописи, путешествия и музыка отвлекли меня от балета. В них я как бы искал забвения. Они казались мне спасительным уходом от искусства, в котором я разочаровался. На самом деле эти мои увлечения имели большое значение именно для подготовки меня к балетмейстерской работе. Поэтому-то я и должен о них рассказать.

Начиная со второго года после окончания Театрального училища я каждое лето направлялся в странствия, сперва по России, а потом и за границу.

Первое путешествие было: Москва, Нижний Новгород, Волга, Каспийское море, Кавказ. Не имея никаких средств, не думая совершенно о каком-либо комфорте или даже о минимальных удобствах, продав имевшийся у меня велосипед, заняв ничтожную сумму у брата Шуры, я купил билет третьего класса из Петербурга в Москву и в самом восторженном настроении направился знакомиться с миром. Я не успел подумать о том, смогу ли благополучно вернуться на мои капиталы. Мой багаж состоял главным образом из ящика с масляными красками и нескольких книг по русской истории и по истории русского искусства. У меня был единственный костюм, единственная пара летних полотняных туфель и, кажется, отсутствовало даже пальто. Зачем пальто, когда я еду в южные страны? Эти «южные страны» волновали, пленяли меня беспредельно. Полотняные туфли помню особенно отчетливо, потому что в них я бродил потом по снегу в горах Кавказа. Вспоминаю себя юным, одиноким, романтически настроенным путешественником. С момента отъезда из Петербурга и до возвращения я все время был в состоянии какого-то сладостного волнения. Уверен, что все это время сердце мое билось сильнее нормального. Много потом я в жизни путешествовал при самых комфортабельных условиях, но никогда не получал такой радости от скитаний, как в эти годы моей молодости.

Я, вероятно, был очень ненаблюдательным, невнимательным, прямо бездарным в том, что касалось окружающей меня жизни. Я мог не заметить самых значительных явлений в области достижений инженерных, механики даже благоустройства или несовершенств осматриваемых городов. Взор мой

был устремлен через современность в далекое прошлое. Поезда, вокзалы, железнодорожные мосты, плагбаумы, телефоны, трамваи... — все это я только терпел, почти не замечал. Но зато с невероятной быстротой в каждом городе я попадал на самую высокую церковную каланчу и с ее верхушки наблюдал город, старался представить себе, каким он был во времена Ивана Грозного, каким в эпоху татарского нашествия и т. д. Я обегал церкви, монастыри, кремли (в Москве и Нижнем), музеи, уцелевшие старинные дома. Все, что перечел я о прошлом, старался я разглядеть в его уцелевших памятниках. Я не осмотрел ни одной фабрики, ни одного завода, не ознакомился ни с одним производством. Смотрел ли я на беспредельную гладь широкой Волги, я видел струи Степьки Разина и представлял себе его бросающим в жертву реке свою возлюбленную, персидскую княжну. Вырастали ли на берегах скалистые горы Жигули, мое воображение населяло их полчищами Кинчакской или Золотой орды Батыя.

Одно впечатление было исключением и осталось в моей памяти. Оно было из действительной жизни. Персы-носильщики разгружали пароход в Петровске, на Каспийском море. Молодые, тонкие, красивые, с черными, будто лаком покрытыми глазами, они переносили громадные тюки на спинах. Казалось, эта невероятная тяжесть должна приплюснуть согнувшегося под ней стройного юношу со смуглыми ногами, туго забинтованными в икрах. Но они почти бегом переносили груз. Я узнал, что все они вегетарианцы, и с огорчением вспомнил, как неудачно кончилась моя попытка после окончания школы перейти на беззубую пищу. Мне не удалось наладить питание, и я заболел. Меня убедили, что это несовместимо с напряженным физическим трудом. Глядя на стройных сильных красавцев персов, я подумал, что неправы были уговаривавшие меня перейти на общепринятую смешанную пищу.

Но буду продолжать мое первое путешествие. Воображение мое особенно разыгралось, когда я попал на Кавказ.

За исключением двух поездок к брату Коле в Польшу, где он служил офицером в кавалерийском полку, я никогда не выезжал из Петербурга. Ничего не видал, кроме этого города и его плоских однообразных окрестностей. О горах я читал и мечтал, но никогда их не видал. И вот передо мной горы Кавказа, величавые, уходящие в небо, покрытые ввиду богатой южной растительностью, а на вершинах — ослепительно белым снегом. Аулы горцев, их живописные костюмы, папахи, бурки, затянутые в талию черкески, кинжалы, украшенные серебром, их особая легкая, гордая походка в мягких чулках, гортанный говор... все это так непохоже на городскую жизнь, на унылое однообразие котелков и во всем мире одинаковых шляп с проломом посередине! Конечно, в горах воображение мне ясно рисовало Шамилля с его мюридами, боровшимися за свободу своей прекрасной родины.

По Военно-Грузинской дороге я поехал на дрожках, которые нанял, из Кисловодска в Тифлис вместе с двумя такими же, как я, путешественниками-энтузиастами. Это были молодой человек Синягин, оказавшийся племянником вскоре после того убитого министра, и армянин, фамилии которого не запомнил. Мы познакомились на пароходе на Волге и решили продолжать путь вместе. В дорогу по горам мы взяли хлеб, большой шар сыра и арбуз. Этим и питались несколько дней переезда. Конечно, при виде какого-нибудь живописного аула или столь волновавшего меня замка

царицы Тамары я останавливал возницу и увлекал своих попутчиков вверх по отвесным скалам. Все мы стремились «наблюдать нравы туземцев», у меня же еще была надежда ознакомиться с их танцами. Но из этого ничего не выходило. Горцы всех племен занимались всевозможными делами, косили траву, пасли стада овец и баранов, готовили свою пищу в дымных саклях и на открытом воздухе, но только не танцевали! Я был разочарован. Ознакомиться с народными плясками оказалось не так просто. Их не находишь там, где ищешь. Для этого надо пожить некоторое время в стране. В последующих поездках по Кавказу мне это и удалось. Я многое повидал и многому сам поучился. Но в первый раз мне не посчастливилось в этом отношении. Помню только, на площади какого-то города стояли спешившиеся казаки. Одни держали под уздцы своих лошадей, другие, выйдя в середину кольца из людей и лошадей, плясали. Я долго смотрел на них из окна отеля. Поразило меня, как один танцор долбил землю, делая множество мелких па на одном месте. Пыль подымалась тонким, высоким столбом из-под бьющих по песку пальцев его ног. Одна рука прижата к плечу, другая — высоко над головой. Круто наклонив голову вперед, он смотрел себе под ноги, как будто в этом восходящем клубе пыли и заключалась цель его танца.

Добравшись до Тифлиса, я обнаружил, что мои финансы пришли к концу. Мне не пришлось долго наблюдать жизнь этого живописного азиатского города, не пришлось изучать нравы и танцы. Осмотрев базары, мечети, не удостоив своим вниманием более культурную часть города, а побродив по живописным окрестностям и грязным экзотическим улицам, я стал собираться домой. В сущности, сборы мои заключались в том, чтобы получить с почты денежное подкрепление от брата Шуры, которое он мне выслал, так как я остался в Тифлисе один (Сипягин с армянином уехали) и совершенно без денег. Тут я пережил тяжелый день, который чуть совсем не разрушил мое восторженно-поэтическое настроение. Я направился на почту за деньгами. Денег не выдают. Надо, чтобы мне на какой-то бумаге поставили штемпель в участке. Иду через весь город под палящим солнцем в участок, получаю штемпель и возвращаюсь на почту.

«Что это за штемпель? — говорит почтовый чиновник. — Ни числа, ни года не видно!»

Возвращаюсь в участок.

«Что они дурака валяют там, на почте? — возмущается полицейский. — Штемпель старый, стертый, но разобрать можно. Другого у нас нет!»

Иду опять через город по раскаленной мостовой, среди толпы людей и баранов, задыхаясь от ужасного воздуха и усталости. Почтовый чиновник опять не признает штемпель. Возвращаюсь. Полицейский не признает придинок почтальона. Не помню, сколько раз прошел я через Тифлис, чуть не плача от усталости и обиды. Кто-то из куражившихся уступил. Я получил деньги, поел, расплатился в отеле и уехал. Конечно, сел в третий класс, в вагон, набитый персами и татарами с кулями и мешками. Там было все, кроме воздуха. Не найдя места, я устроился спать... на полке для багажа.

Но все это я пережил не унывая и, бодрый, веселый, вернулся домой из моего первого путешествия.

В следующее лето я отправился в Крым. По дороге осмотрел Киев, его монастыри и церкви, ознакомился с церковной живописью Васнецова, Нестерова, Врубеля. Опять были восхождения на колокольни, обозревание беспре-

дельных далей, мечты о прошлом, о княжестве Киевском, о богатырях, о былинах. Но я недолго задержался в Киеве. Меня тянуло в Крым. Я начал его осматривать с Бахчисарая, бывшей резиденции крымских ханов, типично татарского города со множеством мечетей, садов и виноградников. Особенно сильное, волнующее впечатление произвел на меня дворец, построенный ханом Абдул-Сахал-Гирсеем в XVI веке и воспетый Пушкиным в его поэме «Бахчисарайский фонтан». Долго стоял я перед «Фонтаном слез», вспоминая стихи поэта, и думал, что разыгравшаяся здесь трагедия должна послужить когда-нибудь темой для чудного балета. На Кавказе я впервые соприкоснулся с уличным, базарным, бытовым Востоком. Здесь же было предо мной фантастическое, царственное великолепие из сказок 1001 ночи.

В одной из мечетей Бахчисарая мне удалось повидать молящихся дервишей. Это не было танцем, который мне так хотелось видеть, но было нечто очень близкое к танцу. Дервиши сидели большим кругом на полу, поджав под себя ноги, и, качаясь, произносили молитвы. Корпус то наклонялся вперед, то откидывался назад, то делал круги. Движения все ускорялись и усиливались. Молитва переходила в экстазный вой. Мистическое напряжение возрастало. Некоторые ударялись головами друг о друга. По лицам текла кровь. Вопли все увеличивались в потрясающем *crescendo*. В момент наивысшего напряжения группа людей бросилась в середину круга и упала ниц на пол. Это больные, жаждущие чудесного исцеления. Я был взволнован. Не знаю, помогла ли им молитва. Я бы не удивился, если бы чудо совершилось. Наоборот, был бы поражен, если бы вся эта чудесная пантомима с таким первым подъемом кончилась бы ничем и больные бы не исцелились.

Прожив несколько дней в Бахчисарае, я направился в Успенский монастырь, находящийся недалеко в горных пещерах. В совершенно отвесных скалах высечены и скит и церковь. Нет слов, чтобы передать, какой благоговейный восторг испытывал я перед величием природы, когда стоял над пропастью, смотрел в вечернее небо с загорающимися звездами, на раскинутые подо мной группы кипарисов, на расположенный по другую сторону ущелья Город Мертвых (Чуфут-Кале), а позади меня, из каменных пещер, исходило молитвенное пение монахов!

Опустившись по узкой, высеченной в скале тропинке к маленькому домику на самой глубине ущелья, я нашел там монаха, который предложил мне ночлег и ужин, состоявший из постного супа. Поужинав вместе с ним, я улегся спать, чтобы рано утром направиться на этюды. С восходом солнца я уже шел по горной тропинке, совершая громадный обход мимо живописного караимского кладбища, чтобы осмотреть и написать Город Мертвых. Это когда-то населенный караимский центр Крыма, но давно покинутый жителями. Затем я вернулся и, поднявшись на самый верх скал, расположился над монастырем, свесив ноги над пропастью, и начал писать пейзаж, в котором соединились восхитительная природа и остатки старого еврейского города, татарские деревни и православные часовни. Два орла парили на одной высоте со мною, и я решал вопрос, могут ли они, если пожелают, сбросить меня в пропасть? В эту минуту ко мне подошел молодой татарин. Я вздрогнул. Испугался его больше орлов. Всегда пугаюсь, когда задумаюсь и кто-нибудь ко мне сзади подойдет и неожиданно заговорит.

Татарин, узнав, что я только начинаю свое путешествие, стал уговаривать меня пройти берег Крыма пешком. Он предложил нести за мной мои

краски и чемоданчик и быть моим телохранителем и вожатым до Гурзуфа. Я согласился. Мы уговорились о его гонораре (1 рубль в день) и в тот же день направились в путь.

Я не думал тогда, что буду вспоминать об этом пешем хождении как об одном из лучших своих путешествий. Не говоря уже о поезде, ни лошади, ни автомобиль не могут доставить такого удовлетворения, какое получается от покрытия громадных пространств своими собственными шагами. Природа, прекрасная природа не мелькает в окошке, с ней связь не теряется ни на момент. Чувство пройденного пространства, сознание этой естественной связи с землей, чистой, не отравленной ни дымом, ни бензином, бодрящий воздух — все это вознаграждает за усталость, к которой быстро привыкаешь, которой не замечаешь. Под влиянием Л. Толстого и Ж.-Ж. Руссо я давно идеализировал жизнь среди природы, а жить приходилось мне почти исключительно [в] городах и ходить лишь по каменным мостовым.

Мы пришли в Севастополь. Осмотрел я все, что полагалось, но мало заинтересовался. Слишком для меня современный город.

Из Севастополя через Байдарские ворота направились в Георгиевский монастырь. Байдарские ворота — это одно из потрясающих впечатлений путешествия. Мы долго шли по однообразной степи. Я знал, что ждет меня большая радость в этих воротах, и терпеливо шагал. Вдали мы увидали две черные точки. Кто-то шел в том же направлении. Мало-помалу мы нагнали путников, познакомились и пошли вместе. Это были два студента, также бродившие в поисках впечатлений. Все дальнейшее путешествие мы совершили вчетвером. Когда ноги совсем «отнялись» от усталости и однообразная, ровная степь надоела, мы подошли к воротам и в них, как в раме, увидали спускающиеся к морю леса, сады, парки, цветники и далеко-далеко внизу бирюзово-синее море. Дух захватило от восторга. Награда, достойная нашего подвига.

Не буду описывать наших странствий по монастырям, роскошным имениям, царским дворцам. Все это восхитительно, но не в словесной передаче.

Должен упомянуть о несчастном финале моего путешествия. Где-то, подходя к Ялте, когда дорога приблизилась совершенно к берегу моря, мы захотели выкупаться. Было очень жарко, и, раздевшись, мы решили поостыть немного, прежде чем лезть в воду. В этот момент вдали на дороге показался экипаж и в нем белый дамский зонтик. Четыре Адама моментально нырнули в воду. В результате я простудился, в Ялту пришел с лихорадкой, а в Гурзуф добрался совсем больным. Студенты уложили меня в какой-то маленькой комнате на берегу моря и распростились, пожелав выздоровления. Бикир (так звали моего «оруженосца» — татарина), получив следуемое ему вознаграждение, тоже исчез. Обмолвившись словом «оруженосец», я почувствовал, что он был похож (не по внешности) на Санчо Пансу, а я еще гораздо более походил в этот период на Дон Кихота. Я остался один. Смутно помню славную старушку, хозяйку домика, доктора с длинной черной бородой. Мне было очень плохо. Я терял сознание. Ни моего адреса, ни адреса моих родных не сообщил хозяйке. Может быть, не хотел пугать маму, может быть, уже плохо соображал. Добрая старушка убивалась над своим жильцом, который все меньше и меньше походил на жильца. У меня было воспаление легких. Но доктор и старушка выходили меня. Я выздоровел, хотя очень долго поправлялся. Когда я стал выходить, то в первый же день

в парке Гурзуфа встретил М. Петипа. Он каждое лето проводил в Крыму. В бледном, исхудалом, закутанном в пальто и шарф молодом человеке он не узнал танцора Фокина и долго удивлялся результатам моего туризма.

Только перед самым отъездом домой, в деревне, где я жил, мне удалось повидать танцы татар. Они не произвели большого впечатления, но некоторые движения я все же использовал много лет спустя.

Через год я впервые выехал за границу. Мария Мариусовна Петипа организовала небольшую труппу для выступлений в Будапеште и в Вене и пригласила меня. Я был гораздо более заинтересован в том, чтобы повидать «заграницу», чем в выступлениях. Дело мне не казалось особенно художественным, и хотя я выступал в солидных номерах и имел в этой поездке успех, но меня гораздо больше соблазняло посмотреть новые страны, чем себя в них показывать. От Австро-Венгрии было так близко до чудесной Венеции, а там Милан, Флоренция, Рим... Я едва дождался конца наших выступлений и, как только освободился, отправился в Италию. Уже от Будапешта (это был первый европейский город, который я увидел в жизни) и Вены получил немало удовольствия. Живописно расположенные на Дунае, с дворцами, соборами, парками, музеями, они произвели на меня самое очаровательное впечатление. Но меня влекло в Италию. Еле я проехал до самого Неаполя. С фанатическим усердием старался я не только осмотреть, но и изучить каждый музей, каждый храм, каждую руину древности. Но как это возможно?! Впоследствии я совершил много поездок по Италии, и все же многое приходилось осматривать мимоходом, торопясь. Так неисчерпаемы художественные богатства этой страны. В каждом, даже самом маленьком городе, среди бедной, нечистой современной жизни сохраняется столько сокровищ искусства прошлого, дворцы, соборы, музеи с гениальной живописью, скульптурой, архитектурой. Я наслаждался, упивался и в то же время приходил в отчаяние, что мозг мой не успевает ни полностью воспринять, ни удержать в памяти все виденное. Я израсходовал все заработанные на «гастролях» деньги на снимки с картин, вазовой живописи, стеновых фресок, скульптуры. Особенно старался не упустить ни единого снимка, передающего танец. Все это распределил по категориям, систематизировал. В одной пачке — танцевальные позы, в другой — ритуальные, в третьей — бытовые жесты. Головы, прически, одежды, обувь — все было положено под соответствующую букву и по приезде в Петербург вставлено в соответствующий альбом.* Лишившись всего этого при отъезде с родины, я очень жалел о таких полезных для меня материалах. Но от изучения оригиналов и затем постоянного пересматривания моей коллекции многое удержалось в моей памяти.

Осмотрел я за эту поездку Венецию, Милан, Флоренцию, Рим, Неаполь, Помпею и Геркуланум. Последним пунктом путешествия был Везувий. Восхождение совершил я пешком с гидом. Я долго шел, останавливаясь и оглядываясь на несравненную панораму Неаполя. Я вспомнил пословицу: «Взгляни на Неаполь и потом умри». Но мне совершенно не захотелось умирать. Наоборот, жизнь казалась такою прекрасною, столько в ней радости, столько красоты, которою можно упиваться, никого не обижая, ни у кого ничего не отнимая. Но не прошло и нескольких минут после моих патетических переживаний, как действительность напомнила мне о неравенстве людей и о тяжелом труде одних для радостей и наслаждений других. Мы с проводником

приближались уже к кратеру, когда я совершенно выбился из сил. Мои тренированные балетные ноги не выдержали, задрожали и отказались действовать. Мой гид показал мне, чтобы я встал, расставив ноги в стороны (по-нашему, по-балетному, во 2-ю позицию). Я не понял, зачем это надо. Вероятно, подумал я, расставив ноги, можно скорее отдохнуть. Но в этот момент итальянец обошел меня, наклонился, боднул, встал и... я оказался у него на плечах. Я стал протестовать. Было чувство пренеприятное, ехать на человеке, да еще усталом (как мне казалось), и в гору! Он говорил мне что-то, очевидно доказывал, что все в порядке, чтобы я не смущался. Я понимал только слово «bene, bene».¹ Не успел я успокоиться, не успел его переспорить, как мы уже «приехали». Он спустил меня на самом краю кратера. Он вытирал рукавом мокрый от пота лоб и смотрел на меня без малейшего упрека, с улыбкой. Неприятное мое чувство рассеялось от нового потрясающего впечатления. Незабываемое зрелище: пасть земли раскрылась передо мною, пасть, извергающая клубы дыма и пара. Какой контраст! С одной стороны эти черные скалы, уходящие в недра преисподней, то исчезающие в дыму, то вновь появляющиеся, как бы оскаливающиеся на меня; с другой — залитый золотыми лучами солнца голубой залив с его зелеными берегами, по которым разбросаны белеющими пятнами города: Неаполь, Сорренто, Кастелламаре.

Рассказами о заграничном путешествии я смутил покой своей сестры Сони. Я убеждал ее, что нельзя же всю жизнь прожить в Петербурге, ничего другого не повидав. Убеждал всю зиму и к лету добился того, что она решила составить мне компанию для поездки в Швейцарию. Она взяла своих троих детей, прислугу и, впервые расставшись с мужем, направилась на Женевское озеро. Потом, получив отпуск со службы, ее муж, А. П. Крупницкий, приехал туда же. Таким образом, моя страсть к путешествиям превратилась в эпидемию. Я же, «компаньон», поехал отдельно круговым путем, через Копенгаген, Париж и Венецию. Для этой поездки мне удалось найти попутчика в лице художника Н. С. Панова. Расставшись с ним в Венеции, я приехал к сестре в Кларан, где поселился в скромном пансионе Colline.

Не буду описывать, как я проводил целые дни в Лувре, Версальском дворце, в Галаццо Дожей, в храмах и других хранилищах художественных сокровищ. Так же как и в предыдущие путешествия, ныли ноги, лопалась голова и ликовала душа.

Приехав в Швейцарию, я стал отдыхать и душой и телом. С самого утра писал я с натуры. Разве это не самый лучший отдых? Результаты моих занятий живописью меня мало удовлетворяли. Но не в этюдах, которые остались у меня, а в самом процессе работы был смысл, была непередаваемая радость. Великолепна, разнообразна была природа передо мной. То писал я милые, спокойные пейзажи, зеленые поля и холмы, отражения далеких синих гор в зеркале Женевского озера, то старался передать страшные обрывы скал, мрачные ущелья, пенящиеся потоки, бурные водопады. Как мало успевал я в своей попытке запечатлеть вечно меняющиеся праски, вечно бегущую красоту. Я не успевал передать, но зато успевал воспринимать. Не есть ли это самый лучший способ разглядеть природу, насладиться ею, когда стараешься уловить, передать ее линии, формы и краски?

Состав жильцов пансиона был в большинстве русский и очень революционно настроенный — политические эмигранты. Я с ними перезнакомился, и на этот раз книги по искусству были заменены сочинениями Кропоткина, Бакунина, Бебеля, Лассаля. Имело ли это какое-либо отношение к моей будущей художественной жизни? Да, имело. В моих стремлениях сделать балет доступным широким массам, вывести его из узкого круга балетоманов, сделать из придворного балета балет народный — во всем этом я вижу связь не только с моим увлечением взглядами Л. Толстого, но и со всем, что прочел я в этих книгах, казалось бы, ничего общего ни с искусством, ни с балетом не имеющих.

