

[VII]

[ПЕРВЫЕ «РУССКИЕ СЕЗОНЫ»]

Впервые узнал я о проекте сделать поездку балета в Париж из письма А. Н. Бенуа. Я отдыхал в Швейцарии летом 1908 года. Отдыхал не вполне, так как каждый день работал с И. Л. Рубинштейн. Она начала со мной заниматься в Петербурге в сезон 1907/08 года. Ее желание исполнить роль Саломеи в пьесе Оскара Уайльда и исполнить «Танец семи покрывал» привело к тому, что она стала работать со мной ежедневно и очень усердно. Когда мы с женой направились в Саих на отдых, она последовала за нами. Надо отдать должное этой артистке. Такую энергию, настойчивость в работе редко приходилось встретить. На следующее лето она последовала за нами еще дальше, в Сорренто, где мы работали уже над другими танцами. Работа над Саломеей была совершенно необычная и единственная в моей жизни. Надо было одновременно и научить И[ду] Л[ьвовну] танцевальному искусству, и создать с нею танец Саломеи. До меня она очень мало занималась танцами и в них совершенно не преуспела. Задача предстояла создать к спектаклю не только танец Саломеи, но создать и танцовщицу. Помогала энергия молодой артистки и необычайная ее внешность. Мне казалось, что из нее можно сделать что-то необычное в стиле Бирдслея. Тонкая, высокая, красивая, она представляла интересный материал, из которого я надеялся «слепить» особенный сценический образ. Если эта надежда не совсем оправдалась при постановке «Саломеи», то в «Клеопатре» и «Шехеразаде» получилось то, что представлялось мне с первых моих уроков с И. Л. Рубинштейн.

Жил я в Швейцарии, сосредоточенный на этой работе и занятиях живописью. Получаю письмо от А. Н. Бенуа, в котором он пишет, что ему пришла идея уговорить С. П. Дягилева повезти в Париж балетную труппу и показать там наш балет «Павильон Армиды» и еще другие мои балеты. К сожалению, письмо это осталось у меня в России, и я лишен возможности не только привести здесь этот любопытный документ, но даже точно вспомнить [его содержание]. * На основании этого письма я всегда думал, что

идея показа русского балета за границей принадлежит А[лександр] Н[иколаевичу] и что ему же принадлежит мысль показать именно мои постановки, а не балеты старого репертуара. Я знал, что Дягилев уже устраивал в Париже концерты, что уже поставил там оперу «Борис Годунов» с Шаляпиным, знал, что все, что он предпринимал, было успешно и что он делал все в широких размерах. Лучшего организатора для балетных спектаклей, мне казалось, невозможно желать. Помнится, что у меня осталось впечатление, что это еще не решено и есть еще много вопросов. Письмо было со многими шуточками, как обычно в письмах А[лександра] Н[иколаевича], но мне показалось, что это «серьезно».

Действительно, балет, поставленный нами совместно на императорской сцене, прошел, несмотря на все препятствия, с блестящим успехом, мы постоянно говорили с Бенуа о балетном искусстве, оба чувствовали, как много еще можно сделать, но я должен был работать исключительно на благотворительных спектаклях, а А[лександр] Н[иколаевич] после первого соприкосновения с дирекцией имп[ераторских] театров при постановке балета почувствовал, что с этой дирекцией ему не поладить. А тут его друг, человек исключительных организаторских способностей, необыкновенной энергии, вывозит из России и показывает Парижу все виды русского искусства, портретную живопись, симфонические концерты, оперу... Естественно, появилась идея: отчего же не попробовать показать Парижу балет. Конечно, я очень заинтересовался этим проектом, очень взволновался и стал мечтать, чтобы дело состоялось. Когда я вернулся в Петербург, А[лександр] Н[иколаевич] немедленно устроил свидание мое с С. П. Дягилевым.

Я был много лет до того немного знаком с Дягилевым. Когда я только начинал свою карьеру танцора, Дягилев был чиновником особых поручений при директоре императорских театров князе С. М. Волконском. Я видел Дягилева иногда стоящим в антракте балетных спектаклей среди группы чиновников, спиной к занавесу. Я знал, что в дирекции всегда есть молодые люди из хороших фамилий, кот[орые] сразу обходят сотни служащих в конторе чиновников и попадают на самые верхи театральной организации. Гоголь называл этих чиновников ужасным, но метким словом «приклеиши». В чем заключались «особые поручения» — никто не знал. Я лично не очень высоко ценил этот чиновный люд. Красивый молодой брюнет, с совершенно белым эффектным клоком волос на голове, все время вынимающий носовой платок из манжета (он никогда не держал его в кармане) и постоянно трясуший выставленной вперед ногой, этот человек казался мне принадлежащим к чиновникам, кот[орые] так много распоряжаются и так много портят в балете. Не знал я, что с этим человеком судьба меня свяжет интересной и длительной работой, что наша деятельность так сольется, что трудно будет различить, где Дягилев, где Фокин. Я с ним, кажется, ни одним словом тогда не обменивался и лишь раскланивался, как со всеми служащими в дирекции. Вскоре он был «уволен» со службы в результате личной ссоры с директором и нежелания ему повиноваться. Он удалился от балета и в течение того времени, когда я начал свою балетмейстерскую работу и проводил в жизнь балета свои реформаторские идеи, был далек от этого искусства. Я никогда его не видел до этой нашей встречи в 1908 году.

Мы сразу приступили к обсуждению программы. При этом я почувствовал, что Дягилев хочет показать не только «Павильон Армиды» и «Сильфиды»,

но целый репертуар, целую серию балетов. Дело, казалось, сразу принимает широкие, дягилевские размеры. Я уже знал об организованных Дягилевым выставках, [о] его деятельности как издателя журнала «Мир искусства» [и] редактора «Ежегодника императорских театров», организатора концертов и оперных спектаклей. Дягилев был в моих глазах уже «совсем не чиновником». Как личность, он очаровал меня с первого разговора. Стали обсуждать, какой бы русский балет ввести в репертуар. Он просил меня подумать над русскими темами. Когда, перечисляя поставленные уже мною балеты, Бенуа указал на «Египетские ночи», Дягилев очень запротестовал. Он считал музыку Аренского очень слабой и говорил, что невозможно показать Парижу балет с такой музыкой. Мне очень хотелось включить «мой Египет» в репертуар, но я примирился. После этого свидания, которое явилось первым днем нашей многолетней работы, мы начали часто встречаться то у Бенуа, то у Дягилева, то у меня. Интересно, что, говоря о репертуаре нашего будущего сезона, о составе артистов, обсуждая, кто какую роль будет играть, какой художник будет писать декорации и т. д., мы не касались вопроса, на каких же условиях буду работать я, единственный балетмейстер и автор хореографии. Я совершенно не интересовался «материальным» вопросом, не интересовался настолько, что когда С[ергей] П[авлович] наконец спросил меня, на каких же условиях я согласен поехать с ним в Париж, то я растерялся и совершенно не знал, что сказать. С[ергей] П[авлович] за меня высчитал мои нормальные доходы и расходы и предложил мне сумму, на которую я сразу согласился. Интересно сопоставить это с нашими переговорами на другие сезоны, когда у меня левое ухо пухло от четырехчасового непрерывного разговора по телефону с Дягилевым, когда при заключении с ним контракта мы говорили целый день и адвокат даже ночевал у меня! Но начало нашей работы было в атмосфере такого исключительного доверия с моей стороны, такого увлечения новым делом, такой незаинтересованности личной и горения искусством, что этот период вспоминается как светлый, возвышенный момент моей жизни.

Между прочим, я совершенно не думал о том, чтобы обеспечить себя более эффектными ролями. Исполняя постоянно главные роли в моих балетах и на благотворительных спектаклях, и на императорской сцене, исполняя их с увлечением и привыкнув иметь всегда личный успех, я готов был уступить все роли и танцы другим артистам. Я думал о создании спектаклей и проведении моих реформ, авторских идей на европейской сцене. Личные мои танцы казались делом маловажным в сравнении с интереснейшей работой балетмейстера-режиссера. Здесь мне хочется сказать о совместимости этих двух деятельностей. Хотя я провел все свои главные, основные принципы в начале моей балетмейстерской карьеры, когда я ставил балеты и в них участвовал, но все же я пришел к заключению, что балетмейстер должен быть свободен от участия хотя бы в первых спектаклях нового балета. Балетмейстер должен видеть балет на расстоянии, отойти от него, как художник отходит от своей картины, чтобы понять, что из его работы получается. <...>*

Если балетмейстер на генеральной репетиции прыгает за балерину или вдохновляет кордебалет, то значит он не сделал на репетициях то, что обязан был сделать. Конечно, участие балетмейстера, его экстаз, его стиль могут быть заразительны и поднять общее исполнение, но лучше, если он

заражает на репетиции, а на спектакле смотрит, что из этого выходит, и после каждого спектакля вносит поправки, если артисты уклоняются в ту или иную сторону от его идеала. Уже при постановках в Петербурге я почувствовал справедливость этой мысли и первые спектакли передавал артистам, сам же выступал в главных ролях лишь [тогда], когда спектакль был налажен. Так, напр[имер], партию Арлекина в «Карнавале» я дал Леонтьеву, сам же стал исполнять эту роль, лишь когда балет пошел впервые (во втором сезоне) у Дягилева. Роль René de Beaugency в «Армиде» я поставил для почтенного П. А. Гердта, начав выступать в ней, лишь когда спектакль совсем наладился. Балет этот кончался мимической сценой (очень смелое новшество), в которой два молодых артиста — Соляников (маркиз) и Григорьев (лакей) изображали стариков, а престарелый П. А. Гердт «прикидывался» молодым. В результате кто-то из «противоположного лагеря» сказал: «Что это за балет, в котором в темноте ходят три старика?!» Хотя П[авел] А[ндреевич] был чудесно молод для своих лет, играл прекрасно и любил эту роль, все же я взял на себя роль Rinaldo, и с той поры на сцене было два старика и один молодой.

Обсудив предварительно с Бенуа и со мною программу спектаклей в предстоящем сезоне,* Дягилев поехал в Париж снимать театр и организовывать предварительную рекламу. Когда он вернулся, он объявил нам о своем неслыханном решении ставить «Египетские ночи». Это очень обрадовало меня и в то же время огорчило. Обрадовало п[ото]му, что балет этот я любил, — он был настоящей драмой, содержал много выразительных танцев и невиданный на сцене стиль. Огорчило меня то, что Дягилев, не послушав ни моего совета, ни совета Бенуа, слушает то, что ему говорят из публики [в] Париже. Публика влияет на Дягилева, а не Дягилев на публику. Конечно, антрепренерский нюх очень важен и полезен для дела, но способность и желание подлаживаться под вкус парижан почувствовались мною как черта, недостойная Дягилева, каким он мне представлялся.

Дягилев узнал, почувствовал, что уход от современной формы балета к формам древнего мира может иметь большой успех в Париже. Он не ошибся. Балет действительно имел колоссальный успех. Не ошибся он и в том, что музыку надо по возможности заменить другою, музыкой высшего качества. Началось *подбирание* музыки к уже готовым танцам. Любопытно, что удалось найти сочинения, совершенно подходящие по ритму, характеру, иногда даже по количеству тактов к тому, что заменялось. Мне почти не приходилось менять танцев. Особенно удивительно было это при замене музыки Аренского музыкой Римского-Корс[акова] в танцах рабынь перед Клеопатрой и музыкой Глинки — в танце Карсавиной и Нижинского с вуалью. Два танца были вставлены в балет: это «Вакханалия» на муз[ыку] Глазунова и Финал на музыку Мусоргского из оперы «Хованщина» (танец персидок).

«Вакханалия» не только [пользовалась] исключительным успехом во всем первом сезоне. Это было событие исключительной для меня важности. Этот танец, очень быстро поставленный на сцене «Шатле»* в одну короткую репетицию, является полнейшим осуществлением моей мечты об античном танце. Впоследствии, выработав стройную теорию постановки греческого танца и проверяя мою балетную импровизацию, я всегда приходил к заключению, что ни в одной позе, ни в одном движении не нарушил того, что счи-

тал законом для постановки на античную тему. Все позы согласованы с тем, что мы видим на барельефах, и в то же время нет позировки под барельеф, а есть движение, которое естественно вытекает из барельефных поз или ими заканчивается. При «чтении» барельефов надо понимать, результатом какого движения является данная поза.

Моя теория композиции греческого танца (о которой подробнее я надеюсь сказать в дальнейшем) вылилась стройно из этой постановки. Скажу здесь об огорчении, которое причинил успех этого танца автору-фанатику. С самого начала своей деятельности я был врагом всяких поклонов среди действия. Я доходил до крайности в проведении каждой своей реформы. Помню, что в одном из первых спектаклей, когда артисты даже в дивертисменте («Festin»¹) после отдельного номера вышли раскланиваться, я был огорчен и рассержен так, что ушел из театра. Хотя этот «Festin» был лишен какого-либо действия, [а номера] ничем не были объединены, кроме названия, [и] ни о каком нарушении цельности впечатления не могло быть [и речи], все же я считал, что раз это не просто дивертисмент, а «Festin», то артисты с поклонами должны подождать. Увидав, что они кланяются, я ушел из театра. Спектакль продолжался с громадным успехом, а я шел один по Rue de Rivoli и переживал очень большую обиду за «унижение искусства».

Во сколько раз должно было для меня быть мучительнее, когда артисты попытались раскланяться среди моей «танцевальной драмы» «Cleopatre»! Я играл роль Амуна. После драматической сцены, в которой я колебался между любовью и жалостью к страдающей Веренике (Павловой) и очарованием Клеопатры (Рубинштейн), я отвергал призывы первой и бросался в объятия прекрасной царицы. Нас закрывали вуалями, засыпали розами. Музыка услаждала слух, танец следовал за танцем, все более и более превращая царственный пир в иступленную оргию. Я чувствовал, что Павлова — Вереника была трогательно-прекрасна. Я верил, что нам удалось увлечь публику в иной, фантастический мир. Вакханки, во главе с В. Фокиной и О. Федоровой, неистовствовали. Первая летала по сцене как ветер, вторая замирала в томных сладостных движениях. Под конец все закружилось и шлепнулось в бурном экстазе на землю. Публика разразилась громом аплодисментов. Вакханки, отбиваясь от обезумевших юношей и фавнов, убежали со сцены. Долго длятся аплодисменты. Кажется, им не будет конца. Продолжать невозможно. Обнимая Клеопатру, воспламененный любовью, вином и пламенной Вакханалией, я все же умудряюсь принять такую позу, чтобы одним глазом увидеть, что происходит за кулисой, откуда до меня доносится взволнованный шепот, какой-то спор. Это артисты решают, что надо выйти и поклониться, они уговаривают В. Фокину. Без нее неудобно выходить. Но для нее законы балетмейстера и мужа ненарушимы. Она с взволнованным лицом уговаривает кордебалет не делать этого, не портить балет. Аплодисменты же не смолкают и, кажется, никогда не смолкнут. И вот я с ужасом вижу, что мои «вакханки» и «древние греки» вместе с «бородатыми фавнами» берутся за ручки и линией выходят, чтобы поклониться. Я вырываюсь из объятий Клеопатры и тигром бегу навстречу артистам, нарушившим цельность картины, не послушавшимся моего приказа.

¹ Пир (франц.).

Я сам не знал, что буду делать. Не успел решить. Через несколько шагов моего, все же «египетского», бега аплодисменты смолкли, оборвались. Тишина мертвая. Мои «греки» смущенно пятятся в кулису. Поклон не состоялся. С этого момента он навсегда ушел со сцены в моих балетах.

Выждав паузу в своей повелительной позе, я сделал вид, что вижу приближающуюся плачущую мою невесту Веренику, и опять бросился в объятия Клеопатры.

Здесь мне хочется сказать несколько слов по поводу того, должен ли артист забывать все окружение реальной жизни, уходя в мир воображаемый. Должен ли он творить все время на сцене и переживать искренне все изображаемое, или он может [демонстрировать] перед публикой результат предварительной работы. Мне приходилось в [течение] балетмейстерской и артистической карьеры переживать на сцене трагические, любовные и комические моменты исполняемой мною роли и в то же время наблюдать, исполняют ли артисты свои роли и танцы, правильно ли статисты вынесли «паланкин», туда ли поставили кушетку, не завернул ли кто-нибудь из них написанную на холсте «мраморную» колонну и т. д. Можно ли исполнить с настроением роль, можно ли передать все переживания действующего лица, когда мозг обременен такими заботами?! Я наблюдал много раз и очень близко Ф. И. Шаляпина. Много раз я был свидетелем, как Шаляпин, возмущенный ошибками (нрзб) артистов или дирижера, злобным шепотом изрекал ругательства, проклятия или жалобы, кот[орые] совершенно не гармонировали с переживаниями момента роли. Куда уходило его настроение? Что было с его творчеством в этот момент? Разрушал ли он творимый им образ в эту минуту вспышки, чуждой его роли? Нет, следующая фраза его уже звучала с полной художественной убедительностью. Значит ли это, что все у него заучено и может быть исполнено без всякого переживания?

Я считаю, что в знаменитом диалоге Дидро «Парадокс об актере» оба собеседника неправы. Один стоит за игру выработанную, сознательную, освобожденную от увлечения чувством, другой признает только артиста, все время творящего перед лицом публики. Мне кажется, оба неправы. Артист творит в самые разнообразные моменты своей работы. Тогда, когда в первый раз знакомится с ролью. Когда обрабатывает ее на репетициях. Когда представляет перед публикой и даже когда вспоминает о своей игре после спектакля.

Многие жесты, интонации, движения входят в привычку, и неудобно, естественно артисту сделать вместо данного движения иное. Но если артист талантлив, то он делает лишь прочувствованный жест. Все равно, почувствовал ли он правду жеста на первой или на последней репетиции или даже только на спектакле. Выполняя заученные жесты, артист вносит в них изменения или новый нюанс в тот момент, когда он чувствует, что найденное им во время игры является еще большей, высшей правдой, чем та, в которую он верил до того. Исполнение роли есть постоянное накапливание новых, более правдивых деталей. Но для этого совершенно не надо забывать и ни в каком случае не надо забывать всю предварительную работу. Я уверен, что Шаляпин в любой момент, разговаривая с вами об искусстве, может дать любую фразу из своих партий со всей предельной ее выразительностью. Ни «вдохновляться», ни «настраиваться» ему для этого не надо. Я также уверен, что он никогда не пропел ни единой фразы, которая бы не была

результатом его вдохновения и гениального настроения в момент, когда он ее выработал. Все вышесказанное имеет отношение и к вопросу, может ли балетмейстер-режиссер быть исполнителем в своем балете, и к вопросу о том, стесняют ли композиция, точные указания балетмейстера игру танцовщика-исполнителя.

С самого начала балетмейстерской деятельности я чувствовал балет как единое целое, как создание одного творческого мозга. Я знал, что во многих балетах Петипа, Бекефи, Кшесинский, Ширяев исполняли свои характерные номера; Н. Легат танцевал *pas de deux* и вариации своего сочинения. Даже мне, молодому танцовщику, разрешалось переносить мои «любимые» па из одного балета в другой. В постановке «Лебединого озера» принимал участие очень талантливый помощник Петипа Л. И. Иванов. Мне представлялось совершенно невыносимым, чтобы кто-нибудь не только вставил танец своего сочинения в мой балет, но даже внес какое-либо изменение в композицию танца и сцены. Когда я сам руководил спектаклями моих балетов, я, конечно, не допускал никаких изменений, да никто и не пытался что-либо изменить. Как для композитора отдельная нота для каждого инструмента точно указывается в его партитуре, так и для меня жест, поза, движение, па любого из исполнителей даже в отдельном * ансамбле являются частью моей композиции, обдумываются и точно мною указываются. Если я точно указываю исполнителю не только характер танца, каждое па, каждую позу, но и деталь каждой позы [— вплоть] до того, как нужно держать палец руки и на сколько наклонить и повернуть голову, не следует ли из этого, что я совершенно лишаю артиста свободы творчества? Нет. Определенно нет. Как раз те артисты, которые наиболее прославились в моих балетах, — Павлова, Нижинский, Карсавина, Фокина — исполняли наиболее точно каждую деталь моего сочинения. Никто из них не отстаивал свое «персоналитэ», не старался избавиться от моей опеки. Наоборот, я встречал лишь одно желание — как можно точнее понять мои намерения. И все же каждый из них был творцом и художником.

Когда Рахманинов, Гофман играют Баха, Бетховена, Шопена, они точно исполняют [текст] композитора. Для проявления себя им не надо изменять автора.

Теперь я часто вижу исполнение моих балетов с такими изменениями, что готов отречься от своего произведения. Изменяя мое сочинение, выигрывает ли артист в проявлении своих собственных дарований? Я этого не вижу. *

Говоря об успехе первого сезона Русского балета, блестящего сезона 1909 г[ода], многие авторы книг о балете стараются сконцентрировать его на Нижинском. Особенно в этом отношении постаралась жена танцовщика, Ромола Нижинская. Это делает честь, м[ожет] б[ыть], ей, как жене, но совсем [не] как историку балета. Описывая бал[ет] «Клеопатра», она говорит, что энтузиазм публики достиг величайшего подъема, когда вышел Нижинский. Нижинский играл раба в «Клеопатре»; хотя он играл и танцевал прекрасно, он никак не мог поднять своим появлением энтузиазм парижан. Они с Карсавиной шли рядом с паланкином Клеопатры и старались о том, чтобы статисты опустили паланкин аккуратно посредине сцены, чтобы его правильно открыли и вовремя унесли.

Что можно из шествия этого сделать особенного? Как так можно гениально идти, чтобы поднять энтузиазм? Я думаю, что г-жа Ромсла Пульски* (тогда еще не бывшая Нижинской) наблюдала за этим спектаклем из далекого Будапешта. Я могу предполагать [это] с уверенностью, так как она подробно и восторженно описывала танцы Павловой в «Вакханалии» в балете «Клеопатра», т[огда] к[ак] Павлова играла главную роль (Вереники), а в «Вакханалии» никакого участия не принимала. Все описание успеха Нижинского в первом сезоне, его триумфальное возвращение и свидание с министром Фредериксом (кот[орого], конечно, не могло быть), является также выражением семейной добродетели автора.

Несмотря на блестящий состав исполнителей в первый сезон (Павлова, Гельцер, Карали, Карсавина, Нижинский, Мордкин, Волинин), три танца имели исключительный, потрясающий успех, и во всех трех Нижинский и никто из указанных главных сил труппы не участвовал. Наибольший успех имели «Половецкие танцы» с Адольфом Больмом во главе, «Танцы шутов» в балете «П[авильон] Армиды» с Розаем и «Вакханалия» с Фокиной и Федоровой 2-й. После «Половецких танцев» публика, хлынувшая вперед, буквально ломала оркестровый барьер в театре «Шатле», успех «Вакханалии» я уже описал. Успех «Шутов» и, главным образом, Розая в этом танце был совершенно невероятный.

Кто теперь знает имя танцовщика Розая? Он умер скоро после начала своей карьеры. Что осталось от его успеха, его необычайной удачи в книгах о балете? Никто не был заинтересован не только в том, чтобы превознести его, но даже в том, чтобы отдать должное, чтобы констатировать факт. Разве интересно расхваливать какого-то Розая, имя которого звучит так незнакомо?

В первый сезон Павлова была прекрасна в «Сильфидах», хороша в «Армиде» и очень трогательна в «Клеопатре». Но реклама, сосредоточенная на Нижинском, почти обошла эту великую танцовщицу. Естественно, что она не удержалась в деле и в других сезонах не участвовала в дягил[евской] антрепризе. Это большое художественное дело лишилось своей лучшей танцовщицы, а Павлова лишилась художественного ансамбля. Как это жалко! Как это несправедливо!