Пребывание в Швейцарии памятно мне одним пешим путешествием. С моими новыми знакомыми я делал всякие восхождения на вершины гор. С одной мне надо было непременно смотреть на восход солнца, с другой — на закат и т. д. Но когда я захотел проехать на пароходе в Женеву, а оттуда пройти пешком по Савойе и вернуться с другой стороны озера, через Ронскую долину, то компаньона мне не нашлось. Я решил проделать этот маршрут один. Соня написала мне на всякий случай несколько необходимых в путешествии французских фраз. Я был совсем слаб во французском языке. В школе учил слова и глаголы, но говорить не научился. Помню, написала мне Соня: «puis je passer la nuit?»¹ и еще несколько подобных фраз, попросила быть осторожным и благословила в путь. Я несколько дней ходил по горам и вспоминаю об этом, как об одном из счастливейших моих странствий. Большое удовольствие было идти через горы Швейцарии! Но два момента в моем путешествии, [когда] я совершенно забыл о данном сестре обещании быть осторожным, вспоминаются теперь мною иногда по ночам, и долго потом не могу я уснуть.

Трудно понять, как мог я в молодости, когда жизнь была вся впереди, не испытывать ни малейшего страха перед тем, одно воспоминание о чем приводит теперь меня в панический ужас, меня, прожившего долгую жизнь, которая должна бы, как уже прочитанная книга, быть гораздо менее соблазнительной!

Переночевав в Шамони у подножия Монблана, я поднялся к высоко стоящему на горе отелю, чтобы затем совершить переход через ледник «Mer de glase»² и потом по узкой дорожке «Mauvais pas»,³ высеченной в отвесной скале, выбраться в долину. В переходе через «Mer de glase» никакой опасности нет, если он совершается с гидом, с остроконечными палками и в обуви, подбитой гвоздями. Я же побежал по скользкому льду, делая grand jeté через пронасти, глубочайшие щели между льдинами, в обыкновенной обуви и совершенно не зная пути. Опасность моего предприятия я понял только, когда благополучно добрался на другую сторону глетчера. С обоих берегов и туристы и гиды смотрели на меня, и когда я выбрался, некоторые пожурили меня за глупую неосторожность. Я сконфузился и скорее направился по «Mauvais pas».

Другой мой «подвиг», столь же нелепый, я совершил на перевале «Col du balm». Когда идешь через горы, то постоянно обманываешься. Вот она

¹ Могу ли я переночевать? (франц.).

² «Ледяное море» (франц.).

³ «Опасный перевал» (франц.).

вершина, до которой свободно можно дойти в час. Когда приближаешься к намеченной точке, за ней вырастает более высокая гора. Опять идешь к новой вершине, чтобы начать спуск, но по мере приближения к цели обнаруживаешь новую гору и т. д. Подымаясь так несколько часов, я устал и с радостью заметил небольшую хижину. Солнце зашло и п[ото]му я приготовился произнести в хижине фразу «puis je passer la nuit?». Я нашел там дряхлого старика и несколько членов его семьи. Меня ласково приняли, пригласили что-то поесть и указали на большую кровать, на которой, очевидно, спало несколько человек. В Швейцарии вообще очень чисто и культурно в каждом простом домике, но в этом поднебесье было менее чисто и менее культурно. Убоявшись ночлега при таких обстоятельствах, я вместо произнесения заготовленной фразы стал «своими словами» объяснять, что мне нужен проводник. Не очень охотно один из пастухов повел меня. Скоро стемнело. Довольно милый вначале, любезный пастух начал ворчать. Мы шли в темноте, [кругом] тучи. Никакой дороги. Несколько раз останавливались на краю обрыва. Ясно было, что проводник сбился с пути. Он злился все больше и больше. Он, как я понял, говорил, что из-за моего каприза не хочет ломать себе голову. Мы постоянно меняли направление, возвращались. Но, очевидно, и к своей хижине он не мог выбраться. Пошел дождь. Стало скользко. Сколько раз могли мы слететь в пропасть! Я вспомнил кровать, на которой вповалку спит теперь целое семейство, представил себе, как они бы потеснились, чтобы дать и мне местечко. О, как пожалел я об этой кровати!

Когда мы вышли наконец из туч и вдали увидели огонек домика, из которого давно вышли, мой проводник направился туда, и я виновато зашагал за ним. Но как только опасность миновала, я опять переменил свое отношение и к хижине, и к кровати. Я быстро [спустился] к гостинице, находящейся внизу, [туда], где много часов назад я начал свое восхождение. Там я переночевал и утром без затруднений совершил весь переход через «Col du balm». Спустившись в Ронскую долину, я по ней вернулся благополучно к сестре в Кларан.

Как первое, так и это второе путешествие за границу дали мне очень много интересных впечатлений, дали возможность ознакомиться с природой и искусством различных стран, но в смысле ознакомления с народными танцами были неудачными. Год назад я наблюдал венгерские и итальянские танцы. Но это было больше в отелях и ресторанах. Было не то, чего я искал. Проезжая домой через Инсбрук, я ознакомился с тирольскими танцами. Это было настоящее народное искусство, но оно меня мало увлекло, и я никогда потом не использовал его для сцены.

Как я уже сказал, отвлекало меня от балета еще занятие музыкой. Я принимал участие в нескольких музыкальных кружках. Оркестровый музыкант Марининского театра Парис организовал оркестр из мандолинистов и гитаристов. Я играл у него на мандолине. Выступал я также в трио, состоящем из мандолины (Осипов * — большой виртуоз на этом инструменте), гитары (мой товарищ по балету И. Чекрыгин, очень музыкальный человек, ставший впоследствии композитором) и мандолы, на которой играл я. Играли мы в самых больших концертных залах, обыкновенно на благотворительных спектаклях. Репетиции, конечно, брали массу времени. Но особенно захватило меня модное в то время увлечение национальными русскими инструмен-

тами. Как балалаечник я сделал «блестящую», но печально закончившуюся карьеру. Начал с организации кружков среди приятелей, потом перешел в «Великорусский оркестр Н. Савельева» и затем, венец моей карьеры, вступил в знаменитый оркестр В. В. Андреева. Выступал с ним на концертах и пользовался большим расположением этого талантливейшего человека. Андреев был инициатором возрождения древнерусских народных музыкальных инструментов. Это были балалайки всех видов, домры, гусли и [др.]. Андреев был очень одаренный человек. Помимо виртуозной игры на балалайке и талантливого дирижирования нашим оркестром, он удивительно рассказывал анекдоты и танцевал русскую. Это самое талантливое исполнение русской пляски, которое мне довелось увидеть. Он изображал пляшущего русского мужика. Не будучи виртуозом танца, он дал такой характер в движениях, такое упоение плясом, какого в балете мне не приходилось встречать, и все это с передачей едва держащегося на ногах парня, с тонко подмеченными жестами и мимикой.

Я выступал в оркестре Андреева в самый разгар его успеха. Громадное Дворянское собрание¹ наполнялось «битком». С затаянным вниманием публика слушала «Татарский полон», «Эй, ухнем» и другие русские песни. Вспоминаю колоссальное впечатление публики от одного номера. Мы играли «Эй, ухнем», песнь волжских бурлаков. Я играл на домре. Зал был ярко освещен. Не так, как в балете, где перед глазами черная яма. Все лица публики видны. Играли наизусть. Я ясно видел публику, тысячи лиц. Песня грустная, о тяжелом труде бурлаков, тянущих по реке канатами суда, начинается едва слышно, постепенно разрастается, как будто бурлаки проходят совсем близко. Потом они удаляются. Далеко-далеко, чуть слышно звучит печальная песня. Лица у слушателей грустные, как будто перед этими рядными людьми во фраках и вечерних туалетах прошла действительно тяжелая жизнь русского бедного мужика. Но вот так же далеко, так же тихо зазвучала плясовая. Все громче, все веселее. Пляс разгорается. Лица публики начинают оживать, улыбаться, глаза загораются, блестят. Когда мы смолаем, гремят аплодисменты.

«Изображение чувств не есть содержание музыки», — говорит Ганслик.¹ Когда я встречаюсь с теориями искусства, я не проверяю искусство по этим теориям, наоборот: проверяю теорию по произведениям, которые меня захватывают. Если Шаллини только и делал всю жизнь, что волновал своих слушателей и зрителей самыми разнообразными чувствами, и если это совершенно не соответствовало теории Ганслика и его сторонников, то я отвергаю теоретиков с их теориями и продолжаю любить Шаллинина.² Если музыкальный критик Ларош сомневается в том, должно ли быть в жизни искусства место Мусоргскому, то для меня совершенно несомненно: все Лароши должны уступить Мусоргскому место в музыке и, вслушавшись в его творения, скорее исправить, изменить свои теории.²

Передача чувства, заражение им зрителя, слушателя, по Толстому, является сущностью всякого истинного искусства. Эта простая и ясная мысль всю жизнь только укрепилась в моем сознании от постоянной проверки ее

¹ Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. М., 1910, с. 51.

² Ларош Г. А. Минимал победа русского искусства. — Мир искусства, 1899. Художественная хроника, с. 125—126.

на примерах искусства. Одним из таких памятных и убедительных для меня примеров и было описанное впечатление слушателей от художественного исполнения русских песен на примитивных народных инструментах. Русская песнь приблизила меня, городского жителя, к народу, к пониманию его. До того я знал народ больше через книгу, сочувствовал ему как-то теоретически. Заунывные, грустные, а иногда задорно-веселые песни дали мне возможность почувствовать то, что я только понимал.

Здесь я должен помянуть, как я «ходил в народ». Когда я достиг некоторой виртуозности на балалайке, мне предложили выступить на каком-то заводе для рабочих. Была у нас в балете группа идеалистов-народников.* Они, не найдя никакого удовлетворения в своей профессии, направляли душевную энергию на вопросы социальные. Они же, между прочим, организовали школу имени Н. В. Гоголя в селе Гребловском, школу, которая существовала на средства балетных артистов. Они-то и уговорили меня, что недостаточно танцевать перед балетоманами, что надо «нести искусство в народ». Мои балетные вариации, по нашему решению, народу бы не понравились, а вот балалайка — это народный, мужицкий инструмент, это он поймет. Я поехал на окраину города [играть на] балалайке с И. Чекрыгиным, которому обещали пианино. Когда мы вошли в какое-то громадное подвальное помещение, где нас действительно ожидало пианино и множество рабочих, уже сидящих на скамьях, я смутился. Что могу я сделать на своих трех струнах? Как сумею удовлетворить эту массу людей? Но наш «концерт» и слушателям, и исполнителям доставил большое удовольствие. Нас долго не отпускали.

Несколько таких выступлений навели меня на мысль, что, может быть, и балет может принять такую форму, так обогатиться духовно, стать настолько искренним, что с этим искусством можно будет обращаться не к кучке балетоманов, посвященных в тайны балета и подготовленных специальной прессой, а к непосредственному, искреннему чувству широкой массы.

Мое дилетантское музицирование, конечно, принесло пользу мне в будущем. Хотя в музыку я прошел каким-то окольным путем, через мандолину, мандолу, балалайку, домру, но полюбил музыку так, что не только играть и слушать, но даже «рассматривать музыку», держать в руках ноты, партитуры стало для меня радостью. Помогло мне много то, что я писал массу нот. Сперва расписывал партии для наших любительских кружков, потом оркестровывал пьесы для них же. Писание нот много способствовало изучению ритма. Потом, сочиняя свои балеты и танцы, я всегда в своем воображении не только слышал музыку, но и видел ее на бумаге, что помогало мне и ориентироваться в ней, и запоминать ее.

Зенитом моей музыкальной карьеры назову мое участие в выступлении Андреевского оркестра вместе с оркестром симфоническим. Мы исполняли в четвертой симфонии скерцо *pizzicato** под управлением самого Артура Никиша. Какое волнение, какое наслаждение мы пережили в этот вечер!

Конец моих выступлений в концертах Андреева наступил скоро после этого. Будучи занят на балетных репетициях и спектаклях, я получил особое разрешение от В. В. Андреева не приходить на репетиции, а являться прямо на концерты. Я зарекомендовал себя хорошо в глазах В[асилия] В[асильевича] и к тому же отказался от гонорара, так что со спокойной совестью

приходил к концерту. На одном концерте, не зная, что повторение в данном месте было отменено, когда все смолкли, я брякнул на своей домре fortissimo. У всех пауза, а я трам-та-ра-ра... Смолк, а сосед шепчет: «Вот что значит не приходить на репетиции!» После этого я «подал в отставку», и мы дружески распрощались с В[асилием] В[асильевичем].

Из моего любительского музицирования кое-что перешло в мою балетмейстерскую деятельность. Так, «Лебедь» Сен-Санса я разыгрывал на мандолине и потом поставил на эту музыку «Умирающего лебедя» для Павловой. Скрипичный концерт Мендельсона, с которым я долго «боролся» на мандолине, послужил мне впоследствии для балета «Эльфы» и т. д.

В одно прекрасное утро (убежденно могу его назвать «прекрасным», такое значение оно имело для моей жизни) вызывают меня к инспектору балетной школы. Что может быть? Я привык за жизнь в школе, что если зовут «к инспектору», значит, будет проборка. Но я уже не ученик, и он не мой начальник. Мне нечего бояться. Прихожу в кабинет. Писнячевский приветливо встречает меня, сам садится под моей «картошкой» (мой nature morte), а меня приглашает сесть напротив. Я все же по привычке немного волнуюсь.

— Мы, Михаил Михайлович, решили предложить вам место учителя в младшем классе на женском отделении.

Я чуть не подпрыгнул.

— Жалованье, конечно, небольшое: 50 рублей в месяц.

«Даже жалованье будут платить», — подумал я.

Мне таким казалось лестным, почетным это приглашение. До меня такого «мальчика» не было среди учителей. Когда же прозвучали эти «50 рублей в месяц», мне показалось, не сплю ли я? Ведь для полного моего благополучия мне не хватало каких-нибудь 3—4 рублей. Я, конечно, не заставил себя уговаривать. Помню, с какой легкостью я зашагал домой, чтобы скорее обрадовать маму. Я едва касался земли. Вероятно, у меня был очень глупый, счастливый вид. Мне жаль было только, что не могу уже обрадовать папу. Он несколько лет как умер. Умер с тяжелым сознанием, что оставляет и жену и детей необеспеченными. После его смерти все мы хорошо устроились в жизни и достигли материального благополучия, о котором папа не мог и мечтать для нас. Но об этом он уже не узнал! Была и радость в последний год его жизни. После многих лет слепоты папе сделали операцию, срезажи катаракты. Он прозрел. Он увидел своих детей, которых знал только по голосу, которых гладил с любовью по голове, но уже давно не видал. Этот последний год его жизни (мы все знали, что он неизлечимо болен и должен умереть) был полон исключительной взаимной любви. Несмотря на тяжелые обстоятельства, папа был всегда в хорошем настроении, был он ласков со всеми.

Мне казалось, что в жизни моей произошла полная перемена: во-первых, я теперь живу «по-богатому», во-вторых, меня признают, начинают ценить, значит, передо мной открываются все возможности себя проявить, и, в-третьих, я смогу провести свои взгляды на балет и танец хотя бы на моих уроках.

Конечно, все это было до крайности преувеличено. По молодости (мне был 21 год) я сильно увлекся, и скоро наступила реакция. Увеличение жалованья не дало мне полного благополучия. Мне стало не хватать немного

более, чем не хватало раньше. Отношение ко мне особенно не переменилось; меня признавали как танцора и мима, но давали роли, лишь когда за них не очень боролись мои конкуренты. Мне еще пришлось несколько лет потерпеть, прежде чем я занял положение, которое, [как] мне казалось, соответствовало моим данным. Что же касается реформы преподавания, то я очень скоро понял, что с маленькими девочками в младшем классе никаких новаторских идей не осуществишь. Одухотворение танца, упоение движением, пластика, выразительность, все это было неуместно в классе, где программа преподавания ограничивалась экзерсисами у станка, всякими батманами, условными позициями, выворотностью ног и т. д. Я понял, что и в этой области мне придется подождать с проявлением себя. Забывая о себе, я стал думать только о своих маленьких ученицах, я очень старался дать им тот фундамент балета, на котором сам очень прочно стоял. Мое увлечение живым искусством, мой темперамент, мое представление о творчестве как о первейшем, неотъемлемом условии искусства сочетались во мне с педантической требовательностью, суровой дисциплиной во всей той работе, которую я считал не искусством, а лишь необходимой подготовкой к нему. Я не боялся тогда, что двух-трехлетний путь к танцу через чисто механические батманы убьет любовь к танцу, чувство танца. Не боялся потому, что дети одновременно с классными занятиями соприкасались с танцами на репетициях, на спектаклях, в которых участвовали. Итак, как когда-то мой учитель Волков, я требовал механической точности в каждом батмане, требовал, чтобы «пятая позиция» была как «коробочка», чтобы ноги выворачивались в совершенно противоположные стороны, чтобы подъем абсолютно вытягивался в струнку и т. д. Я это делал не потому, что подчинялся программе школы. Нет, я верил в необходимость этой основы классического балета, как верю в нее и до сих пор. Имея возможность выворачивать ноги, мы всегда можем их не выворачивать, если танец этого не требует. Имея сильные ноги, мы можем этой силой и не пользоваться там, где она не нужна. Имея прямую спину, мы легко переходим затем к движениям гибким и выразительным. Но беда, когда начинают не с начала! Фундамент ни в каком случае не может быть подведен под неуравновешенное, качающееся, бесформенное здание, раз оно уже построено. Что я учил добросовестно, с увлечением и настойчиво, я вижу по моим ученицам и ученикам. У всех у них были отлично «поставлены ноги», никто из них не «косил подъема», никто не «наваливал след», ни у кого не «висели» и не «падали вперед колени». Я не припомню у них этих недостатков, столь распространенных среди учеников менее «придирчивых» преподавателей. Среди самых маленьких учениц с короткими торчащими косичками я помню Л. Лопухову и О. Спесивцеву. Последнюю очень хорошо помню и на приеме в школу. На выборе детей из сотен приведенных присутствовали, кроме учителей, директор театров, инспектор и инспектриса школы и... зачем-то батюшка, школьный священник. Они сидели в большом танцевальном зале за столом, а учителя осматривали выстраивавшихся в небольшие линии мальчиков и девочек. Мы, учителя, просили детей составить ноги рядом и их вытянуть. Если при этом между коленями оказывалось расстояние или, наоборот, ребенок не мог вытянуть ноги, так как колени сталкивались, то его признавали неподходящим к балетной карьере. Осматривали также, не торчат ли на спине лопатки. Но главное внимание обращалось на общий вид

ребенка. Красивым, стройным, конечно, давалось предпочтение. Помню, как я из линии кандидаток вывел вперед к директору очень красивую девочку, помню, как, положив ей руку на головку, повернул профилем к начальству и просил обратить внимание на красивые черты лица. Это и была Спесивцева. Потом, на другом приеме, я также подвел к директору девочку-блондинку с удивительно живым, радостным лицом и горящими глазами. То была Кожухова. Можно ли по лицу угадать талантливого человека? Потом я много лет вспоминал это и думал, когда же она оправдает мою рекомендацию. Так и уехал из России, не дождавшись. С радостью теперь узнал, что из нее все же вышла хорошая танцовщица, а из меня, значит, хороший физиономист.

Прочув три года в младшем классе, я получил класс старших воспитанниц, то есть стал «профессором», а еще через три года перешел учить на мужское отделение. Очень многие из моих учениц и учеников сделали большую карьеру: Е. Смирнова, Люком, Л. Гердт* (дочь знаменитого артиста), Горшкова, Л. Чернышева, Пильц и упомянутые уже Спесивцева и Лопухова. Некоторые из них прославились за границей, другие (Гердт и Люком) стали главными балеринами на родине. Очень блестящим был выпуск моих учеников. Владимиров, Гаврилов, Литавкин, Ивановский, все стали отличными танцорами.

С моим переходом в старшие классы, конечно, для меня раскрылись большие возможности. Мне трудно теперь судить о том, как я учил в то время. Преподавание танца — дело живое; я постоянно менял свои приемы, находя всю жизнь все более и более усовершенствованные способы в кратчайшее время достигать максимальных результатов. Мне представляется, что в то время я старался удержаться от всяких новых опытов и быть лишь хранителем традиций и выработанных веками правил. Но по тем воспоминаниям моих учениц* и других свидетелей моей работы, которые появились в печати России, моя система преподавания производила впечатление смелого новаторства. Что же в ней было нового? Я старался придать смысл движениям и позам, старался, чтобы танец не походил на гимнастику, чтобы учащиеся внимательно относились к музыке, чтобы не смотрели на нее как на аккомпанемент, не удовлетворялись связью движений лишь с тактом музыки или долями такта, а искали бы передачи фраз, акцентов, музыкальных нюансов. В смысле линии тела я стремился ее удлинить. Я замечал, что под влиянием итальянской школы ноги танцующих слишком подгибались и аттитюды принимали глухой и некрасивый вид. Я удлинял их, что совершенно соответствовало традициям старой классической школы. Я наблюдал, что, опять-таки под влиянием итальянского танца, голова перестала принимать участие в движениях тела, руки однообразно «закруглялись», корпус неизменно был прямым и направлялся грудью к публике. Не стремясь создать что-то новое, я вырабатывал *epaulement*, то есть искусство показывать свои позы зрителю не плашмя, а в ракурсах, то одним, то других плечом к публике. Я старался находить оппозицию головы к корпусу и т. д. Все это в полном соответствии с великолепной школой, которую передал мне Х. П. Иогансон. Как напомнили мне теперь записки моих учениц, иногда я увлекался и задавал им сочинять отдельные танцевальные фразы. Говорил я в классе о красоте и экспрессии. Это было неслыханным новаторством.

Говорить о красоте на уроке танцев? Какая дерзость! Должно быть «правильно», и больше ничего. Но я видел, что часто бывает и правильно, да некрасиво, и находил, что должно быть и правильно, и красиво. Одними правилами красота не создается. Ее надо чувствовать.