О постановке «Половецких плясок», кот[орую] считаю одной из самых важных своих работ, я хочу сказать особо. Подобно тому как в «Умирающем лебеде» я старался доказать, что танец сольный может быть выразительным даже при самом условном костюме, в «Половецких танцах» я старался дать пример выразительного массового танца. До того задачи кордебалета в спектакле сводились главным образом к фону для танцев балерины или солистов, к аккомпанементу. Были танцы кордебалета совершенно без участия солистов. Все же задачи его сводились к орнаменту в движении, к объединению танцующих в одном ритме. Были ласкающие глаз переходы и группировки. Но о выражении чувств, об экстазе, о душевном подъеме с кордебалетом не говорили. Создать танец волнующий, возбуждающий, было для меня интересной задачей. Конечно, и к этому, как к разным другим разрешениям новых задач, я подошел не сразу. Были уже у меня экстатические танцы в «Эвнике» (танцы с факелами), были выразительные ансамбли, хотя [и] выражающие совершенно иные, далекие от экстаза настроения, как, [например], ансамбль в «Сильфидах», но все это [только] намеки на



И. М. Фокин. 1941



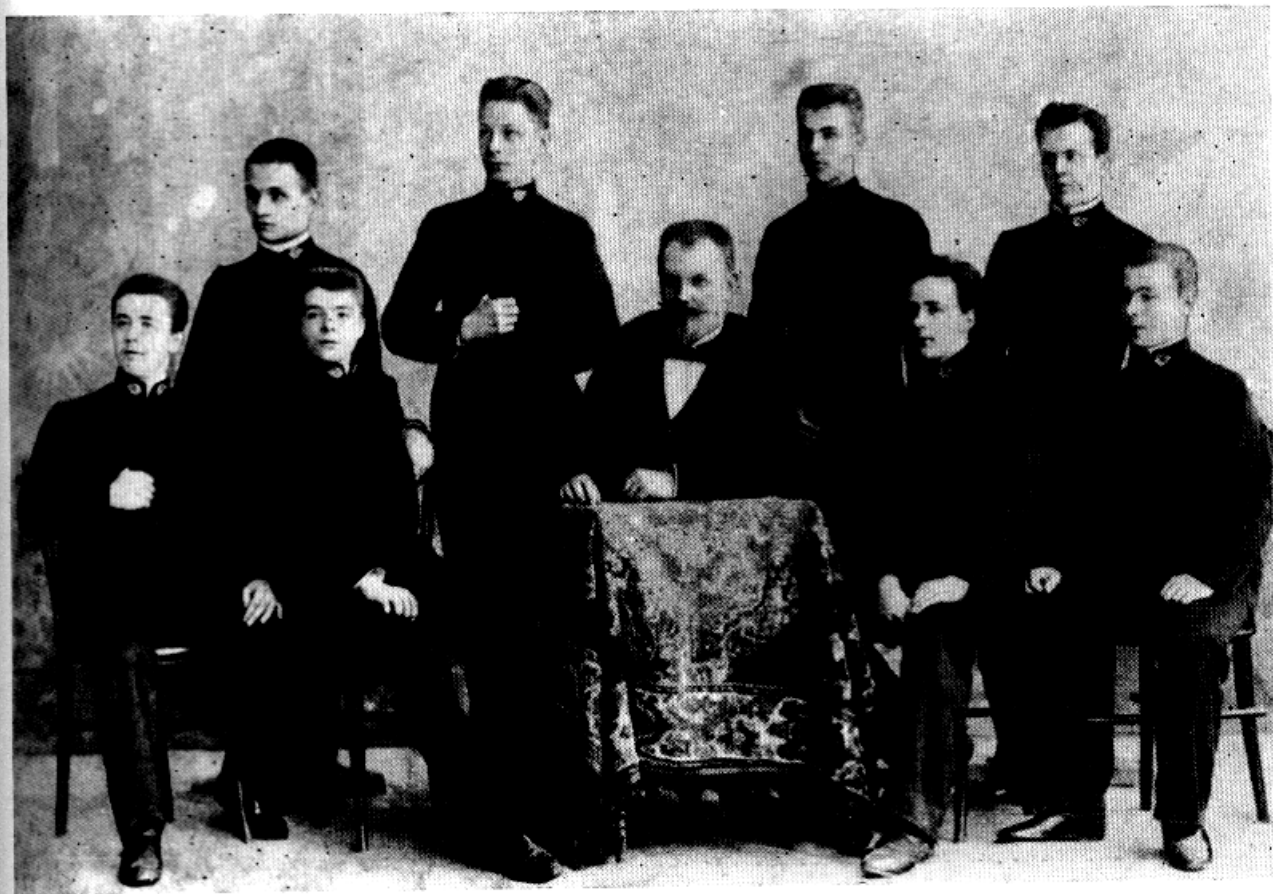
2. М. Фокин. 1896

3. Семья Фокиных



4. М. Фокин. 1911

5. Выпуск Театрального училища. 1898





6. М. Фокин и О. Берестовская. «Синяя Борода»
 7. Ю. Седова и М. Фокин. «Привал кавалерии»
 8. А. Павлова и М. Фокин. «Пробуждение Флоры»



9. М. Фокин — Дезире. «Спящая красавица»

10. М. Фокин и Т. Карсавина. «Наяда и рыбак»

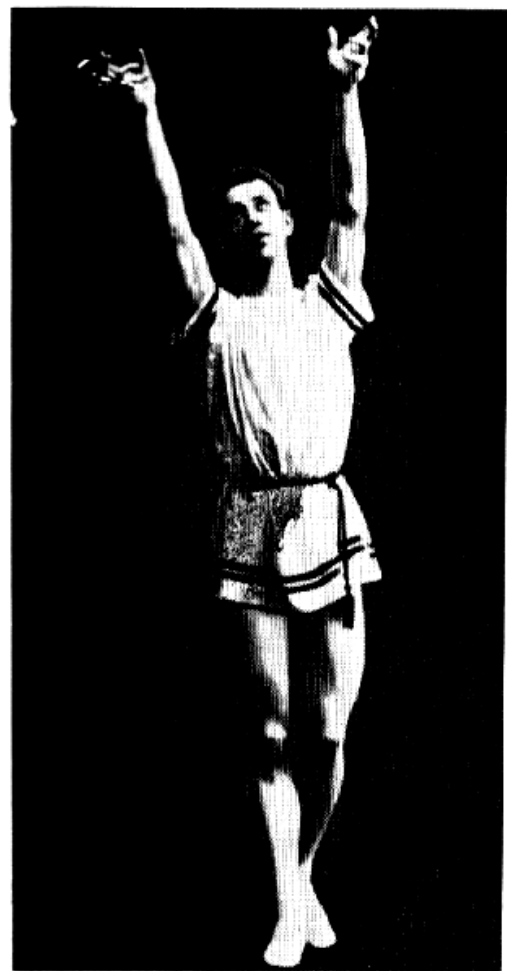
11. М. Фокин — Голубая птица.
«Спящая красавица»



12. М. Фокин — Жан де Бриен. «Раймонда»

13. М. Фокин. «Арлекинада»

14. М. Фокин — Люсьен. «Пахита»





17. «Ацис и Галатея». Сцена из балета

18. П. Гердт — Петроний. «Эвника»

19. В. Нижинский — Грек. «Эвника»

20. Т. Карсавина. Танец с факелом

21. «Эвника». Рис. П. Гончарова





22. Т. Карсавина. «Павильон Армиды»

23 М. Фокин на репетиции



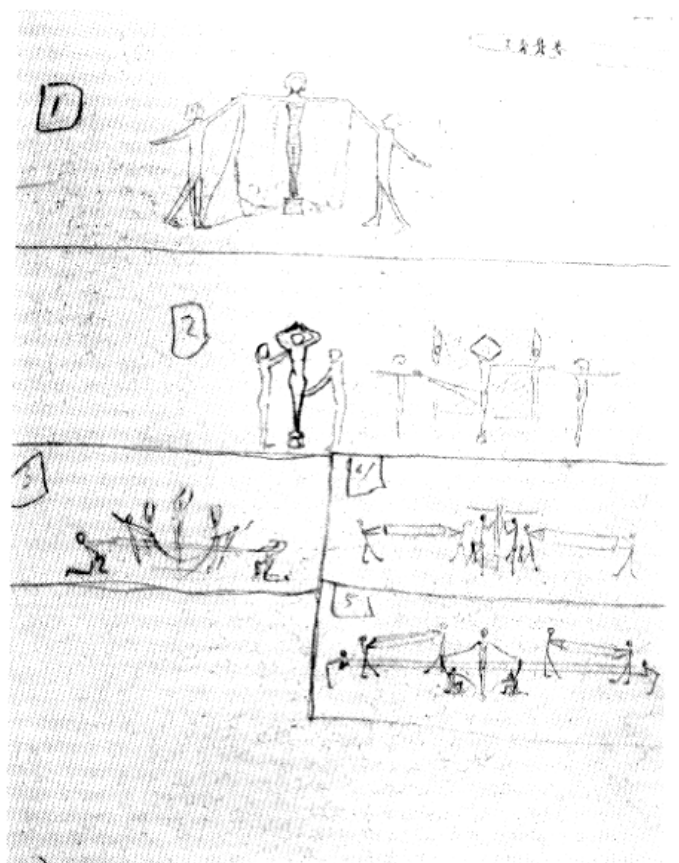


24. М. Фокин — Висконт.
«Павильон Армиды»

25. А. Павлова и В. Нижинский.
«Павильон Армиды»







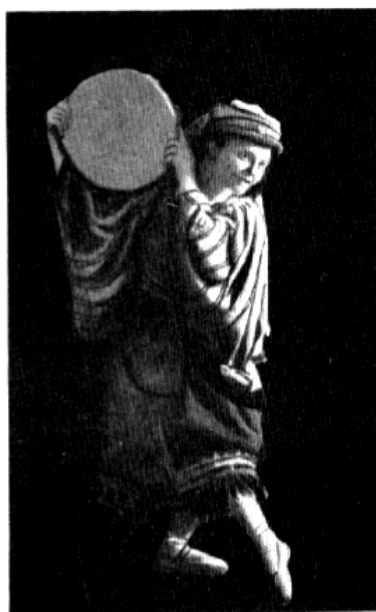
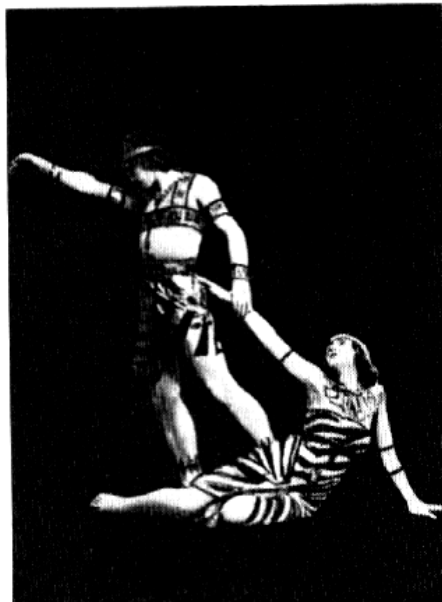
26. «Павильон Армиды».
Сцена из балета

27. Г. Розай — Шут. «Павильон Армиды»

28. «Павильон Армиды».
Сцена из балета

29—30. «Египетские ночи».
Рисунки М. Фокина

31. «Египетские ночи».
Танцевальные группы. Наброски
М. Фокина



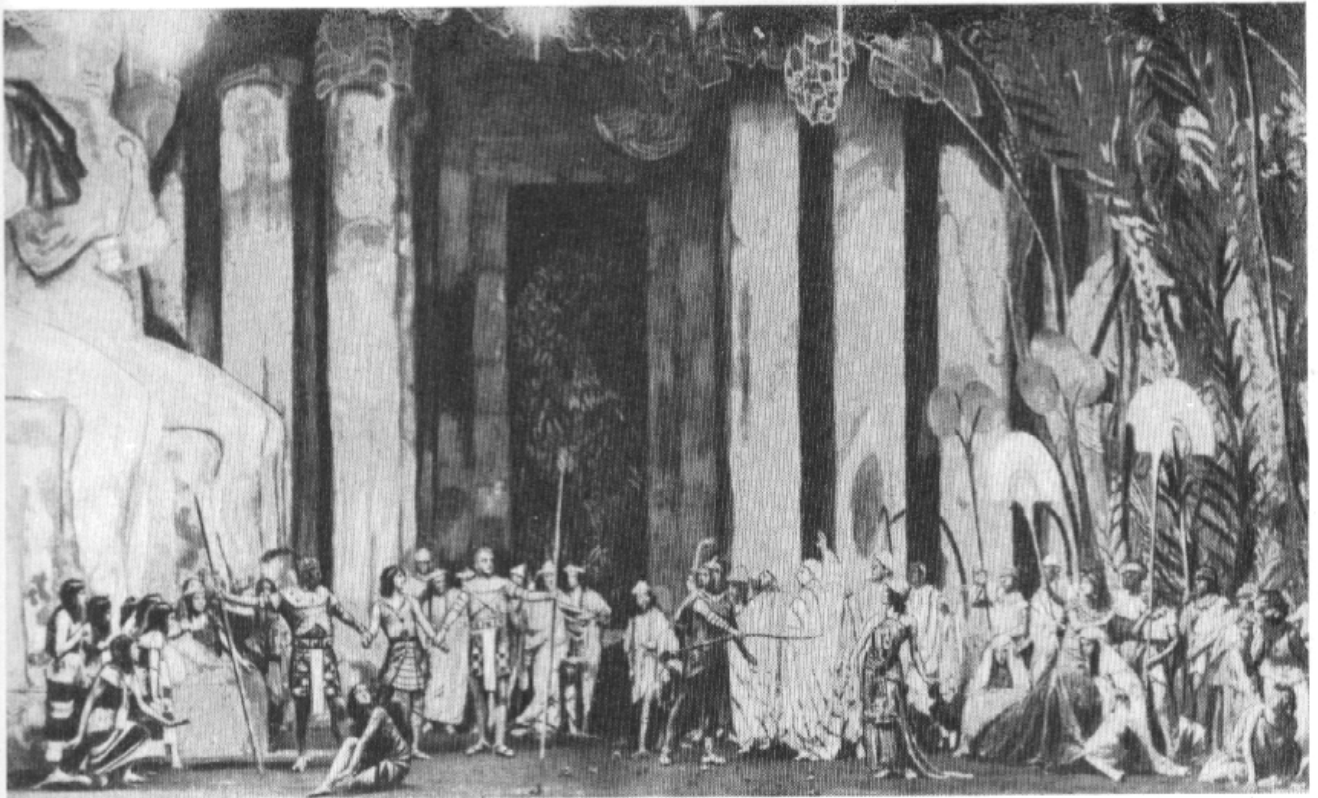
32. В. Фокина и М. Фокин. «Египетские ночи»

33. Э. Вилль, Л. Бараш, Л. Шоллар. «Египетские ночи»

34. «Египетские ночи». Сцена из балета

35. М. Фокин и А. Павлова. «Египетские ночи»

36. С. Федорова — Таор. «Египетские ночи»



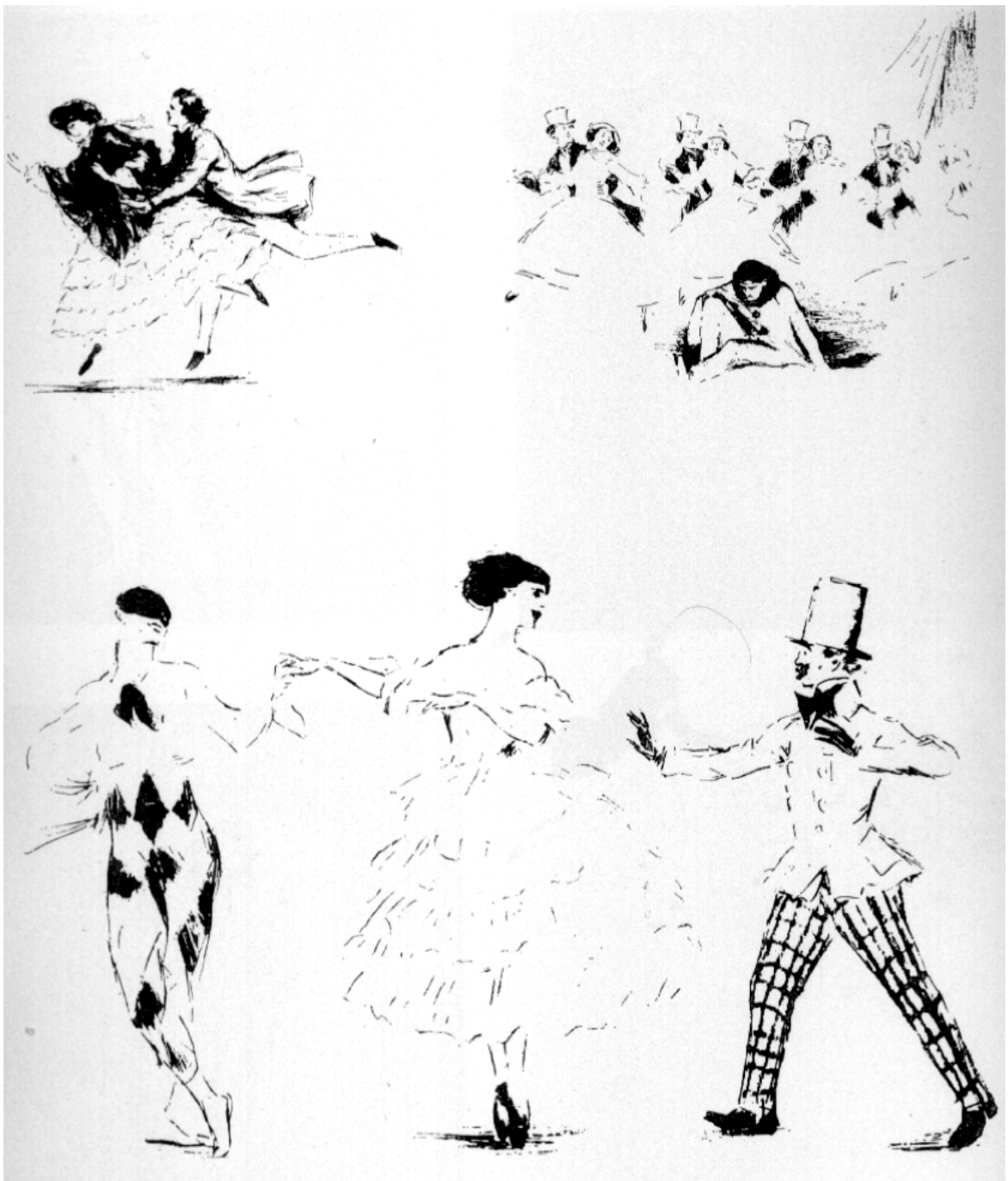


37. М. Фокин и В. Фокина. «Шопениана»

38. В. Фокина и М. Фокин. «Карнавал»

39. А. Болъм и Т. Карсавина. «Карнавал»











52. Репетиция в зале Екатерининского театра

53. «Половецкие пляски». Сцена из балета



54. «Половецкие пляски». Рис. П. Гончарова

55. М. Фокин — Половчанин. «Половецкие пляски»

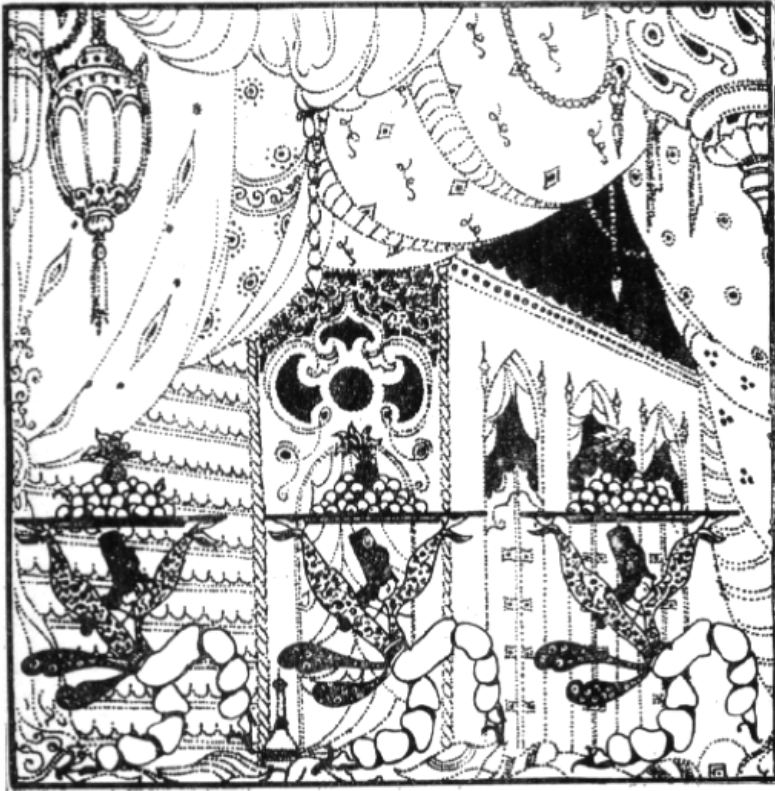
56. А. Болъм — Половчанин. «Половецкие пляски»



57. А. Павлова и А. Больм. Концертный номер

58. Т. Карсавина и А. Больм. «Шехеразада»

59. В. Нижинский. «Шехеразада». Рис. Ж. Кокто



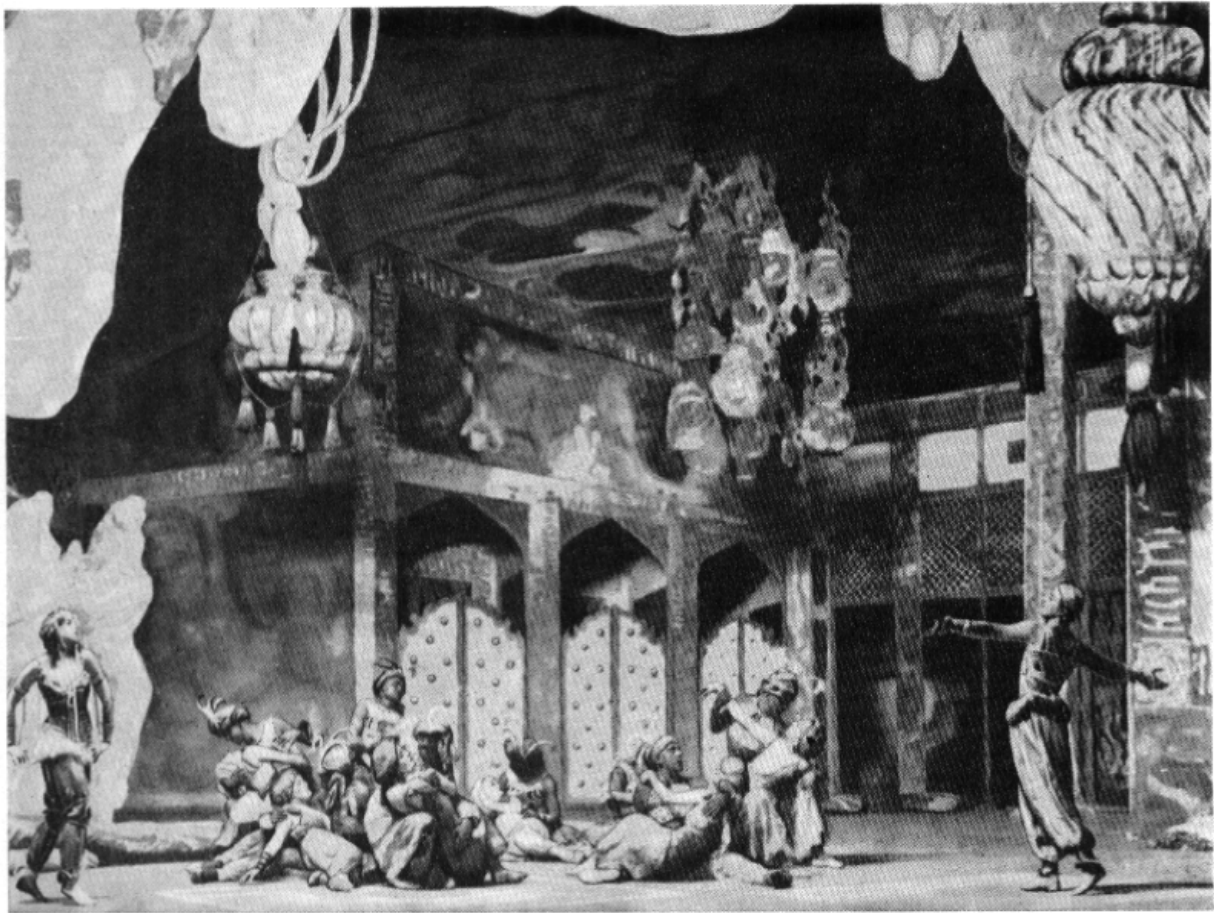
60. «Шехеразада».
Рис. П. Гончарова

61. «Шехеразада».
Сцена из балета

62. И. Рубинштейн. «Шехеразада»

63. В. Нижинский —
Раб. «Шехеразада»

64. М. Фокин и В. Фокина.
«Шехеразада»





CHATELET

GRANDE SAISON DE PARIS



BALLET RUSSE



65. Т. Карсавина в «Видении розы».
Плакат Ж. Кокто

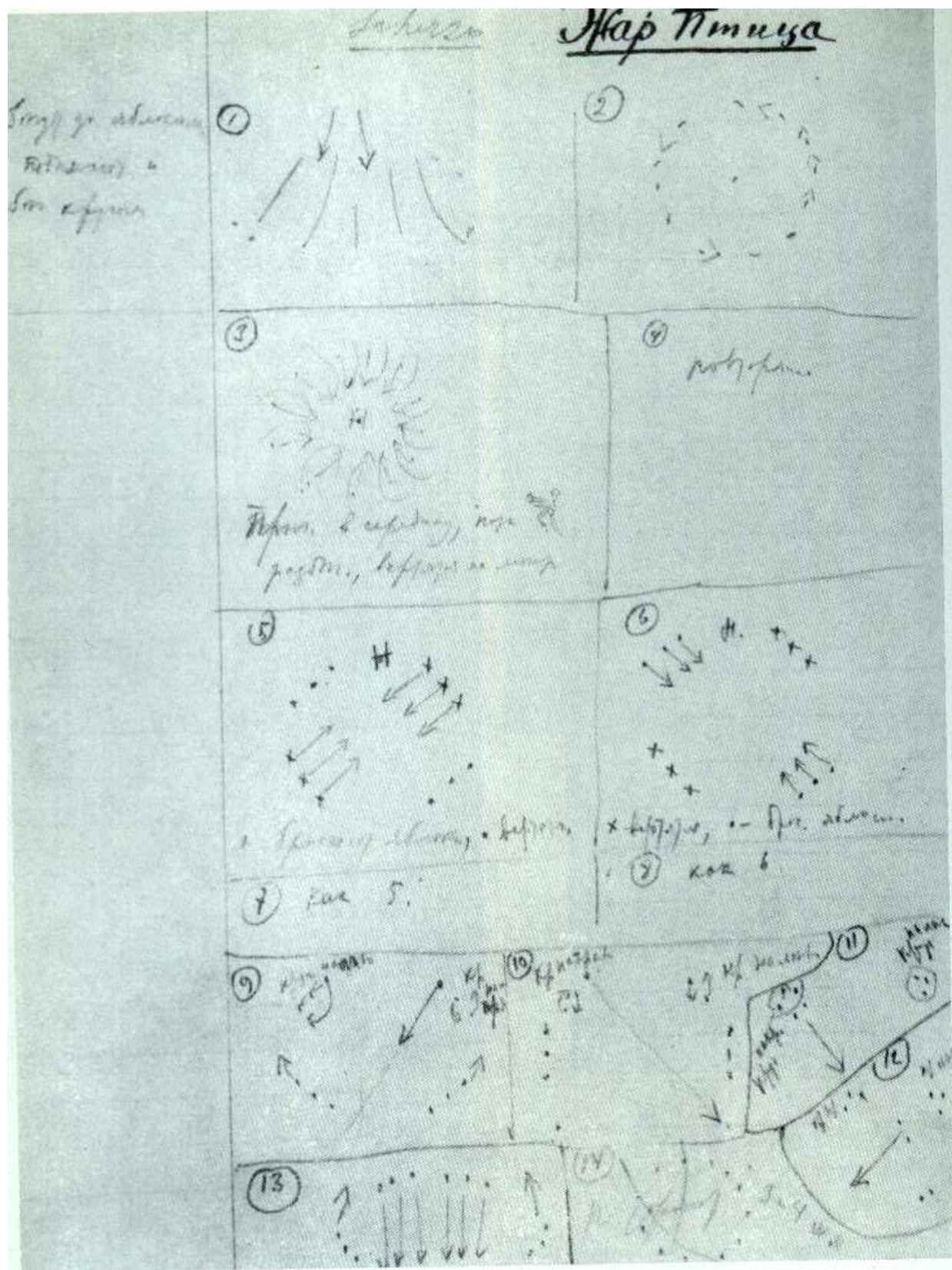
66. В. Нижинский в «Видении розы».
Рис. Ж. Кокто

67. В. Нижинский и Т. Карсавина.
«Видение розы». Рис. В. Гросс



68. В. Нижинский. «Видение розы»

69. М. Фокин. «Видение розы»



70—71. «Жар-птица». Экспозиция хоровода. Автограф М. Фокина.