Учащиеся всегда очень хорошо ко мне относились. Их мне удавалось увлечь. Но со стороны других учителей я вызвал крайнюю враждебность. Дошло до того, что учителя-консерваторы, сговорившись между собой, поставили моим ученикам плохие баллы на экзамене. Администрация отнеслась к этому как к бестактной выходке и не принимала к сведению этой пристрастной оценки. Обычно после экзамена годовой балл учителя складывали с экзаменационным и затем выводили средний, по которому и судили об успехах и талантах учащихся. Когда моим ученикам, прекрасным танцорам, мои недоброжелатели поставили по пятерке (это при двенадцатибалльной системе!), то администрация школы пренебрегла этой отметкой и оставила лишь мою. Мне было очень досадно за учеников. Те из них, кто особенно старался и достигал прекрасных результатов, подвергались глупому гонению, как «сторонники Фокина». Вступая в свою артистическую жизнь, они встречали уже вражду и интригу. За них мне было обидно. Это были, мне казалось, первые жертвы в моей борьбе за обновление танца. Но, к моей радости, на их карьере эта вражда никак не отразилась, а наша работа принесла благие результаты.

Несмотря на свое искреннее увлечение преподавательской деятельностью и самое усердное отношение к занятиям, я неизменно опаздывал на урок, начинал минут на 15 позже, чем следовало, а кончал еще гораздо позже. Уже звонили к завтраку, классные дамы напоминали мне о позднем часе, а я все не мог кончить урока. Вносил беспорядок в строго распределенную жизнь школы. Каждый день, быстро проходя в класс и здороваясь с инспектрисой, я испытывал жуть от ее укоризненного взгляда, перебегающего с меня на стенные часы и обратно; каждый день я «твердо решал», что с завтрашнего дня буду приходить на урок точно в назначенное время и... каждый день аккуратно опаздывал. Это было только в моей ранней молодости. Потом, за долгую карьеру, я не помню, чтобы опоздал на репетицию или урок. Для меня потом было так же трудно опоздать, как в юности прийти вовремя.

Причин для опоздания находилось много. Одна из причин заключалась в том, что, проходя мимо книжных магазинов по дороге на службу, я непременно заглядывался, зачитывался названиями новых книг и задумывался. Помню, у Вольфа в Гостином дворе * поразила меня однажды книга Лонгуса «Дафнис и Хлоя». * На обложке юноша и девушка. Очевидно, они дают друг другу клятву любви. Он положил руку на барана, она на овцу. Как это не похоже на наше балетное признание в любви, когда мы прижимаем руку к сердцу или пальцем правой руки указываем на палец левой, где будто бы должно быть обручальное кольцо (хотя на левой-то руке его и не носят). Так изображается «законный брак» в балете, независимо от законов и обычаев той страны, в которой действие происходит. Я купил этот роман, который Гёте рекомендует перечитывать раз в год. Вероятно, в это утро я особенно сильно опоздал на урок. Прочтя чудную повесть о любви пастуха и пастушки на острове Лесбосе, я быстро написал свое первое балетное либретто. У меня тогда не было и мысли, что я смогу сам ставить балеты.

Но мысль, что балеты надо ставить по-иному, не так, как они ставились в ту пору, уже определенно сформировалась в моей голове. Я отослал либретто бал[ета] «Дафнис и Хлоя» Теляковскому, сопроводив его предисловием. Главные мысли мои, изложенные в этом предисловии, которое я мог бы назвать моим проектом реформы балета, заключались в след[ующем]: *

Балет должен быть поставлен в соответствии с эпохой, в нем изображаемой.

Танцы, мимика, жесты должны быть не такие, какие установлены в старом балете «раз навсегда», а какие наиболее подходят к данному стилю.

Костюмы должны быть также не раз навсегда установленные (короткие тарлатановые тюники), а соответствующие сюжету. В данном балете это должны быть легкие хитоны, туники, драпировки, какие носили в Древнем Риме и античной Греции.

Обувь также должна быть в соответствии с костюмами, то есть в балете из греческой жизни не шелковые балетные башмаки, а мягкие сандалии. Или же танцующие должны быть совершенно босыми.

Балет должен быть непрерывным, целым художественным произведением, а не серией отдельных номеров.

В целях сохранения сценической иллюзии действие не должно прерываться аплодисментами и поклонами артистов.

Музыка не должна состоять из вальсов, полек и финальных галопов, неизбежных в старом балете, а должна выражать содержание балета, главным образом его эмоциональную стихию.

Получив мое либретто с этим проектом реформы, дирекция никак не реагировала и, вероятно, забыла и о моем балете, и о моих планах. Только один пункт неожиданно быстро вошел в жизнь. Через несколько дней я прочел в «Журнале распоряжений», кот[орый] вывешивался на стенах театров и школы, приказ директора: «в целях сохранения сценической иллюзии» запрещалось отвечать поклонами на аплодисменты публики среди действия... в опере!

Это было несомненным следствием моей записки. Но почему же только в опере? Почему же не в балете?!

Очевидно, дирекция, как и публика того времени, была убеждена, что в балете никакой сценической иллюзии не может быть, что это лишь забава и что еще забавнее, если можно среди действия поаплодировать танцовщице и полюбоваться, как она несколько раз убегает за кулису и вприпрыжку опять выбегает на сцену, чтобы так мило присесть в реверансе, благодаря милую публику и улыбкой, и поклонами за одобрение.

Из разговоров с моими учениками и ученицами я вынес впечатление, что большинство из них ничего или почти ничего об искусстве не читало. Я уже поминал, говоря о театральной школе, что в ней не преподавалось ни одного из тех предметов, которые мне казались необходимыми для подготовки артиста: ни истории искусств, ни истории театра. Даже история балета и танца не входила в программу. Я уже поминал также, что результатом моего доклада на собрании учителей было введение преподавания эстетики, и только. Зная по опыту, что при очень неаккуратных занятиях в классе можно гораздо больше узнать о предмете, которым интересуешься, из чтения, если только имеешь подходящие книги, я досадовал, что в библиотеке школы почти не было книг о балете.

Когда я узнал, что скончался балетоман по фамилии Сильво и что вдова его хочет продать собранную им библиотеку, я направился к ней. Трогательно было видеть эту коллекцию, любовно собранную человеком, который, судя по тому, как он жил, не обладал большими средствами. Где-то на Васильевском острове, в небольшой квартирке на верхнем этаже стояли на полочках Новерры, Блазисы, Цорны, Бурнонвили, Сен-Леоны...

Балетоман Сильво смотрел на балет «свысока» не в переносном смысле, как смотрят балетоманы первых рядов, а в буквальном: он имел постоянное место в галерее. Оттуда, сверху, он бесконечное число раз смотрел одни и те же балеты, смотрел с любовью, с благоговением. Он не старался обратить на себя внимание, не старался шикарным басом одобрять на весь театр ту или иную танцовщицу. Это был незаметный, бескорыстный поклонник искусства, фанатик балета, балетоман в самом лучшем смысле слова. Таких любителей балета, скромно сидящих на самых дешевых местах, было много в то время в Мариинском театре. Как они не похожи на тех «балетоманов» новейшей формации, которые около балета делают себе карьеру, которые в театральные программы и в книги о балете стараются вставить свои портреты, которые меряют свою компетенцию в искусстве количеством миль, проделанных с балетными компаниями, или количеством танцовщиц, с которыми им удалось познакомиться!

Мадам Сильво спросила невероятно скромную сумму за библиотеку ее мужа. Мне не по средствам был и этот расход. Я поехал к инспектору Театрального училища (это был уже Мысовский) и уговорил его купить библиотеку. Он потом держал ее в своем кабинете и не выпускал книг из этой комнаты. Помню, мне приходилось заниматься у него в то время, как он «распекал» провинившихся учеников.

Думая все более о балете и ведя о нем беседы как с артистами, так и с учениками, я пришел к заключению, что если привлечь к обсуждению вопросов балета людей высокообразованных, литераторов, ученых, хотя бы и не специалистов по данному искусству (и, мне казалось, лучше даже не специалистов), то это может взбудоражить наш балетный мир и способствовать более сознательному отношению к искусству. Такая мысль возникла у меня еще потому, что мой приятель С. Осипов рассказал мне, как в семье режиссера Александринского театра Ю. Озаровского (Осипов из балета перешел в драму) он встречался с писателем А. Л. Волынским. Волынский, по его словам, любил говорить и прекрасно говорил о балете. Меня это удивило и обрадовало. Я знал Волынского по его книгам, и хотя не был его поклонником, но думал, что такой человек сможет влить новую свежую струю мыслей в замкнутую атмосферу балета. С моим приятелем П. Михайловым отправились мы к Волынскому просить его прочесть лекцию для артистов балета. Он был очень удивлен. Он отказался, говоря, что в балете ничего не понимает, что разговор за чаем у Озаровских имел отношение к его общим философским идеям, но о балете он помянул вскользь, что он недостаточно думал о нем, не компетентен и т. д. Я пробовал его убедить, что именно потому мы и ждем от него нового и интересного, что он балету человек посторонний, что он не заражен «балетоманией». Ничего у меня не вышло; уехали мы ни с чем.

Обратились еще к В. Я. Светлову, который нам казался способным сказать что-либо интересное. Он был балетным критиком, но не походил на те:

пишущих о балете, которые стараются прикрыть полное неведение предмета употреблением технических слов, как арабеск, аттитюд, антраша, фуэте и т. д. Его писания содержали интересные мысли, приходящие в голову умному человеку при встрече с искусством, в котором он и не являлся специалистом. Светлов тоже отказался. Он никогда не выступал публично, лекций не читал. «Я сконфужусь, растеряюсь,— говорил он, начиная волноваться,— нет уж, избавьте». Мы, конечно, «избавили» его.

Итак, затея провалилась. Больше того: она имела отрицательный результат. Он заключался в том, что Волынский потом стал «балетоманом» (в самом худшем смысле этого слова), критиком балета и даже директором и руководителем балетной школы! Он соединил в своих писаниях самые избитые технические танцевальные термины (без знания их) с философскими и преднамеренно туманными парениями в отвлеченных понятиях. Артистка С., большая шалунья, снабжала его умышленно неверными техническими сведениями. И вот, вооруженный таким образом с помощью моих учениц, он нещадно громил меня впоследствии. Но к этому я надеюсь еще вернуться. Жалел я о том, что стал причиной обращения философа в балетомана не потому, что он превратился затем в моего ярого противника (такие иногда приносят много пользы), а п[ото]му, что в писания о балете он внес невероятную фальшь, напыщенную чепуху и полную путаницу. Искусство требует к себе прежде всего искреннего, чуткого и правдивого отношения. Затем оно требует некоторой способности восприятия. Его-то иногда и лишены люди, самые образованные, подходящие к искусству через книги. Сколько бы ни прочли такие Волынские книг на всех языках, если нет глаза, чтобы видеть, уха, чтобы слышать, и, главное, сердца, чтобы чувствовать, то все их мудрые рассуждения идут мимо искусства. Сколько раз приходилось наблюдать, что пишущий об искусстве в прекрасном, возвышенном стиле не различает самой очевидной разницы в движениях, не может удерживать в памяти ни единой позы, не замечает грубейших ритмических ошибок, словом, совершенно слеп к тому, о чем говорит.

Мое впечатление от знатока Ренессанса, критика живописи Волынского было подтверждено мнением художника С. Я спросил его: «Вы вместе с Волынским ходили по галереям Италии. Видел ли он картины так, как видит их каждый чуткий к искусству человек, воспринимал ли их красоту?»

«Нет,— отвечал художник,— он подробно знал биографию каждого мастера, мог говорить без конца о предшественниках, под влиянием которых формировался его талант, мог говорить о том значении, которое он имел в последующем развитии живописи».

«Но сам-то он, Волынский, воспринимал, видел?» — прервал я нетерпеливо.

«Нет, абсолютно ничего. Он совершенно слеп!» *

Все вышеизложенное: и попытка организовать лекции, и покупка библиотеки, и доклад о необходимости введения в программу школы новых специальных предметов, и либретто «Дафниса», и особенно мое предисловие к этому либретто — все это говорит за то, что во мне опять пробудился интерес к искусству, которому я посвятил себя, что я вновь повернулся лицом к балету».

Началом этого поворота и было приглашение меня на должность учителя. Но, кроме учительства, два обстоятельства еще привлекли меня к балету:

во-первых, я занял в труппе, как танцовщик и артист, наконец то положение, которое удовлетворяло мое самолюбие, и, во-вторых, я полюбил девушку, которая также принадлежала балету и которая также мечтала о его лучшем будущем.

Постепенно ко мне перешли хорошие роли и в хороших балетах, так что я мог теперь себя показать и как мимист и как танцовщик.

В некоторых балетах я выступал на амплуа, так сказать, «jeune premier».¹ Это были чисто мимические роли.² Надо было хорошо выглядеть, позировать, жестикулировать, поддерживать балерину, проявлять темперамент. Другие партии были чисто танцевальные.³ Они сводились к большим прыжкам, антраша, турам в воздухе, пируэтам, словом, к демонстрации виртуозности. Но были и такие, в которых танец и мимика чередовались.⁴ Я говорю чередовались, а не соединялись, потому что действительно не помню, чтобы в балете танец выражал характер действующего лица, выявлял действие, содержание балета, словом, чтобы танец и роль сливались (за исключением, быть может, партии Арлекина). Так, в большинстве балетов я переходил к танцам лишь тогда, когда сюжет кончался и танец уже ничего не должен был выражать. Все же это были лучшие роли в репертуаре, я имел в них успех и исполнял их с упоением. К тому же в некоторых балетах приходилось выступать под музыку любимых композиторов: Чайковского и Глазунова. Это было для меня большой радостью.

Таким образом, я все же получил главные роли, не имея никакой протекции, не принимая никаких мер к тому, чтобы ими завладеть, никаких, кроме старательного и любовного их исполнения. Другие танцовщики с этим примирились, а начальство стало ко мне очень хорошо относиться. Особенно ко мне хорошо относился М. Петипа. В последнем своем балете «Роман бутона розы» он поручил мне главную мужскую партию — Мотылька. Балет должен был быть дан впервые на парадном спектакле в Эрмитажном театре, а потом войти в репертуар. Музыку написал Р. Дриго. Кажется, там были две балерины. Помню на репетиции О. И. Преображенскую. Она, вероятно, изображала «Бутон». Постановка Петипа была такой же изящной, как и во многих других его балетах. Я убежден, что талант Петипа несколько не был в упадке, как утверждали его враги. Наоборот, несмотря на старость, он до последних дней работы был полон художественной силы, к которой присоединил еще колоссальный опыт. К моему большому огорчению, эрмитажный спектакль был отменен, постановка осталась незаконченной, и сам мастер скоро совершенно ушел из театра.

Теперь от «Романа бутона розы» перейду к своему роману. Он тоже еще не закончен. Он счастливо продолжается.

Я уже упоминал о маленькой девочке, Верочке Антоновой, которую «покорил» на выпускном спектакле. Теперь она превратилась сама в выпускную воспитанницу, подающую большие надежды как «характерная» танцовщица.

¹ Первый любовник (франц.).

² Принц Дезире («Спящая красавица»), Люсьен («Пахита»), Феб («Эсмеральда») и др.

³ Голубая птица («Спящая красавица»), Зефир («Пробуждение Флоры»), принц Коклюш («Щелкунчик») и много различных pas de deux и pas de trois.

⁴ Арлекин («Арлекиада»), Пьер («Привал кавалерии»), Лука («Волшебная флейта»), Готье («Голубая георгина») и др.

О ней говорили как о будущей заместительнице Марии Петипа. И в труппе, и среди начальства школы говорили о двух замечательно красивых воспитанницах, о Людоговской и Антоновой. Ценители красоты делились на две партии. Одни отдавали предпочтение Людоговской, другие Антоновой. Я сразу примкнул ко второй партии. Я признавал замечательную красоту Людоговской, но мне казалось, что сознание своей красоты вредит ей. Она как будто и танцами, и походкой, и всеми движениями говорила: «У меня такое лицо, такой профиль, такие большие глаза, что мне ничего больше не надо, не к чему быть грациозной, да и танцы мне не нужны». Антонова, мне казалось, совмещала и красоту, и грацию, и талант. Я разбирался в этом «сложном вопросе» как лицо совершенно незаинтересованное, как «эстет». Я не знал, что судьба моя, вся будущая жизнь будет соединена с этой самой В. Антоновой. Но об этом уже догадывались другие. Первой проникла в тайны грядущего инспектриса школы Варвара Ивановна Лихошерстова. Она нашла дневник воспитанницы Антоновой и его экспроприировала. Из дневника она узнала тайну девушки. Сколько слез было пролито! Сколько стыда за самые невинные мечтания было пережито!

В[арвара] И[вановна], очевидно, меня недолюбливала. Не знаю, за что. Может быть, за постоянное опаздывание на уроки, может быть, за мой успех у некоторых воспитанниц, а может быть, еще за что-нибудь. Кроме того, она покровительствовала Людоговской¹ и, вероятно, по психологии людей пристрастных, ей казалось, что нужно враждебно относиться к конкурентке ее протеже. Во всяком случае, она жестоко притесняла влюбленную в молодого учителя девочку. Но страдания только усиливают любовь. В[арвара] И[вановна] подливала масла в огонь, и он разгорался. На отношениях подруг все это никак не отражалось. Из-за них спорили и злились, а они были очень дружны. Я же ни о чувствах девочки, ни о ее «страданиях» не имел ни малейшего понятия.

Пользуясь у публики при своих выступлениях большим успехом, я получал много писем с комплиментами и выражениями чувств. Я складывал письма стопочками и гордо поглядывал, как коллекция растет, как увеличиваются эти вещественные доказательства моего успеха и моей «неотразимости». Однажды, пересматривая письма, я заметил, что многие из анонимных посланий написаны одним и тем же почерком, хотя слог, стиль, содержание были совершенно разные. Через несколько лет я узнал, что несколько старших воспитанниц приказывали девочке Антоновой писать под их диктовку послания (у нее был красивый почерк). Не послушаться старшей она ни в каком случае не могла. Но так как письма отсылались без подписи, то старшая думала, что письмо идет от нее, а девочка писарь считала, что от нее. Она никогда бы не решилась писать любовное послание, но вложить свою душу в чужие строки — это не большой грех.

Помню очень хорошо экзамен. Перед нами, сидящими за большим столом с карандашами и бумагой для отметок учителями, выстраивались в ряд воспитанницы. В накрахмаленных танцевальных платицах они проделывали сперва экзерсис, потом *adagio* и, наконец, *allegro*. Мы судили их таланты и ставили отметки. Представляю себе, что переживала каждая девочка! Надо было, стоя на одной ноге, другую медленно водить в воздухе, переходя

¹ Сбоку на полях Фокин написал: «а инспектор [был] за Антонову».

из одной трудной позы в другую, не теряя равновесия, не дрогнув, а в это время душа трепетала от страха. Когда же среди экзаменаторов еще был «он», опасность потерять равновесие, *aplomb*, как говорят в балете, удваивалась. Помню, как героически вышла из этого испытания воспитанница Антонова, и как я ей от чистого сердца поставил 12 баллов.

После экзамена мы собирались в кабинете инспектора. Оглашалось имя ученика или ученицы, и потом каждый преподаватель называл отметку. Когда названа была Антонова Вера, зазвучали 11, 12, 11, 12... Ничего в этом удивительного не было. Она была отличной ученицей и имела как знак отличия «белое платье». Но когда я провозгласил «двенадцать», В[арвара] И[вановна] резко оглянулась на меня, многозначительно подняла брови, раскрыла широко глаза и сжала губы. «Вам, Мих[аил] Мих[айлович], правится, как танцует в[оспитанни]ца Антонова?» — сказала она с ударением на каждом слове. «Очень правится! — преувеличенно громко и уверенно ответил я, тоже подымая брови, тараща глаза и складывая губы. — Особенно *developpé à la seconde*», — добавил я с уверенностью, что в дебри технических названий инспектриса за мной не последует.

Про себя же я подумал: «Сколько бессмысленной «административной» злобы сидит в этой начальнице! Я, очевидно, являюсь вдохновителем этой злобы, а несчастная девочка страдает». В этот момент я почувствовал, что мне не безразлична судьба в[оспитанни]цы Антоновой. Затем всю жизнь я наблюдал, что ей суждено было быть постоянной мишенью для тех враждебных стрел, которые должны бы попадать в меня. Это я по какой-то причине, а может быть, по нескольким причинам имел особенную способность вызывать к себе вражду. Чистосердечно могу сказать словами Бомарше: «Я не был врагом моих врагов», но все же врагов у меня в жизни было много. Но в большинстве случаев люди, мною невольно обиженные, ободенные, мною не «оцененные», или просто люди, мне завидовавшие, относились ко мне ровно, скрывая чувства враждебные. И наоборот, они сейчас же и круто меняли свое отношение к ни в чем перед ними не провинившейся Верочке Антоновой, особенно когда она стала В. Фокиной.

Но я забегаю вперед. Это уже развязка романа, а я хочу сказать немного еще о завязке. Завязка же, и очень крепкая, прочная завязка, произошла на «Красносельских спектаклях». Так назывались спектакли в деревянном летнем театре в Красном Селе, где стояла лагерем армия С-П[етер]б[ургского] военного округа. Публика состояла главным образом из офицеров с их семьями. Бывали на этих спектаклях часто великие князья, но сам царь бывал очень редко.

Путешествуя обычно часть лета, я успевал все же участвовать в этих спектаклях. Это представляло для меня и некоторую практику, и заработок, да еще я получал каждый сезон «царский подарок». Иногда словам «царский подарок» придается преувеличенное значение. Получается какое-то специальное выражение высочайшего расположения, чуть ли не царского восторга. Так, в книге о Нижинском А. Бурман сильно «опозитизировал» случай получения им (не Нижинским, а Бурманом) золотых часов от царя. На самом деле: полковник Княжевич, директор данного театра, покупал (часто по предварительному соглашению с артистами) часы, туалетные сервизы и т. д. Деньги шли из кабинета его величества, но сам-то царь был очень далек и, вероятно, ничего не знал об этих подарках. Расскажу другой слу-

чай «поэтической вольности» на ту же тему, так как он касается меня. Приехав через много лет в Америку, я имел интервью разом с несколькими репортерами. Боясь опоздать на репетицию, я посмотрел на часы. Один из присутствующих заинтересовался золотыми часами с царским орлом. Взял часы, осмотрел и спросил, что это написано внутри крышки. Мой менеджер г. Г[ест] взял часы и быстро перевел. Я уловил: «Михаилу Фокину от Николая» и еще с какими-то чувствами, которых мое незнание языка не позволило мне ни понять, ни оценить.