19th Sept



72. С. Дягилев,
Н. Стравинский,
Н. Гончарова.
Рис. М. Ларионова

73. «Жар-птица».
Рис. П. Гончарова
С. Прокофьев, Л. Мясин.

74. Т. Карсавина —
Жар-птица.
С. Судьбинин (фарфор)

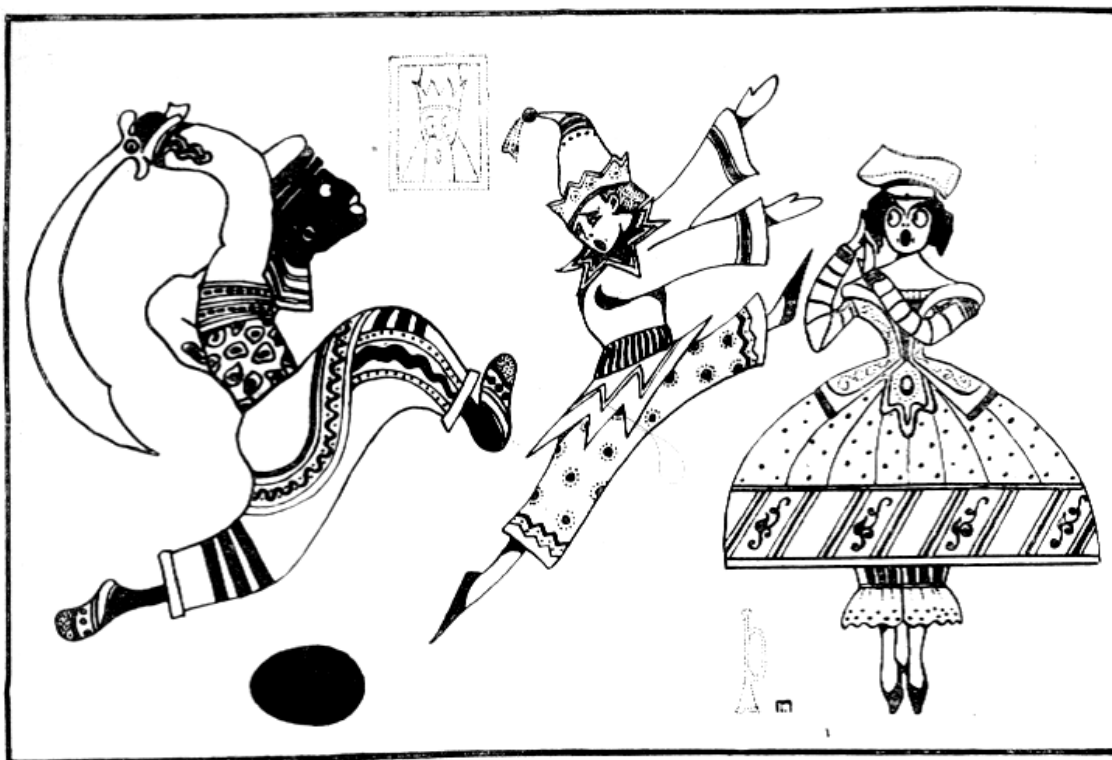
75. М. Фокин — Иван-царевич
С. Судьбинин (фарфор)



76. В. Фокина — Царевна, «Жар-птица»

77. М. Бумажков и М. Фокин, «Жар-птица»

78. А. Павлова в костюме Жар-птицы



79. «Петрушка». Рис. Н. Гончарова

80. В. Пижинский — Петрушка



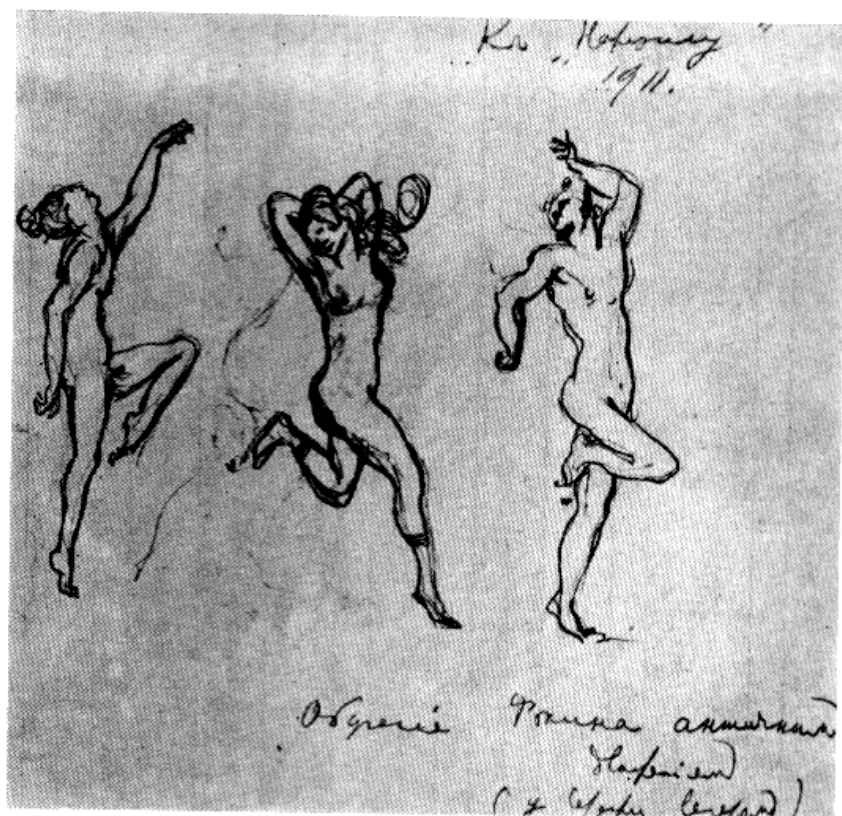
81. М. Фокин — Петрушка



82. Основные исполнители «Петрушки»

3. Рисунок А. Бенуа
к «Нарциссу»

4. «Нарцисс».
Сцена из балета





85. В. Нижинский — Нарцисс. «Нарцисс»

86. Т. Карсавина — Нимфа. «Нарцисс»

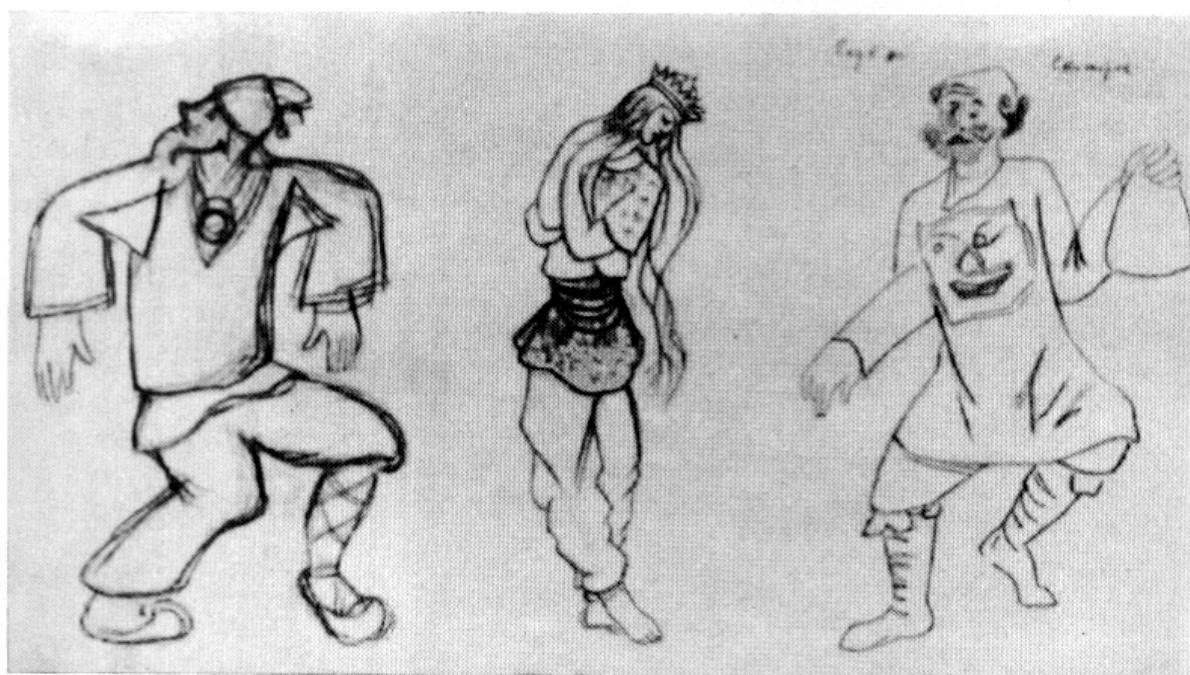
87. «Дафнис и Хлоя».
Рис. П. Гончарова

88. М. Фокин — Дафнис.
«Дафнис и Хлоя»





89—90. В. Фокина и М. Фокин. «Дафнис и Хлоя»



91. «Золотой петушок». Эскиз Н. Гончаровой

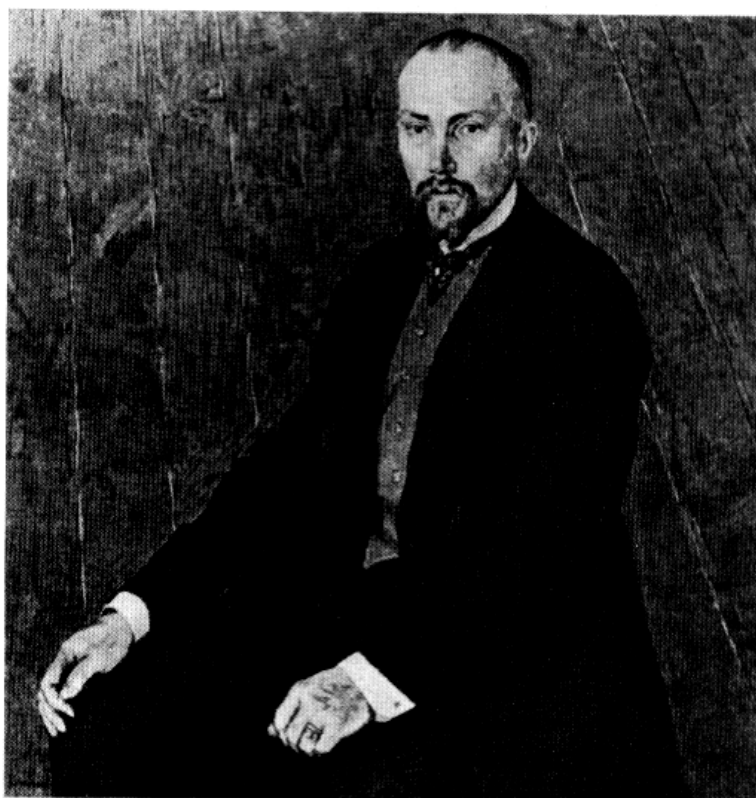
92. «Золотой петушок». Эскизы Н. Гончаровой

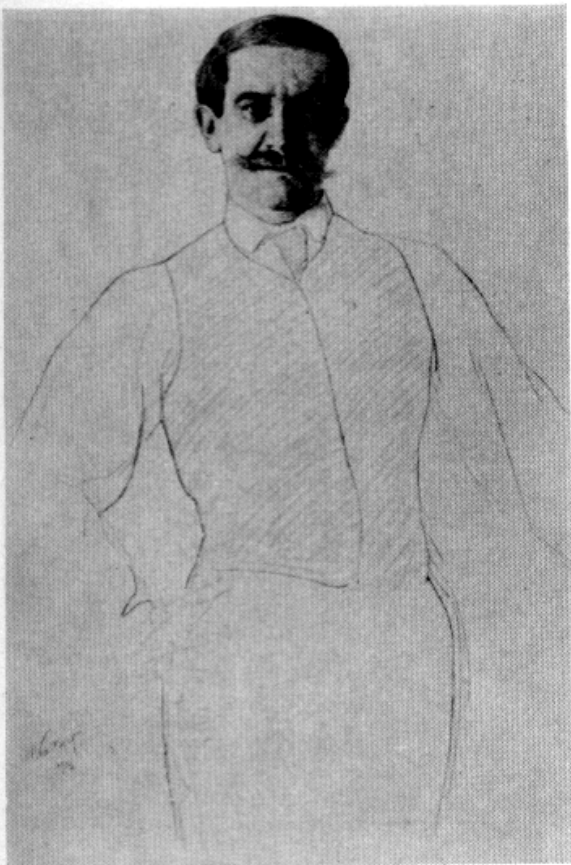


93—94. «Золотой петушок». Эскизы Н. Гончаровой

95. С. Дягилев. Картина Л. Бакста

96. Н. Рерих. Картина А. Головина





97. Л. Бакст. Автопортрет

98. И. Стравинский. Рис. П. Пикассо

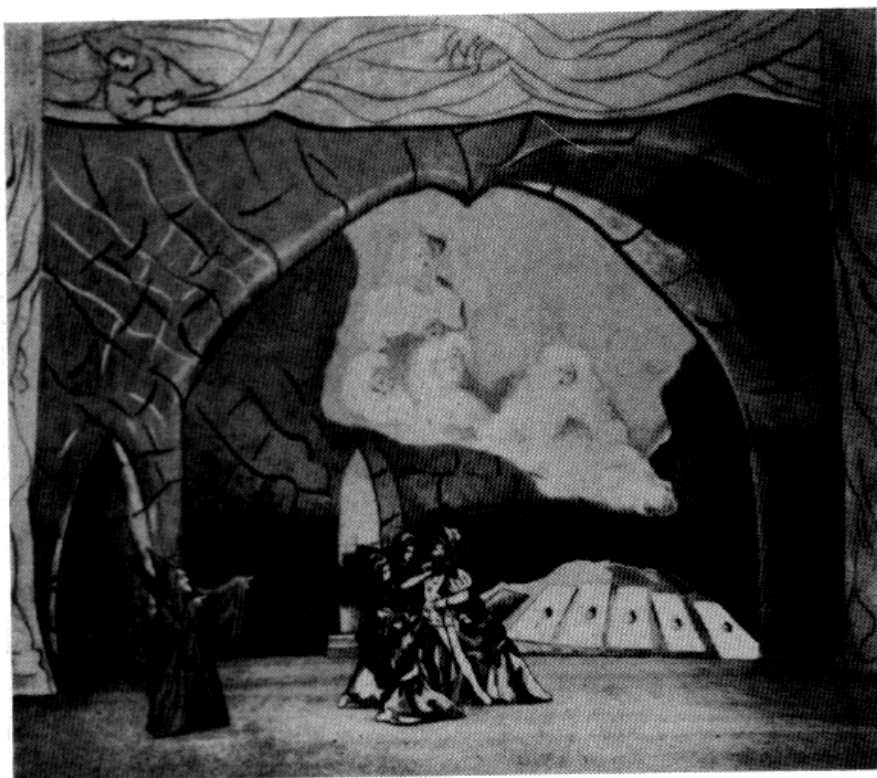
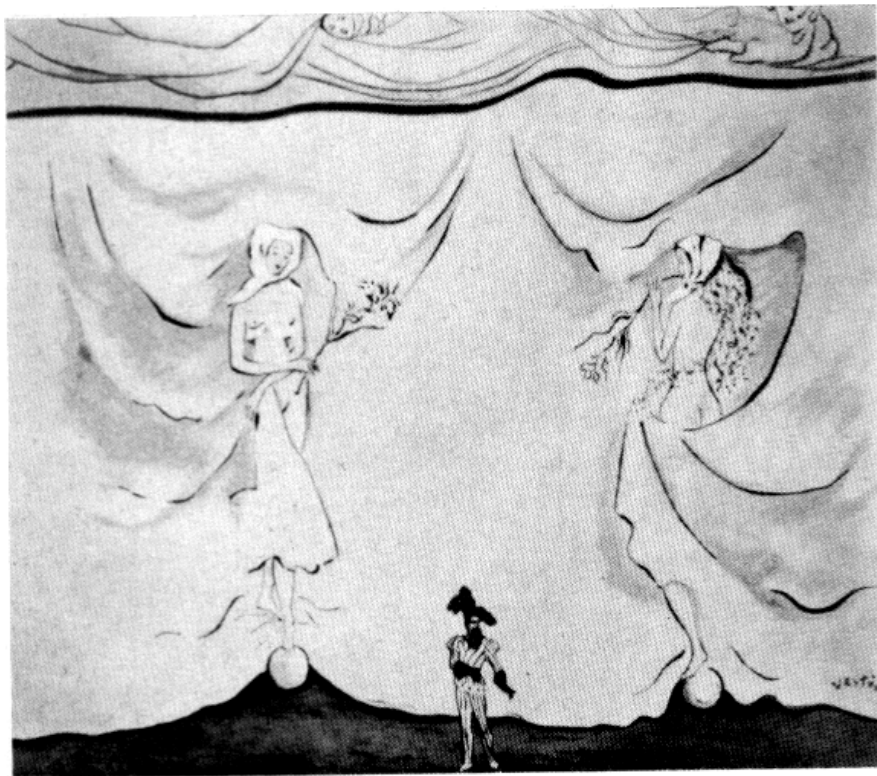
99. А. Глазунов. Рис. В. Серова



100. А. Головин. Картина А. Яковлева

101. М. Равель



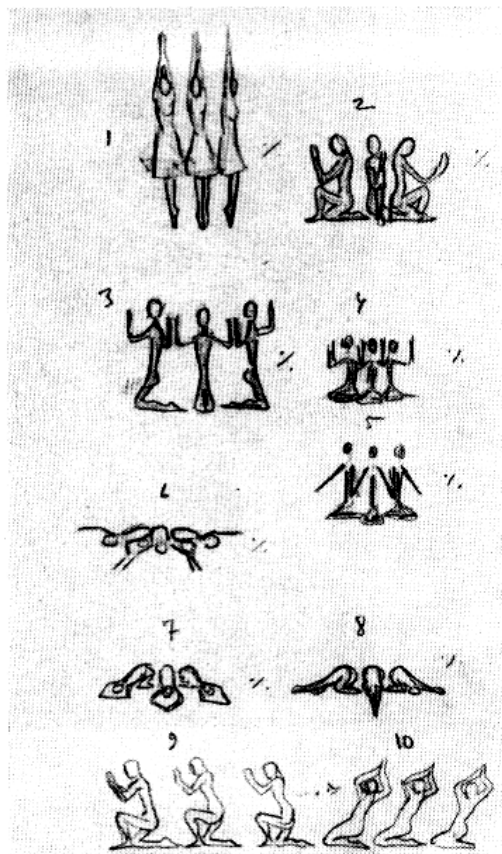
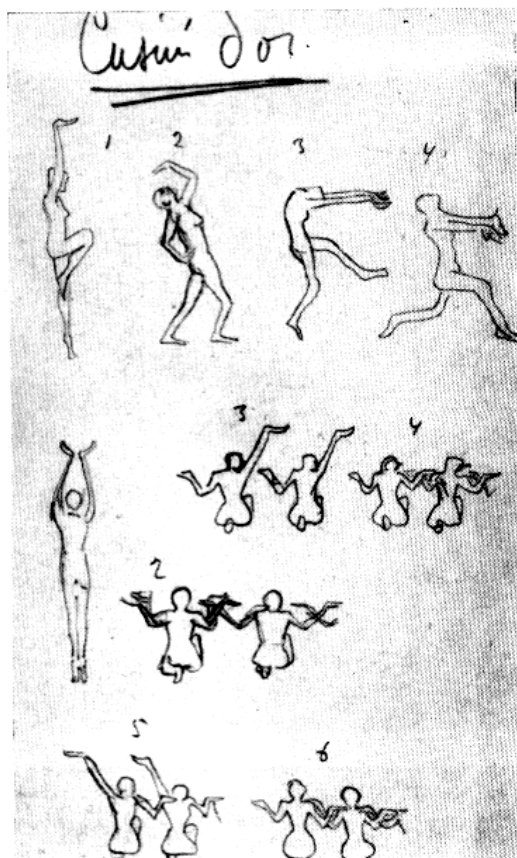


102. «Синяя Борода».
Занавес пролога

103. «Синяя Борода».
Сцена из балета



«Борода». Сцена из балета
Т. Карсавина, М. Фокин.
«Бог»



106—107. «Синий бог». Рисунки М. Фокина

108. «Русский солдат». Сцена из балета

109. «Русский солдат». Эскиз декорации М. Добужинского



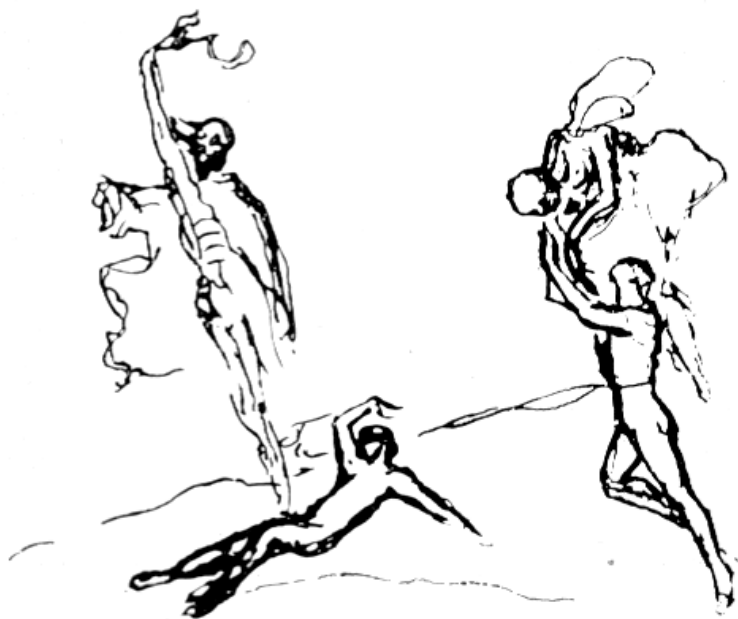
Сюжет балета "Русский солдат" никак не имеет
общего с повестью олимпийских анекдотов, для которого
была написана музыка Прокофьева.

Не сатиру услышал автор балета, знакомый с этой
музыкальной историей, а отражение в народной песне
самых разнообразных переживаний простой русской
крестьянской души.