— Что вы говорите?! — спросил я с удивлением.

— А что же там написано?

— Павел Буре, поставщик его величества, — прочел я.

— Ну, это то же самое, — сказал г. Г[ест]. Он был одним из гениев рекламы.

Но вернусь к моему «роману». Когда в этих спектаклях стала участвовать только что окончившая училище В. Антонова, мы встречались с ней и на репетициях в школе и на сцене театра.

Последние репетиции каждой программы происходили в Красносельском театре утром в день спектакля. Затем приходилось целый день проводить в ожидании спектакля. Артисты столовались в ресторане против театра, а потом не знали, как убить время до вечера. Я убивал время великолепно. Одно такое «убийство времени» особенно памятно мне. Мы с Верочкой ходили по саду, по дорогам, а потом сели в лодку и поехали по гладкому спокойному озеру. Я не смотрел на часы, не думал о спектакле, в котором играл важную роль. Солнце заходило за горизонтом. В воде оно как бы себе навстречу подымалось. Казалось, оно говорило нам: «В единении — счастье!» (ведь природа говорит нам то, что мы ей подсказываем). Выйдя на берег, мы задержались в беседке. Режиссер уже волновался. Драматический акт, с которого обычно начинался спектакль, окончен, сейчас должен начаться балет, а ни Фокина, ни Антоновой нет в театре. Он имел двойную причину волноваться: как режиссер и как влюбленный в ту же В. Антонову. Она тоже исполняла ответственные танцы. Без нее тоже нельзя было начать. Но и она не напоминала мне, что надо спешить. Она сидела на балюстраде беседки. Я смотрел на ее силуэт, так чудно обрисовывающийся в сумерках на фоне потемневшего неба, держал ее за руку, целовал маленький мизинчик (на большее не решался) и говорил, говорил... Что я говорил? Теперь уже не помню. Я, вероятно, бредил, бредил наяву. В эту минуту я чувствовал, что две разные, до того совершенно чужие жизни, как два потока, сливаются в поток единый, более полный, содержательный, стремительный. А в это время по саду бегали и кричали: «Фокин! Антонова! Фокин! Антонова!»

Опомнившись, мы побежали одеваться. Вероятно, никогда мы так хорошо, так радостно не танцевали.

В день следующего спектакля, подымаясь по широкой лестнице в упомянутый ресторан к завтраку, мы встречаем знаменитого актера К. Варламова. Его называли «Король смеха». Очень большой, невероятно полный, он был воплощением благодушия и ласки. Для всех он был «Дядя Костя», сам относился ко всем, как к друзьям или своим детям.

«Стойте, голубчики, — остановил он нас с верхней ступеньки. — Чудная пара, оба красавчики, оба талантливые. Давайте лапки». Он взял нас за руки, соединил их и благословил: «Будьте счастливы!»

Вераша сконфузилась. Я же воспринял очень серьезно слова величайшего в России комика. «Да, мы будем счастливы», — подумал я.

Через несколько месяцев состоялась наша свадьба. Мне хотелось упростить, насколько возможно, церковную церемонию. Торжественность свадьбы, по моему мнению, не имела никакого отношения к будущему супружескому счастью. Я видел слишком много непрочных, кратковременных браков, вступление в которые было отпраздновано с большой помпой, и наоборот: самая скромная обстановка бракосочетания не могла поколебать моей уверенности, что я совершаю важнейший акт в моей жизни, соединяя ее с жизнью избранной девушки.

Другая причина избегать «пышной свадьбы» заключалась в том, что финансы мои были в печальном состоянии; я все потратил на путешествия. На красивую, торжественную свадьбу, которая дала бы удовлетворение религиозному и эстетическому чувству хотя бы невесты, я все равно не мог надеяться.

Обсуждая со священником Владимирской церкви план свадьбы и связанные с нею расходы, я робко высказал мысль, что, может быть, можно было бы обойтись без хора.

— Хорошо, — сказал батюшка, — мы с отцом дьяконом споем.

— А может быть, можно и без дьякона? — спросил я. Спросил и сразу понял, что этого не надо было делать, что я обидел старика священника своей попыткой так упростить обряд. Ведь то, что для меня не имело большого значения, составляло дело его жизни.

— Да что же вы, молодой человек? — сказал он. — Ведь вы же артист императорских театров?

— Да, батюшка, артист я императорский, а денег-то у меня мало... — сказал я в смущении.

Мы уговорились на 14 рублях за всю церемонию.

Свадьба совершилась в присутствии только самых близких родных. Шаферами были: брат Шура, муж моей сестры и два моих приятеля: Сергей Осипов и Сергей Григорьев.

Простота и дешевизна церемонии несколько не отразилась на долгой и счастливой нашей брачной жизни, но иногда, когда я обращался к жене со словами: «Дорогая моя Вераша», она поправляла меня; «Какая же я дорогая? Вспомни, как мало стоило тебе на мне жениться!»

Какое же имеют отношение моя любовь и женитьба к предмету настоящей книги, к моей работе в балете, к моей балетмейстерской деятельности?

Очень большое. В лице моей жены я приобрел самого лучшего моего сотрудника. Она стала не только исполнительницей самых ответственных ролей в моих балетах, самых важных танцев, но еще той моей моделью, на которой в период первых опытов и исканий я проверял свои мысли. Во многих сочинениях она являлась моей вдохновительницей, но что важнее всего: я в ней нашел самого лучшего моего критика. Не раз говорилось и писалось о влиянии на меня различных лиц, и это было в большинстве случаев неосновательно, это была неправда. Приходилось читать о влиянии на меня художников. В этом была правда, хотя было и большое преувеличение. Но почти никогда не отмечалось то громадное значение, которое имело для моей балетмейстерской деятельности сотрудничество моей жены, ученицы, партнерши. Изучив мои взгляды, вкусы, она часто бывала ко мне, к моей

работе требовательнее, чем я сам. Она видела разницу между моими намерениями и их осуществлениями. Там, где мне казалось, что я уже достиг своей цели, она обращала мое внимание на то, что еще не получилось совсем то, о чем я мечтал, о чем рассказывал ей, излагая планы постановки. По свойству своей натуры я иногда лучше думаю вслух, чем думаю про себя. Бывало: идет какое-нибудь сочинение медленно, туго, начну рассказывать Вераше, увлекусь и расскажу совсем новое и лучше того, над чем трудился в одиночестве. При описании некоторых моих постановок я надеюсь показать, как помогли мне серьезные замечания, чуткое отношение к моим задачам и совершенно необычное душевное отношение к искусству балета со стороны первого моего критика, которому на суд несу я каждую свою мысль.

Должен упомянуть еще об умиротворяющем влиянии жены на мой бурный темперамент. Сколько раз, взбешенный противодействиями, интригами, экономическими затруднениями или просто полным непониманием моих целей теми, кто в балете держал бразды правления, я готов был бросить любимую работу, бежать из дела! В эти моменты защитницей моих врагов выступала моя Вераша. Она принимала на себя всю тяжесть «авангардного сражения», я примирялся с неизбежными условиями работы, «входил в положение» тех, кто мое дело портил, и заканчивал постановку балета.

Конечно, все это принадлежит последующему нашему сотрудничеству. Но и сейчас же после женитьбы благие результаты не замедлили появиться. Во-первых, я сконцентрировал все свои интересы на балете. Живопись я на много лет оставил. Музыкой продолжал заниматься, увлекался роялем, но прекратил участие во всяких музыкальных кружках и оркестрах. Путешествия мои продолжались каждое лето, но они совершенно утратили спортивный характер. Я не прыгал уже через пропасти глетчера, не карабкался по горным карнизам. Совместно с женой я изучал искусство во всех странах, много поваблюдал народных танцев и сам этому искусству поучился. Во-вторых, как только женился, я сразу перешел на балетмейстерскую работу. В-третьих, мое денежное благополучие изменилось немедленно. Я стал ставить балеты, спектакли, танцы на разных балах и вечерах, вошел в моду и очень хорошо зарабатывал. 14 рублей,¹ затраченных на свадьбу, окупилась с лихвой! *

¹ Сбоку на полях Фокин написал: «(на которых настаивала Вераша)».



[V]
[ПЕРВЫЕ ПОСТАНОВКИ]

Балетмейстером я сделался неожиданно для самого себя.

Опишу, как это случилось.

К концу сезона профессора, то есть преподаватели в старших классах, ставили экзаменационный спектакль. Иногда пользовались для этого балетом из текущего репертуара, иногда сочиняли специально для своих учениц новый небольшой балетик. Я задумал поставить балет. До того мне не приходило в голову, что у меня могут быть какие-нибудь к этому способности. Но цель спектакля состояла не в демонстрации балетмейстерских талантов учителей. Надо было лишь показать результаты обучения и выяснить способности и успехи учащихся. Я знал, что меня не будут строго судить, и решился на постановку. Пошел в библиотеку. При театре была колоссальная нотная библиотека. Стал искать ноты какого-нибудь старого, не удержавшегося в репертуаре балета. Попался мне балет «Адис и Галатея». Музыка Кадлеца. Начал я думать. Греческая мифология. Как же поставить? Нельзя же поставить его по-балетному, то есть в тюниках и на пальцах. Я решил одеть девочек в греческие туники (какие можно найти среди оперных костюмов) и, конечно, без коротких балетных юбочек. Танцы же, думал я, будут такими, как изображали их на греческих вазах, барельефах, какими я их видал на стенной живописи в Помпее. Я загорелся этой интересной задачей. Пошел в Публичную библиотеку. Стал выбирать книги. Что ни спрошу, говорят: «Этого не выдаем. Это в отделении». Пошел в «отделение». Подал список. Жду. Долго нет ответа. Наконец выходит служащий, говорит: «Вас директор просит к себе в кабинет». Струхнул. Боюсь инспекторов и директоров. Вхожу в кабинет. Выходит ко мне старец. Большая белая борода. Сам высокий. Внешность патриарха. Ему было за 80 лет.

— Кто вы, молодой человек? — говорит. — Что это вы все о греческом танце и вазовой живописи книги выбираете?

Я объяснил, что хочу поставить балет в греческом стиле. Я учитель танцев. Артист балета.

— Очень рад. Первого балетного артиста вижу. Никто к нам не приходил из ваших товарищей.

И он начал показывать мне книгу за книгой. Чудные, редкие издания. Громадные фолианты с дивными рисунками сам выносил и клал передо мной. Мне, мальчику, было неловко, что такой старик затрудняется. Он же, видимо, получал удовольствие, выкладывая богатства, на которые, вероятно, немного было спроса.

Взволнованный, стал я разбираться, не зная с чего начать. Так много. Так все интересно. Когда я, счастливый, пошел домой и, выходя из библиотеки, спросил, как фамилия директора, я узнал, что это В. В. Стасов. Стасов — художественный и музыкальный критик, друг величайших композиторов того времени, имевший большое влияние на развитие русского искусства. Какой большой человек и какой простой, милый!

Уйдя с головой в изучение искусства и танца древней Греции, я скоро выработал план постановки балета. Пришел к инспектору и доложил ему свою затею. Это был уже новый инспектор, Мысовский.

— Что вы, Мих[аил] Мих[айлович]? Учите классическому танцу, а учениц хотите показывать в каком-то совершенно ином искусстве. Это вы отложите до другого раза, а теперь поставьте балет как полагается.

Пришлось «отложить»! Не стал я доказывать, что между классическим и греческим искусством все же должно быть много общего. Понял я, что увлекся. Печальный пошел из инспекторской комнаты.

Все же поставил я балет не совсем «как полагается». Танцевали у меня ученицы на пальцах, а костюмы были полугреческие, полубалетные. Кой-где был намек на иную, небалетную пластику. Группы были необычные. Совершенно несимметричные. Подымая одних участвующих на возвышения, холмы, пни, деревья, других я укладывал на полу (предполагалось — на траве) и, таким образом, избегал горизонтальности группировок. Совсем новым показался танец фавнов. Тут я мог быть свободным. Мальчики на пальцах не танцуют, и они не мои ученики. Их демонстрировать я не должен. Они участвовали [в] моей композиции.

Один мальчик выделялся большими прыжками и особым усердием. «Молодец, — говорю. — Как твоя фамилия?» «Нижинский», — отвечает он. Это было его первое участие в моем балете. Начиная с этой я «занимал» его почти в каждой последующей моей постановке.

Для меня балет «Ацис и Галатей» был предательством моих идей и вкусов. Но он имел успех. Хвалили группы, сольные танцы балета и особенно хвалили танец фавнов. Фавны были похожи на зверей. Они не делали никаких балетных па и в конце танца кувыркались через головы, что было не по «классической» школе, но очень соответствовало звериному характеру танца. Много высказывался я против акробатики и в первом же моем балете применил кувырkanie через голову. Но в этом не было противоречия. Движение это применил я не ради трюка, а в целях выражения характера, следовательно, в целях художественных.

В том же спектакле я поставил для своей ученицы Смирновой и воспитанника Розая «Польку с мячиком». Танец этот имел невероятный успех и потом в течение нескольких лет был «боевым» номером всех концертов и балетных турне.

Мой балетмейстерский дебют обратил на меня внимание и критики, и артистов балета, а главное, дал мне самому надежду на то, что я могу что-то сделать в области творческой. Это мне показалось более значительным и интересным, чем ограничить себя деятельностью исполнителя чужих сочинений.

Моя постановка танца фавнов особенно увлекла режиссера драматической труппы А. А. Санина. Он в это время ставил «Смерть Ивана Грозного» А. Толстого в Александринском театре. В одном акте ему нужен был танец скоморохов. «Уверовав» в меня после первого же моего опыта, он обратился ко мне с просьбой этот танец сочинить. Я очень обрадовался. Сразу составил план постановки, причем предложил, чтобы пляски происходили под специальный древнерусский оркестр, который обещал составить из гудков, гуслей, сопелок, домр и балалаек. Я объяснил Санину, что, не будучи балетмейстером труппы и не пользуясь фавором у всемогущего А. Крупенского, я, вероятно, встречу с его стороны сопротивление. Вероятно, он захочет, чтобы пляски поставил Н. Г. Легат, официальный балетмейстер. Санин на это сказал, что ему не нужен балетмейстер, а нужен Фокин. Он обещал дело наладить, оформить, а пока просил меня, ввиду спешности дела, начать работу с артистами. Я собрал небольшую группу из товарищей, которые с увлечением принялись за разучивание пляски. Одновременно я налаживал оркестр из моих товарищей по великорусским оркестрам Андреева и Савельева.

Через несколько дней Крупенский положил конец нашей интересной работе. Он заявил Санину, что тот не имеет права помимо конторы выбирать себе сотрудников. Неожиданно для меня Санин так разобиделся, что немедленно и навсегда ушел из императорских театров, не докончив постановки, и написал письмо в газетах, в котором нещадно громил дирекцию.*

Это был первый из серии «скандалов», которые, к моему сожалению и совершенно помимо моей вины и воли, сопровождали меня на моем балетмейстерском пути.

Вскоре после этого ко мне обратились артисты балета с просьбой поставить что-нибудь для спектакля в пользу Гребловской школы. Эта школа была организована в селе Гребловском балетными артистами и существовала на средства труппы. Цель спектакля была симпатичная, и приятно было мне, что обратились ко мне сами артисты балета. Труппа меня признавала и призывала к постановке. Это укрепляло меня в сознании, что я могу ставить балеты. Теперь может показаться странным, что мне так трудно было поверить в самого себя, что меня то режиссер из драмы, то артисты балета, то благотворительные организации вовлекали в балетмейстерскую работу. Теперь кто только не ставит балетов, кто только не называет себя балетмейстером! Никакого ценза, никаких знаний для этого не требуется. Совсем иное было в России в описываемые мною времена. Дело это считалось серьезным. В этой области 50 лет царил почти исключительно Мариус Петипа. Сочинение балетов, постановка танцев, обучение других артистов почиталось трудом почетным и ответственным.

На этот раз я выбрал для постановки акт из давно написанного, но никогда не шедшего балета А. Г. Рубинштейна «Виноградная лоза».

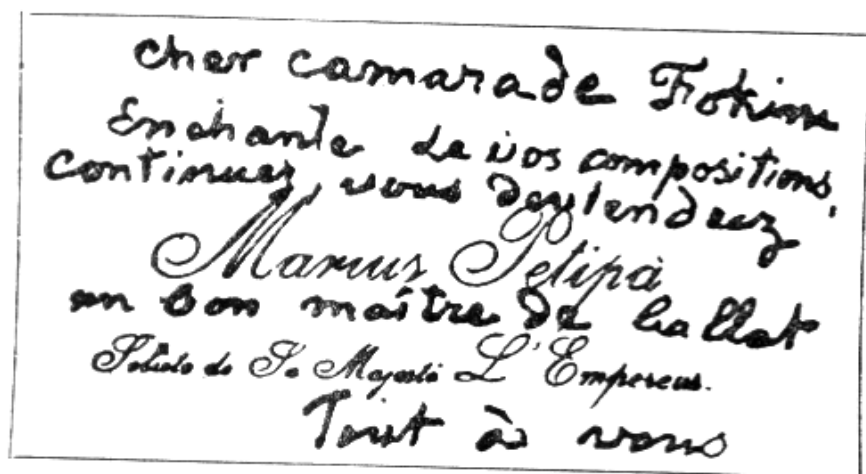
90 Содержание акта заключалось в том, что компания любителей выпить спускалась в погреб какого-то богатого дома. Открывали бочки одну за дру-

гой, и духи вина появлялись и исполняли соответствующий танец. Л. Кякшт пенилась шампанским, М. М. Петипа в чардаше была венгерским вином. Другие вина (теперь уже не помню точно марки) были представлены Т. Карсавиной, В. Фокиной.* Павлова танцевала со мной *pas de deux*, изображая (тоже не помню, какого именно) духа. Я изображал хозяина, очень гостеприимного хозяина этого дома и погреба.

При постановке этого спектакля я впервые показывал танцы не ученикам школы, а настоящим артистам. Многие были старше меня. Помню, с каким волнением я приступал к постановке чардаша для М. М. Петипа. Эта дочь Мариуса Петипа считалась несравненной исполнительницей характерных танцев, разных мазурок, чардашей и т. д. Я был еще в первом классе школы, когда она была уже знаменитостью, и вот теперь ей надо было показывать, ее учить! Она, очевидно, чувствовала мое смущение и от первых же движений пришла в восторг, вероятно чтобы ободрить меня. Долго еще потом я испытывал подобное смущение и волнение, когда мне приходилось показывать танцы и сцены таким почтенным артистам, как Гердт, Чекетти, Бекефи. Ведь они были уже старики, когда я маленьким мальчиком вступил в школу. Должен сказать, что их корректное отношение, их точное исполнение моих указаний с самого же начала репетиции обычно успокаивало меня и я не чувствовал никакой неловкости после нескольких минут работы.

Очень мало помню я эту первую мою постановку с артистами императорского балета. Смутно помню, как мы с фонарями опускались по лестнице в темный погреб. Помню отдельные моменты танцев и очень хорошо помню одну мою выдумку: Л. Кякшт начинала свой танец, вертась на поднимающемся из-под пола люке. Не уверен, что это передавало пену шампанского. Во всяком случае, было очень эффектно. Но вот что врезалось в мою память и на всю жизнь.

После представления «Виноградной лозы» я получил на сцене записку, написанную на визитной карточке. М. И. Петипа, бывший в ложе на спектакле, писал мне¹:



cher camarade Fokine
Enchanté de vos compositions.
Continuez, vous y entendez
Marius Petipa
un bon maître de ballet
Soliste de S. Majesté L'Empereur.
Tout à vous

Никогда в последующей балетмейстерской деятельности никакое одобрение моей работы не обрадовало меня так, как эта записка великого балет-

¹ Дорогой друг Фокин!
Восхищен Вашими композициями. Продолжайте, вы станете хорошим балетмейстером. Бесь ваш. (Франц.).

мейстера. У меня уже были враги в прессе, среди балетоманов, даже среди артистов. Уже раздавались голоса «защитников» классического балета, который я будто бы разрушаю. Защищали уже Петипа от моих новаторств. В дальнейшей моей работе мне приходилось выслушивать и читать много обвинений в том, что я что-то разрушаю. Это было всегда большой несправедливостью по отношению ко мне. Я чужих балетов не переделывал и всегда стоял за то, чтобы они давались в нетронutom виде, так, как они были созданы другими творцами. Ничего никогда не разрушал. Много раз я отказывался от предложений «совершенствовать», «модернизировать» старые балеты. Правда, я указывал, что новые балеты надо ставить по-новому, сам пытался это делать, ставил так, как чувствовал, а не так, как было до меня. Отсюда до разрушения чужих балетов, искусства моих предшественников — очень далеко. Мой принцип — создавать, а не разрушать. Мои оппоненты не хотели понять этого. Но Петипа, конечно, понял. Его письмо — это благословение начинающего балетмейстера великим предшественником, ушедшим на покой. Оно обрадовало, подбодрило меня, дало мне громадную моральную поддержку.

Следующей моей работой была постановка целого балетного спектакля в пользу общества защиты детей от жестокого обращения. В. Э. Дандре (впоследствии ставший супругом А. Павловой), как член этой организации, обратился ко мне с просьбой устроить благотворительный вечер. Я выбрал для этого двухактный балет «Эвника» на сюжет, заимствованный графом Стенбок-Фермором из романа Г. Сенкевича «Quo vadis?», и «Шопениану», сюиту из сочинений Шопена, оркестрованную А. Глазуновым.

Музыка к балету «Эвника» была написана Н. Щербачевым, с которым меня познакомила Ю. Н. Седова. Она мало отвечала моим запросам, была полна вальсов и вариаций в шаблонно балетном стиле. Но что делать? Я не имел возможности для своих балетов заказывать специальную музыку. Должен был брать то, что случайно попадалось. Я надеялся, что смогу поставить танцы так, что[бы] никто не заметил, что в музыке есть вальсы. Это мне и удалось. Все танцы производили впечатление какой-то подлинной и невиданной до того на балетной сцене античности. Кроме того, танцы имели связь с драматическим сюжетом балета и его выражали. Для многих танцев основанием был, конечно, пир. Но почему же и не быть пиру с плясками в доме Петрония, этого *elegantiae arbiter*. *

Теперь, вспоминая эту постановку, я чувствую, что она не совсем соответствовала тому представлению о греческих, римских и египетских танцах, которое я составил себе в течение последующей деятельности, и той теории, которую потом выработал. Но тогда на моих товарищей-исполнителей и на публику мой опыт возрождения плясок древнего мира произвел самое убедительное впечатление. В созданный мною стиль античных танцев «поверили».