Музыка, содержащая в себе плач и горе, слезы
и радость, любовные игры, свадебную пляску, борьбу
за жизнь, смерть, подкачала советам иной сюжет
молодого русский солдат, приносит себя, свои
страдания, свою жизнь в жертву своей прекрасной
родине, которую он так любит и воспоминания
о которой нисходят в душу его, когда уранено,
он остается один среди безжизненного поля битвы.

Балет посвящается всем страдающим
воинам.

М. Фокин



110. «Русский солдат». Автограф М. Фокина

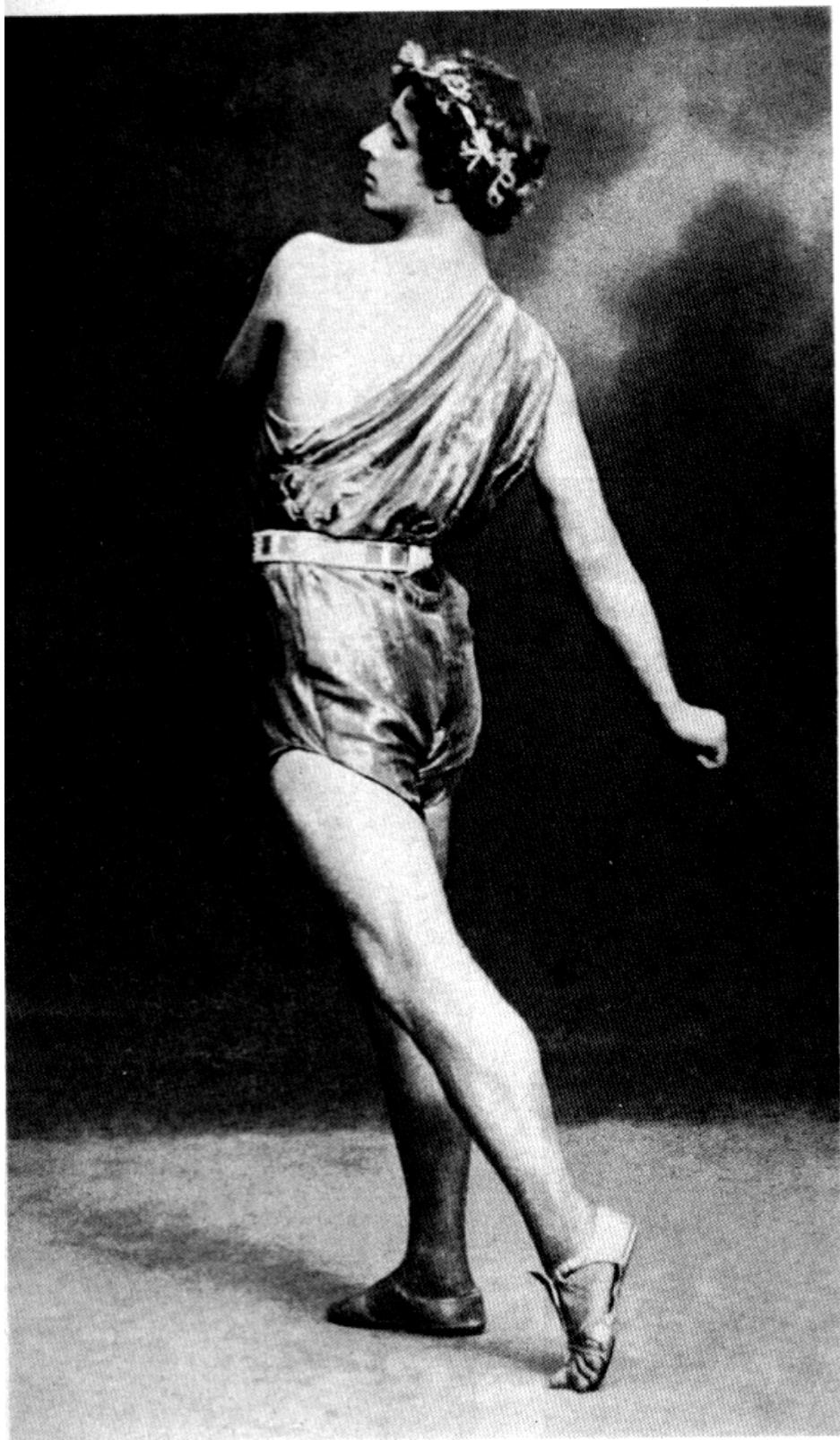
111. «Русский солдат». Рисунки М. Фокина



112. «Орфей и Эвридика». Рис. П. Гончарова

113. М. Фокин. Лезгинка

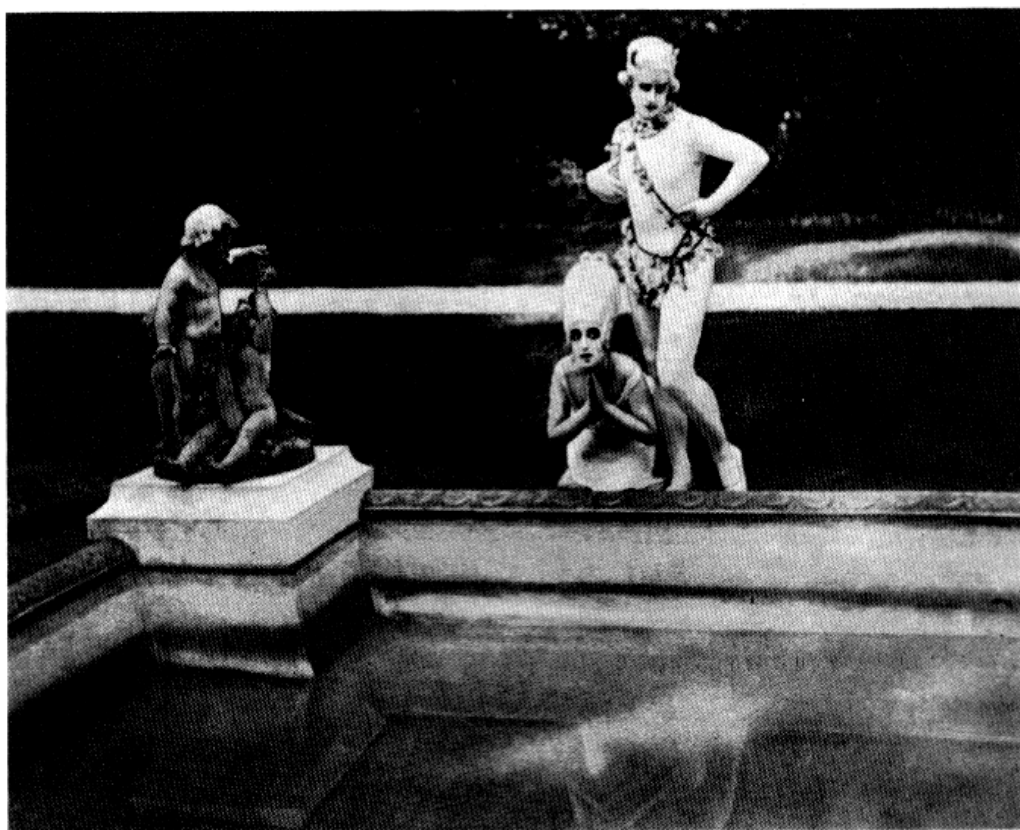
114. М. Фокин — Фавн. «Фавн и нимфа»



115. М. Фокин — Вакх

116. «Сон маркизы». Рисунки М. Фокина

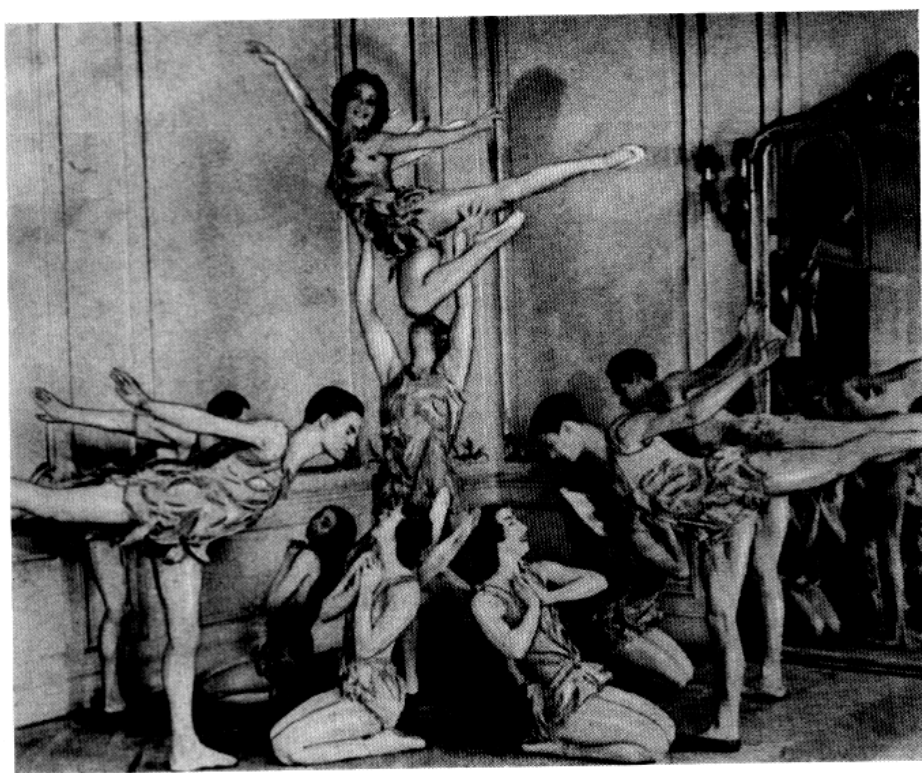
117. В. Фокина и М. Фокин. «Сон маркизы»





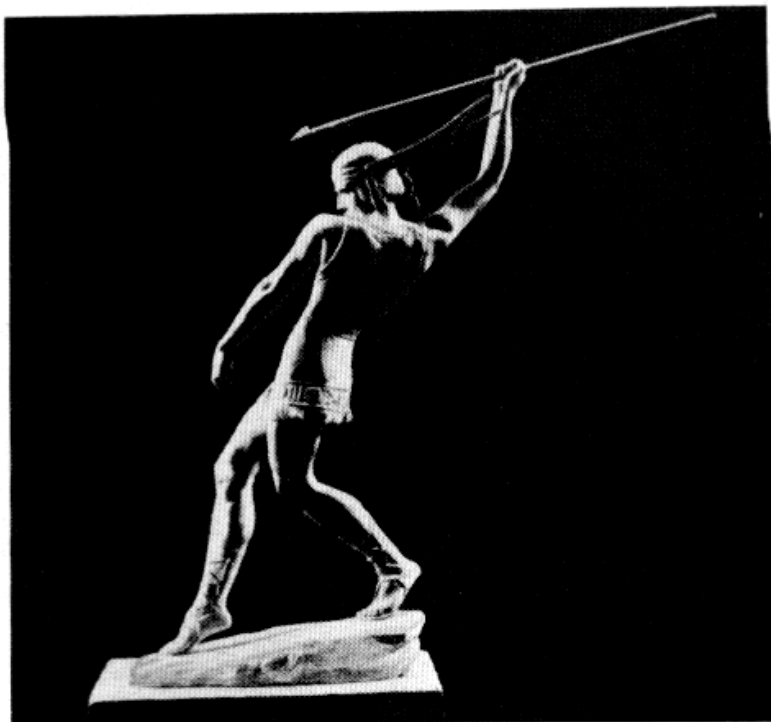
118. Э. Виль — Сильфида.
Рис. П. Гончарова

119. «Эльфы»



120. М. Фокин — Атилан.
«Громовая птица».
Скульптура Х. Фришмут

121. В студии М. Фокина.
Нью-Йорк





122. А. Павлова. «Умиравший лебедь»

123. А. Павлова.
«Умиравший лебедь» (деталь)

124. А. Павлова. «Умиравший лебедь»







125. Е. Люком. «Арагонская хота»

126. Б. Романов. «Арагонская хота»

127. «Прелюды». Сцена из балета

128. А. Бенуа. Картина Л. Бакста

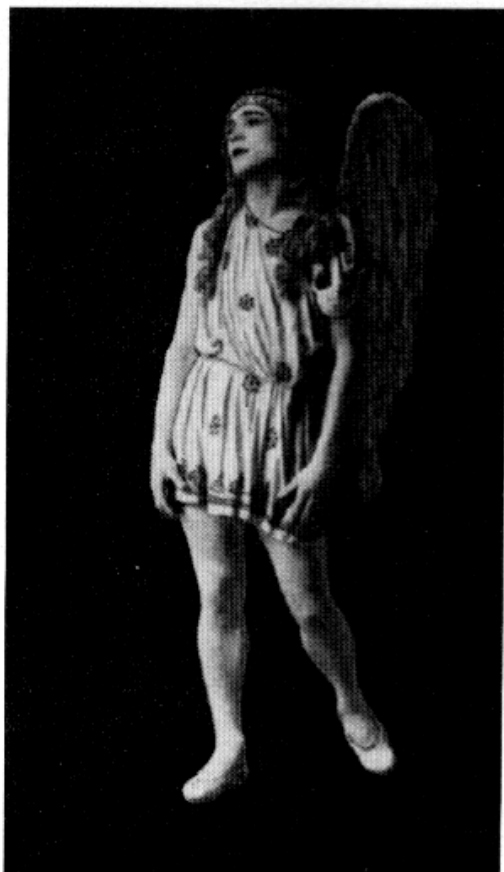
129. Виталий Фокин. Картина М. Фокина



130. «Франческа да Римини».
Рис. П. Гончарова

131. Л. Егорова. «Франческа да Римини»





132. П. Владимиров. «Эрос»

133. О. Спесивцева. «Эрос»

134. М. Фокин. Автопортрет

31	Вечная слава вам	Вечная слава вам	31
32	Вечная слава вам	Вечная слава вам	32
33	Вечная слава вам	Вечная слава вам	33
34	Вечная слава вам	Вечная слава вам	34
35	Вечная слава вам	Вечная слава вам	35
36	Вечная слава вам	Вечная слава вам	36
37	Вечная слава вам	Вечная слава вам	37
38	Вечная слава вам	Вечная слава вам	38
39	Вечная слава вам	Вечная слава вам	39
40	Вечная слава вам	Вечная слава вам	40
41	Вечная слава вам	Вечная слава вам	41
42	Вечная слава вам	Вечная слава вам	42
43	Вечная слава вам	Вечная слава вам	43
44	Вечная слава вам	Вечная слава вам	44
45	Вечная слава вам	Вечная слава вам	45

Угаснул городок.

Во агитационный городок, одит
из его молодых учеников
бывших сам взгляд демона
иже помощи научившихся замечаний.

Одним из детей: так же и в будущем
сидит поднимается. Будущему городу,
но когда последний то же водворит
демона на место, от него давшего
заблуждений сообразности в его замечаниях
и ему грозит опасность.

Демон- вода напоит его всю
попавшую. Но она в агитации:
попавшая как и в воде воды
- воды которая ее ее поит.

Во кратчайшее время водворения
города в моменте замечаний
предоставляет воду.

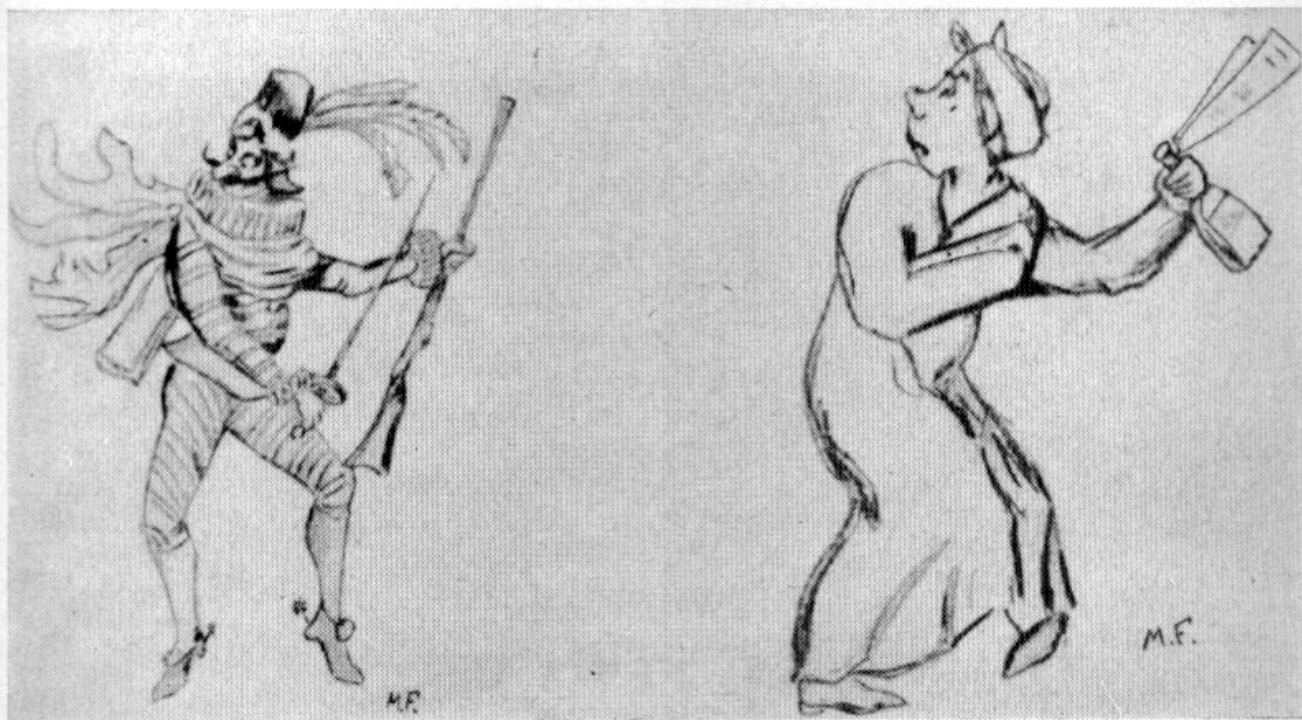
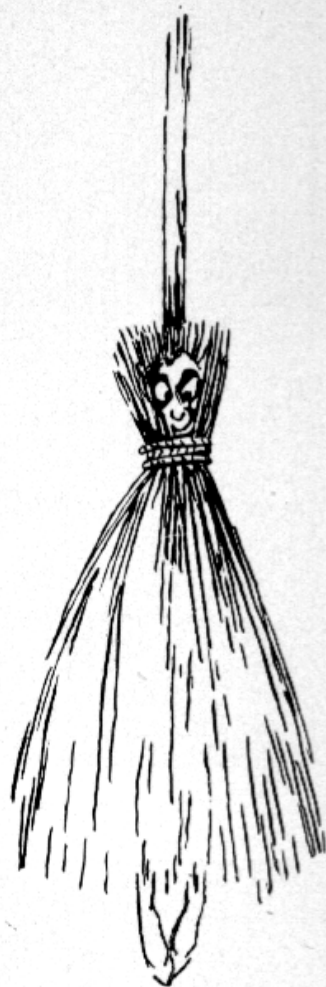
137. Автограф М. Фокина

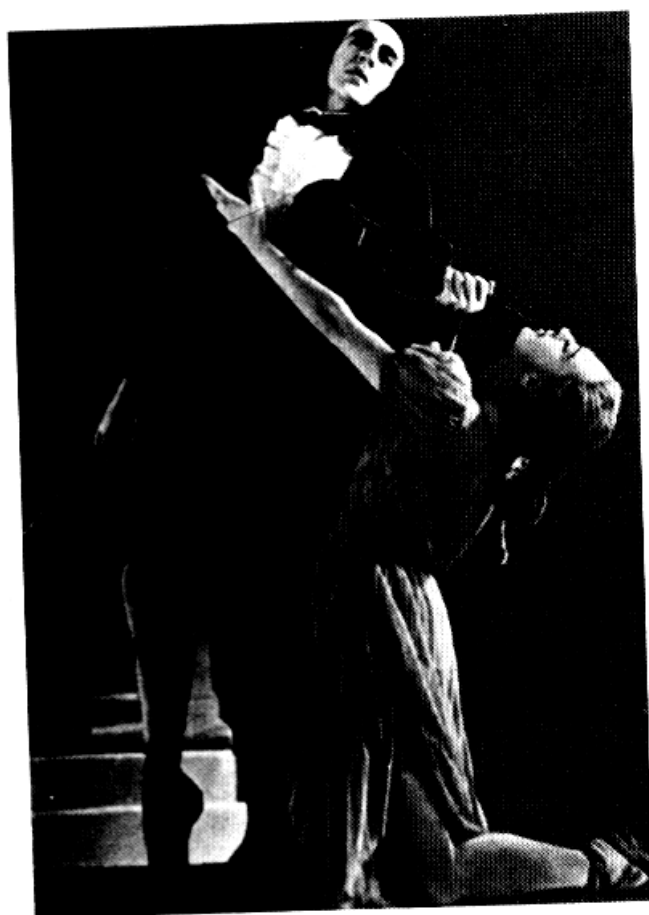
138. С. Рахманинов. Рис. А. Пастернака



139. «Ученик чародея». Рисунок М. Фокина

140. «Приключения Арлекина». Рисунки М. Фокина





141. «Паганини». Сцена из балета

142. Д. Ростов и А. Григорьева. «Паганини»

«говорящий» танец, каким, мне казалось, можно [сделать] «Половецкие танцы».

Странно, но это так: в большинстве случаев мне страшно было приступать именно к тем сочинениям, кот[орые] впоследствии становились лучшими моими достижениями. Мне казалось: что я знаю о танцах половцев? Как вообще история мало знает об этом диком народе! Как я могу дать в своем сочинении какую-то правду о половцах, когда о них так мало известно? Какие па могут войти в состав этих танцев? Отсутствие материалов и восторг перед музыкой, которую так страшно испортить, смущали меня, и я готов был уклониться от постановки. Дягилев, предлагая мне поставить танцы для оперы, акт из которой давался в Париже, говорил: «Вы это отлично сделаете, М[ихаил] М[ихайлович]!» Н. К. Рерих, кот[орому] поручены были декорация и костюмы к «Игору», сказал мне: «Я уверен, вы сделаете что-нибудь замечательное». И я поверил им и приступил. Потом я не раз читал, как мы совместно работали с Рерихом, как мы удивительно с ним сговорились. Недаром этот художник является в то же время и замечательным археологом. Но я очень хорошо помню, что единственное мое заседание с Н[иколаем] К[онстантиновичем] по этому поводу было на учредительном собрании при создании журнала «Аполлон». * Встретившись с Рерихом и сказав ему, что я рад, что он будет делать костюмы и декорации, я получил в ответ любезную и подбадривающую меня фразу. И это все.

Репетировал я на сцене Екатерининского театра * на Екат[ерининском] канале, снятого для этого С. П. Дягилевым. Я работал с артистами на сцене. Занавес был поднят. Дягилев приглашал художников и друзей смотреть на нашу работу. Меня совершенно не смущало то, что за спиной у меня целый «Мир искусства». Обычно стеснительный, особенно в те молодые годы, я совершенно не стеснялся моей аудитории и не замечал ее, увлеченный работой. Я танцевал каждую партию перед каждой группой исполнителей. Танцевал по много раз. Откуда брались мои па? Я бы сказал — из музыки. Иногда я приступал к постановке во всеоружии, напивавшись историческими, этнографическими, музейными и книжными материалами. На этот раз я пришел с нотами Бородина под мышкой, и это [было] все мое оружие.

Насколько я колебался до начала работы, настолько я был уверен в себе, когда начал постановку. Никто не мог бы сбить меня. Все рисовалось мне ясно, и я верил, что если половцы танцевали и не так, то под оркестр Бородина они должны танцевать именно так.

После одной из репетиций входит балетоман Н. М. Безобразов, взял меня под руку и, уведя в уголок, сказал: «Вы не думаете, М[ихаил] М[ихайлович], что вы как-то не так ставите «Игоря»? Это очень удивило меня, но несколько не смутило. «Если бы я думал, Н[иколай] М[ихайлович], что надо ставить по-другому, то я и ставил бы по-другому, — ответил я. — А в чем же дело? Как же надо ставить?» «Это, конечно, не мне вас учить, дорогой мой, — ответил, смущаясь, милый балетоман. — Но что-то, я чувствую, не то».

«Буду продолжать, как я чувствую», — сказал и действительно продолжал, как начал и как чувствовал, и продолжал с непоколебимой уверенностью.

В этом же роде и с таким же результатом был у меня разговор и с А. Н. Бенуа. Потом я понял, что это Дягилеву не понравилась моя работа

и он передал неприятное дело критики своим друзьям, не определив точно, что же нехорошо в моей постановке. Впоследствии, и даже очень скоро, эти танцы стали гордостью дягилевской антрепризы и одной из самых больших побед русского балета. Любопытно сопоставить с описанным другую сцену. Ровно через 20 лет ставлю я «Половецкие пляски» в антрепризе Русской оперы в Париже. По приглашению князя Церетели приезжаю специально из Америки. Уж очень дороги мне эти танцы. Репетирую... Главный воин — Б. Г. Романов. Подходит ко мне. Я, как всегда во время репетиции «плясок», стою на стуле. Топаю. Кричу поправки, стараюсь перекрыть музыку. Романов тянется ко мне. Шепчет: «М[ихаил] М[ихайлович], за дверью С. П. Дягилев. Он слышит «Игоря», слышит ваш голос, он со слезами на глазах сказал мне: «Ведь это лучшее воспоминание»... Он хочет войти, но... ведь вы уже не знакомы, кажется, несколько лет?!» — «Пригласите, Бабиша, С[ергея] Павловича. Буду очень рад. Это тоже мое лучшее воспоминание»...