Помимо технического отличия от греческих танцев в старых балетах (я, конечно, отказался совершенно от выворотных ног, от пяти позиций, пуантов, пируэтов, антраша, всяких батманов и *ronds de jambe*), мне удалось самую пластику приблизить к тому, что дошло до нас от древнего мира. Арабески, аттитюды, вытянутые, как палки, ноги в четырех позициях, руки «веночком» над головой... — все это сразу и навсегда ушло из моих балетов на античные сюжеты.

Танцев в балете было много, и по темам они были разнообразны. М. Ф. Кшесинская, исполнительница главной роли, рабыни Эвники, кроме главного танца перед статуей Петрония, поэтического и драматического, исполняла еще «Танец среди мечей». Восемь острых мечей втыкались в землю остриями вверх, и весь танец происходил между их лезвиями. Для Павловой (рабыня Актея) я поставил «Танец семи покрывал». Павлова выходила закутанная в шесть покрывал и прикрытая вся седьмым, громадным. Потом я видал много Саломей, танцующих «Танец семи покрывал» и при появлении на сцене производивших впечатление большого шара из разноцветных материй. Я распределил вуали так, чтобы они не толстили танцовщицу и чтобы при снятии каждой вуали внимание зрителя концентрировалось на части тела, освобожденной от покрова. Другим танцем, соответствующим эпохе, был «Танец на бурдюке». Это состязание двух рабов, поочередно пляшущих на мешке из бараньей кожи, в котором хранится вино. Устоять и особенно танцевать на этом скользком шарообразном предмете было нелегко, и мы (артисты-исполнители и я, им этот танец показывавший) падали и ушибались немало, прежде чем «наострились». Очень новое впечатление произвел танец трех египтянок, в котором я впервые применил профильные позы и угловатые линии, заимствованные из живописи и барельефов Древнего Египта. Из ансамблей помню танец-игру рабынь, перебрасывающихся венками. Но самым большим успехом спектакля была финальная пляска с факелами. Масса танцовщиц и танцовщиков вылетала большими прыжками на сцену и носилась по ней, держа высоко в руках факелы с настоящим огнем. Пламя пылало, разбрасывая искры. Дым от факелов клубился. По танцующим бежали пятна яркого света и черных теней. Огонь и несмолкаемые аплодисменты восторженной публики возбуждали артистов. На этот раз исполнение было «с огнем» и в буквальном и в переносном смысле. Этот танец я считаю первым моим экстатическим танцем, первым выразительным ансамблем. Я бы назвал его пробуждением кордебалета. Где в мире, кроме бывшей императорской сцены, мог бы я осуществить такую смелую затею, пляску с огнем? Конечно нигде. Удивительный бутафор Мариинского театра «зарядил» факелы таким снадобьем, что искры, вернее горящие каналы, моментально тухли, на что бы ни падали.

Кроме танцевальных мне удалось еще достигнуть некоторых чисто режиссерских удач: бытовых сценок на пиру, группировок и игры ансамбля в мимических сценах, световых эффектов, а главное — самой настоящей реформы в костюме, гриме и прическах участвующих. Внешность артистов впервые оказалась совершенно не балетною. Мы с Верой долго рылись среди старых костюмов из опер, балетов и драм во всех гардеробах императорских театров. Очень милые старушки гардеробмейстерши и их помощницы приносили нам костюм за костюмом и очень удивлялись, когда мы приходили в ужас от костюмов из «самых греческих» и «самых египетских» балетов, как «Пробуждение Флоры», «Дочь фараона» и т. д. Именно из балетов-то мы и не могли ничего подобрать к моему балету. Пришлось больше брать из опер, но и эти костюмы надо было переделывать, упрощать, освобождать от всяких театральных украшений.

Моей мечтой было поставить балет с босыми ногами. Но это было совершенно немыслимо на императорской сцене того времени. Не разрешалось. Пришлось выходить из затруднительного положения. Мы рисовали пальцы

на трико, делали розовые ногти, румянили колени, пятки и щиколотки. Этим «ножным гримом», конечно, руководили мы с Верой. Старались и артистки, и артисты, и девочки школы, которых я занял в балете, и их горничные, и даже классные дамы. Три египтянки (Фокина, Седова и Рутковская) особенно самоотверженно покрыли все тело темной краской, сделали удлиненные глаза и брови, как на рисунках древнего Египта, одели стильные парики и облегающие тело костюмы и явились действительно первыми египтянками на балетной сцене.

Слух о моих новшествах распространился до спектакля и немало взволновал балетоманов. На одной из последних репетиций мне доложили, что Н. М. Безобразов хочет со мной переговорить. Это был самый старший из балетоманов, вершитель многих балетных судеб. Человек очень влиятельный в закулисном мире балета. Я вышел к нему и впервые познакомился с этим большим, полным, седым генералом. Он был не только «генерал от балета», но и генералом на самом деле, по своему чиновному положению, имел чин действительного статского советника.

Отеческим покровительственным тоном он стал меня увещевать «не начинать так круто, не ломать все устои балета».

Я был очень молод, но очень хорошо знал, чего хочу, и ни в каких советчиках или советниках не нуждался в моей работе. Все же я молча и почитительно стал выслушивать наставления старика.

— Вы достигнете гораздо большего, если будете постепенно вводить свои новшества в балет, — говорил он тоном самым благожелательным, — а так вы можете только оттолкнуть, отпугнуть публику. Например, сделайте опыты сперва над кордебалетом. Но нельзя же выпускать балерину без тюников, не дать ей эффектных танцев, в которых она могла бы блеснуть техникой. Простите, что я даю вам советы, но как старик, перевидавший на своем веку... — Тут пошли перечисления балетов, имена знаменитых танцовщиц и т. д. и т. д.

Я не стал возражать, спорить. Сказал только, что закончу, как задумал, и, поблагодарив его за желание помочь мне советом, побежал на сцену доканчивать свое дело по-своему.

Генерал не обиделся на меня, после спектакля поздравлял и до самой своей кончины очень хорошо ко мне относился, был даже «сторонником фокинского балета».

В этом балете в роли Петрония выступал П. А. Гердт. Он очень был доволен этой ролью и исполнял ее потом много лет. Несмотря на свой почтенный возраст, он был красив, а когда спускался по «мраморной» лестнице, ступая по рассыпанным на его пути рабынями розам, он был прямо великолепен. Но с Гердтом произошло курьезное недоразумение, которое очень взволновало меня. На сцене должна была быть статуя Петрония, вокруг которой разыгрывалось действие. Эвника, которую Петроний отдает скульптору Клавдию в награду за его работу, приходит ночью к статуе. Она должна на утро перейти к новому господину и навсегда расстаться с Петронием, в которого тайно влюблена. Она плачет перед статуей, танцует перед ней и, наконец, подымается на высокий пьедестал и целует ее в мраморные уста.

Конечно, изображение Петрония должно было быть схожим с Гердтом, эту роль игравшим. Я добыл статую римского патриция, распорядился,

чтобы ей отрезали голову, и заказал новую голову Петрония — Гердта. Я попросил П[авла] А[ндреевича] сняться в тоге, гриме и соответствующей позе. Он, конечно, сразу согласился.

— Какой вы грим хотите? — спросил он.

Я попросил его завить вперед волосы и сделать небольшую бородку.

— Как, с бородкой? Ведь римляне брились.

— Не всегда, П[авел] А[ндреевич], при Нероне он сам и патриции носили небольшие бороды.

И я нарисовал ему, как представлял себе внешность Петрония.

— Хорошо, хорошо, Мих[аил] Мих[айлович], — сказал Гердт, но я видел, что «бородка» ему сильно не по душе.

Все же он снялся, как я просил, и статуя была сделана очень похоже. Скульптура «на заказ» имела успех у артистов, и мои патриции очень искренне одобряли произведение Клавдия во время репетиций.

На спектакле, перед самым началом я увидел, что Гердт без бороды.

— Как же, П[авел] А[ндреевич], ведь на статуе вы с бородой? — воскликнул я в сильном волнении.

— Не могу... простите, М[ихаил] М[ихайлович], не могу я выйти римлянином и... с бородой! — отвечал Гердт.

Это единственный раз, что мой почтенный учитель, солист его величества, позволил себе не послушаться своего бывшего ученика. Такое нарушение порядка было очень неприятно ему самому. Дисциплина была в его натуре. Вероятно, «бородка» уж очень мучила его.

Все прошло благополучно. Ни публика, ни критика нас не осудили. Статуя стояла с бородой. Гердт бритый, а патриции приходили в восторг от сходства.

Спектакль прошел с громадным успехом. Многие, более достойные успеха, последующие мои работы не вызывали такого единодушного восторга и в публике, и на сцене. Аплодисменты, сопровождавшие описанный финальный танец, перешли в овацию, когда занавес опустился. Я долго раскланивался, окруженный счастливыми артистами. Один из них одел мне на голову венок (позаимствованный, кажется, от Петрония), другие подхватили меня и стали высоко подбрасывать. Я сразу забыл про бородку.

Счастливый момент! Публика ясно выразила, что принимает это произведение как новое, неожиданное и радостное явление в балете. Меня особенно радовало, что успех этот был достигнут без всякой казенной организации, без администрации, без каких-либо директоров.

Для того же спектакля я поставил пять коротких картин на музыку Шопена. Незадолго до этого А. К. Глазунов оркестровал несколько фортепьянных пьес Шопена и назвал эту сюиту «Шопениана». * Я решил поставить каждую пьесу как отдельную самостоятельную картинку. Глазунов не только отнесся сочувственно к мысли применить его партитуру для балетной композиции, но даже по моей просьбе оркестровал добавочный номер — вальс до-диез минор. Этот вальс мне понадобился потому, что большинство других номеров требовало постановки характерных танцев, а мне хотелось создать один танец на пальцах и в длинных тюниках à la Тальони.

Глазунов восхитительно оркестровал вальс. Я всегда стоял за то, чтобы при оркестровке для балета фортепьянных произведений таких композиторов, как Шуман, Шопен, не вставлялись дополнительные темы, не делались

попытки усовершенствовать оригинал.¹ Оркестровка Глазунова доказала мне, что могут быть исключения. Но для этого надо быть Глазуновым. В вальс он ввел удивительный контрапункт, но не закрыл при этом оригинала. Вальс не перестал быть вальсом Шопена. Кроме того, он сделал небольшое вступление к вальсу, для чего использовал этюд до-диез минор. Это соединение двух пьес привело к инциденту, о котором следует рассказать.

На одной из репетиций (это было, когда вальс стал частью моей второй «Шопенианы») случайно присутствовал в театре певец И. В. Ершов. Услышав музыку вальса, он пришел в «благородное негодование». «Что они делают? что они делают, эти балетные?! — стал кричать он своим чудным тенором, — они соединяют этюд с вальсом!!»

Я оглянулся и в темном зрительном зале узнал большую красивую фигуру певца, который возмущенно ходил между рядами, ища сочувствия людей, понимающих в музыке. Я остановил оркестр и, зная, что Ершов состоит преподавателем в консерватории, громко сказал ему: «Иван Васильевич, это делают не балетные. Ваш директор А. К. Глазунов соединил этюд с вальсом. Пойдите через дорогу (консерватория находилась напротив Мариинского театра) и покричите там, а мы будем продолжать репетицию, когда вы уйдете». Ершов долго «уходил», продолжая негодовать, но уже с большим *diminuendo*. Пауза томительно затянулась. Я возобновил репетицию, когда остались в театре только оркестр и «эти балетные».

Случай этот очень характерен для тех музыкантов, которые считают своей обязанностью защищать музыку от балета. Ершов не стал бы защищать Шопена от Глазунова. Никто не нападал на Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова за оркестровку Шумана, но как много мне попадало за то, что мы танцуем под мелодии «Карнавала!»

Вернусь к благотворительному спектаклю. Вальс исполняли А. Павлова и М. Обухов. Из этого «Лунного видения» вырос на следующий год целый балет (моя 2-я «Шопениана»), который приобрел популярность потом под именем «Les Sylphides». В вальсе Павлова появилась в костюме Тальони. Рисовал его Бакст. Это было просто повторением гравюр 1840-х годов.* Обухов был одет в очень романтический черный бархатный костюм из балета «Фея кукол», тоже по рисунку Бакста.

Постановка вальса отличалась от всех балетных *pas de deux* полным отсутствием трюков. Ни единого антраша, никаких туров, пируэтов (медленный поворот балерины в руках кавалера в трио вальса нельзя назвать пируэтом; смысл этого движения не в верчении, а в смене поз, жестов, группировок). Сочиняя вальс, я не ставил себе никаких правил, никаких запретов. Я просто не мог себе представить какого-нибудь тур де форса под самый поэтичный, лирический вальс Шопена. Я не думал о том, вызовет ли этот романтический дуэт аплодисменты, удовлетворит ли публику, балерину, не думал о приемах, гарантирующих успех, не думал вообще об успехе... Потому-то я и был вознагражден одним из самых больших успехов, которые только выпадали на долю моих постановок.

¹ Замечательным примером такого «усовершенствования» может служить оркестровка «Карнавала» Шумана молодым композитором Константиновым. Он так переделал Шумана своими добавлениями, так разукрасил, что оригинального сочинения не слышно. Много Константинова и почти нет Шумана. А ведь я балет-то ставил под музыку Шумана, а о Константинове тогда и не знал!

Из изложенного может показаться, что очень просто, легко исполнить этот танец. На самом деле те фокусы, которыми восторгается публика и особенно балетоманы, гораздо легче преодолеваются балеринами, чем этот кажущийся простым и легким вальс. Видал я много затем исполнителей его во всех странах. Признанные классические балерины или сами упрощали, или просили меня упростить, облегчить некоторые движения. Одна не может двигаться назад по диагонали, подымаясь на пальцы. Другая может это сделать только на правой ноге, хотя по композиции необходимо на левой. Третья акцентирует движение не при подъеме на пальцы, а при спуске с пальцев на пятку. Хочу здесь обратить внимание на то, чего ни публика, ни танцующие, ни даже сочиняющие танцы не замечают. Одно и то же движение получает совершенно иной смысл в зависимости от того, опускается ли танцовщица в такт музыки или подымается. В первом случае, как бы отбивая такт или долю такта ногой, она выражает уверенность, во втором, то есть взвываясь на воздух или на кончик пальцев — легкость, воздушность, неземную сущность фантастического существа.

Я вдаюсь в обсуждение такой технической детали, имея в виду не только специалистов. Мне хочется, чтобы и люди, посторонние балету, но любящие танец, поняли мою мысль: в самых абстрактных танцах, даже в балетных танцах на пальцах, правда жеста, правда движения должна быть основой.

Пускай читатель не подумает, что я буду описывать подробно все танцы во всех моих балетах. Пускай не пугается. Нескольких примеров, надеюсь, будет достаточно, чтобы показать, как понимаю я танец.

Поставил вальс я в какой-нибудь час (теперь для разучивания этого танца требуется гораздо больше времени). Бесконечных повторений и поправок не понадобилось. Павлова и Обухов восхитительно исполнили композицию, ничего не меняя, не прибавляя и не упустив ни единой детали. Я увидел воплощение моей мечты, мечты о балете, совершенно не похожем на то, что я привык видеть на сцене Мариинского театра. Тогда же мне пришла мысль создать целый балет из таких сильфид, порхающих вокруг одинокого юноши, влюбленного в Красоту.

Балет «Шопениана» начинался полонезом. В роскошных костюмах большой кордебалет исполнял этот польский балетный танец. Когда я стараюсь доказать связь между национальным танцем и жизнью, его создавшей, мне всегда кажется самым лучшим примером полонез. Созданный в период расцвета польской шляхты, он отразил величие, роскошь, гордость и вместе с тем рыцарское преклонение перед дамой. Когда хочу я показать, что каждая деталь хорошего национального танца основана на психологической, исторической, словом, человеческой правде, я обращаю внимание на следующее: в большинстве других танцев приседают на первую долю такта, то есть на «раз», в полонезе же приседают на «три». Зачем? Чтобы на «раз» подвяться, вступить на вытянутую ногу. Этим «вырастанием» на «сильном времени» дается величавость, шик, которые являются содержанием танца.

Не точно копировать, не рабски подражать народным пляскам должен творец танца театрального. Подобно композитору, берущему темы, ритмы и гармонии национальных и народных песен, создающему из них свои симфонии, балетмейстер может и должен развивать, обогащать материал, взятый из самой жизни, и создавать из него свои симфонии движений.

Мы, артисты императорского балета, гордились тем, что помимо унаследованных традиций классического балета владели еще репертуаром характерных танцев, принесенных к нам танцорами разных национальностей. Мы знали, что М. Петипа в молодости работал в Испании и изучал испанские танцы, что великолепный характерный танцор венгерец А. Ф. Бекефи принес нам чардаши, что поляки во главе с знаменитым Ф. И. Кшесинским дали русскому балету мазурку, полонез, обертас, краковяк и т. д. Но до чего характерный танец, занесенный на сцену из самого первоисточника, иногда, приспособляясь к требованиям сцены и особенно к вкусам публики, теряет свой характер! Как часто, чтобы разнообразить танец, балетмейстер переносит характерные черты одной национальности в другую, переносит движения испанские в танец итальянский и наоборот, а еще чаще украшает все национальные и народные пляски чисто балетным «па»! Искажение характера проявилось на нашей сцене не во всех танцах одинаково. Например, венгерские и польские, сохранив свои типичные черты, достигли высокого сценического развития, и, наоборот, испанские, восточные исказились до неузнаваемости. Что же делать? Как развивать, не искажая?

Надо постоянно возвращаться к изучению народных танцев, постоянно проверять себя. Живописец, как бы ни был он совершенен в своем искусстве, как бы далеко ни уносила его фантазия от реальной жизни, берет свои краски и идет в лес, в поля, на берег моря. Там работает он над своими этюдами с натуры. Так и творец танца театрального, чтобы не утратить связь с жизнью, должен непременно оглядываться на танцы народа среди природы.

Вот в постановке тарантеллы я и проделал свою первую попытку «оглянуться», что делал потом постоянно, всю жизнь.

Если подойти к оценке «Шопенианы» с точки зрения столь модного теперь «абстрактного» танца, то пришлось бы выбросить две драматические картины, поставленные на музыку ноктурна и мазурки, да, пожалуй, и характерные танцы, полонез и тарантеллу. Какая уж там абстракция? Это куски самой жизни (бал в роскошном замке и народное веселье на фоне Неаполитанского залива и Везувия).

Если согласиться с Новерром, что «хорошо сочиненный балет... должен быть пантомимным»,¹ то следовало бы уничтожить все, кроме ноктурна и мазурки.

Если же по примеру этого великого теоретика балета «обратиться к жанру, единственно соответствующему назначению танца,— к героической пантомиме», то пришлось бы совершенно отвернуться от моего балета. Там был выразительный танец, очень мало пантомимы и никакого героизма.

Но я с самого начала мыслил балет как самое разнообразное и по содержанию, и по форме проявление жизни. Я признавал и драматический, и абстрактный, и характерный, и классический танец и думаю, что в этом маленьком балете высказался яснее, чем в каком-либо другом, яснее, чем в писаной программе реформы.

Эта миниатюра как бы указала те разнообразные пути, по которым балету следует развиваться и по которым я направил свою будущую деятельность.

После блестящего полонеза занавес открывался, показывая Шопена сидящим у рояля в монастыре на острове Майорка, где по ночам больной ком-

¹ Новерр Ж. Ж. Письма о танце. *

позитор страдал мрачными галлюцинациями. Он видел мертвых монахов, встающих из гробов, под звуки монотонно капающего дождя медленно подступающих к нему. Он пугался, отбегал от рояля, искал спасения от страшных видений. Он находил это спасение в своей музе, опять садился за рояль, забывался и успокаивался в звуках нокturna.

Шопена изображал отличный мимист Булгаков, загримированный композитором. Музой была красивая артистка Уракова, специалистка на роли добрых фей. Артисты были монахами. Танцовщицы в легких прозрачных тюлях выражали музыку нокturna в той части, когда бурные пассажи сменялись спокойной, грустной мелодией.

Следующей картиной на музыку мазурки была свадьба в польской деревне. Бедная девушка выходила замуж за нелюбимого, немолодого жениха. Среди общей пляски к ней пробирался ее возлюбленный. В результате его страстных увещеваний она отказывалась от брака с нелюбимым, бросала ему обручальное кольцо и убегала с возлюбленным. Роль невесты исполняла Ю. Седова.

За этой картиной следовал вальс, о котором я уже говорил.

Последним номером сюиты была тарантелла. Ее исполняла Вера Фокина с очень большим кордебалетом. Я старался передать подлинный характер народных плясок, которые мы наблюдали с Верой при поездке по Италии и изучили особенно на острове Капри, о чем я упоминал. Я уже пришел к убеждению, что театральные постановки характерных танцев часто слишком отрываются от своего первоисточника. В народной пляске есть то, чего не хватает театру. Она создается самой жизнью. На нее не влияет ни критика, ни директора, ни даже публика. Народ танцует для себя и выражает себя. Эта сама правда, ничем не искаженная. Конечно, под музыку Шопена, да еще оркестрованную Глазуновым для большого симфонического оркестра, нельзя поставить тот танец, который мы видали в Италии, под мандолину с гитарой или даже под один тамбурин.

Мне уже ставили в вину: во-первых, то, что я превращаю балет в драму, во-вторых, что я отрицаю танец на пальцах, увлекаясь босоножием. Я хотел показать, что люблю не только драматический, но и чистый танец, что признаю и пуанты, и тюники, но только там, где они уместны, и не в том виде, который они приняли в балете. Пуанты я признаю как один из приемов танца, как наиболее поэтичный, далекий от реальной жизни танец. Когда же танцовщица прыгает и делает трюки на пальцах вопреки смыслу момента, с единственной целью показать «стальной носок», никакой поэзии я в этом не вижу. Когда тюник с целью открыть или показать ноги укорачивается до того, что принимает вид зонтика, я говорю, что это уродство, что поэзия и красота приносятся в жертву акробатизму. Постановкой вальса я и хотел показать, как я понимаю своеобразную прелесть классического балетного танца.