Романов ушел. Пляску продолжали без него. Я продолжал наблюдать и кричать. Романов вернулся один. Он рассказал мне, что Дягилев уже взялся за ручку [дверей], но лишь печально покачал головой и ушел.

Так мне и не удалось больше его повидать!

Но вернусь опять к моим лучшим воспоминаниям.

Главную роль танцевал А. Больм. Он был великолепен. Это самая лучшая его роль, и он остался самым ее лучшим исполнителем. Много видал я «Главных воинов», но для меня Больм остался «incomparable».¹ Танцевал я сам эту роль много и с увлечением. Думаю, что исполнил все, как автор хотел. Но себя я не видал и судить не берусь. Из всех же, кого видал, никто даже не приблизился к Больму. Конечно, главная сила «Половецких танцев» не [в] центральной партии, а в ансамбле, кот[орый] являлся не фоном, не аккомпанементом, а коллективным действующим лицом. Но Больм зажигал окружающих.

Много раз бывало у меня, что первый исполнитель является и лучшим исполнителем. Происходит это не оттого, что я приурочиваю композицию к данным артиста, а п[ото]му, что с первым исполнителем я занимаюсь в момент творчества, с другим же — по воспоминанию о том, что было когда-то сотворено. Кроме того, физически невозможно при всякой репетиции так танцевать, так беситься, как это я делал при первой постановке. «Половецкие пляски» также принадлежат к небольшому числу балетов, в которых я не забыл ни одной детали и не изменил ни одного движения и в котором вносимые другими изменения особенно болезненно мною переживаются.*

После успеха первого сезона был немедленно решен вопрос о том, что [мы] поедем вновь на будущее лето [в Париж] и что для этого надо создать серию новых балетов.

Кому принадлежит первая мысль поставить «Шехеразаду», я не могу сказать. Когда я вошел один раз к Дягилеву (это было на его квартире в Замятинном переулке* в Петербурге), Л. Бакст докладывал свою, как мне показалось, идею применить для музыки «Шехеразеды» вступление к «1001 ночи». Он напомнил нам это начало знаменитых сказок. Он предложил, чтобы внезапно вернувшийся шах, заставший жен своих в объятиях

любовников-негров, приказал их запрятать в мешки и эти мешки выбросить в море. Не знаю, как Бакст представлял себе это сценически. Когда я вообразил себе эту картину, мне она очень не понравилась. Прикрывать в самый трагический момент артистов мешками — значит закрыть очень интересную сцену. Мешки были бы тяжелы и некрасивы. Бросать в них артистов было бы опасно. Самый момент падения в море был бы скрыт от зрителя. А главное — я не видел в этом ничего хорошего. Много трудностей, рискованных, некрасивых моментов, и ничего хорошего. Я высказался против. Мне казалось, массовое истребление любовников и неверных жен на глазах публики — это такая чудная для меня задача. Все поддержали меня. Хотя Бакст старался передать, как это будет интересно, если понесут к морю мешки, но никого не убедил. Вообще, когда Бакст старался иллюстрировать свои мысли движениями, он только рисковал даже самую чудную мысль провалить. Удивительно, до чего художник, могущий изобразить на бумаге или холсте человеческое тело в самом сложном ракурсе, могущий передать средствами своего искусства большую пластическую выдумку, стильную позу, оказывался беспомощным, когда пробовал изобразить позу своим телом. Выходило совершенно не то, что он воображал. Итак, он не поддержал своего плана своей демонстрацией. «Брось, Левушка», — насмешливо говорили ему. «Нет, Шура, это не так плохо, нет, Сережа, не говори!» — волновался он.

В общем, главная основа сюжета была принята. Братья шах Земан и шах Назар уезжают на охоту, чтобы внезапно вернуться и узнать, действительно ли жены изменяют царю Индии и Китая, как только он их оставляет. Затем избивание любовников и жен, включая и любимую жену. Бенуа взялся распределить сюжет по музыке. Пошли к роялю. Бенуа быстро, слишком быстро (так невозможно строить сюжет по музыке) написал в нотах: когда в гареме рабыни танцуют перед царственными братьями, когда они уезжают на охоту, когда изменяют жены и т. д. Всего несколько моментов сюжета точно распределены по клавиру. [Да и] от этой точности ничего не осталось. Например, танцы гарема и отъезд на охоту А[лександр] Н[иколаевич] вписал в первую часть симфонии. Эту часть я не ставил совершенно, и она всегда исполнялась как увертюра. Теперь, после того как «Шехеразада» прошла тысячи раз и во всех частях света, трудно было бы представить мирную, ленивую атмосферу гарема, с кот[орой] начинается балет, под музыку бушующих волн в 1-й части симфонии.

Как мог А. Н. Бенуа, исключительно музыкальный, до мозга костей театральный человек, сделать такую ошибку? Мне кажется, что он слишком торопился. Его какие-то посторонние причины толкали скорее записать «собственной» рукой «свой» сюжет. Много позже я узнал, что между А. Н. Бенуа и Л. С. Бакстом был спор о том, кому принадлежит первая идея постановки этого балета. Я узнал, что судьей в этом деле был избран В. А. Серов. Этот восхитительный художник пользовался репутацией хрустально чистой души. Решение этот милый друг-судья вынес в пользу Бакста. Я ни одной минуты не допускал, что А[лександр] Н[иколаевич] мог приписывать исключительно себе какие-либо авторские права. Он так богат выдумкой, из его головы так и вылетают самые интересные мысли... зачем ему приписывать чужие идеи себе?! Дело в том, что в период совместной работы этих двух удивительных людей и художников, когда я примкнул

к ним (или они примкнули ко мне), атмосфера, творческое воодушевление были таковы, что каждый выражал свою идею, как только она зарождалась; мы спорили, перебивали друг друга, и никому не приходило в голову вспоминать и записывать, что и кем сказано. Вероятно, в момент такого увлечения мыслью поставить балет на муз[ыку] Римского-[Корсакова], перечисляя разные темы сказок, добрались до их начала и не заметили, у кого вырвались «направляющие» слова. Меня немного удивила поспешность, с кот[орой] А[лександр] Н[иколаевич] вписывал моменты сюжета. До того уже много поработав с Бенуа, я привык, что он никогда не торопится. Наоборот, у него всегда так много мыслей, что он не может решить, на какой остановиться. В этот момент я почувствовал что-то чужое в [его] работе, непривычное, не наше. Поэтому, когда я забрал ноты, пошел домой и стал работать над музыкой, то я не считался с фразами А[лександра] Н[иколаевича], мнением кот[орого] всегда дорожил. Я переделал все, почувствовав, что во 2-й части симфонии есть такая разнообразная и подходящая музыка для картин, которые уже начинали мне рисоваться, что никакой композитор «по заказу» не написал бы лучше. Я разработал все детали драмы и поставил ее так, как до того балеты не ставились, без единого условного жеста. Жест только действенный и эмоциональный. Клавир, по которому я ставил, остался в России. Я, к сожалению, лишен возможности его получить, проследить и вспомнить, как создавался балет. [Но одно несомненно.] На программах у Дягилева и всюду, где потом я давал балет, ставились два автора — Бакст и Фокин. Кому бы ни принадлежала первая идея и главная линия сюжета, я его разработал, переработал и поставил, и все детали сцен принадлежат мне, не говоря уже о танцах.

В постановке [«Шехеразады»] мне впервые полностью удалось осуществить мой принцип изложения действия. В то, как я ставил, конечно, никто не вмешивался. А ставил я так: действия и чувства были выражены позами и движением. Никто не говорил руками. Все ли можно передать без условных жестов? Нет. Но в «Шехеразаде» все передано. Трудно словами рассказать разницу между тем, как балет был бы поставлен по старинной классической системе и как я его поставил по своей, по новой. Но я все же попытаюсь.

Как бы поставили мимическую сцену финала раньше? Шах Земан видит, что его брат шах Назар, истребивший всех жен, не может отдать приказ, чтобы зарезали и главную, любимую его жену Зобеиду. Он колеблется. Жалеет. Шах Земан возмущен слабостью брата, оскорблен за него.

Что бы он сделал по традициям старого балета? Он обошел бы вокруг сцены (этот круг по сцене — очень распространенный прием, чтобы обратиться на себя внимание публики). Он указал бы рукой направо. Это значит: «Вы». Другой рукой налево. Это значит: «И вы». Потом двумя руками себе на грудь. Это значит: «Меня». Двумя руками себе на уши: «Слушайте!» Опять на себя: «Я». Несколько движений перед ртом, как будто оттуда что-то сыплется: «Все расскажу».

Затем был бы такой «текст» монолога: «Когда (произносится артистом про себя, но никак не выражается) наступила ночь (делается сердитое лицо, артист наклоняется немного вперед и соединяет руки под головой, [что обозначает] покров, мрак, ночь), сюда (указывается пальцем на пол) пришли ([делается] несколько шагов, руками указывается на разные места

пола, где каждый шаг идущих кончается) один, другой, третий (показывается один палец, два пальца, три пальца) негры (лицо еще более хмурится для передачи черного цвета, и по нему проводится кистью руки сверху вниз). По этой системе, которую слишком долго описывать, брат рассказал бы брату, как негры целовали жен «один, два, три раза» и т. д. В старом балете любили говорить: один, два, три раза. Во многих балетах я просил у балерин — у Павловой или другой балерины — «один» поцелуй. Чувствовал, как это глупо, но делал так по традиции. Вероятно, торчащий палец никому не представлялся самым красивым жестом. Но другие слова трудно перевести на язык рук, а цифры легко. Говорят мимикой не то, что надо, а то, что можно. Итак, поступай шах по традиции, он бы совершил сотни никому не понятных движений руками.

Вместо всего этого мой шах мрачно подходил к трупу убитого негра, любовника Зобеиды, толкал его ногой и, когда мертвое тело переваливалось, указывал брату на него рукой. И это все. Этого совершенно достаточно, чтобы взрыв бешеной ревности при виде тела красавца, кот[орого] только что ласкала его жена, заставил бы несчастного мужа бросить изменницу на кинжалы поджидающих ее евнухов и солдат. Все ясно для публики. Всего несколько жестов. Так поставлена вся «Шехеразада». Жесты только те, которые понятно выражают данный момент действия. В этом балете есть и любовь, и страсть, и плутовство, и гнев, и горе, и отчаяние и нет никакой жестикуляции. В балете есть жесты рук, но это те жизненные жесты, которыми мы сопровождаем свою речь. Когда Зобеида, признаваясь в измене, печально опускает руки и голову, когда тянется руками к шаху, чтобы сказать ему, что все же его любит, когда шах широким жестом гонит солдат на избивание жен, когда он держит руку умирающей у его ног Зобеиды, рыдая, закрывает руками лицо... все это не жесты глухонемых, все это не замены слова, а дополнения к слову, кот[орое] кажется произносимым и понятным, хотя мы его не слышим.

Скоро будет 30 лет со дня постановки «Шехеразады». Она не устарела для меня. Я знаю, что не так танцуют на Востоке, не так живут. После постановки балета я изучал настоящие восточные танцы. Но я ни за что не согласился бы переставить мои танцы на настоящие. Для них нужен был бы настоящий восточный оркестр. Под симфонический оркестр Римского [-Корсакова] они бы не подошли. Восток, хотя и основанный на настоящих арабских, персидских и индийских движениях, был все-таки Востоком вымышленным. Танцовщица с босыми ногами, танцующая, главным образом, руками и корпусом... как это было далеко от балетного Востока того времени.

Что сказать об исполнителях? Зобеида — Рубинштейн, негр — Нижинский, шах [Назар] — Булгаков, шах [Земан] — Киселев, евнух — [Григорьев], одалиски — Фокина, Федорова, Полякова, альмеи — Нижинская, Шоллар... Где я мог еще найти такой состав?! А кордебалет? Но что важнее всего — это энтузиазм, это готовность сделать все, что я хочу и как я хочу. Вспоминаю сцену массового убийства. Летели, борясь, кубарем с лестницы, падали вниз головой, висели кверху ногами. Этого можно было достигнуть лишь благодаря общему сознанию, что делается новое, невиданное до нас.

Ставя последнюю сцену, я разбил ее на массу отдельных эпизодов. По несколько раз проходил [мизансцены] с каждой отдельной борющейся парой. Один солдат душил одалиску несколько раз, пока она не «научилась

В том же сезоне * поставил я «Видение розы». Сочинял его также в Ек[ате]рининском театре. Помню, как репетировал не на сцене (вероятно, была занята), а на маленькой ресторанной эстраде. Поставил очень быстро. Почти симпровизировал. Тоже никогда потом ничего не изменил в этой композиции.

Идея постановки, то есть мысль поставить балет на тему стихотворений Теофиля Готье, принадлежала... Водуайе. Когда, встретив г. В[одуайе] в Париже, в зрительном зале, после триумфальной премьеры «Видения [розы]», и получив от него массу комплиментов и поздравлений, я, в свою очередь, поздравил его, как автора, с успехом, он сказал: «Мое дело было только познакомить г-на Фокина с г-ном Готье». * Это слишком скромно. Хотя тема не есть сочинение, но указать тему, дать первую основную идею балета — это иногда является фундаментом всего удачно потом построенного здания.

Об этом балете было очень много написано. Много правды о восхитительном исполнении Карсавиной и Нижинского и о поэтичности целого. Но много и лжи. Необычайно преувеличен последний прыжок Нижинского. Необычайно преувеличен и смысл этого прыжка. Гром аплодисментов после «полета» Нижинского в окно раздавался не потому, что по размерам этот прыжок представлял что-то невиданное. Нет, это было окончанием легкого, воздушного, поэтичного и очень трудного танца, кот[орый] весь был в исполнении Нижинского прекрасен. Когда танец кончался, руки у всех невольно поднимались [аплодировать]. Досадно, что все хотят свести к последнему прыжку. Досадно, что одно из лучших поэтичных достижений балета хотят свести к идее «попрыгунчика». И как для этого беспрельдно лгут! В книге Р. Ниж[инской] описывается, как ее супруг одним прыжком покрывал всю сцену. Разберемся в этом прыжке. Что останется [тогда] от рассуждений Р[омолы] Н[ижинской]? Декорация, представляющая маленькую комнату из двух стен, сходящихся посредине сцены, оставляла очень мало места для танцев, и главная трудность заключалась в том, чтобы уместить танец на такой маленькой площадке. Нижинский целовал девушку, спящую в кресле на правой стороне сцены, недалеко от [окна]. Поворачиваясь к окну лицом, он был почти на середине. Затем он пробежал пять шагов и с шестого делал прыжок в окно. Этот разбег Нижинский делал, как и все исполнители. С места никто не прыгал. Итак, он начинал прыжок приблизительно за ярд до окна. Где же полет через всю сцену? О высоте этого мифического прыжка. Когда строили декорацию, то мерили, какой величины надо сделать подоконник. Его сделали немного более фута. Это было совершенно достаточно для прыжка Нижинского. Но такими увеличениями и преувеличениями полна книга г-жи Р. Н[ижинской].

В самом начале ее книги говорится о «pas de trois», кот[орое] Нижинский танцевал со своей сестрой, когда ему было три года. Если принять во внимание, что сестра его Бронислава была младше брата на несколько лет, то становится ясным, что репетировало это талантливое семейство свое «pas de trois» до появления Брониславы на свет. Такими отступлениями от истины и здравого смысла полна книга Р. Н[ижинской].

Как-то зашла ко мне одна дама-писательница в Н[ью-] Й[орке] поговорить о Павловой. Просила рассказать все, что я смогу вспомнить о знаменитой балерине. Предупреждала, что хочет ознакомиться с материалами, но

будет писать совершенно другое. Она специалистка по воображаемым биографиям — «Imaginary Biography». Жалко, что о чудном танцоре Нижинском пишутся «Imaginary Biography». Если бы написать о нем правду, как об артисте, то это была бы достаточно прекрасная картина искусства, не омраченная выдумками и преувеличениями...

О «Spectre», как о композиции, хочу сказать, что при использовании всех ресурсов классического балета я считал эту постановку принадлежащей к достижениям именно нового балета. В нем не было танца для показа техники (потому-то мне особенно досажен миф о прыжке). Танец все время выразителен. Очень нова и красива тема танца Девушки. С закрытыми глазами ищет она, призывая, свое Видение. Spectre ни в одном движении не похож на обычного танцовщика, исполняющего для удовольствия публики свои вариации. Это — дух. Это — мечта. Это аромат розы, ласка ее нежных лепестков, многое еще, для чего не найти определяющих слов, но это ни в коем случае не «кавалер», не «партнер балерины». Техника рук в этом балете совершенно отличная от крепких правильных рук старого балета. Руки живут, говорят, поют, а не исполняют «позиции».

То, что Нижинский был не мужественный, какой-то бесполой, придавало особую прелесть его роли, делало его наиболее подходящим для нее. Вообще, в Нижинском если не было мужественности, то и не было той противной женственности. Несмотря на свои гомосексуальные особенности (...) * несмотря на этот уклон от нормальной мужской красоты, Нижинский совершенно не напоминал тех молодых людей — «девочек», кот[орые], по крайней мере меня, отталкивают на сцене. Я как-то испытал удивительно отталкивающее чувство, увидев женщину в юбке, с женской прической и... большой бородой. Нечто подобное я испытываю, когда вижу на сцене мужественную танцовщицу или танцовщика-девочку. Думаю, что благодаря именно этому моему свойству и вкусу, в Нижинском, прошедшем под моим контролем все свои роли, не было этой отвратительной женственности на сцене, хотя в жизни он был немного «девочка».



«ЖАР-ПТИЦА»

*Сочинение балета. Композитор А. К. Лядов.
Знакомство и работа с И. Ф. Стравинским.
«Голубая птица» вместо «Жар-птицы».
Как я представлял себе балет.
Отношение группы. Танец как средство
выявления действия. Отмены и упрощения.
Успех премьеры. Я в публике через 11 лет.
Стриженные царевны. «Поганое царство»
в костюмах светлого апофеоза.
Пьеро в «Жар-птице»*

При самом возникновении дягилевской антрепризы чувствовалось, что среди поставленных мною в Петербурге балетов, из которых предполагалось составить репертуар для спектаклей в Париже, не хватало балета чисто национального. Не хватало балета из русской жизни или на тему из русской сказки. Мы (Дягилев, группа художников и я) стали искать сюжет. Лучшие литературные обработки русской сказки были уже использованы для сцены (главным образом Римским-Корсаковым в его операх). Все образы народной фантазии уже прошли на сцену. Только образ Жар-птицы остался еще неиспользованным, а между тем Жар-птица — самое фантастическое создание народной сказки и, вместе, наиболее подходящее для танцевального воплощения. Но нет такой сказки о Жар-птице, которая бы целиком подошла к балету. Я взялся соединить различные народные сказки в одну. Я перечитал Афанасьева и другие собрания сказок и сочинил по ним балетное либретто. В то время мы очень часто по вечерам собирались у Александра Николаевича Бенуа. За чайным столом я рассказал либретто. В течение нескольких таких чаев мне приходилось рассказывать «Жар-птицу». Каждый раз приходил какой-либо художник, еще не знающий о новом балете, и мне приходилось рассказывать сюжет опять. Я уклонялся. Но Бенуа настаивал. Я принимался за изложение балета и постепенно увлекался. Во время рассказа постоянно возникала новая подробность и, наконец, последний гость услышал уже во всех деталях тот балет, который известен теперь под именем «Жар-птицы».

Только два изменения были впоследствии введены в балет. У меня Жар-птица дарила Ивану-царевичу волшебные гусли, играя на которых, он заставлял плясать поганое Кошеево царство. По совету А. Н. Бенуа и еще потому, что в Париже предполагалось поставить «Садко» (опера, в которой фигурируют также гусли), я от гуслей отступился. Впоследствии, уступая желанию Стравинского, я согласился заменить веселые пляски и хороводы, которыми хотел закончить балет, апофеозом-коронацией.

Когда возник вопрос о композиторе, общим желанием было, чтобы музыку написал А. К. Лядов, этот тончайший художник, создавший уже ряд замечательнейших музыкальных иллюстраций к русским сказкам. Опасение было лишь [в том], что он очень медленно работает и балет не успеет к сезону в Париже. Но надежды были на Дягилева, что он его уговорит, поторопит. Я изложил либретто письменно. У меня было устроено собрание. Лядов приехал, ознакомился с сюжетом и очень заинтересовался. Он взял либретто. Мы стали ждать, как эта сказка превратится в музыкальные картины самого русского из русских композиторов того времени. Декорации и костюмы были заказаны А. Я. Головину, волшебнику красок и знатоку старорусского стиля.

Месяцы проходили. Мы ничего не слыхали от Лядова и начинали волноваться. Однажды Головин пришел в нашу компанию и сказал, что только что встретил Лядова.

— Ну что? Как балет?.. Готова ли музыка? — воскликнули мы с волнением.

Головин печально покачал головой:

— Лядов сказал мне, что он уже купил нотную бумагу...

Немедленно было решено отобрать либретто от Лядова и искать другого композитора. Но кто он? Где он?.. Дягилев разрешил этот вопрос. Он назвал имя начинающего композитора И. Ф. Стравинского. Никто из нас не знал его музыки. Дягилев сказал, что скоро будет исполняться произведение этого композитора «Фейерверк», что он очень талантлив, надо пойти вместе послушать и тогда решить вопрос.

Не помню, было ли это на концерте или на репетиции концерта, когда я впервые познакомился с музыкой Стравинского и с самим автором. Помню, как мы стояли с Дягилевым и, кажется, с Бенуа. К нам подошел взволнованный молодой человек. Он очень возмущался отношением музыкантов к его сочинению. На концерте играл оркестр императорских театров, самый восхитительный оркестр. Многие музыканты были профессорами консерватории. Оркестр был прекрасен, но несколько консервативен, и смелые опыты молодого композитора шокировали маститых музыкантов. Они без уважения отнеслись к музыке Стравинского, как он выразился — «издевались» над ней.

Я очень понимал состояние молодого автора и сочувствовал ему. Сам я только что пережил то же самое. Часть «маститых» балерин не признавали моих новаторств. Но за меня была молодежь. В оркестре же молодежи почти не было. Все почтенные консерваторы.

У публики «Фейерверк» тоже не имел успеха. Но и Дягилева, и меня захватила эта музыка. Там было как раз то, чего я ждал для «Жар-птицы». Музыка эта горит, пылает, бросает искрами. Это то, что мне надо для огненного образа в балете. Элемент звукоподражания, свойственный таланту Стравинского, шипение и свист — все это оставило равнодушными слушателей и все это взволновало нас с Дягилевым. Он заказал музыку Стравинскому, и вскоре началась наша первая и интереснейшая совместная работа с новым композитором.

Я поставил много балетов, но ни со Стравинским, ни с другими композиторами не работал так рука об руку, как на этот раз. Темп работы был совершенно не лядовский. Балет быстро создавался. Система работы тоже была другая. Я не ждал, когда композитор даст мне готовую музыку.

Стравинский приходил ко мне с первыми набросками, с первоначальными мыслями. Он мне их играл. Я для него мимировал сцены. Он по моей просьбе разбивал свои или народные темы на короткие фразы, соответственно отдельным моментам сцены, отдельным жестам, позам. Помню, как он принес мне красивую русскую мелодию для выхода Ивана-царевича и как я просил его не давать сразу всю мелодию целиком, а при появлении Ивана на заборе, при его оглядывании чудес волшебного сада, при прыжке с забора... лишь намек на тему, отдельные нотки. Стравинский играл. Я изображал царевича. Забором было мое пианино. Я лез через пианино, прыгал с него, бродил, испуганно оглядываясь, по моему кабинету... Стравинский следил за мною и вторил мне отрывками мелодии царевича на фоне таинственного трепета, изображающего сад злого царя Кощея. Потом я был царевной, брал боязливо из рук воображаемого царевича золотое яблоко. Потом я был злым Кощеем, его поганой свитой и т. д. и т. д. Все это находило самое живописное отражение в звуках рояля, несущихся из-под пальцев Стравинского, также увлеченного этой интересной работой.