[VI]

[РОЖДЕНИЕ НОВОГО БАЛЕТА]

Одновременно с благотворительными спектаклями я продолжал ставить балеты для выпускных воспитанниц. Мне надо было постоянно искать подходящую для моих целей музыку. Я рылся в библиотеке императорских театров в поисках неиспользованного и ходил по концертам. На одном из концертов в консерватории мне очень понравилась сюита из балета «Павильон Армиды». Узнав, что автор этого балета Н. Н. Черепнин находится за сценой, я в антракте прошел к нему. * Обычно я не очень умею знакомиться, а в молодости еще больше стеснялся обращаться к кому-либо, особенно к «старшему». Но когда у меня возникала мысль, что могу создать что-либо для балета, я делался смелым. Ко мне вышел автор понравившейся мне сюиты. Он оказался тоже молодым человеком, хотя лет на 8—10 старше меня. Высокий, тонкий, композитор очень любезно встретил меня. Он обрадован был моей мыслью поставить балет на его музыку.

Оказалось, этот балет давно написан, принят в дирекцию, но... очевидно, забыт ею. Н[иколай] Н[иколаевич] сказал, что хотел бы увидеть [балет] целиком на сцене; но если это невозможно для ученического спектакля, то будет рад постановке хотя бы сюиты.

Эта встреча моя с Н. Н. Черепниным и последовавшая за тем постановка «Оживленного гобелена», как мы называли эту сюиту из балета, имели очень большое значение для меня, моего творчества и для русского балета. Важность этого факта заключалась не в самой постановке балета, а в том, что благодаря знакомству с Черепниным и затем нашему дружественному сотрудничеству с ним началось мое знакомство и сближение с А. Н. Бенуа, который оказался автором либретто «Павильона Армиды», а через него и с целой группой передовых художников. Но это произошло несколько позже. Постановку же «Гобелена» я осуществил, как и все мои первые постановки, без участия художника. Костюмы подобрал в гардеробе Мариинского театра из старых опер и балетов.

Балет начинался с грандиозной группы. Чаровница Армида сидела в своем роскошном саду, окруженная пышной свитой и массой рабов. Всю группу я прикрыл тюлями, стараясь создать иллюзию гобелена, в котором при отдельных ярких синих и малиновых пятнах все же доминируют обычно мутные серовато-желтые тона. Затем я увеличивал свет за тюлями. Они делались невидимыми и раздвигались. Краски оживали. Оживали и персонажи, «вытканые» на гобелене. Разворачивались группы, танцы. Танцами и ограничивалось содержание балета. Такова была цель экзаменационного спектакля. Среди отдельных номеров особенный фурор вызвал танец шутов, который исполняли 6 мальчиков с виртуозом Розаем в середине. Это самый трудный по технике танец из всего, что я когда-либо поставил. Розай высоко взлетал, переплетая совершенно согнутые ноги, и падал затем на одно колено. Его товарищи тоже делали невиданные «штуки», быстро падали на землю со скрещенными «по-турецки» ногами, сейчас же вскакивали с поворотами, ловили себя за ноги в воздухе и т. д. О, как я помучил мальчиков, прежде чем достиг идеального исполнения! Но как охотно, с какими радостными лицами они «истязались», как были счастливы, когда публика «не выдержала» и разразилась несмолкаемыми аплодисментами!

Через несколько дней после представления этого «Гобелена» я стоял во время какой-то репетиции на сцене. Кто-то обнял меня сзади, крепко сжал и поцеловал в щеку. Я оглянулся и обомлел от удивления. А. Д. Крупенский, которого я считал своим врагом и самым большим препятствием на моем балетмейстерском пути, осыпал меня своими комплиментами и поздравлениями. Его восторги мне показались искренними и очень меня обрадовали. Я испытал радость, которую испытывал потом много раз от сознания, что своей творческой работой и своей фанатической любовью к балету я поворачиваю в свою сторону людей, восстановленных против меня.

Когда он спросил: «Можете ли вы «для нас» (то есть для дирекции императорских театров) поставить этот балет?», я, конечно, ответил согласием. В дальнейших переговорах с директором Теляковским я разъяснил, что балет надо поставить целиком, а не одну сюиту, и пригласить к работе художника А. Н. Бенуа. Теляковский не очень обрадовался, услышав эту фамилию. А[лександр] Н[иколаевич] уже работал в императорских театрах, ставил «Гибель богов» Вагнера, и между ним и Теляковским были какие-то недоразумения. Кроме того, Бенуа был другом Дягилева, открыто стремившегося занять должность директора имп[ераторских] театров. Дирекция имела право поручить писание декораций и костюмов любому художнику, так как она купила у Бенуа его либретто. Но... Теляковский уступил моей настойчивой просьбе. Он был человек незлобивый.

Когда мне передали либретто и я с ним подробно ознакомился, я пришел к заключению, что балет напрасно растянут на три акта, что в нем недостаточно материала и что он выиграет, если его сократить до одного акта в трех картинах.

Это мнение я высказал Теляковскому и Крупенскому. Они сразу со мной согласились. Теперь, 35 лет спустя, я узнал из мемуаров А. Н. Бенуа, что этим своим предложением сократить его либретто я очень его огорчил и разрушил его мечты о грандиозном драматическом «балете на весь вечер». Узнал я также, что в причинении ему этой неприятности он обвинил не меня, истинного виновника, а Крупенского. Конечно, я никогда в жизни ни

в чем не хотел огорчить Бенуа. Но я, признаюсь, не думал ни о нем, ни о ком другом, когда думал о балете. Я высказал тогда свое мнение, которого держусь и поныне: большинство старых балетов «на весь вечер» страдает растянутостью, полны пустых мест, повторений. В них всегда много лишнего. А что может быть хуже в искусстве, особенно в театральном, чем лишнее.

А[лександр] Н[иколаевич] держался, как я узнал тоже только теперь, другого, противоположного моему мнению. Он находил, что отказ от больших балетов и переход к одноактным свидетельствует о влиянии мюзик-холла, о желании превратить балет в пустое развлечение. По-моему, А[лександр] Н[иколаевич] очень ошибался как в оценке этого явления, то есть перехода с больших балетов на одноактные, так и в определении его причин. Старый балет не поддавался влиянию водевиля, как вообще не поддавался никаким влияниям, ни хорошим, ни дурным. В этом его особенность.

Но [стремясь] заполнить целый вечер одним балетом, авторы чувствовали, что могут утомить зрителя одним стилем, одной эпохой, бесконечным повторением одного характера танцев. Поэтому, стремясь *варьировать* представление, они отказывались от цельности стиля, забывали о характере; поэтому-то на дне Нила в древнем Египте танцевала река Нева в костюме московской боярыни; поэтому-то мазурки и чардаши находили себе применение в любом балете. Если уж говорить о сходстве с *varietés*, то его следует видеть в старом, традиционном балете, а причиной этого печального явления надо признать стремление разнообразить длинное, монотонное зрелище. *

Что касается меня, то я, естественно, перешел к одноактным балетам не по какой-либо вновь созданной теории, а просто по свойству своей натуры. Для меня естественно стремиться к цельности, к единству в художественном произведении. Мне кажется, что концентрация средств выражения их усиливает, а растянутость ослабляет.

Потом Бенуа сам пришел к заключению, что новая, сокращенная версия балета «позволяла не только сохранить, но и интенсифицировать вложенный в него драматический смысл». ¹ Вот к этому-то я и стремился, когда невольно огорчил А. Н. Бенуа своим предложением сократить либретто. К этой же одноактной форме [балетов] пришли во всем мире. За прошедшие с начала моей деятельности 36 лет было поставлено множество балетов во Франции, Англии, Америке, в различных странствующих антрепризах, и я не вспоминаю ни одного многоактного балета. * Любопытно, что и Бенуа в течение своей многолетней деятельности на поприще балета не создал ни одного балета «на весь вечер». С различными балетмейстерами он поставил много балетов, и все они оказались *одноактными*, то есть приняли ту форму, которую он так осуждал перед нашей первой встречей.

Теперь об этой «исторической» для меня и очень важной для русского балета нашей первой встрече.

Когда я вернулся в Петербург после летнего отдыха за границей, Бенуа был уже приглашен дирекцией и декорации уже писались. В распоряжении дирекции было много прекрасно оборудованных зал для писания декораций. В каждом театре была чудная мастерская. Кроме того, были мастерские вне

же «по традиции» вальсы, вариации... Отложу мою «программу» до другого раза!»

Оказалось, что избыток вальсов в балете был потому, что мои старшие сотрудники решили «угодить» Теляковскому. Директор был страстный любитель вальсов и действительно великолепно играл наизусть с сотню вальсов. Он настаивал на вальсах и в этом балете стиля Louis XIV¹ и Louis XV². Плохо, когда художники угождают, идут на компромисс! Компромиссным получился и этот балет. Вопрос о применении стиля к требованиям танца Бенуа разрешил так же, как до него по традиции этот вопрос обычно решался. Он сделал очень стильные и красивые костюмы в манере [эпохи] и... окоротил их до колена. Я бы предпочел, чтобы танцовщица была в стильном костюме с головы до ног, а не только в верхней части своей фигуры. Часть персонажей могла бы быть в более легких, но все же стильных костюмах.* Но вальсы и вариации требовали «балетного стиля» танцев, а стало быть, компромиссного костюма. Еще моя «программа» натолкнулась на непреодолимое препятствие. По либретто надо было, чтобы действующие лица многое рассказывали. Это произошло оттого, что, сочиняя сюжет, А[лександр] Н[иколаевич] представлял себе приемы старого балета, где говорили руками. А[лександр] Н[иколаевич] любил этот стиль, по крайней мере в то время. Мне пришлось ставить сцену, например, в которой старый маркиз, приглашая проезжего виконта переночевать в его павильоне, длинно ему рассказывал руками, что на гобелене, висящем на стене, изображена красавица Армида, из любви к которой один повесился, другой зарезался, третий еще как-то погиб. Я должен был «по традиции» показывать один палец и потом жестом изобразить петлю на шее, показать два пальца и изобразить выстрел в висок, затем три пальца и страшный жест двумя руками сверху вниз, изображающий, что несчастный куда-то бросился. Конечно, от моей «реформаторской» программы в этот момент ничего не осталось. Трудность постановки усугублялась еще тем, что разговаривающие должны были обращаться к гобелену, висящему посредине сцены, и поэтому быть спиной к публике или же оказываться спиной к гобелену, о котором они говорят и который рассматривают. Все это не очень вязалось с моими режиссерскими мечтами. Но решено — новые приемы отложить до другого раза.

Огорчало меня в Бенуа его пристрастие к традициям, но зато радовала его изумительная любовь к искусству и, в частности, к нашему балету, его удивительный вкус и внимание к самой ничтожной детали. Для него все было важно в создаваемой картине. Над цветом какого-нибудь позумента, галуна на костюме статиста, которого и в бинокль не найдешь на сцене, он сосредоточенно думал, выбирал, чтобы галун блестел, но чтобы блестел не слишком, чтобы не был «дешевый» блеск. А[лександр] Н[иколаевич] сразу представился мне исключительно театральным художником. Все краски, все линии у него непременно имели прямое отношение к задуманному сценическому моменту. Костюмы, декорация, освещение — все имело у него задачу выразить содержание пьесы. Как сюжет балета, так и тема каждого танца в этой нашей работе выходили из его головы. Тема, конечно, не в

¹ Людовика XIV (франц.).

² Людовика XV (франц.).

же «по традиции» вальсы, вариации... Отложу мою «программу» до другого раза!»

Оказалось, что избыток вальсов в балете был потому, что мои старшие сотрудники решили «угодить» Теляковскому. Директор был страстный любитель вальсов и действительно великолепно играл наизусть с сотню вальсов. Он настаивал на вальсах и в этом балете стиля Louis XIV¹ и Louis XV². Плохо, когда художники угождают, идут на компромисс! Компромиссным получился и этот балет. Вопрос о применении стиля к требованиям танца Бенуа разрешил так же, как до него по традиции этот вопрос обычно разрешался. Он сделал очень стильные и красивые костюмы в манере [эпохи] и... окоротил их до колена. Я бы предпочел, чтобы танцовщица была в стильном костюме с головы до ног, а не только в верхней части своей фигуры. Часть персонажей могла бы быть в более легких, но все же стильных костюмах. * Но вальсы и вариации требовали «балетного стиля» танцев, а стало быть, компромиссного костюма. Еще моя «программа» натолкнулась на непреодолимое препятствие. По либретто надо было, чтобы действующие лица многое рассказывали. Это произошло оттого, что, сочиняя сюжет, А[лександр] Н[иколаевич] представлял себе приемы старого балета, где говорили руками. А[лександр] Н[иколаевич] любил этот стиль, по крайней мере в то время. Мне пришлось ставить сцену, например, в которой старый маркиз, приглашая проезжего виконта переночевать в его павильоне, длинно ему рассказывал руками, что на гобелене, висящем на стене, изображена красавица Армида, из любви к которой один повесился, другой зарезался, третий еще как-то погиб. Я должен был «по традиции» показывать один палец и потом жестом изобразить петлю на шее, показать два пальца и изобразить выстрел в висок, затем три пальца и страшный жест двумя руками сверху вниз, изображающий, что несчастный куда-то бросился. Конечно, от моей «реформаторской» программы в этот момент ничего не осталось. Трудность постановки усугублялась еще тем, что разговаривающие должны были обращаться к гобелену, висящему посредине сцены, и поэтому быть спиной к публике или же оказываться спиной к гобелену, о котором они говорят и который рассматривают. Все это не очень вязалось с моими режиссерскими мечтами. Но решено — новые приемы отложить до другого раза.

Огорчало меня в Бенуа его пристрастие к традициям, но зато радовала его изумительная любовь к искусству и, в частности, к нашему балету, его удивительный вкус и внимание к самой ничтожной детали. Для него все было важно в создаваемой картине. Над цветом какого-нибудь позумента, галуна на костюме статиста, которого и в бинокль не найдешь на сцене, он сосредоточенно думал, выбирал, чтобы галун блестел, но чтобы блестел не слишком, чтобы не был «дешевый» блеск. А[лександр] Н[иколаевич] сразу представился мне исключительно театральным художником. Все краски, все линии у него непременно имели прямое отношение к задуманному сценическому моменту. Костюмы, декорация, освещение — все имело у него задачу выразить содержание пьесы. Как сюжет балета, так и тема каждого танца в этой нашей работе выходили из его головы. Тема, конечно, не в

¹ Людовика XIV (франц.).

² Людовика XV (франц.).

смысле хореографическом, а в смысле, так сказать, сюжетном. Напр[имер], в дивертисменте, который состоял из ничем не связанных между собой танцев с небольшими сюжетами, были такие номера: похищение альмей из гарема, за которыми с саблей гонялся комический паша, танец теней, вызываемых из земли магами, и выход уродов «монстров», которые, прикрываясь красивыми масками, привлекали к себе красавиц ведьм, а потом, откинув маски и не скрывая своей отвратительной внешности, набрасывались на женщин и уносили их.

Я принимал все эти забавные выдумки Бенуа, оставляя за собой реализацию всего этого на сцене. Это был единственный из поставленных мною балетов, в котором я действительно ограничивался ролью хореографа. Зато уже в эту мою область никто не вмешивался. Приступая к сочинению танцев, я чувствовал полную свободу творчества. Репетиции пошли радостно и успешно. Артисты увлекались. Все шло хорошо. Никогда, нигде я не пользовался такой роскошью, такими возможностями, какие были нам даны при этих казенных «чиновниках». Отношение Крупенского было очаровательным. Помню: мы сидели с ним в кабинете и изучали механизм барашков. Целое стадо баранов должно было пройти за окнами павильона в первой картине. Пробные барашки были сделаны и ходили перед нами по кабинету. Крупенский был увлечен не менее меня. Балет был ему дорог. Он, очевидно, тоже считал его «своим». Ведь от него зависело обставить балет, а это, с точки зрения «обставляющих», важнее, чем сочинение или постановка балета.

Но внезапно все переменялось. Крупенский в чем-то не поладил с Бенуа и стал враждебно относиться не только к художнику, но к балету и ко мне. Никто до сих пор не знает точно причины такого внезапного превращения нашего покровителя и ангела-хранителя в страшного демона. В костюмерной мастерской, куда я часто заглядывал после репетиции, чтобы полюбоваться на то, как делались костюмы, мне немного приоткрыли тайну; говорили, что Бенуа приводил своих друзей посмотреть на костюмы. Действительно, было на что посмотреть. Нигде в мире не выполнялись так художественно костюмы, нигде не проявлялось при подборе материала, при выдумке покроя столько вкуса, усердия и уважения к задачам художника. И вот, на наше несчастье, один из друзей Бенуа нашел, что тон 24 красных костюмов, уже почти готовых для кордебалета, не совсем соответствует рисунку, что у Александра Николаевича краска немного «теплее» или «холоднее» (теперь уже не помню). Мастера были готовы менять уже материи и начинать шитье вновь. Но Крупенский вспылал. Вероятно, его довел до бешенства не столько красный цвет, сколько вмешательство друзей — «эстетов». Вероятно, не из-за одной этой мелочи, а из совокупности разных недоразумений возникла жестокая вражда между художником и управляющим конторой. Я уже говорил о склонности Крупенского к интригам. Этот капризный, избалованный и злой человек любил создавать партии, окружать себя преданными людьми, которые, стараясь услужить «начальству», доносили и наговаривали на своих товарищей, не брезгуя делать себе таким путем карьеру.

Быстро распространилась новость, что Крупенский поссорился с Бенуа и что он стал враждебно относиться к балету. Труппа разделилась на две части, к чести ее скажу — далеко не равные части. Одни (большинство) хотели довести балет до конца, верили в то, что создается что-то новое.

прекрасное, а главное — не хотели думать о том, как относятся чиновники к новому произведению. Другие (небольшая, но злостная компания) готовы были пойти на все, чтобы «сорвать» постановку. Особенно тяжело приходилось мне. Бенуа работал в декоративной мастерской или у себя дома над акварельными макетами костюмов. Он мог быть очень рассержен интригами Крупенского, но краски так же повиновались ему, как и в «мирное время». Совсем другое было в моей работе. Привыкнув, что на благотворительных спектаклях артисты охотно, даже восторженно работали со мной, я мучительно переносил враждебно-окаменелые лица. Одни отказывались от участия под разными предлогами, другие опаздывали на репетиции, репетировали плохо, даже умышленно не понимали моих указаний. Так как вследствие отказов (которые администрация старательно оправдывала) состав участвующих постоянно менялся, ансамбль, вчера великолепно исполнявшийся, приходилось сегодня вновь разучивать. Я понимал, что это становилось мучительным и для тех, кто честно исполнял свои обязанности. Я им сочувствовал. Но что мог я поделать?! Помню, как я, чувствуя, что падает интерес к работе, неожиданно для самого себя «разразился» получасовой речью. Я высказал все свои взгляды на балет, свои надежды на его прекрасное будущее. Я говорил о стиле, о перевоплощении, о драматическом балете. Вся труппа, вся театральная школа со всеми начальствующими лицами слушали с величайшим вниманием мой неожиданный и небывалый монолог. Никогда не бывало, чтобы балетмейстер объяснял во всеуслышание смысл того, над чем собравшиеся сотни людей совместно работают. В результате несколько репетиций прошли с подъемом и качество исполнения значительно поднялось.

Но были недовольные, которые потом открыто ворчали. Это — «господа во фраках». Дело в том, что многие артисты давали уроки бальных танцев, чтобы прирабатывать к своему скромному театральному заработку. Они учили во фраках. Высчитав, когда окончится номер, в котором такой учитель занят, он назначал урок и, чтобы не терять времени на переодевание, танцевал на репетиции во фраке. «У меня урок пропадает, я двадцать рублей теряю, а Фокин тут речи говорит по сорок минут!», — ворчал такой «фрачник». Понимаю его, сочувствую ему, но все же верю: из начатого мною дела создалось многое, что с успехом покрыло эти убытки и прежним учителям бальных танцев дало лучшую и более прибыльную работу.

Но вернусь к борьбе за спасение моей первой постановки под крылом или, вернее, в когтях казенной дирекции. Все это чуть не кончилось ужасным несчастьем на генеральной репетиции. Случай, о котором жутко вспоминать.

Чем больше я встречал препятствий, тем больше старался. Теперь, вспоминая балет, я чувствую, что перестарался. Загромоздил эффектами. Много придумал Бенуа, а я еще прибавил. Люки на сцене поднимались и опускались. В некоторых группах это давало необычайный эффект. Публика не могла уловить, как формируются группы, так как часть участвующих выплывала из-под пола. В соответствии с моими группами Бенуа распределял свои краски. Особенно удачным был конец *adagio*, когда среди массы красочных костюмов из люка появлялись две группы арапчат в белых костюмах, белых чалмах, с громадными белыми опахалами из страусовых перьев (конечно, имитированных гарусом) и с высоких табуретов «сыпались» че-

рез всех участвующих и ложились на пол. Благодаря всем этим выдумкам получалось то, что танцующие часто оказывались на краю внезапно разверзающейся пропасти, куда если упасть, то придется лететь несколько этажей. Конечно, это требовало спокойной, осторожной репетиции, на которую мы и рассчитывали. А нас гнали. Я не имел времени объяснить все что следовало. Ужаснейший момент я пережил на генеральной репетиции, когда, стоя в темноте (во время «живой перемены») за кулисой, я сказал режиссеру: «Давайте люк». Он повернул электрический штепсель — сигнал, по которому должен был раздвинуться в две стороны пол и посередине сцены подняться «грот Армиды» с большой группой. Как только штепсель был повернут, я понял, что артисты еще не сошли с пола, который должен был раскрыться, что я не успел им точно указать опасное место, что сейчас масса кордебалета посыплется в люк и повлечет за собой стоящих в группе. Остановить не было никакой возможности. Все делается по свету электрической лампы. Люди, открывающие люк, — далеко под сценой. Я замер. Сейчас раздается страшный крик. Катастрофа!.. Дали свет. Все благополучно. Артисты стоят в позах Louis XV. Никто из них не знает, какой опасности они избежали. Ноги мои подгибались от пережитого. Я искал стул.

Но не все проходило так удачно. Хотя не было несчастных случаев, но балет был явно не готов. Артисты не успели освоиться с очень тяжелыми костюмами. Они не знали, из какой кулисы выходить и куда уходить. Одним словом, все наши планы рушились. А завтра спектакль! Печальный я пошел с репетиции домой.

На другой день мне утром звонят из режиссерского управления: «Армида» отменяется. Идет другой балет». Ничего не понимаю. Открываю газету, и все делается ясным. А. Бенуа разразился страшной статьей * по адресу дирекции, которая проваливает собственный балет, дает его в неготовом виде. Он описывает, какая это была бы золотая сказка, если бы постановку дали довести до конца!