Система создания балета может быть различная. Мне приходилось сочинять балеты на давно написанную музыку, написанную не для балета, не для театра. При этом я то пользовался программой или намеками на программу, которые находил в нотах («Прелюды», «Карнавал»), то придумывал программу к чистой, беспрограммной музыке (VI Симфония, «Испанское каприччио»), то ставил на другую программу, а не на ту, которую имел в виду композитор («Шехеразада»), то совершенно обходился без всякой программы («Сильфиды», «Эльфы»). Иногда я давал композитору разработанное либретто и потом получал уже готовую, написанную на мой сюжет музыку (как было с балетом «Дафнис и Хлоя»). Бывало, что я получал балет с готовым сюжетом. В таких случаях, кроме сочинения танцев, мне обычно приходилось придумывать подробности сцен, [я] стара[лся] найти драматическое оправдание каждой музыкальной фразы (например, балет «Петрушка»). Все это совершенно различные приемы постановки балета, и я не имею в виду рекомендовать какой-либо один из них. Я не говорю, что балет должен сочиняться непременно только таким образом, как это было в нашей работе со Стравинским над «Жар-птицей». Но я все же скажу: наиболее увлекательной является система совместного творчества балетмейстера и композитора, когда два художника вместе вырабатывают смысл каждого момента музыки. Конечно, для этого нужно взаимное понимание, нужно, чтобы один другого разжигал своей фантазией. Тогда два мира: мир пластических видений и мир звуковых образов — постепенно сближаются, пока не сольются в одно целое.

Балет «Жар-птица» не был готов к первому сезону в Париже. Дягилев со свойственной ему находчивостью преподнес парижанам под именем «Жар-птица» старое *pas de deux* (танец «Голубой птицы») из балета «Спящая красавица». Я с удовольствием срепетировал для дивертисмента этот *chef d'oeuvre* М. И. Петипа; мне была только неприятна эта подмена названий. Зачем понадобилась такая подделка? Оказалось, что в рекламу Дягилев уже пустил сведения о балете «Жар-птица». Итак, вместо нового балета — старое *pas de deux*, но зато с тем же названием.

Балет «Жар-птица» был дан лишь во втором сезоне, то есть в 1910 году. Он дорог мне не только потому, что музыка написана на мой сюжет, что он

имел исключительный успех и продержался в репертуаре Дягилева в течение всего существования его антрепризы. Но главным образом потому, что в нем осуществлен мой идеал соединения творчества хореографического с творчеством музыкальным, и еще он дорог мне по воспоминаниям о тех волнениях и радостях, которые мы пережили совместно с композитором.

Опишу, каким балет «Жар-птица» мне представлялся при сочинении его в Петербурге, каким он предстал перед зрителями в Париже в 1910 году и каким стал, до какого состояния дошел, во что превратился на моих глазах в течение почти тридцатилетнего существования на сцене. Разница между тем, о чем я мечтал, и тем, что видел в последние годы, очень велика.

Из всех поставленных мною балетов (за исключением «Клеопатры») «Жар-птица» оказалась балетом наиболее пострадавшим от изменений, упрощений, от неправильного руководства, а более всего — от практичности директоров.

Вот как я представлял себе балет при его сочинении.

Среди скал, на горе, стоит замок злого царя Кошея бессмертного. Чтобы никто не проник к Кошею, не похитил из замка его пленных красавиц царевен, чтобы никто не украл золотых плодов из волшебного сада, замок обнесен золотою резною решеткой, а сад — высокой каменной стеною.

Медленно появляется Всадник ночи. На черном коне, сам в черном. Когда он удаляется, темнеет; только золотые яблоки на дереве светятся. Но тотчас же сад освещается ярким светом от Жар-птицы. Она летает по саду. Иван-царевич в погоне за птицей проникает в сад через высокую каменную ограду. Всюду натывается царевич на окаменелых чудовищ. Страшные рожи глядят на него с земли. Это всех врагов своих Кошей превратил в камень. В глубине сада видит Иван целый забор из окаменелых витязей. Это юноши, проникшие в страшное царство, чтобы освободить, чтобы спасти своих невест, похищенных злым Кошеем. Все они погибли, все стоят недвижными камнями, мохом обросли. Но забывает об этих ужасах Иван-царевич, ослепленный Жар-птицей. Сперва он хочет подстрелить ее, а потом решает поймать живьем. Когда Жар-птица подлетает к дереву с золотыми яблоками и начинает клевать их, ловит ее царевич. Трепещет, бьется в руках его птица, молит отпустить. Царевич держит крепко, не пускает. Но птица-дева так жалобно просит, так стонет, что доброму Ивану становится ее жалко. Выпускает он птицу на волю, а она за это дарит ему огненное перо. «Оно тебе пригодится», — говорит Жар-птица и улетает. Прячет перо за пазуху царевич и уже хочет уйти, лезет через забор, но открываются двери в замке и появляются двенадцать прекрасных царевен, а за ними самая красивая — царевна Ненаглядная Краса. Тайком от злого царя, при свете луны выбегают ночью они в сад порезвиться, с яблоками поиграть, не видят девушки царевича, яблоками перебрасываются, смехом заливаются. Залетело яблочко царевны Ненаглядной Красы в куст. Она за ним, а из куста царевич выходит, кланяется, яблочко подает. Пугаются девушки, отбегают. Но уж очень красив царевич, и учтив, и скромен. Полюбился он девушкам, а особенно — Ненаглядной Красе, и принимают они его в свои игры-хоровод. Не замечают, как наступает рассвет.

Скачет быстро Всадник утра. На белом коне, сам в белом. Светлеет. Переполошились девушки, убегают в замок. Царевич за ними. Но Ненаглядная Краса останавливает его, предупреждает, что ждет его гибель, если

пройдет он через золотые ворота, закрывает их и убегает. Но царевич так полюбил Ненаглядную Красу, что решает проникнуть за нею, ничего не боится. Как только он разрубает ворота своей саблей, раздаются волшебные трезвоны, все царство просыпается и из замка, по горе, катятся всякие страшилища, слуги Кошечей. Хватают царевича. Силен Иван, стряхивает с себя гадов, но несметная сила поганого царства облипает его, одолевает. Появляется сам Кошечей, старый, страшный. Зовет Ивана к допросу. Смирняется царевич, шапку снимает, но как увидел противную рожу колдуна, не выдержал — плюнул. Взвизгнуло, зарычало все поганое царство. Ставят царевича к стене. Выбегает царица, просит царя простить Ивана, но Кошечей начинает его уже в камень превращать. Погиб бы Иван, да вспомнил о переогненном. Хватает перо, машет, и прилетает ему на помощь Жар-птица. Всех она ослепляет, всех крутит, в пляс бросает. Пляшут уроды, удержаться не могут. Сам царь Кошечей пляшет. Всех до упаду уморила Жар-птица, на землю шлепнула, а потом плавно над ними, лежащими, в колыбельной колышется. С боку на бок поганые переваливаются, все с царем своим засыпают. Иван-царевич разыскивает Ненаглядную Красу, берет ее спящую на руки и хочет унести, но Жар-птица останавливает его. Она подводит царевича к дуплу. В дупле — ларец, в ларце — яйцо, а в яйце — смерть Кошечей. Достает царевич яйцо, жмет его — Кошечей корежит; с руки в руку перебрасывает — Кошечей со стороны в сторону летает; разбивает яйцо о землю — Кошечей рассыпается.

Исчезает поганое царство. На месте его город христианский вырастает, замок в храм превращается. Каменные витязи оживают. Каждый из них находит свою невесту-царевну, ту, за которой к страшному Кошечей проник, за которую лютую смерть принял. Находит и Иван-царевич свою возлюбленную, царицу Ненаглядную Красу. Объявляет ее своей женой — царицей освобожденного царства.

Многое из этой сказки мне удалось увидеть осуществленным на сцене Гранд Опера. * Многое превзошло даже мои ожидания. Прекрасна была музыка. Выражала она каждый момент сказки и звучала неслыханно фантастично. Красивы были костюмы Головина (он дал чудные костюмы для всех участвующих, не удался ему только два костюма — самой Жар-птицы и Ненаглядной Красы, которые были нарисованы поэтом Бакстом и оказались очень удачными). Но особенно хороша была головинская декорация: сад, как персидский ковер, сплетенный из самых фантастических растений, замок невиданной зловещей архитектуры. Все в мрачных тонах с таинственно светящимся золотом. Великолепны были все исполнители во главе с Т. Карсавиной (Жар-птица), В. Фокиной (царица Ненаглядная Краса), А. Булгаковым (Кошечей бессмертный). Об исполнении роли Ивана-царевича ничего сказать не могу потому, что сам играл эту роль. Играл с большим удовольствием. Роль эту любил. Во всяком случае, пожелания автора исполнял точно. После А. Булгакова роль Кошечей исполнял замечательный мимист Э. Чекетти. Он был, конечно, хорош по исполнению, но совершенно не подходил по внешности. Должен был быть высокий, скелетообразный, страшный старик. Тысячелетия сох он от жадности и злобы. Чекетти же был маленький и кругленький. Кордебалет был замечательный и по составу и, что еще важнее, по его отношению к делу. Никогда потом я не видал таких кошек, билибошек, кикимор...

Вспоминаю, выполнения каких трудностей мне тогда удавалось добиваться. Вот пример: при выходе из замка свиты Кошея я поставил для каждой группы разные гротескные движения. Одной группе, мальчикам-рабам, я показал появление большим прыжком с поворотом в воздухе и с поджатыми ногами. Во время репетиции, на гладком полу, это очень хорошо выходило. Когда перешли на сцену и надо было прыгать на узких пратикаблях высотой сажени в две, рискуя слететь с «горы», то артисты струсили. «Это невозможно, Михаил Михайлович», — сказал один из них, стоя наверху и глядя в «пропасть». Я был задет. Как же мог я придумать невозможное? Кроме того, я чувствовал эффект такого дьявольского появления. Я храбро побежал на гору, чтобы показать. Когда поднялся к воротам замка и взглянул вниз, храбрость моя исчезла и убеждение изменилось. Я почувствовал, что полечу вниз и сломаю себе голову. Но все ждали, как я сам покажу то, что поручал делать другим. Отменить невозможно, был бы большой конфуз. Я прыгнул, повернулся в воздухе с поджатыми ногами и, почувствовав, что не сорвался, а благополучно упал на «корточки», побежал вниз с решением больше никогда не показывать этого трюка, а отменить его сейчас же. Но когда я сказал об отмене, самолюбие артистов заговорило. Один за другим, вертясь в воздухе, полетели они из дверей Кошеева замка. Постоянно и бесстрашно повторяли они на каждом спектакле этот опасный прыжок. Я подробно изложил этот пример, доказывающий, с каким увлечением, с какой любовью относились к балетам артисты в то счастливое для меня время. Я мог бы много привести примеров, когда «невозможное» становилось возможным благодаря тому, что в это время работа в балете была не службой для артиста, а любимым, дорогим делом. Они чувствовали, что создается новый балет с совершенно иным, новым подходом к искусству.

При постановке танцев три совершенно разных по характеру и по технике приема применил я в этом балете.

Поганое царство построил на гротескных, угловатых, иногда уродливых, иногда смешных движениях. Чудища ползли на четвереньках, прыгали лягушками, делали разные «штуки» ногами, сидя и лежа на полу высовывали кисти рук как рыбы плавники, то из-под локтей, то из-под ушей, переплетали руки узлами, переваливались со стороны на сторону, прыгая на корточках и т. д., словом, делали все то, что через двадцать лет стало называться модернистическим танцем и что тогда мне казалось самым подходящим для выражения кошмара, ужаса и уродства. Virtuозные прыжки и верчения были использованы при этом.

Царевны танцевали с босыми ногами. Это естественные, грациозные, мягкие движения с некоторым оттенком русской народной пляски.

Танец самой Жар-птицы построил я на пальцах и прыжках, более — на прыжках. Танцы виртуозные, но без *entrechats*, *battements*, *ronds de jambe*, конечно, без выворотности и без всяких *préparations*. Руки то раскидывались, как крылья, то охватывали корпус и голову наперекор всем балетным позициям. В орнаментах рук Птицы, как и в движениях слуг Кошея, был некоторый элемент Востока.

И. Ф. Стравинский в своей книге «Хроника моей жизни» говорит: «...хореография этого балета всегда казалась мне сложной и перегруженной пластическими деталями, так что артисты чувствовали и теперь еще чувствуют большие затруднения в согласовании движений и жестов с музыкой». И

далее: «Я предпочитаю, например, энергию танцев «Князя Игоря» с их ясными и определенными линиями»... Я думаю, что это мнение, высказанное Стравинским через двадцать шесть лет после постановки (в 1910 году он этого не говорил), составилось под впечатлением тех спектаклей, которые в течение многих лет давались без моего контроля. Я бывал в публике на таких спектаклях. Артисты страшно старались, так громко считали, что я слышал их счет, сидя в публике, имели очень озабоченный вид, но... все же грешили против музыки. Убежденно говорю: при мне этого не было.

Что же касается ясных и определенных линий, то в этом я не согласен с композитором. Я, наоборот, хотел бы, чтобы в поганом плясе было еще менее ясных и определенных линий, неуместных в этой кошмарной картине. Но судить о ~~необходимой мере порядка при художественном воспроизведении хаоса~~ можно только в том случае, если композиция правильно выполняется, чего, к сожалению, в «Жар-птице» не случалось в течение двадцати трех лет.

Для выражения сюжета я совершенно отказался от условного разговора руками, от балетной жестикуляции, а выражал его в действии и танцах. Царевич не говорил, как это по балетной традиции полагается: «я сюда пришел», а просто приходил; царевны не говорили: «мы здесь веселимся», а на самом деле резвились, веселились; Кошей не говорил: «я тебя уничтожу», а старался действительно обратить царевича в камень; царевна Ненаглядная Краса и царевич не говорили руками о своей любви, но из поз их и взглядов, из их стремления друг к другу, из того, как царевич рвался за нею в ворота, из того, как она плача защищала его перед Кошеем, ясно можно было увидеть и почувствовать их любовь. Словом, никто ничего не рассказывал ни друг другу, ни публике. Все выражалось в действиях и танцах.¹

Мой постоянный оппонент А. Я. Левинсон осуждал меня за то, что я стараюсь мотивировать каждый танец. Именно об этом я и старался, и если А[ндрей] Я[ковлевич] заметил и осудил, значит мне удалось то, к чему я стремился, мне удалось сделать каждый танец осмысленным, рассказать посредством танца мой балет-сказку. Артисты очень помогли мне в этом.

Итак, музыка, декорации и исполнение сделали то, что спектакль «Жар-птица» был для меня настоящим праздником, несмотря на всякие изменения и недочеты, а их было много с самого начала.

Изложив мои радостные воспоминания о сочинении и о постановке «Жар-птицы», перехожу к описанию моих огорчений.

По замыслу моему декорация должна была меняться: после смерти Кошея, после победы добра над злом, на месте мрачного поганого царства должно было появиться царство света и радости. Все краски должны были быть другими во второй декорации. Но... она не была заказана Дягилевым, и вся радость финала происходила на «поганом» фоне!

¹ В описаниях балета, в изложении сюжета мне часто приходится встречаться с такими фразами: «Царевна уже рассказывает... печальную повесть своего похищения...» (Левинсон А. Старый и новый балет, с. 35); «За играми и приветливой беседой не заметили девы...» и т. д. (там же); «Иван объясняет, что он царевич, разлученный со своими спутниками...» («L'Oiseau de feu» by C. W. Beaumont, p. 8). Я вынужден внести поправку: авторы этих книг дают неверное представление о моем балете и о способе, каким я пользуюсь для изложения сюжета; ни рассказов, ни бесед у меня нет в «Жар-птице», Иван не объясняет ничего. В этом существенная разница между старым и новым балетом.

Провалилась затея с полетом Жар-птицы. В Гранд Опера оказалось невозможным осуществить полет, который во многих балетах с такой легкостью и красотой выполнялся на императорской сцене в Петербурге, на сцене, которую мы все считали в техническом отношении отсталой от «заграничных». Объехав потом все большие театры на обоих полушариях, я часто с грустью вспоминал наш милый Мариинский театр. Он оказался одним из самых лучших даже в отношении механических и световых эффектов. Итак, отменились полеты Жар-птицы. Она вместо этого пролезала в щель забора и пролетала через сцену большими *jetés*. Пролетание между забором и кулисой выглядело очень глупо. Отчего бы тогда и Ивану-царевичу не пролезть таким же способом, да и всем, желающим попасть в заповедный сад? Один полет попытались сохранить. При апофеозе, в момент общей радости, в оркестре — музыка полета Жар-птицы. Это она, спасительница всех зачарованных, пролетает над ними. Для такого момента попытались сохранить полет. Получилось так: Карсавина выезжала на каком-то седле, прикрепленном к толстой, прочной палке, торчащей вертикально из рейки (прорез в полу). На этой подставке она со страшным шумом выкатывалась (под тихую музыку) сажени на полторы от кулисы и сейчас же летела задним ходом в кулису. Получалось ужасно неприятно, и мы с радостью отменили этот «эффект».

Третья неудача произошла, каюсь, по моей вине. Это провал чудных моих всадников. Когда я на генеральной репетиции или, кажется, даже на первом спектакле, впервые встретился за кулисой с Всадником ночи, я пришел в восторг. Недвижно сидел статист в красивом черном костюме на недвижном черном громадном коне. Совсем монумент красоты необычной. В другой кулисе белый конь с белой сбруей и белым седоком нервно перебирал ногами, ждал своей очереди. Я очень обрадовался, что, несмотря на свою возбужденность, конь не производит шума (оказалось, у него были резиновые подковы). Все хорошо обдумано, все хорошо выполнено. Но через несколько минут я жестоко разочаровался. Когда прошли благополучно и, как мне казалось, очень красиво первые сцены балета и я, счастливый и изображающий счастливого царевича, приближался к царевне, которую исполняла моя жена, под очаровательную, поэтичную музыку любовного дуэта... я увидел реально едущего рысью всадника в нескольких шагах от меня. Я почувствовал, что с неба свалился на землю. Это была ошибка. Мои милые всадники более не появлялись. Играла музыка, их очень тонко иллюстрирующая, но, конечно, публика не могла догадаться о том, что в это время представляли себе авторы. Я предложил пустить прожектором всадников по небу, но эта мысль не прошла, Дягилев потерял веру во всадников. А жаль.

Много лет спустя (в 1931 году), при постановке балета в театре Колон в Буэнос-Айресе, я применил этот трюк очень удачно. Билибин, делавший декорации, написал на стекле стилизованных всадников, напоминающих старые русские иконы. Черный всадник двигался по вечернему небу и исчезал в темноте. Белый быстро летел на рассвете и растворялся в светлом небе. Было очень красиво. Эффект увеличивался еще оттого, что небесные всадники деформировались при появлении и исчезновении и лишь на середине неба принимали определенные очертания.

Еще досадная отмена. При рассвете, после смерти Кошечки, превращенные в камень воины должны были постепенно оживать. Это очень интересная

задача для мимической сцены: переход из окаменелости в движения живого тела. В момент затемнения сцены артисты-воины должны были занять место исчезнувшего забора, на котором соответствующая группа должна была быть написана. Головин забыл написать эту часть забора. Дягилев же, принимая эскиз декорации, не заметил отсутствия важной для балета окаменелой группы. Поэтому В. А. Серов, который был с нами в Париже, взялся выполнить эту работу. Я поставил артистов, переплетя их в замысловатый орнамент. В[алентин] А[лександрович] срисовал группу, но... Дягилев не распорядился, чтобы написали забор по его рисунку, не собрался. Мне особенно хотелось осуществить эту сцену потому, что я чувствовал неудовлетворенность финалом балета. Отказавшись, по просьбе Стравинского, от первоначальной мысли кончить балет танцами, я чувствовал, что этим наносу большой вред балету. Стравинскому казалось, что это будет похоже на другие балеты, где дело кончается свадьбой и плясками. Может быть, ему хотелось сконцентрировать конец балета на определенном музыкальном эффекте. Я не был вполне с ним согласен в этом единственном месте балета. Я представлял себе переход к танцам, да и самые танцы совсем не такими, какие Стравинский видал в старых балетах. Я чувствовал, что церемониальное хождение будет после богатого действия расхолаживающим концом. К тому же и ходить-то было некому, так как костюмы для апофеоза не были сделаны в достаточном количестве. Когда дело приблизилось к спектаклю, то и другим стало ясно, что конец балета может испортить весь успех. Дягилев заволновался. Но вдруг он вспомнил, что у него где-то на складе находится масса костюмов из поставленной два года назад оперы «Борис Годунов». Быстро на дворе Гранд Опера появилась масса корзин с надписями «Борис Годунов». Вызвали множество статистов; я поставил им выход. Конец балета был спасен. Конечно, костюмы ни по краскам, ни по бытовому характеру не подходили к сказочным декорациям и костюмам Головина.

Чтобы кончить с отменами, помяну еще одну. Окаменелых, разбросанных по саду чудищ, которых царевич должен был пугаться и которые отлично изображены в музыке, тоже не сделали. Изображая царевича, я пугался... без всякой причины.

При всех указанных пропусках и упрощениях балет прошел все же с шумным успехом и надолго занял почетное место в репертуаре. После премьеры мы все были счастливы и поздравляли друг друга... *

В таком виде балет исполнялся до моего ухода от Дягилева.

В 1913 году, приехав из Петербурга в Париж для постановки танцев И. Л. Рубинштейн в пьесе д'Аннунцио «Пизанелла», я узнал, что в Гранд Опера выступает труппа Дягилева и как раз в день моего приезда дается в последний раз в сезоне «Жар-птица».

Мне очень захотелось повидать балет. Главным образом потому, что я его никогда не видал, так как, участвуя сам, исполняя роль царевича, я ни разу не мог повидать балет из публики. После нескольких деловых свиданий я, не заезжая в отель, устремился в оперу, чтобы не опоздать к началу. Спрашиваю в кассе билет. На мое счастье, остался один, последний. Я обрадовался, распакиваю пальто, чтобы вынуть бумажник. «Но вы не одеты», — говорит кассир. Я посмотрел, оглядел свой жакет и был искренне уверен, что я одет. «Нет, без фрака никак нельзя», — неумолимо отвечает кассир на мои объяснения, что фрак у меня в дорожном сундуке, что пока я его достану,

«Жар-птица» пройдет, что я автор балета и это единственный случай для меня увидеть мой балет, что, может быть, мне можно сделать исключение.

— Если вы автор, то пройдите за кулисы,— добавил кассир, пряча билет. Он не знал, что мне в то время не было пути за кулисы. Печальный ушел я и так «Жар-птицы» и не повидал.

Однако из публики удалось мне повидать балет в 1921 году. На этот раз я выступал с женой в Гранд Опера в нашем вечере танцев, а потом в ряде спектаклей балета «Дафнис и Хлоя», который поставил с французскими артистами. В это же время в одном из театров (не помню, в каком именно) выступала дягилевская труппа. Конечно, я пошел на «Жар-птицу». Многое меня огорчило. Именно в этом спектакле со сцены особенно отчетливо доносилось: «раз, два, три, четыре...» и т. д.¹ Меня утешил очень большой успех. В аплодисментах я чувствовал как будто демонстрацию против балета, который шел перед «Жар-птицей». Не помню, что это было, но что-то из самых левых достижений. Помню, когда опустился занавес, я стоял в креслах среди стоящей почему-то и горячо аплодирующей публики. Сосед мой немного зло на меня посмотрел и, продолжая аплодировать, сказал: «Вот это балет!» Он был, очевидно, раздражен, что я не аплодирую (я, конечно, не аплодирую своим балетам). Он заступился передо мной за «Жар-птицу».

Не помню, тогда ли это было или несколько позже, что я увидел все изменения в балете.

Если я теперь перечислю хотя бы часть изменений, которые были введены в балет Дягилевым, это, может быть, произведет впечатление горькой жалобы. Но не для жалобы, не для обвинения кого бы то ни было я пишу. Нет, я хочу, чтобы читатель, публика и исполнители знали, что в балете осталось в согласии с моими намерениями и что сделано совершенно вопреки моим желаниям. Я думаю, что будет вполне понятным мое стремление снять с себя ответственность за те нелепые разрушения, которые произведены в мое отсутствие и без моего согласия.

Для удобства перевозки декораций Дягилев отменил лестницу, гору, замок, пратикабли. Гончарова, по указанию Дягилева, написала декорацию, ничего не имеющую общего с моей *mise en scène*. Гончарова, с которой я так счастливо работал два раза над «Золотым петушком» и потом над балетом «Золушка», * художница, талант которой я так высоко ценю и люблю, нанесла смертельный удар «Жар-птице». Вмешательство Дягилева в построение декораций сделало то, что каждый момент сюжета стал бессмысленным. Среди деревьев сада стоят ворота. Их очень просто обойти. Их обходят все действующие лица, кроме Ивана-царевича. Забора рядом с воротами нет. Зачем же он ломится в ворота? Зачем рубит их?

Прежде царевны спускались от двери замка по горной тропинке к воротам сада. Покинув свои постели, чтобы в чудную лунную ночь насладиться свободой, подышать свежим воздухом, попрыгать, порезвиться, они при своем спуске в сад группировались, потягивались, расправляли длинные волосы, с места на место перебегали, ловили друг дружку, словом, от спящего состояния постепенно переходили к играм, шалостям. На этом был построен

¹ В защиту артистов скажу: одно дело—разучивать балет при постановке, когда каждый ритм разрабатывается, разъясняется и постепенно, медленно, но прочно входит в сознание как что-то неотделимое от музыки, и совсем другое—ухватывать наскоро при текущем репертуаре один балет за другим.

танец на горе. При новой декорации все это отсутствовало. Девы, толкаясь (было очень тесно между прорезанными деревьями и задней декорацией) по ровному полу, невидимые из публики (за деревьями), пробирались никак не освещенные (невозможно осветить их на узком пространстве между двумя занавесами, чтобы не задеть декораций) и никак не танцевали за отсутствием места, света и, главное, за отсутствием надобности — все равно не видно.

Прежде Иван-царевич смотрел на дев в белых сорочках, как на хоровод ангелов, спускающихся к нему с неба. Очарование. Почти молитвенное настроение.

Теперь он смотрит на них сверху вниз (он сидит на единственном остатке забора у кулисы). Это «сверху вниз» представляет собою полную противоположность моему замыслу, и я считаю это ужасным, дилетантским режиссерским промахом. Трудно поверить, что Иван очарован, когда от очарования ничего не осталось.

Но самый ужас начался, когда царевны стали исполнять танцы, построенные на игре с распущенными волосами! Все жесты остались: они откидывали волосы, распускали их, гладили по ним. Все было как при мне, не было только... волос. Царевны оказались коротко подстриженными (bobed hair)! Когда я в 1937 году репетировал «Жар-птицу» с труппой полковника де Базилья «Ballet Russe» * и попытался исходатайствовать длинные волосы, Василий Григорьевич де Базиль отказал мне в этом. Он свято хранил дягилевские традиции. Я пробовал доказать Василию Григорьевичу, что очень глупо, когда русские царевны являются подстриженными, bobed hair, что еще глупее, когда они играют отсутствующими волосами, что исправление стоило бы всего несколько долларов... В[асилий] Г[ригорьевич] возражал, что дело не в экономии, а в том, что лондонская публика привыкла к стриженным царевнам, что она не любит, когда меняют то, к чему она привыкла.

Так волос я и не получил от дирекции. Идя навстречу мне, артистки сами купили пряди волос, и хотя с жидкими волосами, но несколько поправили дело.

Другое, очень важное изменение. В одних и тех же костюмах многие артисты изображали и поганое царство, и светлый апофеоз. Костюмы были в светлых, главным образом белых, тонах. Они подходили к чистому райскому царству, но совершенно не подходили к мрачному царству Кощея. Такого противоречия между танцем и костюмом я не видал во всю мою долгую театральную жизнь ни в старом русском балете, ни в каком другом театре.

При создании балета я более всего хотел, чтобы в нем не было «балерины» с ее балетными юбочками. С самого начала моей балетмейстерской деятельности я воевал против этого костюма. Для самой Жар-птицы Головин или совершенно не нарисовал костюма, или нарисовал неудачно (точно не помню). Бакст дал рисунки для двух главных ролей: для Жар-птицы и царевны Ненаглядной Красы. Бакстовская Птица совершенно не напоминала обычный облик балерины. Все было другое: прозрачные восточные штаны, отсутствие балетной юбочки, перья, фантастический головной убор, длинные золотые косы. Потом этот образ подменили обычным, шаблонным, надоевшим видом балерины. Главное действующее лицо в балете моем оказалось из другого балета!

Мне очень досадно, что во многих книгах о балете изображение Жар-птицы именно в виде шаблонной балерины остается как документ, без всяких оговорок, что это полная противоположность задуманному мною образу и тому, что было при первой постановке.

Что сказать о хореографии? Сохранилась ли она с 1914 года, когда я в последний раз работал у Дягилева, до 1937 года, когда я вступил в дело?

К моему большому удивлению, несмотря на то, что никого не осталось из участвовавших в мое время, несмотря на то, что все передавалось без всяких письменных руководств из одного поколения танцовщиков в другое, передавалось из уст в уста или, вернее, из ног в ноги, все же я нашел все мои па. Рассыпались только группы, и совершенно новым оказался апофеоз. Я мог этому подивиться, но мало обрадовался. Все потеряло прежнюю силу, характерность, выразительность. Для меня все потеряло прежний смысл. В прежнее время участвующие в поганом плясе с ума сходили, одержимые какой-то магической силой. Теперь они часто исполняют мои па с равнодушным видом. Прежде царевны веселились, перебрасываясь, как мячиками, золотыми яблоками, ловко ловили их, катали по траве. Теперь с озабоченными лицами серьезно бегали, держа крепко яблоки в руках, боясь их выпустить из рук, чтобы не потерять, делая вид, что бросают, делая вид, что ловят, катят и т. д. Никто не улыбается. Вообще, улыбка ушла из балета. Я думаю, это случилось не потому, что артисты устали от ежедневных представлений, от повторения в течение многих лет одних и тех же балетов. Мне кажется, это является результатом особой теории, по которой все одушевленное заменяется механическим, бездушным, по которой кукольные движения предпочитают движениям, согретым искренним чувством. Помню, при моей работе в Буэнос-Айресе с труппой театра Колон я был поражен, что веселые девицы с испанским темпераментом, с горящими задором глазами делались куклами, когда начинали танцевать в балете. Когда я произнес пламенную речь на французско-английско-испанском языке о необходимости, чтобы лицо выражало то же, что выражает все тело, артисты поняли меня и как будто ожили. Потом мне шепнули по секрету, что в прошлые годы при другом русском балетмейстере требовалось как раз обратное, что выразительное лицо считалось чем-то устарелым. Кукольность, механичность, безжизненность — вот что требовалось.

Но вернусь к «Жар-птице» в русской труппе. Когда я увидел на сцене «Жар-птицу», я пришел в отчаяние от вялого исполнения массовых танцев. Помню, как в прежнее время, когда бешеный поганый пляс кончался общим падением всей нечисти на землю, раздавались громкие продолжительные аплодисменты. Теперь — ни хлопка. На другой день я репетировал, говорил о смысле этого танца и значении его для балета. Артисты сочувственно отнеслись к моей речи, на репетиции и на спектакле старались, но результаты были невелики. Если бы я изменил некоторые переходы, чтобы танцующие не топтались на одном месте, а носились по сцене, то все исполнители оказались бы на новых местах и им пришлось бы все дальнейшее переучивать. Такой «ремонт» при текущем репертуаре производить нет возможности, нет времени. С этой же труппой мне удавалось достигать великолепных результатов, когда я ставил новые балеты («Золотой петушок», «Золушка», «Паганини»). Но переделывать старый балет, лечить его, на это требуется больше времени, чем на постановку нового. К тому же дирекция в таких случаях

относится так: зачем мучить артистов, когда и так хорошо, когда и так балет имеет успех?

Относительно мимики: она сохранилась в том виде, какую была при постановке, то есть никто в балет не внес за мое отсутствие никаких рассказов, никакой старомодной балетной жестикуляции, никаких условных жестов, за одним исключением. Об этом я должен помянуть, дабы будущие исполнители не думали, что «Фокин так поставил». Иван-царевич (это был Л. Ф. Мясин) перед тем, как разрубить ворота, обращаясь к публике, говорит: «мне пришла в голову идея!..» Он показывает рукой на себя, потом прикладывает палец ко лбу, потом поднимает этот палец вверх «в небо»... Совершенно то же самое и точно так же делает Пьеро в моем «Карнавале». Там идея поймать бабочку. Здесь — разрубить ворота. Конечно, таких жестов в «Жар-птице» я не ставил. Все эти жесты уместны для Пьеро. Обращение к публике — это прием *Commedia dell'arte*. Палец в лоб, палец в небо — это очень подходит к Пьеро. Совсем другое в роли царевича. Он с публикой не говорит. Для него публика не существует. Он любит, взволнован. Ему не до пальца. Стиль постановки, темперамент изображаемого лица, все совершенно иное в «Жар-птице» и «Карнавале». Такие вставки, такие переносы из одного моего балета в другой их очень портят. Я имел с Мясиним одну короткую репетицию и, кажется, успел восстановить эту сцену, как и некоторые другие моменты роли. Он охотно шел мне навстречу. Но сколько лет роль исполнялась в измененном виде!

Еще в балет было внесено то, что я называю «ритмоманией», то есть передача движениями отдельных музыкальных нот, но об этом я говорю в специальной главе.*

Оглядываясь теперь на тридцатилетнюю «Жар-птицу», я чувствую: этот балет никогда не был вполне таким, каким я его задумал, а с годами дошел до такого состояния, что для меня стало мучительным видеть это мое когда-то любимое детище. Все же он имел успех и продержался уже 30 лет. Если бы мне еще удалось когда-нибудь его поставить, не «ремонтировать», а действительно поставить так, как он был задуман, я уверен: «Жар-птица» ожила бы, засияла. Много Стравинский написал балетов, но ни один из них мне не представляется столь прекрасным. В «Петрушке» — сила, экспрессия, характерность, оригинальность. В «Жар-птице» — поэзия и красота. Этот балет достоин сценического воплощения без всяких экономических и тому подобных, чуждых искусству соображений.



[IX]

«ПЕТРУШКА»

Следующей наиболее интересной для меня и, я считаю, спасительной для балета работой была постановка балета «Петрушка». Я познакомился с замечательной музыкой этого балета, когда она была уже закончена Стравинским и сюжет балета, созданный им вместе с А. Н. Бенуа, был совершенно готов. Я вступил в сотрудничество с композитором и художником, когда главные характеры сюжета, главная линия его развития были уже ими созданы. Тем не менее, когда я говорю «мой балет «Петрушка», когда я говорю, что это одно из удачнейших моих достижений, одна из значительнейших моих постановок, я чувствую, что имею на это полное право.

О балете «Петрушка» можно говорить как о драматическом музыкальном произведении И. Ф. Стравинского, занимающем исключительное место среди новой музыки. О «Петрушке» можно говорить как об одном из самых лучших созданий художника Бенуа. О «Петрушке» же можно говорить как о фокинской постановке, которая является одним из полнейших осуществлений его реформы балета. В данном случае не было сотрудничества в смысле единовременной работы, совместной работы композитора, балетмейстера, художника. Это было совершенно не так, как при создании «Ж[ар]-птицы», когда Стравинский играл мне музыку при самом начале ее сочинения, а я старался передать ему каждый момент балета и взволновать его теми картинками, которые мне ясно представлялись. Теперь работа [шла] совершенно по другой системе. Композитор сделал все свое дело, и только тогда я приступил к своему делу. Можно ли при этом говорить о сотрудничестве или, вернее, назвать мою [работу] интерпретацией? Если бы эта музыка была создана не для балета, а исключительно для оркестрового выражения и я перевел бы ее на язык жестов, то я бы назвал свою работу интерпретацией. Но было это не так. Мы рассказали о страданиях Петрушки каждый своим языком: Стравинский — звуками, я — жестами. Если бы я сделал это иначе, то был бы совершенно другой балет. Мне приходилось читать о том, что я не сразу оценил, не сразу понял новую музыку. Это указывалось с определенным

желанием выставить меня недостаточно передовым. Скажу «в свое оправдание», что первый раз я слушал музыку без автора. Дягилев привел ко мне на Екатерининский канал молодого пианиста, кот[орый] «докладывал» мне новый балет. Делал он это не только не с энтузиазмом, но с явно отрицательным отношением к музыке. Дягилеву даже пришлось один раз «цукнуть» молодого пианиста, чтобы он не высказывался критически о том, чего не понимает. Конечно, эти условия [были] неблагодарны для первого восприятия такого необычного произведения. Все же образы Петрушки и Арапа произвели на меня сразу большое впечатление. Совсем [иначе] было, когда потом сам Стравинский играл для меня. Он хороший пианист, но не в этом дело. Как автор, он мог передать мне то, что получается в оркестре и чего никак не напишешь для рояля. Вообще авторы, даже не очень хорошие пианисты, могут передать часто гораздо лучше, чем пианист-виртуоз, мало понимающий оркестровый смысл того, что он играет.

Итак, я если и не сразу, то очень скоро и надолго полюбил эту музыку. Я и сейчас люблю в «Петрушке» не то, что любит большинство публики. Не необычайную оркестровую звучность, не новые приемы инструментовки, не русские темы, кот[орые] часто распеваются любителями и ценителями всего нового и кот[орые] на самом деле не принадлежат Стравинскому и взяты из очень старых плясок, не имитацию гармоник, выкриков сторожа, шума толпы. Нет, имитация хотя и может быть полезным приемом, но никогда не является высшим достижением художника. Нет, чем меня трогает музыка «Петрушки», так это характерами Петрушки и Арапа. Опять-таки, не потому, что возгласы гобоя так близко напоминают гнусавый голос кукельничка, сопровождающего движения куклы-петрушки глупыми выкриками через нос. Моцарт сказал, что самые ужасные ситуации должны быть передаваемы так, чтобы [музыка] ласкала слух. [«Петрушка»] — пример того, что можно, терзая слух, ласкать душу. Мне хорошо. Мне невыразимо приятно, [что] композитор нашел те звуки, те сочетания звуков и тембров, кот[орые] рисуют передо мной образ любящего, забитого, всегда несчастного Петрушки. Сейчас, когда я подбираю слова, чтобы сказать, что такое Петрушка, я чувствую, как слабо слово или как беспомощен я, и еще более ценю красноречие музыки и жеста.

Цельный образ Арапа воплощает тупое самодовольство. Слостолюбивый удачник. Баловень судьбы. Все в нем глупо. Звуки, найденные Стравинским, не ласкают уха. Нет никакой доставляющей удовольствие мелодии. Никому не придет в голову спеть для своего удовольствия партию Арапа. Это в большей части лай, фырканье или басовые *pizzicato*. Но какой цельный образ создается в воображении. Какое наслаждение тем, что так метко выражен характер.

Ставить балет я начал в Риме, во время выступления дягилевской труппы в театре Констанца. Помню это очень хорошо, п[ото]му что сочинение «Петрушки» происходило при невероятных условиях. Не было настоящего репетиционного зала, и мне приходилось ставить балет в подвальном помещении при шуме и лязге машин. Продолжал постановку я в Париже, тоже не в благоприятных условиях. Сочинял я сцены Петрушки, Арапа, Балерины на сцене Гранд Опера. Помню, что большими палками, положенными на стулья, мы отгородили треугольник: комнату Арапа и комнату Петрушки.

2 Хор, проходящий через сцену, заинтересовался репетицией. Мужчины и жен-

щины остановились, устроились на палках, как на заборе, и стали смотреть. Я привык сочинять, когда много зрителей наблюдают за мной из зрительного зала. Но когда смотрят в лицо, думается не так хорошо. Все же я работал быстро и радостно, хотя должен сказать, что с музыкой Стравинского [создание] композиции идет не так скоро, как с [музыкой] Шопена и Шумана. Артистам приходится объяснять счет. Особенно иногда трудно заучивать перемены ритмов. Мне, когда я прихожу на репетицию, все ясно. Я знаю музыку не только на слух, я помню зрительно, на какой странице и на какой строчке находится данный такт, причиняющий артистам много неприятностей. Но они в ноты не смотрят и все должны заучивать по слуху и по моим движениям. Приходится без конца останавливаться и «пускаться в математику». Иногда это расхолаживает. Путающийся в счете артист задерживает работу, и она «стынет». Нижинский был слаб в музыкальном отношении, и счет ему давался с трудом, но зато он улавливал жест, его сокровенный смысл, и работа с ним всегда шла приятно именно по этой причине.

Я с самого начала своей деятельности выставил тезис: полная свобода композитору. Пусть он выражает свободно то, что чувствует. До меня балетмейстеры просили: «16 тактов, еще 16 и еще 16». Получалась мужская вариация. Просили 32 такта вальса, и получалось *entrée* для балерины. Мне был противен такой подход к музыке. Я ждал от композитора картины, образы, характеры. А сколько и каких тактов для этого понадобится, я не говорил и не хотел об этом думать. Из такой идеи «раскрепощения композитора» создался новый балет, в частности новая балетная музыка. Став свободной, музыка стала богаче, и обогатился самый танец.

Но не принесло ли это в то же время некоторого ущерба для развития танца? Должен признаться, что балет иногда страдал от математики. Сочиняет человек танец и так занят вычислениями, чередующимися, меняющимися ритмами, что когда доехал до конца и «все цифры сошлись», то получил удовлетворение, как будто в этом вся задача. За последние годы дягилевского балета, когда без меня шли «Ж[ар]-п[тица]» и «Петрушка», я слышал на сцене считающих артистов и наблюдал напряженные лица «математиков». Какой же это танец, если артист считает! При мне этого не было. Артисты, конечно, считали, но не на сцене перед публикой, а на репетициях, и не на последних, когда танец был не только просчитан и понят, но и прочувствован. Нужны ли все эти ритмические затруднения, кот[орые] современный артист встречает на своем пути, работая над модернистической музыкой? Если трудность оправдывается художественной необходимостью, то, конечно, нельзя возражать, надо трудиться. Но всегда ли это так? Например, как бы ни были неожиданны и часты перебои ритма в партии Петрушки, мне кажется, все это психологически необходимо. Вызывается страданиями, переданными перебрасыванием от одного чувства к другому, от одной мысли к другой. Я верю в искренность, необходимость каждого изменения ритма. Но не всегда [это] я чувствую в [музыке] танцев ансамбля [«Петрушки»]. Одно из существеннейших свойств танца заключается в удовольствии от повторности движения. Этим он отличается от чистой мимики. Особенно свойственны всякому народному танцу повторность, порядок ритма. Он объединяет танцующих, за него хватаются как за средство общения.

Большинство народных танцев построено на короткой мелодии, бесконечно (иногда с вариациями) повторяющейся. Где мы видели, чтобы национальный танец [в течение] нескольких тактов перескакивал с $\frac{2}{4}$ на $\frac{5}{8}$, потом на $\frac{3}{8}$ и т. д. и т. д.? В народной сцене 1-го акта ритмические обрывки — это ясно. Это говорит о разрозненной толпе, в которой каждый занят другим делом. Одного интересует старик, кричащий глупости, другого тянет самовар с горячим чаем, третий гудит на гармонике, девица лущит подсолнухи, парень тянется к баранкам и т. д. и т. д. Толпа разрознена. У каждого свой интерес. Только издали она кажется единой массой. Но когда идет общий пляс, когда все объединяются в одном ритме, мне чувствуется, что ритм должен продолжать свое повторное движение, «долбать» одно и то же... Я не устанавливаю правила раз навсегда (упаси меня боже!). Я хочу только сказать, что перебои в ритме без необходимости — это «палки в колеса», кот[орые] ставятся танцующим музыкантами. Что касается «Петрушки», то мне кажется, драматические роли балета еще более бы выиграли, если бы свойственная драме нервность, асимметричность, отсутствие квадрата в музыке были бы поставлены в контраст к номерам танцевальным, основанным на более повторных, упорядоченных ритмах. Из танцев «Петрушки» «Кучера» и «Кормилицы» особенно приятны мне. «Долбеж». Повторение ритма, как упругой, надежной опоры, на которой танец развивается, как узор на канве. Наоборот, танец цыганок именно тем и не похож на настоящий цыганский танец, что ритм, построение фраз, вступление мелодии — все лишено порядка. Как будто начали одно... раздумали. Начали другое... опять раздумали.

Но самое большое затруднение для артистов в «Петрушке» — это финальный танец после выхода ряженных. $\frac{5}{8}$ идут в очень быстром темпе. Улавливается это с таким трудом, что моя репетиция превращается в урок ритма. Я подзываю всех к роялю и прошу хлопать «на раз». Все хлопают в разное время. Получается «каша». Еще раз. Я хлопаю. Все за мною. Теперь без меня. Пианистка невольно «на раз» делает движение головой вперед. Хочется ей помочь артистам. Я прошу ее «не дирижировать носом». Для меня это подвох. Ведь артисты должны сами будут танцевать, ни на кого не глядя: ни на капельмейстера, ни на пианистку. Наконец добиваемся. Верно. Теперь станцуемте. Ничего не вышло. Опять зову к роялю. Опять ритмический урок. Так мало-помалу я добиваюсь. Это «несчастное место» стало выходить. Через несколько спектаклей опять ритм [теряется].

Действительно [ли] это необходимо композитору? Сомневаюсь. Уверен, что Стравинский мог бы выразить тот же разгульный пляс с ритмом, более естественным для данного пляса. Мне бы более приятно было выразить здесь только восторг и удивление перед музыкой И. Ф. Стравинского. Мы делили с ним успех балета, и для меня постановка сцен и танцев с его музыкой была одним из счастливейших времен моей артистической жизни. Но я должен сказать подробно о нетанцевальной музыке в балете или, точнее, о трудно танцевальной музыке вот почему: если у Стравинского трудные для танца ритмы рождались естественно, как необходимость, как единственное, вернейшее средство выражения, то у многих композиторов после Стравин-

ского получается сплошной ритмический хаос, вредящий развитию балета и никакой художественной необходимостью не вызванный. Не надо понимать изложенное как призыв к танцевальной музыке. От нее-то я балет и освобождал. Но, чтобы попасть в точку, надо верно прицелиться. Сперва бывает перелет, потом недолет, и только на этой основе устанавливают правильный прицел и попадают в точку. В поисках наиболее совершенной и выразительной новой формы музыка для балета еще не попала в цель. Еще перелет.

Еще хочу сказать о музыке «Петрушки» в народных сценах 1-го акта и о том, как нужно поставить под эту музыку движение на сцене. Как я уже указывал, она отрывочно иллюстрирует разные эпизоды. Если бы я точно придерживался передачи ритмических и др[угих] свойств каждой фразы, кот[орая] исполняется в оркестре, то у меня на сцене оказалась бы скучнейшая и малоподвижная толпа. Это вместо веселого разгула. Почему? Да п[ото]му, что у Стравинского все действующие лица описываются по очереди, а у меня на сцене одновременно их масса. Напр[имер], когда идут пьяницы, то, кроме пьяниц, никто не изображен в музыке, а у меня — масса народу. Когда шарманки, то, при всем удивительном контрапункте Стравинского, — лишь две темы, а на сцене сотня людей, и все должны жить. То же при появлении деда, медведя, мужика, играющего на дудке.

Если бы я ритмически связывал всех действующих лиц с оркестром и не допускал бы других ритмов в движении толпы, то в один момент все должны были бы стать стариками, в другой — цыганками, в третий — пьяницами, в четвертый — медведями. Но я стремился, и должен был стремиться, к тому, чтобы все на сцене жили различной индивидуальной жизнью, чтоб важная дама не была похожа на пьяного мужика, а изящные славные кадетики на медведей. Больше ста человек, в разных костюмах, разных социальных положений и характеров. Как же и во имя чего объединять их одной музыкальной фразой? Быть может, во имя борьбы с реализмом? А мне-то в данном случае как раз реализм по сердцу. Чем реальнее, правдивее будет толпа первой и последней картин, тем фантастичнее будет выражено главное содержание балета — человеческая трагедия, выраженная в кукольных фигурах, символах.

Здесь я отстаиваю свой взгляд, что нет приема, хорошего раз навсегда. Хорош тот прием, который выражает сильнее данное задание. Если бы толпа моя была менее живой, то куклы были бы куклами. Эту ошибку я вижу в балете «Boutique fantastique»¹. Там два мира: куклы и живые люди. Разница между ними так мала, что я до сих пор не знаю, кто такой господин во фраке, с пробором и черными усиками, с белым лицом, роль кот[орого] исполняет Л. Ф. Мясин. Что это — кукла? Или живой человек? В Петербурге у нас давали балет «Фея кукол». «Boutique fantastique» является переносом на другую музыку того же балета. Там никто из приходящих в кукольный магазин покупателей не был похож на куклу и, наоборот, никто из кукол не был похож на живого человека. В этом, в разнице жестов и заключается интерес пластической задачи. В «Boutique» же все спуталось.

¹ «Волшебная лавка» (франц.).

Мне не свойственна такая трактовка, и п[ото]му я сделал толпу в «Петрушке» живою, многоликою, объединил ее движение с музыкой, но не ограничил ее ритмом музыки. Ни достаточного количества голосов, ни достаточного ритмического разнообразия не было и не могло быть в музыке для того, чтобы ею ограничить движения более сотни людей. Кроме принципиальной разницы в трактовке толпы, я еще должен указать на фактическую невозможность согласовать движения каждого статиста с ритмом музыкальных фраз. В танце, когда участвующие объединяются одинаковым по ритму движением или же дают несколько групповых движений, можно в несколько репетиций добиться полной согласованности танца ансамбля с музыкой оркестра. Но когда на сцене толпа, то есть нет ни одного человека, движения которого были бы тождественны с движениями другого, сколько понадобилось бы репетиций, если бы даже участвовали только первоклассные артисты, виртуозы ритма? А у меня на постановку массовых сцен была одна репетиция в два часа. Другие [репетиции] были уже в костюмах и с оркестром, когда ничего объяснять о ритмах не приходится. Зачем же выставлять такие требования, неосуществимые в современном театральном деле, где статисты приходят на одну, максимум две репетиции?

Но если бы я имел фактическую возможность, то есть [достаточно] репетиций и артистов вместо статистов, то я поставил бы так же реалистично (хотя, вероятно, еще и лучше) и живо толпу, отнюдь не кукольно, не условно, и не сделал бы из нее ритмическую копию оркестровой партитуры.