Когда я пришел в репетиционный зал, мне сказали, что первое представление «Армиды» отложено на неделю и что будут даны добавочные репетиции.

Крупенский говорил: «Увидим, какая это будет «золотая сказка»!»

На самом деле балет не потребовал много дополнительных репетиций, был дан с громадным успехом и надолго вошел в репертуар императорских театров.

Я был очень поражен тогда, что по причинам личной вражды люди могут губить свое же дело, делу, которому служат. Но в течение последующей моей балетмейстерской деятельности я был свидетелем того, что это случается не только на казенной сцене, но и в частных антрепризах, когда дирекция должна бы еще более считать дело своим и желать ему успеха. Я расскажу об этом, когда дойду до моей постановки балета «Дафнис и Хлоя».

Разочарования и муки, связанные с нашей работой в дирекции казенных театров, побудили и Бенуа, и меня стремиться к работе вне чиновничьего мира. Нам казалось (и очень ошибочно), что интрига, злая воля и произвол гнездятся именно среди чиновников, подошедших к искусству не вследствие особого душевного склада, а по чину, по протекции, словом, приклеившихся к искусству. Недаром Гоголь назвал их — «приклеиши». Ошибка Гоголя

заключается лишь в том, что приклеиваются к искусству, особенно к театру, далеко не одни чиновники.

Итак, я стал концентрировать свою работу на благотворительных спектаклях, а Бенуа стал подумывать о русском балете за границей. Совместная работа, успех нашего балета, а больше всего, вероятно, совместно пережитые в борьбе с дирекцией волнения и обиды сблизили меня с Бенуа. Мы стали часто бывать друг у друга. Я стал встречаться у него с целой группой художников. С некоторыми из [них] (с Л. С. Бакстом, Н. К. Рерихом) [я] был немного знаком и ранее. У Бенуа собирались еженедельно, кажется по средам. Собирались и у меня по вечерам. В одном из таких собраний мой товарищ, П. Михайлов, прочел по моей просьбе «доклад» о необходимом слиянии мира художников с балетом, о новом пути, на который вступил балет, о тех возможностях, которые открываются в обновленном балете для работы художников и музыкантов, и т. д. Будучи совершенно согласен с моими взглядами, Михайлов, в сущности, сделал за меня то, что я, как хозяин дома, постеснялся сделать сам. Он изложил мои взгляды и надежды. Все было бы хорошо, если бы он, неожиданно для меня, не разразился дифирамбом по поводу моих постановок. Вышло так, что я, постеснявшийся на самом деле занимать гостей своими рассуждениями, созвал их, чтобы слушать хвалу себе. Но ничего не поделать, остановить «докладчика» я не мог.

Хотя в этот вечер было сказано многое о том, о чем «болела моя душа», хотя я считаю этот момент важным в деле привлечения художников к балету, но я почувствовал, что попадаю не совсем в тон, когда подымаю какие-то принципиальные вопросы искусства. Приходил ли я в среду художников, собирались ли они у меня, я с удивлением замечал, что среди живописцев, произведениями которых я восторгался на выставках, людей, от которых ждал откровений, ответов на многие волнующие меня вопросы, словом, среди этого «мира искусства» совсем не так много говорили об искусстве, очень мало спорили и совсем не волновались. Все казалось решенным. Потом из отдельных кратких суждений для меня стало выясняться художественное кредо каждого, я стал понимать, что, как бы ни объединялись художники, у каждого свой взгляд и вкус, и выражают они его не в докладах, не в жарких спорах, а в своих произведениях. В разговорах обычно очень кратко обменивались оценками художественных явлений. «Ну, не говори, Шура, это талантливо». «Ну, не говори, Левушка, это совсем не так плохо, в этом что-то есть...» Я был настроен совершенно иначе. Я излагал все, что приходило в голову, — и планы реформы балета, и планы отдельных постановок. Я объясняю эту разницу между настроением моим и круга художников, в который я вошел, тем, что о живописи и вообще об искусстве они уже наговорились, а балетом еще не успели достаточно заинтересоваться. Очевидно, им не казалось очень соблазнительным работать в балете, рисуя все одни и те же тюники, связывать свое творчество с искусством, закостеневшим в одной неизменной форме. Мысль же о том, что балет может принимать формы самые разнообразные, еще не была воспринята ими. Опыты, искания нового балета еще не захватили художников. О балете они мало думали. Не потому ли в журнале «Мир искусства» * почти не упоминали этой отрасли искусства? Не потому ли в нем не было никаких намеков на необходимость его реформировать, не говоря уже о каком-либо

определенном плане, проекте реформы? Правда, Бакст до знакомства со мной, по приглашению Теляковского, уже создал изящнейшие декорации и особенно костюмы для балета «Фея кукол»; правда, Бенуа только что одержал свою первую победу с «Павильоном Армиды». Но оба художника были связаны традициями, которые им представлялись ненаружимыми. Они проявили много таланта, изысканнейший вкус, но о каких-либо новых горизонтах в этих балетах не было и намека. После же постановки «Армиды», с постоянным моим посещением Бенуа и его кружка, «отрава балетом» все более распространялась. Бенуа все более и более интересовывался моими мечтаниями. Ставя очень много балетов, дивертисментов, различных танцевальных вечеров (все в условиях благотворительности), я каждый раз, приходя к Бенуа, рассказывал ему, чем «горю» в настоящий момент. Он увлекался вместе со мною. Иногда давал совет. Однажды, полушутя, симпровизировал сюжет пантомимы для моей очередной постановки. Мне надо было поставить что-нибудь для благотворительного вечера «*Val poudré*». Предполагалось, что публика будет в костюмах *Louis XV* и белых париках. Хотелось сделать что-нибудь стильное, какую-либо арлекинаду XVIII века. Сидя со мною у камина, А[лександр] Н[иколаевич] симпровизировал забавный, очень пикантный сюжет. После этого я пригласил капельмейстера Мориса Келлера, кот[орый] помог нам выбрать музыку из сонатин Клемента и оркестровал этот маленький балет-пантомиму. Забавно, что исполнителями были только маститые, заслуженные артисты: М. М. Петипа (Коломбина), А. Ф. Бекефи (Арлекин), Э. Ц. Чекетти (Панталон). Сюжет заключался в том, что преклонный возраст Панталона не соответствовал его пламенной любви к Коломбине. Ища помощи в медицине, старик обращается к доктору, под видом которого в дом его проникает Арлекин. Прописанное таким «доктором» средство не только не помогает Панталону, но, наоборот, заставляет его убежать в самый важный момент любовного свидания. «Заболевшего» с успехом заменяет Арлекин, в объятия которого падает Коломбина.

Ставил я пантомиму в моей квартире. Для репетиции отодвинули мебель в сторону. Бенуа наблюдал. Бакст сидел на моем письменном столе. Чекетти так натурально переживал и любовь, и разочарование, и новые надежды, что мы умирали со смеха. Бакст от хохота шлепнулся с письменного стола на пол. Трудно в театре получить такое большое впечатление от пантомимы. В комнате каждое движение мускула на лице Чекетти доходило до зрителя. Но и на спектакле публика тоже «покатывалась» со смеха. Балет этот никогда не был повторен. Хотя я смягчил значительно стильную выдумку Бенуа, все же для нашего времени это было слишком пикантно. Времена меняются. То, что делалось в *Commedia del'arte* в XVIII веке, даже в смягченном виде нельзя было ввести в репертуар театра XX века. Все же в своей компании и на единственном благотворительном спектакле мы получили большое удовольствие и от всей выдумки, и от талантливой игры Чекетти.

Когда я задумал постановку «Египетских ночей» (известных за границей под названием «*Cleopatre*») и вторую мою «Шопениану», я изложил все мои планы А[лександру] Н[иколаевичу]. Ему очень понравились обе мои затеи. В «Егип[етских] ночах» он посоветовал мне поместить Клеопатру посередине сцены. Во время любовной сцены закрыть ее и Амуна

вуалями. Много потом говорилось и писалось об этих вуалях. Самую большую нелепицу рассказал мой «ученик» и мой «биограф» Л. Кирстейн.* Вызывали эти вуали и протесты и нарекания в чрезмерной пикантности. Но мне эта мысль Бенуа сразу очень понравилась. Нравится она мне и теперь, через 30 лет. Но осуществил я этот проект немного иначе, чем предложил А[лександр] Н[иколаевич]. Я поместил Клеопатру не на середине сцены, а сбоку. Во-первых, мне казалось необходимым, чтобы вуали двигались, чтобы их несли танцующие рабыни, чтоб через них на любовников бросали цветы и, наконец, чтобы они открывались и делали любовную сцену видимой для зрителя. Все эти движения были бы закрыты серией танцев, происходящих на пиру. Танцы на фоне сцены — это было бы, несомненно, сценической ошибкой. В балете очень часто вставал передо мной этот вопрос: куда поместить персонажей, для которых по смыслу действия происходят танцы? В старом балете этот вопрос разрешался просто. Танцевали для публики. Совсем неважно, где будут сидеть царь с царицей или другие мимы, пока их время не наступит выйти на середину сцены для своих объяснений путем жестикуляции. Конечно, стремясь к художественной правде, желая все в балете осмыслить, я не мог примириться с тем, чтобы танцевали лицом к публике и спиной к действующим лицам, для которых танец происходит. Но как же разрешить этот вопрос? Всегда, когда танцуют мои артисты для кого-нибудь, я старался их обратить лицом к тому, кому [они] свой танец показывают. При этом публика смотрит на танцующих со спины, сбоку и т. д. Конечно, тогда для этого надо постараться, чтобы танец был красивее всего с той стороны, где сидит публика. Это не всегда легко сделать. Но зато это очень обогащает танец. Вообще я всегда чувствовал, что танец не только в переносном смысле, но и в буквальном был односторонен. Теперь странно даже представить себе, до какой степени артисты, вернее постановщики балетов, боялись показать спину публике. Конечно, это идет от придворного балета, где пытались назад, чтобы неизменно быть лицом к сидящим в публике высочайшим особам. Весь танец старого балета строился на учтивом обращении к зрителю. В этом, казалось бы, незначительном отличии нового балета от старого заключается очень важная его черта. Перестав танцевать для публики [и начав] танцевать для себя и окружающих, новый танцор не только обогатил танец, но еще очистил его от уродливостей, неизбежно связанных с необходимостью «пятиться» назад, «примыкать» в сторону. Самое естественное и красивое движение человека — это движение вперед. Балет же развивал движение боковое; отсюда такое преобладание вторых, самых ненавистных мне, позиций.

Но обращение артиста лицом к публике — это вообще недостаток театра, а не только балета. Сами слова лицедей, лицедейство, олицетворение и т. д. говорят о том, что артист лицом своим более всего обращается к зрителю.

Новый балет в этом отношении быстро опередил другие формы театра, особенно — оперу. С самого начала моей переоценки всех ценностей в балете я стал чувствовать танец не как угодливое обращение танцора к зрителю, но как всестороннее выражение всего себя, всего внутреннего существа [человека]. <...>* Певцу труднее отказаться от этой условности театра. Он должен посматривать на палочку капельмейстера, на губы суфлера, наконец, он должен «посылать» свой звук в публику. Драматический артист хоть и свободен от палочки и часто говорит спиной к публике, но все же,

помимо голоса, самый выразительный его инструмент — это его лицо. Ведь тело драматического артиста чаще всего закрыто непроницаемым костюмом. Балет же более свободен от костюма и может говорить всем телом. К вопросу о том, как меняется и развивается танец, я еще вернусь, когда буду говорить о технике старого и нового балета. Теперь же вернусь к «Клеопатре».

Музыку Аренского для этого балета я нашел в театральной библиотеке. Оказывается, балет был поставлен и оркестрован, но представление его не состоялось. Он был приготовлен для народных спектаклей на Ольгином острове, в Петергофе, Царском Селе. Какое чудное могло быть зрелище, если бы Клеопатра подъехала на роскошной галере и пир ее отражался бы в настоящей воде, которая отделяет остров от зрителей! Но спектакль этот никогда не был осуществлен. Балет никогда не был поставлен, и музыка его лежала много лет на полках казенной библиотеки.

Просмотрев музыку, я направился знакомиться с костюмами, давно сделанными для балета. Я знал, что увижу очень мало египетского. Но был поражен, когда костюмер старательно выложил кучи балетных коротких юбочек. Ничего общего с Египтом! Кое-где небольшой передничек с египетским орнаментом, кот[орый] надо надеть сверх тюников. Обручек для головы с небольшой змейкой — и это все! Костюмерша удивленно смотрела на меня и жену мою. Костюмы чистые, никогда не надевались, из египетского балета... Что же еще нужно?! Но мне нужно было совсем другое. Мы с Верой приступили к поискам всего, что может при некотором изменении, небольшой переделке пригодиться для моего небалетного Египта. Из опер, среди костюмов мимисток и фигуранток в других «египетских» балетах мы отбирали рубашки, кушаки, вуали, покрывала, воротники, обручи на руки и все это комбинировали. С мужскими костюмами было гораздо лучше. В операх с балетом было много настоящих костюмов, кот[орые] можно было применить. Конечно, они выглядели в старых балетах нелепо, когда артист одевал их, не одевая соответствующих париков, а завивал волосы барашком, да еще на пробор. Какой глупый вид имеет египетский костюм, если артист при этом закрутил усы à la Вильгельм! А так часто бывало в опере «Аида» и в балете «Дочь фараона». Но если одеть [артистов] с соответствующими париками и гримом и заменить балетные туфли сандалиями, то Египет получается совершенно иной. Для спектакля я заставил всех танцовщиков и танцовщиц загримироваться темной краской. Сам делал всем удлинненные глаза и прямые черные брови. Рисовал им губы резко очерченного рисунка, как мы видим у сфинксов. Надел настоящие египетские парики. Когда на сцену вышли все артисты, это был Египет, которого не видела ни одна сцена до того времени. Не только в балете, но и в опере и драме такой стилизации еще не было. Я считаю это подлинной реформой балетного костюма. Осуществлено это было без всякого участия какого-либо художника, без всякого расхода. Помогала мне в осуществлении этой моей мечты лишь моя жена, совсем еще начинающая танцовщица Вера Фокина. Правда, артисты относились [к работе] с большим энтузиазмом. Когда впоследствии балет «Егип[етские] ночи» вошел в репертуар имп[ераторских] театров, я встречал много сопротивления и выносил неприятности из-за своего требования, чтобы артисты и артистки гримировались с ног до головы. Действительно,

это очень неприятно. Но на первом спектакле артисты мазались, как и танцевали, с увлечением.

Вообще участниками моих благотворительных спектаклей были исключительно мои сторонники. Атмосфера работы была восторженная. Все чувствовали, что создается новое дело, что рождается новый балет. Но и на казенных спектаклях оппозиция была в меньшинстве. Зато среди нее были большие и влиятельные силы балета. Тогда оппозиция меня огорчала, раздражала. Теперь я сознаю, что это сопротивление принесло пользу. Без борьбы не было бы того напряжения, кот[орое] дает максимум [того], на [что] артист только способен. Теперь я благодарю судьбу за то, что никто из меня не делал балетмейстера, что я сам [им] сделался. Благодарю судьбу, что она послала навстречу моему делу врагов, что разделила балет на два лагеря: моих энтузиастов (большинство труппы) и небольшую группу недовольных — защитников традиций. Кроме того, я теперь вхожу в положение моих оппонентов, на что был не способен в период «бури и натиска». Надо же понять, что танцовщица привыкла выглядеть так, как ей к лицу, привыкла делать те па, кот[орые] у нее лучше и эффектнее выходят, привыкла появляться на сцене в эффектных *entrées*, встречаемая аплодисментами, привыкла после каждого танца долго расклаиваться, прижимая руки к груди, и привыкла бисировать свои номера, привыкла быть всегда в одной и той же прическе, с теми же самыми бриллиантами на голове, в ушах, на шее... Не перечислить всего, к чему привыкла танцовщица классического балета и что оказалось совершенно ненужным, неприемлемым в «фокинском балете».

Но главное, к чему привыкла балерина классического балета, это то, что балет для нее, а не она для балета.

В «Египетских ночах» главную женскую роль играла Павлова. Она была невестой Амуна, которого исполнял я. Она была трогательна в своей любви к молодому охотнику и в своих страданиях, когда он изменял ей, отдавая любовь и жизнь Клеопатре. Клеопатру исполняла ученица драматических курсов Тиме. Мне казалось, что с небалетной [артисткой] легче будет создать эту роль, в которой много страсти, разных нюансов любовного чувства и совершенно нет танцев. Она была красива, но случилось такое несчастье, что на спектакль моя Клеопатра пришла с большим флюсом! Это было некстати, но... Что делать, учить кого-нибудь другого было поздно. Помог несколько «барельефный» принцип постановки. Позы почти все были профильными, и флюс приходился на сторону сцены, а не публики.

Балет этот отличался от заграничной версии («Cleopatre»), между прочим, тем, что в нем появлялся Антоний. Вестник на белом коне, появляющийся перед приездом Антония, сам Антоний (П. А. Гердт) на колеснице с белыми конями, его свита, римский легион, эфиопские пленники... все это было грандиозно, эффектно, театрально.* Танцы я поставил в египетском стиле, совершенно тогда новым. Позы профильные, как на барельефах. Линии групп и поз очень угловатые, ладони плоские, — словом, все, что 20—30 лет спустя стало неизбежным признаком модернизма. В самом деле: много в последние годы мне приходилось видеть танцев самых шаблонных балетов, но если кисти рук при этом были все время плоскими, то это неизменно называли «модернизмом».

При постановке «Ег[ипетских] ночей» я, конечно, не думал о модернизме, а думал об одном — об Египте и удивительной красоте его искусства.

Эти же плоские кисти рук, кот[орые] так мне противны теперь у дилетантов-модернистов или у модернизирующихся балетмейстеров [и] кот[орые] так не подходят ко всему остальному корпусу, эти же плоские руки безусловно подходят ко всей египетской линии. Профильные позы, угловатые линии, плоские кисти, выдержанные в течение всего балета,— это было тоже ново, это была тоже реформа. Этим я не хотел сказать, что вот так надо всегда и всюду танцевать. Нет! Но этим я хотел сказать и, думаю, ясно сказал, что в каждом балете, в каждом стиле можно найти особую прелесть. Когда я ставил «Ег[ипетские] ночи», я душою был в Древнем Египте. Я забегал в свободное время в Эрмитаж, в чудный египетский отдел, кот[орый] давно уже основательно изучил. Я окружил себя книгами по Египту. Словом, я был влюблен в этот особый древний мир. С каким фанатизмом я ставил балет, доказывает след[ующий] случай. В музыке был номер «Танец со змеей». Я решил поставить этот танец для Павловой. Желая вернуть себе возлюбленного, отнять его от Клеопатры, Вереника — Павлова * танцует со змеей в руках, извиваясь сама, как змея, а может быть, это было пророчество развращенной царице — предсказание смерти от змеи. Словом, затеял танец со змеей. Зная, что Павлова любит животных, я решил взять настоящую змею. Павлова любит и не боится животных, а я, наоборот, люблю их только на расстоянии и не глажу даже собак. Но для искусства!.. для искусства я добыл настоящую живую змею, самоотверженно взял ее в руку, поднял над головой и стал показывать Павловой танец. Холодный пот выступил на моем лбу, когда под пальцами моей руки пробежали внутренности холодной змеи. Я чуть не лишился чувств, но геройски дотанцевал номер. Передал змею Павловой и побежал мыться. Павлова, «любящая животных», тоже без удовольствия взяла гада в руки, но, очевидно, не испытывала трагедии, кот[орую] пережил я. Кажется, после первого спектакля я отменил живую змею. Она не оправдала надежд. Обвила руку балерины и не пошевелилась. Так что вместо моей мечты — бутафорская змея из колленкора и ваты. Этот пример я привел, чтобы показать, что все делалось с увлечением, с самозабвением. Потому-то я и увлекал всех своих сотрудников, что сам был беззаветно увлечен. По поводу моих вспышек на репетиции А. Н. Бенуа как-то написал: «Фокин весь огонь, а огонь обжигает»... * Это, я думаю, верно. Но хочется добавить: «огонь и воспламеняет». Мне и тогда, и [позже] в течение долгой деятельности в самых разнообразных странах удавалось «воспламенять» артистов и достигать таких результатов, такого исполнения, такого напряжения сил, кот[орые] не достижимы ни строгой дисциплиной, ни ласковым отношением и которые могут быть достигнуты лишь одним пламенным отношением, любовью к искусству. *

В том же спектакле я поставил 2-ю «Шопениану». Мне хотелось дать в один вечер два совершенно противоположных по стилю танца балета. Кроме того, мне хотелось этой постановкой ответить на обвинение меня в том, что я отвергаю балетный танец на пальцах, что я не люблю, не понимаю его и этим разрушаю старый традиционный балет.

Еще в обвинении меня в нелюбви к классическому балету мог быть какой-то смысл. Я действительно многое в нем не любил, даже более того — яростно ненавидел все то, что портит это красивое искусство. Но едва ли был смысл говорить о моем непонимании балета. Я учился у лучших танцоров, учителей и балетмейстеров, сам учил уже много лет и создал серию

танцовщиц, кот[орые] превратились вскоре в известных балерин. Как мог я не понимать классического балета? Нет, я понимал, но понимал по-другому. Иначе, чем понимали его мои современники. И это свое понимание я хотел выразить в постановке «Шопенианы», кот[орая] потом стала известна во всем мире под именем «Les Sylphides». Я хотел сказать то же самое, что сказал уже год назад, когда ставил вальс до-диез минор Шопена для Павловой и Обухова в своей первой «Шопениане». Мой новый балет был, в сущности, развитием этого вальса, повторением того же опыта, но в более широком масштабе. Я пришел к заключению, что в погоне за акробатическими трюками балета танец на пуантах растерял то, для чего он был создан. Ничего не осталось от поэзии, легкости и красоты. Танцовщицы одевали такие крепкие туфли, чтобы удивить «стальным носком», что в них не только нельзя было прыгать, порхать по сцене, но трудно было даже естественно двигаться, бежать. Тюники приняли безобразно короткий вид, чтобы [танцовщицы могли] показать ноги. Танец тела превратили в движение ног, в поисках равновесия танцовщица приносила в жертву всю пластику корпуса. Все заменялось «прямой спиной». Руки служили для того, чтобы взять форс, то есть чтобы сильным грубым размахом дать всему телу необходимый для пируэта толчок и т. д. Когда я смотрел на гравюры, литографии балерин романтического балета (Тальони, Гризи, Черрито и др.), я ясно видел, что танец их был другим, что цели их были совсем иными. Не демонстрация мускульной силы, а чистая поэзия. Легко понять эту колоссальную разницу двух периодов балета, если просмотреть любую иллюстрированную его историю. За страницами поэтического романтического балета идут страницы балета упадочного, акробатического. Какой контраст! Какое уродство рядом с возвышенной красотой.

В своем «*Réverie Romantique*»,¹ как я назвал свою новую «Шопениану», я старался не удивлять новизной, а вернуть условный балетный танец к моменту его высочайшего развития. Так ли танцевали наши балетные предки, я не знаю. И никто не знает. Но в мечтах моих они танцевали именно так. Я поставил серию отдельных пьес Шопена как сольные танцы и ансамбли. Оркестровал их Морис Келлер. Вальс в оркестровке А. К. Глазунова из 1-й «Шопенианы» я вставил в балет. Костюмы, чтобы не причинять расхода благотворительному обществу, делались особо экономическим способом. Из старых тюников отобрали самые длинные, с самых высоких танцовщиц. Прикрыли их дополнительно длинной юбочкой. Кофточки делались у меня на дому, под рук[оводст]вом жены моей, Веры. Фанатическая последовательница моих реформаторских идей, она помогала мне всеми способами, была и моей танцовщицей (вначале — на самых «скромных» местах), и костюмершей, и гримершей, и кассиршей. Для благотворительных спектаклей иногда продавались билеты у нас на квартире, и за логи моя Вера умудрялась получать до 1000 рублей. Но это позднее, когда она стала играть уже главные роли. Но и при таких доходах расходы на благотворительных спектаклях мы умудрялись сводить до minimum'a. Что касается реформы балетного костюма при постановке «Шопенианы» («*Sylphides*»), то все кофточки обошлись нам в 25 рублей. Фасон этих кофточек был повторением бакстовского костюма, сделанного для Павловой год назад. Одева-

¹ Романтическое мечтание (франц.).

танцовщиц, кот[орые] превратились вскоре в известных балерин. Как мог я не понимать классического балета? Нет, я понимал, но понимал по-другому. Иначе, чем понимали его мои современники. И это свое понимание я хотел выразить в постановке «Шопенианы», кот[орая] потом стала известна во всем мире под именем «Les Sylphides». Я хотел сказать то же самое, что сказал уже год назад, когда ставил вальс до-диез минор Шопена для Павловой и Обухова в своей первой «Шопениане». Мой новый балет был, в сущности, развитием этого вальса, повторением того же опыта, но в более широком масштабе. Я пришел к заключению, что в погоне за акробатическими трюками балета танец на пуантах растерял то, для чего он был создан. Ничего не осталось от поэзии, легкости и красоты. Танцовщицы одевали такие крепкие туфли, чтобы удивить «стальным носком», что в них не только нельзя было прыгать, порхать по сцене, но трудно было даже естественно двигаться, бежать. Тюники приняли безобразно короткий вид, чтобы [танцовщицы могли] показать ноги. Танец тела превратили в движение ног, в поисках равновесия танцовщица приносила в жертву всю пластику корпуса. Все заменялось «прямой спиной». Руки служили для того, чтобы взять форс, то есть чтобы сильным грубым размахом дать всему телу необходимый для пируэта толчок и т. д. Когда я смотрел на гравюры, литографии балерин романтического балета (Тальони, Гризи, Черрито и др.), я ясно видел, что танец их был другим, что цели их были совсем иными. Не демонстрация мускульной силы, а чистая поэзия. Легко понять эту колоссальную разницу двух периодов балета, если просмотреть любую иллюстрированную его историю. За страницами поэтического романтического балета идут страницы балета упадочного, акробатического. Какой контраст! Какое уродство рядом с возвышенной красотой.

В своем «Réverie Romantique»,¹ как я назвал свою новую «Шопениану», я старался не удивлять новизной, а вернуть условный балетный танец к моменту его высочайшего развития. Так ли танцевали наши балетные предки, я не знаю. И никто не знает. Но в мечтах моих они танцевали именно так. Я поставил серию отдельных пьес Шопена как сольные танцы и ансамбли. Оркестровал их Морис Келлер. Вальс в оркестровке А. К. Глазунова из 1-й «Шопенианы» я вставил в балет. Костюмы, чтобы не причинять расхода благотворительному обществу, делались особо экономическим способом. Из старых тюников отобрали самые длинные, с самых высоких танцовщиц. Прикрыли их дополнительно длинной юбочкой. Кофточки делались у меня на дому, под рук[оводст]вом жены моей, Веры. Фанатическая последовательница моих реформаторских идей, она помогала мне всеми способами, была и моей танцовщицей (вначале — на самых «скромных» местах), и костюмершей, и гримершей, и кассиршей. Для благотворительных спектаклей иногда продавались билеты у нас на квартире, и за ложи моя Вера умудрялась получать до 1000 рублей. Но это позднее, когда она стала играть уже главные роли. Но и при таких доходах расходы на благотворительных спектаклях мы умудрялись сводить до minimum'a. Что касается реформы балетного костюма при постановке «Шопенианы» («Sylphides»), то все кофточки обошлись нам в 25 рублей. Фасон этих кофточек был повторением бакстовского костюма, сделанного для Павловой год назад. Одева-

¹ Романтическое мечтание (франц.).

лись они на старые корсажи. Все же на сцене появился невиданный в то время кордебалет. Двадцать три Тальони обступили меня. Я проверял прически, чтобы все были причесаны гладко, на пробор. Теперь я часто наблюдаю, что балерина какой-нибудь труппы, дающей «Сильфиды», отличает себя особым цветом венка. У всех на голове розовые веночки, а у балерины белый или голубой. Должна же балерина отличаться чем-нибудь. Павлова отличалась от других не веночком. Она тоже была фанатически предана проповедуемой мною реформе и только спрашивала меня: «Так ли причесалась, так ли одела веночек?»

Состав исполнителей был великолепный. Павлова, Преображенская, Карсавина, Нижинский. Павлова летала через сцену в мазурке. Если смерить на сантиметры высоту ее прыжка, то окажется, что он совсем не так велик. Много видал я танцовщиц, прыгающих выше. Но ее поза на воздухе, ее тонкая фигура, вернее, ее талант делали то, что она не прыгала, а летала. Когда буду говорить о технике, я постараюсь объяснить эту разницу между прыжком и полетом. Павлова без объяснений уловила эту разницу. Карсавина исполняла вальс. Считаю, что танцы «Сильфид» особенно подходят к ее таланту. Она не обладала ни худобой, ни легкостью Павловой, но в Сильфиде — Карсавиной был тот романтизм, которого мне редко удавалось достигать с последующими исполнителями. Преображенская исполняла Прелюд. В этом танце я использовал ее исключительный баланс (aplomb). Она замирала на пальцах одной ноги и в танце, почти лишенном прыжков, достигала впечатления воздушности. Мне хочется сказать несколько слов о склонности этой чудной танцовщицы к импровизации. Исполнив мой Прелюд в точности, как я его поставил, О[льга] И[осифовна] исполнила его на «bis». И исполнила совершенно иначе. Она делала это часто в старых балетах, но в «Шопениане» это для меня оказалось сюрпризом, и сюрпризом очень огорчительным. Я не хочу сказать, что ее композиция была хуже моей. Не мне об этом судить. Огорчил меня, во-первых, этот «bis». Столько танцев в балете. Если каждый повторит свое solo, то ничего не останется от целого. Но мне хочется сказать о недопустимости в моих балетах импровизаций. Балет для меня есть цельное произведение, а не ряд номеров. В этом целом каждая часть связана со всем остальным. Это не теория. Я так чувствую. Это мой подход к творчеству. Я совсем не думаю о том, чтобы каждый танец в этом балете заканчивался по-иному. Само собою вышло так, что в мазурке Павлова убегала за кулису, в вальсе-дуэте она уходила в «pas de bougée» на пальцах; Карсавина, делая финальный пируэт, останавливалась на пальцах спиной к публике; Нижинский после прыжка падал на колено и как бы тянулся рукой к своим видениям; Преображенская замирала на пальцах лицом к публике, как бы говоря оркестру, чтобы играл еще тише, «rrrrr». Все разные концы.

В своей импровизации О. И. Преображенская ушла на пальцах за кулису так, как после этого должна была уйти Павлова. Конечно, она не помогла этим ни целому, ни Павловой. Я не хочу, чтобы О[льга] И[осифовна], которой я благодарен за все выступления в моих балетах, подумала: «Фокин злопамятен!» Это не зло. Вспоминаю О[льгу] И[осифовну] в «Шопениане» с самым лучшим чувством. Но это — ошибка, о которой я должен сказать, чтобы мой взгляд на балет, как [на] цельное произведение, был правильно понят.

О Нижинском в этом балете должен сказать, что это одна из лучших его ролей. Хотя в балете нет абсолютно сюжета, нет действия, хотя это первый абстрактный балет, но я умышленно говорю и о танцевальной партии, которую я создал для Нижинского, и о роли. Да, роль, потому что это не сценический па, это был не «попрыгунчик», это был поэтический образ. Юноша мечтатель, стремящийся к чему-то иному, лучшему, живущий в своем воображении. Нет, невозможно передать словами смысл этого образа и всего балета. Я неоднократно составлял «аргумент» балета «Sylphides», я читал массу [статей] критиков, лучше меня владеющих словом, читал в программах изложение балета, сделанное другими, специалистами. Я никогда не находил удовлетворительного выражения в словах содержания этого балета.

Когда буду говорить об изменениях и «усовершенствованиях», внесенных в этот балет за 30 лет его существования, я покажу, что многие и танцоры и директора не все поняли в этом балете. А, казалось бы, все так просто! Конечно, иногда танец может выразить ясно то, что бессильно сказать словом. Но для понимания, для уловления сокровенного смысла танца, жеста, позы, для этого нужно какое-то особое душевное свойство. Я знаю, что есть люди образованные, знающие историю искусства, знающие все, что сказано величайшими умами об искусстве, о красоте, могущие засыпать собеседника цитатами, но... для меня ясно, что танец проходит мимо них. Не улавливают. Не понимают ни жеста, ни движения. С Нижинским наоборот. Я определенно знаю, что он ничего не прочел об искусстве и ничего не передумал, когда начал я с ним работать. Помню, как он, еще воспитанником, долго стоял и смотрел на то, как я упражнялся в танцевальном зале. Отдыхая между разными экзерсисами и комбинациями, я разговаривал с ним. Я знал, что это очень талантливый мальчик. Я был начинающий учитель и молодой танцор. Очень огорчался тем, что в школе нет ни одного предмета по истории или теории искусства. Говоря с Нижинским, я спрашивал его, заполняет ли он этот пробел чтением. Нет, он еще ничего не читал об искусстве. Я и в будущем ничего от него не слышал. Он вообще был не мастер говорить. Но кто же из танцоров мог понять так быстро, так точно то, что я старался показать и объяснить? Кто мог так уловить каждую деталь движения, сокровенный смысл жеста, танца? [А Нижинский] улавливал быстро, точно и держал [в памяти]. Держал всю жизнь, не теряя ни единой черточки.

Танцы кавалера (не хочется даже употреблять это слово для исполнителя мужской партии в «Сильфидах»), танцы этого юноши поэта были совершенно не похожи на обычные мужские танцы в балете.

Не было неизбежных во всех мужских «вариациях» того времени двух туров и финального пируэта. Но главное, чем отличалась эта новая трактовка классического танца от старого, это его выражение [смысла]. До того танцор всеми своими движениями подчеркивал, что танцует для публики, для ее удовольствия. Он себя показывал. Как бы говорил: «Смотрите, как я хорош!» [Таково] содержание каждой старой вариации. Мне и до сих пор приходится при каждом разучивании «Сильфид» говорить танцовщикам: «Не танцуйте для публики, не показывайте себя, не любуйтесь собой... наоборот, вы должны видеть не себя, а окружающих вас легких сильфид, на них вы смотрите, когда танцуете, ими любуйтесь, к ним тянитесь...» Этот жест порыва в какой-то иной фантастический мир, это влечение куда-то, это и есть основной жест данного танца. Далеко не всегда мои пояснения

понимаются исполнителями. И очень часто, после моих настойчивых поправок, исполнив танец, как я хочу, [они] потом постепенно возвращаются к обычному исполнению. Опять начинается самолюбование, показ себя и угождение публике.

Нижинскому я не объяснял этого нового смысла танца. Никаких речей. Никаких теорий. В несколько минут я симпровизировал мазурку, станцевал ее перед Нижинским, потом сделал ему несколько поправок и пошел дальше, стал ставить другие вариации. Нижинский сразу и навсегда понял все, что мне надо. А один жест стал его любимым и разошелся по другим ролям, к которым совершенно не подходил. Изображая этого мечтателя и видя его с длинными волосами, причесанными на косой пробор и п[ото]му падающими при движении на один глаз (такие прически носили во времена Шопена), я сделал в танцах несколько раз жест, как будто откидываю прядку волос со своего лица. Одна рука тянется вперед, другая отстраняет волосы от лица. Этот жест говорит о желании увидеть яснее, разглядеть, что только мерещится, как неясное видение. Жест этот, очевидно, понравился Нижинскому. Он почувствовал, опять-таки без слов, без объяснений, «правду жеста» для данного момента. Но он не только никогда не пропускал в «Сильфидах» уловленное движение. Он стал делать его и в других балетах, где, как, например, в роли раба в «Армиде», даже не было длинноволосого парика, а была чалма, и жест отодвигания волос был и не нужен, и фальшив. Я хочу сказать, что даже очень талантливые артисты имеют любимые жесты и переносят их из балета в балет. Если Нижинский перенес это движение из «Сильфид» в «Армиду», то другой, тоже очень талантливый артист и танцовщик П. Владимиров, перенес другой жест из «Армиды» в «Сильфиды». Он, исполняя роль того же раба в «Армиде», в вариации делал большой поклон, проводя руки от груди почти до полу. Этот рабский жест в связи с реверансом в стиле XVIII века я поставил п[ото]му, что мне он казался очень подходящим. Владимиров перенес его в «Сильфиды». Ничего рабского не должно быть в этой роли, но жест этот так влез в балет «Сильфиды», что я почти бессилен бороться с ним. Я умолял исполнителей: «Не делайте этот «массаж ног!» Артисты слушаются, но иногда забывают. Как этот «массаж» не подходит к балету «Сильфиды»! Как это усовершенствование меня огорчает!

Балет «Сильфиды» я поставил в три дня. Это рекордная для меня быстрота. Никогда ничего не менял в этом балете. Помню через тридцать лет каждое малейшее движение, каждый жест. Некоторые группы кордебалета, сопровождающие танцы солистов, были поставлены мною в антракте, перед поднятием занавеса. Мой неизменный режиссер, ведущий административную часть на всех моих благотворительных спектаклях, С. Л. Григорьев, тогда просто «Егорushка», говорил мне: «Надо начинать, антракт затянулся». «Одну минуту, одну минуту, еще одну группу», — говорил я, укладывая артисток на пол и распевая ту мелодию вальса, под которую они должны «менять руки». «Все слышали? Все поняли? Ну, первую группу ноктюрна, начинаем!» То, что было так наспех сделано, никогда мною не менялось. Много раз спешка не только не мешала мне, но, наоборот, я лучше делал, не имея времени раздумывать. Делаю, как чувствую. Искусство ведь идет не от думы, а от чувства.

Благодаря тому, что я ставил сперва 1-ю «Шопениану», потом 2-ю «Шопениану», а затем моя 2-я «Шопениана» превратилась в «Сильфиды», в некоторых книгах о русском балете произошла путаница. Одну путаницу я считаю умышленной, тенденциозной. В своей книге «Рождение Русского балета» князь Ливен все время старается лишить меня законных «отцовских» прав на то, что родилось от меня. Мое любимое дитя — балет «Sylphides» — ему непременно захотелось отнять от меня. Поэтому он пишет, что была у меня постановка «Шопениана» в России, но это балет с сюжетом, а что «Sylphides», этот абстрактный балет, появился лишь за границей. Подробно описанная мною постановка доказывает, что князь отступил от истины.

Другое, очень печальное для меня отступление от истины касается еще одного любимого моего детища. Я говорю о бал[ете] «Карнавал», к описанию постановки которого подхожу. Этот балет подарили С. П. Дягилеву, и сделано это на страницах «Encyclopaedia Britannica»,¹ тогда как Дягилев даже не видел его первой постановки. Это было сделано мною до первой встречи с ним. *

Как-то два молодых человека, студенты Технологического института, заехали ко мне и сказали, что для бала, кот[орый] они устраивают в зале Павловой и который они хотят назвать «Карнавал», они бы хотели, чтобы я поставил какой-нибудь небольшой балет. Я сразу назвал «Карнавал» Шумана. Название бала навело меня на эту мысль. Я давно любил эту музыку, и она лежала в группе нот, кандидатов для моей постановки, но плана ясного у меня еще не было. Всегда нужен какой-то толчок. Юноши возгорелись моим планом. Один из них был известным потом поэтом П. Потемкиным, преждевременно скончавшимся, а другой издателем журнала «Сатирикон» * — Корифельдом. Этим-то журналом и устраивался бал. Я сказал молодым людям, что [мне] давно хочется поставить «Карнавал», что я прочел биографию Шумана на русском языке; но что кое-что из немецкой литературы о Шумане мне хотелось бы узнать, но я, к сожалению, очень слаб в немецком. Корифельд, отлично знающий нем[ецкий] язык, вызвался мне помочь. Мы засели за немецкие биографии, и он быстро перевел мне то, что касалось «Карнавала», в котором Шуман так много отразил из своей жизни. Двойственность его души, отраженная в образах пылкого Флорестана и сентиментального Эсебиуса, увлечение Эстреллой, любовь к Кларе Вик (ставшей его женой), его воображаемый союз Давидсбюндлеров, выступающий в борьбе с филистерами, сторонниками старых традиций искусства. Из всего этого, из указанных в нотах названий, [таких], как «Арлекин», «Коломбина», «Панталон», «Пьеро», «Бабочка»... — мне сразу [представилась] картина балета. Это ряд отдельных характеристик, связанных между собой постоянным появлением неудачника Пьеро, смешного Панталона и всегда выходящего победителем из всех своих проказ и затей Арлекина. Небольшой сюжет вокруг любви Арлекина к Коломбине. Неудачи Пьеро и Панталона — все это было буквально симпровизировано на репетициях. Балет был поставлен в три репетиции, из которых последняя проходила в зале Павловой перед началом бала.

¹ Британской энциклопедии (англ.).

Художники «Сатирикона» заканчивали декорирование зала, стучали молотками, перекликались, спорили, лазали по лестницам, вешали материи, гирлянды. Под весь этот гам я сочинял финал «Карнавала».

Я задумал так, что балет начинается и развивается на сцене, а заканчивается в публике, среди пришедших на карнавал. Во время номера, названного Шуманом «Променад», артисты спускались со сцены. Финал танцевали среди публики и под конец бежали на сцену. Арлекин с Коломбиной связывали Панталона и Пьеро рукавами последнего. Когда эти двое, отталкивая друг друга, развязывались и прибегали на сцену, занавес падал перед их носами, и они оставались по эту сторону его. При финальном танце все было построено на перебегах. Флорестан преследовал Эстреллу, Эсебиус — Киарину, Бабочка удирает от Пьеро и Панталона. Все выбегали из публики и убегали в публику. Артисты смешивались со зрителями. Это было ново и занятно, но не очень легко, так как артисты в масках с трудом узнавали и разыскивали друг друга. Фокина (Киарина) кричала Шереру (Эсебиусу): «Я здесь, я здесь»... Бабочка (Нижинская) звала Панталона (Бекефи): «Ловите меня! ловите!»

Несмотря на невероятную спешку, с которой был балет поставлен, он был исполнен великолепно. Роли были распределены так: Коломбина — Карсавина, Арлекин — Леонтьев, Киарина — Фокина, Эсебиус — Шерер, Флорестан — Кшесинский, Эстрелла — Шоллар, Бабочка — Нижинская, Панталон — А. Ф. Бекефи и Пьеро... знаменитый режиссер драмы В. Э. Мейерхольд.

Участие этого модерниста-режиссера и драматического артиста в моем балете было очень неожиданным. Думаю, что это первое его соприкосновение с искусством ритмичного жеста под музыку. Впоследствии он поставил много опер. Но это было его дебютом в совершенно новой области. Он оказался человеком из другого мира на первых двух репетициях. В жестах отставал от музыки. Много раз не вовремя «высовывался» и не под музыку «убирался» со сцены. Но к третьей репетиции совсем созрел наш новый мимист, а на спектакле дал чудный образ печального, мечтательного Пьеро.

Не буду описывать исполнение каждой роли. Это было бы длинно и непосильно. Как передать серию очаровательных сценок, в которых прелесть зависит от маленьких, неуловимых, быстрых жестов, лукавых улыбок, кокетливых перебегов и стильного жеманства, передающего эпоху, когда женщина была совершенно иной по внешности, по манере и по выражению своему. Вся она, целомудренно одетая в большие юбки кринолина со слегка виднеющимися из-под них кружевцами белых панталончиков, вся она как будто говорила: «Не тронь меня!» Как понять это в эпоху, когда всей своей внешностью женщина говорит: «Тронь меня» или даже: «Я тебя трону»?!

«Карнавал», так же быстро созданный, как и «Сильфиды», также сохранился в моей памяти навсегда до последнего мельчайшего жеста. Также за громадный срок, протекший со дня его первого представления в зале Павловой, никогда ничего не изменял в нем, ни одного жеста. Только одно изменение внесено мною: артисты танцуют финал не в публике, а на сцене. И если я теперь вижу изменения, вносимые в этот балет, я каждый раз так же страдаю, как от «усовершенствований» в «Сильфидах».

Из описанной мною постановки «Карнавала» совершенно ясным является то, что С. П. Дягилев не имел отношения к этой моей работе. Для второго парижского сезона С[ергей] П[авлович] попросил меня дать ему в репертуар и этот балет. Он приобрел у меня право постановки этого балета так же, как это сделала дирекция имп[ераторских] театров в С-П[етер]б[урге], дирекции театров Стокгольма, Копенгагена, Буэнос-Айреса и многих частных антреприз. Это не мешало друзьям Дягилева называть «Карнавал» дягилевским балетом, а «Британской энциклопедии» даже — «самым лучшим дягилевским созданием».