Нельзя думать, что я когда-нибудь [был] удовлетворен толпой, кот[орую] изображают случайно подобранные статисты. Когда я прихожу на сцену и вижу, что ни у кого не сидит костюм на месте, у всех «с чужого плеча», у всех мятые шляпы, наспех привязанные бороды и готовые упасть усы... я не испытываю большой радости. Но что же делать. Никогда, почти никогда в театре нельзя увидеть то, о чем мечтаешь, когда сочиняешь спектакль!

О постановке танцев я должен сказать то же самое, что и о сценах. Я хотел, чтобы все танцующие на масленичном гулянье танцевали весело, свободно, как будто никто им танцев не сочинял и не ставил, как будто они сами от избытка чувств и веселья пускаются в пляс, кому как бог на душу положит. Словом, чтобы ничего и не намекало на существование балетмейстера и в то же время чтобы каждый из них точно исполнял всякое показанное мною движение и ни в чем не изменял мой композиции.

Для главных же действующих лиц я стремился создать кукольные, ненатуральные движения, но в то же время в этих движениях выразить три совершенно разных характера и передать сюжет драмы так, чтобы он, несмотря на кукольный жест, заставлял зрителя чувствовать и сочувствовать.

Балерина должна была быть глупенькой хорошенькой куколкой. Когда Карсавина исполняла точно и хорошо (как никто потом) то, что я поставил, когда она вызвала массу комплиментов, я был ей благодарен, но не понимал, что же в этом трудного? Все жесты показаны, ресницы кукольные нарисованы, на щеках румяна, как два яблочка... ничего творить не надо, никакой [индивидуальности]. Только надо не изменять ни единого жеста. Много я видал потом кукол в этом балете, и все они были хуже первой. Опять я задавал себе вопрос: отчего же они не могут исполнить, как Карсавина? Это так просто! Но... не выходило. Правда, это была первая постановка, это была первая исполнительница. Правда, никогда и ни с кем не удавалось

так подробно, не спеша работать. Выучивая роль наснех, в большинстве случаев без меня, а п[ото]му неточно и неверно, и чувствуя это, все последующие [исполнительницы] старались восполнить пробел своим личным творчеством. Пропадала та экономия жеста, кот[орая] исключает все ненужное и дает только существенное. Я бы хотел, чтобы будущие исполнительницы этой роли воздерживались от чрезмерного кокетства и старания и поняли, что в простоте прелесть исполнения.

В роли Петрушки и Арапа вносятся постепенно такие «усовершенствования», что эти два антипода стали очень похожи друг на друга и отличаются главным образом гримом и костюмом, а не жестами. Меня же интересовало дать выражение их характеров в совершенно противоположной пластике. Главная разница: Арап — весь «en dehors», Петрушка — «en dedans». Никогда мне не приходилось чувствовать, что эти два положения тела так много говорят о душе человека, как при этой постановке. Самодовольный Арап весь развернулся наружу. Несчастный, забитый, запуганный Петрушка весь съезжился, ушел в себя. Взято ли это из жизни? Конечно да. Взято из жизни для самой нежизненной кукольной пантомимы. Кукольные движения на психологической основе! Мы часто видим самодовольного человека, кот[орый], садясь на стул, широко раздвигает ноги, ступни в стороны, упирается кулаками в колени или в бока, высоко держит голову и выставляет грудь. А вот другой: сядет на кончик стула, колени вместе, ступни внутрь, спина согнута, голова висит, руки, как плети. Мы сразу видим, что этому не везет в жизни.

На этой основе я поставил все сцены, все танцы Арапа и Петрушки. Мне очень досадно, что эту мою находку мало понимают и совсем мало ценят все исполнители, кроме первых. А. Больм был вторым, но прекрасным Арапом, но и он, очевидно, мало оценил пластический смысл этой роли, п[ото]му что когда стал исполнять Петрушку, то перенес в него позы Арапа. Я видел его выворотные позы в роли Петр[ушки], кот[орую] он исполнял без меня.

Нижинский не внес ни малейшего изменения в мою постановку, и я никогда потом не видел такого Петрушку. Но я видал других Петрушек, кот[орые] по своей энергии приближались к Арапу и выворачивали ноги наперекор всей роли. Есть момент, когда П[етрушка], жалея себя, как бы рассматривает свою жалкую, невзрачную фигуру. Он берет себя за штаны у колен и тянет направо — оба колена переезжают направо; потом, чтобы осмотреть себя с другой стороны, он тянет за штаны себя налево. Трогательно. Жалостно. Войцеховский при этом жесте так энергично ударял себя по колену, что звук удара разносился по всему театру под жалостные *pp* оркестра. Конечно, было ясно, что артист все делает энергично, сильно и законченно. Но от Петрушки ничего в этот момент не осталось. Это тем досаднее, что талантливый и очень старательный артист дал много правдивых и трогательных моментов. Если бы [он] не портил роль несколькими вставными па с вывернутыми ногами и чрезмерной энергией, то исполнение было бы совсем хорошим.

Считаю этот балет большой удачей и хотел бы, чтобы он исполнялся только так, как был мною поставлен. Поэтому еще немного задержусь на главной роли. Нельзя вставлять в нее позы и жесты из других ролей. Несколько Петрушек при последнем появлении над балаганчиком под истерические крики оркестра, вместо поставленных мною кукольных движений

руками, как бы грозящих, издевающихся над стариком хозяином, делают жест, заимствованный от... кормилиц!! Когда кормилицам я дал для многих моментов танца руки, сложенные под грудью, я имел в виду эту типичную для кормилиц позу, выражающую всю ее психологию. Женщина, которая только и делает, что кормит ребенка, и, освобожденная от всякого труда, живет в довольстве сложа руки. Довольство, сложенные на животике руки, спокойствие — это полная противоположность недовольному, машущему руками, беспокойному Петрушке. Кто придумал перенести сложенные руки от кормилиц Петрушке? — Не знаю. Но это стало традицией, и очень для меня печальной.

Неоднократно я читал и слышал, будто бы я предоставил Нижинскому полную свободу сотворить эту роль. Это неправда. Это умышленно пущенный лживый слух. В момент создания Петрушки мы с Нижинским работали самым идеальным образом. Я сочинял и ставил, он приходил в восторг от всего, что я показывал, ни в чем не сомневался (ему тогда еще Дягилев не внушал мысли, что он балетмейстер, и [он] стремился лишь к совершенству исполнения). В свою очередь, я искренне восторгался каждым его движением. Улавливая все скоро и точно, проникая в суть жеста, он тем не менее не очень ладил с музыкой и нехорошо запоминал. Мне приходилось подсказывать ему жесты и указывать моменты начала каждого движения. Так шли репетиции. На первом спектакле я, пожелав Нижинскому успеха, собрался направиться в публику. Сцена так загромождена народом и декорациями, что только из публики можно [было] вынести цельное впечатление о балете. Нижинский взмолился, чтобы я не уходил. Просил меня подсказывать. Этого никогда не было в других балетах. Пришлось стоять за кулисой и помогать Нижинскому. Я превратился в суфлера. Я старался суфлировать, и он прекрасно играл. Эта роль стала одной из его лучших и, мне кажется, одной из интереснейших балетных ролей. Но как далек от правды миф о том, что я предоставил ему сочинение партии. Если бы это было так, то я бы не позволил поставить моего имени в программе под чужим сочинением. Со мной так часто поступают, но я так не поступал. Но мифы вообще прививаются.

Недавно (в 1937 году), когда я репетировал «Петрушку» для антрепризы Р. Блюма, один представитель из прессы попросил разрешения присутствовать [на репетиции]. После [нее] я прошел на коктейль в Гранд Опера. Коктейль устраивала пресса. Я встретился с рюмками в руках с этим представителем. Очень желая мне сказать что-нибудь любезное, он выразил мне комплимент по поводу того, как я, почти через 30 [лет], сумел вспомнить «Петрушку» Нижинского. Что делать! Я выпил за его здоровье. *



[X]

«ДАФНИС И ХЛОЯ»

Знакомство с М. Равелем.
«Нарцисс и Эхо» вместо «Дафниса [и Хлоя]».
 Как Дягилев губил мой балет.
«L'Après midi d'un Faune».
 Попытка Дягилева отменить «Дафниса».
 Премьера балета pour lever de rideau.
 Ссора с Дягилевым. Инцидент с занавесом.
 Буря за кулисами и идилия на сцене.
 Хореография «Дафниса».
 Прощание с артистами перед подъездом отеля

Когда летом 1910 г[ода] в Париже Дягилев спросил, нет ли у меня либретто для нового балета, который можно было бы приготовить для следующего сезона, я рассказал балет «Дафнис и Хлоя». Ему и особенно Баксту либретто очень понравилось. Дягилев предложил новую музыку написать Морису Равелю. Он познакомил меня с композитором. Сравнительно молодой М. Равель не был еще в то время таким прославленным метром, главой французских модернистов-композиторов, каким он стал впоследствии. Он пригласил меня к себе, чтобы ознакомить с характером своей музыки. В скромной квартире, на пианино, стоящем, помнится, в столовой комнате, он мне сыграл свою «Ундию». Не раз мне приходилось убеждаться, что сам композитор, даже не обладающий в совершенстве пианистической техникой, иногда может дать самое живое впечатление от своего сочинения. Так было и на этот раз. «Ундина» мне очень понравилась, и я даже подумал, что ее следует поставить как балетную картину. Я был очень счастлив, что такой музыкант напишет специальную музыку для моего балета. Я понял, что музыка в «Дафнисе» будет необычная, живописная, а главное (чего мне так хотелось), совершенно непохожая на старобалетную.

В следующее свидание я подробно рассказал Равелю (с помощью Бакста, так как сам был слаб во французском языке) все либретто, как представляется мне действие, как представляется мне музыка. Я изложил свои мысли о необходимости непрерывного движения, о цельности спектакля, об отсутствии отдельных номеров, о желательности, хотя бы отчасти, передать характер античной музыки и т. д.

Когда-то я мечтал, чтобы в «Дафнисе» впервые зазвучала в современном театре настоящая, возрожденная музыка Древней Греции. Но во время моих разговоров с Равелем я уже знал, что сведения о музыке античного мира очень скудны, что никакое восстановление невозможно, да к этому времени я стал уже думать, что это и не нужно. Ознакомившись с мыслями Н. А. Римского-Корсакова * о невозможности воспроизвести античную

музыку (которые он высказал по поводу сочиненной им оперы «Сервилия»), я также ограничился пожеланием, чтобы не было лишь явного противоречия, явного расхождения с характером греко-римского искусства. Конечно, мне уже не приходилось просить Равеля отказаться от традиционных форм старобалетной музыки, как я просил моего первого сотрудника, композитора Кадлеца. Во-первых, Равель никакими балетными традициями не был заражен. Во-вторых, он по ряду моих постановок уже знал, что для нового балета совершенно не нужны: польки-pizzicato, вальсы, галопа, необходимые в старом балете. Потому-то он и согласился писать балет. Полная свобода творчества, свобода в выборе музыкальных форм, размеров, ритмов, длительности отдельных частей, все это давало ему возможность радостно приняться за сочинение музыки для балета, от чего при прежних условиях большинство композиторов отказывалось. В том же, что касается передачи различных моментов действия, я, наоборот, старался договориться с Равелем до последних, мельчайших деталей. Для меня было важно, чтобы мы одинаково чувствовали каждый момент этого «романа пастушка и пастушки на острове Лесбосе», чтобы мы одинаково понимали смысл каждого танца.

Вот вкратце сюжет балета «Дафнис и Хлоя», рассказанный мною Равелю (тот же самый, который я дал несколько лет назад Кадлецу, то есть сокращенный из многоактного балета в одноактный, состоящий из трех картин):

Первая картина

Юный пастушок Дафнис и его подруга Хлоя гонят стадо овец и баранов. Они приближаются к тенистому гроту, на скале которого высечены статуи трех нимф. Вместе с другими пастухами и пастушками они кладут у подножия изваяний венки, совершают возлияния и исполняют религиозные танцы.

Многие юноши заглядываются на прекрасную Хлою, а девушки — на Дафниса. Когда девушки начинают танцевать вокруг него, Хлоя испытывает впервые чувство ревности; он же начинает волноваться, когда юноши, танцуя, окружают Хлою. Но более всех к Хлое стремится Даркон-волопас. Страстная любовь, чувство не знакомое и не понятное ни Дафнису, ни Хлое, влечет его к девушке. Видя, что он хочет поцеловать Хлою, Дафнис отталкивает его, а подруги ее предлагают волопасу сразиться в искусстве танца с прекрасным Дафнисом. Тот, кто окажется победителем, будет награжден поцелуем Хлоей.

Начинается состязание. Неуклюжая пляска волопаса смешит всех. С хохотом выталкивают они Даркона; танец же Дафниса вызывает общий восторг. Победителя подводят к Хлое, и она целует его в губы. Дафнис впервые почувствовал непонятное волнение от поцелуя девушки. Все оставляют его, насмешливо поглядывая на смущенного мальчика, и уводят с собою Хлою. Он остается один, ложится на землю, щиплет траву и рассеянно берет ее в рот. Видя, что прекрасный юноша остался один, влюбленная в него девушка Лисион * возвращается и старается пленить его своей красотой. Она танцует вокруг Дафниса и умышленно теряет части своей легкой одежды. Каждый раз Дафнис подымает вуаль и прикрывает наготу Лисион. Раздосадованная равнодушием наивного мальчика, Лисион убегает.

В это время слышится шум, крики, звон оружия. Через лес бегут напавшие на остров митимнийские воины. Они похищают девушек, убивают мужчин, тащат с собой награбленное имущество, коз и баранов.

Дафнис бежит искать свою Хлою. Как только он удаляется, Хлоя, преследуемая разбойниками, вбегает, ища защиты у нимф. Воины хватают ее и уносят. Прибежавший на крик Хлои Дафнис находит лишь часть ее оборванной одежды и понимает, что ее похитили. В слезах падает он у подножия нимф. Мольбы и слезы несчастного мальчика трогают богинь. Одна за другой спускаются они на землю и вызывают о помощи к Пану. Громадный бог Пан появляется.

Картина вторая

Возвратившиеся со своего разбойничьего набега воины делят добычу, пьют и пляшут от радости. Бриаксис, предводитель пиратов, приказывает привести со стоящей у скалистого берега триремы прекрасную пастушку, лучшую добычу этого дня. Приводят Хлою. Ее заставляют танцевать в утеху Бриаксису. В слезах, со связанными руками, под ударами бичей, девушка танцует, непрестанно падая и умоляя о помощи бога Пана.

Услыхал Пан стоны пастушки и посылает ужас на разбойников. Как безумные заметались они, не зная, куда деться от страшных видений, от панического ужаса.

Освобождается Хлоя. Спадают оковы. Венок из сосновых ветвей (знак покровительства Пана) появляется на ее голове. Молитвенно подымает она руки перед появившимся богом.

Картина третья

Рассвет. Дафнис приходит в себя на том же месте, перед изваянием нимф, где лишился чувств от горя. «Так это только сон... Хлои нет. Хлою украли». Он вновь впадает в отчаяние, но прибегают его друзья и приводят с собой Хлою. По сосновому венку на голове ее Дафнис понимает, что спасена она богом Паном.

Старый пастух Ламон соединяет Хлою и Дафниса. Они клянутся вечно любить друг друга и никогда не расставаться. Он дает пастушескую клятву, положив руку на голову барану, она — на голову козе. Старик Ламон рассказывает влюбленным о боге Пане; как тот сам любил нимфу Сирингу, как Сиринга, убегая от Пана, бросилась в воду и превратилась в тростник; как наломал Пан тростник и сделал из него многоствольную флейту. С тех пор из флейты Пана звучит чудесный, жалобный голос нимфы Сиринги.¹ Берет Ламон свою флейту, играет, а Дафнис и Хлоя изображают миф о Пане

¹ В этом месте моего первого либретто я сильно погрешил против своего собственного правила — никогда не вводить рассказа в балет. Вышел я из затруднительного положения при постановке «Дафниса» следующим образом: старик садился, вынимая флейту Пана, и, на нее указывая, что-то говорил юношам и девушкам, которые группировались вокруг него. Одни ложились у ног Ламона, другие садились, третьи стоя окружали его. Когда группа была готова, Дафнис и Хлоя начинали в действии изображать миф. Таким образом, дело обходилось все же без разговора руками.

и Сиринге. Все любят на Дафниса и Хлою и, видя их счастье, пускаются в радостный пляс.

Поговорив со мною несколько раз и, как мне помнится, во всем со мной согласившись, Равель приступил к сочинению. Впрочем, в одном пункте мы немного разошлись: я хотел из нападения воинов сделать большую драматическую сцену. Мне казалось, что похищение женщины, увод скота, убийство пастухов... все это дает возможность развить интересное действие. Равель же хотел сделать очень короткое, «молниеносное» нападение. Я уступил, видя, что он так чувствует момент и что мне, вероятно, [из-за] незнания языка не удастся настроить его для создания той бурной, страшной картины, которая мне представлялась. Потом я на себя сердился, что недостаточно поспорил. Я проявил в данном случае несвойственную мне в художественных делах уступчивость и лишний раз убедился в том, что это плохая добродетель. Лучше проявить плохой, «несносный» характер, лучше даже поссориться (на очень короткое время), чем пойти на компромисс, когда веришь в свою правоту.

С музыкой Равель меня ознакомил, когда она была уже совершенно готова. За исключением краткости описанной сцены, краткости, превзошедшей все мои ожидания, все остальное я полюбил с первого же ознакомления.¹ Признаться, я побаивался, что в противоположность избытку «мотивчиков», которыми злоупотребляли в старых балетах, здесь будет все построено на оркестровой звучности, на неожиданных комбинациях инструментов; я боялся бедности тематического материала, которая часто присуща модернистической музыке. Боялся потому, что сочинять хореографию приходится в большинстве случаев под рояль, и если на рояле мало получается, а говорят, «в оркестре будет совершенно иное», то трудно вдохновляться одним доверием к тому, что «будет». Но, к моей радости, получилось множество очень интересных тем. В первой же картине, в сцене приношения даров нимфам, несколько тем переплетаются в интереснейшем контрапункте.

Много необычных ритмов [$\frac{7}{4}, \frac{5}{4}$]. Они не производят впечатления нарочитости, умышленного отступления от принятых размеров, как то теперь часто приходится наблюдать, а, наоборот, являются самым естественным выражением музыкальной мысли не оригинальничающего, а оригинального композитора. Как приятно было сочинять танцы на эти необычайные и в то же время столь естественные ритмы. А как чудно звучит оркестр Равеля!

Помню, как потом, исполняя роль Дафниса, я лежал на сцене в темноте в течение танца нимф и также долгой музыкальной картины рассвета, как я упивался каждый спектакль этой музыкой.² Я полюбил музыку Равеля, и работа над ней для меня была большой радостью.

Одно только скажу: в некоторых местах я чувствовал какую-то болезненность, отсутствие той бодрости, которая мне казалась необходимою для передачи античного мира. Но сильные танцы разбойников во 2-й картине и финальная вакханалия в 3-й так подымали общий тонус балета, что от спектакля оставалось бодрое, здоровое впечатление.

¹ На похищение Хлои Равель отпустил три такта, да еще быстрого темпа, обозначив «très animé». Действительно, вышло «très animé»! [очень живо (франц.)].

² Роль Дафниса при постановке исполнял В. Нижинский, я же ее исполнял в турне 1914 года и затем в Гранд Опера с французской труппой в 1921 году.

Равель не успел закончить музыку к сезону 1911 года, в котором предполагалось дать балет, и вместо него был поставлен, как я уже говорил, быстро написанный Н. Н. Черепниным бал[ет] «Нарцисс и Эхо». Теперь, приступая к постановке «Дафниса», мне было очень тяжело сознавать, что многое из этого балета уже появилось в предшествовавшем сезоне в балете «Нарцисс»: тот же стиль, те же пастухи, пастушки, нимфы, та же декорация и даже такое же применение закулисного хора.

Особенно мне казалось возмутительным и антихудожественным, что декорация, написанная Бакстом для «Дафниса», была Дягилевым перенесена в другой балет. На декорации этой: тернистая лужайка, грот с высеченными в камнях изображениями трех нимф, венки, приношения пастухов... словом, все, что нужно было мне для «Дафниса». Нимфы эти играют важную роль в «Дафнисе» и никакого отношения не имеют к «Нарциссу». Любопытную иллюстрацию такого отношения Дягилева к балету можно найти в «Commedia illustrée»,¹ где воспроизведен эскиз Бакста, сделанный для «Дафниса», но переименованный Дягилевым в «Décor de Narcisse». Там Бакст нарисовал даже и Хлою, и Дафниса, и стадо овец и баранов. Для второй своей декорации, «чтобы не повторяться», Бакст отступил от моей mise en scène, перенес изображение нимф на другую сторону, поместив их вместо грота на деревья, и т. д.

Итак, годом раньше был поставлен балет «под Дафниса». До балета же «Дафнис и Хлоя» очередь дошла лишь в 1912 году. Какое это могло бы быть счастливое время для меня, время работы над восхитительной музыкой Равеля.

Но получилось наоборот, это оказалась самая мучительная работа [за] всю мою жизнь.

В это время Дягилев «создавал» балетмейстера из Нижинского. Уже намечалось «освобождение от Фокина». В самом деле: четвертый сезон заполнялся постановками одного балетмейстера; антреприза Дягилева стояла прочно на созданном репертуаре; доверие публики к тому, что дается под этой фирмой, было так велико, что можно было давать что угодно. Все принималось от Дягилева. Понятно желание Дягилева не зависеть от Фокина, создать репертуар из постановок разных балетмейстеров, объединяя все балеты под своим именем, как бы под своим верховным руководством. Я бы не очень осудил Дягилева за такое человеческое желание использовать меня для создания «дягилевского» балета. Это понятно. Но он поступил бы лучше, если бы не создавал иллюзию, что мои постановки тоже творились под его верховным руководством, если бы не допускал, чтобы мои балеты назывались его балетами. Во всяком случае, взяв от меня все постановки, взяв от меня идею нового балета, идею обновления этого искусства, взяв от меня то, что было провозглашено мною и осуществлено в Петербурге на благотворительных, частных, ученических и даже казенных спектаклях, он мог бы расстаться со мною не так, как он это сделал в 1912 году при постановке «Дафниса».

Поручив Нижинскому постановку балета «L'Après midi d'un Faune», он сделал все, что мог, чтобы испортить балет «Дафнис», который сам же

¹ Collection de plus beaux numéros de «Commedia illustrée» et des programmes consacrés aux Ballets et Galas Russe. M. de Brunoff, éditeur.*

меня просил поставить. Казалось бы, музыка балета, имя Равеля, размер произведения (три картины)... все должно было бы побудить Дягилева сделать из этой постановки если не «гвоздь сезона», то значительное явление. Но он, наоборот, старался, чтобы или представление «Дафниса» не состоялось, или было дано в самых неблагоприятных условиях. Во-первых, он «подобрал» старые костюмы из постановки предшествовавшего сезона, из балета «Нарцисс и Эхо», чего никогда в его антрепризе не бывало; во-вторых, он не давал мне репетировать; в-третьих, назначил премьеру «Дафниса и Хлои» для начала спектакля «*rouge lever de rideau*»,¹ * чего никогда ни с одним балетом не делал; в-четвертых, назначил начало спектакля на полчаса ранее обычного; в-пятых, последние дни перед спектаклем уговаривал меня, что лучше отложить балет до следующего сезона, так как я все равно не успею его поставить.

Зная отлично, что в следующем сезоне я с ним работать не буду, я настойчиво уверял, что успею, хотя чувствовал, что берусь за почти неосуществимую задачу. Особенно не хотелось мне сдаваться потому, что Дягилев уже поговаривал о том, что я «выдохся», «устарел» (это в 1912 году), что Нижинский создаст совершенно новое и т. д.

То, что говорил мне Дягилев через год, когда уговаривал меня опять ставить ему балеты, то, что он ставил мои балеты до самой своей кончины, а главное, то, что он настойчиво звал меня в свою антрепризу в 1921 году, позволяет мне с уверенностью сказать: он был неискренен, когда объявлял меня устаревшим. Не разочаровался он во мне, а хотел обойтись без меня. Кроме того, он хотел «создать» из Нижинского балетмейстера.

Каких только мер не было принято для успеха этого первого опыта его любимца и каких только мер не было принято для того, чтобы уменьшить успех «Дафниса».

Нижинский, как свидетельствует его жена, репетировал балет длительно в девять минут в течение 120 репетиций² — роскошь работы, о которой не мечтал ни один балетмейстер в мире. Одновременно с этим я ночи не спал, чтобы найти способ, как успеть передать артистам то, что придумывал дома. Репетировали иногда одновременно, Нижинский с одними артистами, а я в другом зале с другими. Я не видал, как он ставил. Нарочно не смотрел, так как мы ставили на схожую тему. Нижинский бывал у меня на репетициях. Он танцевал роль Дафниса. Интересно отметить, что в момент возникновения враждебных отношений, в разгар «конкуренции» и выталкивания меня с балетмейстерского поста, мы работали над ролью Дафниса дружно и даже приятно. Хотя Нижинский сразу поверил Дягилеву, когда тот объявил его гениальным балетмейстером (до того, как Нижинский поставил хотя бы одно движение), но все же я чувствовал, что авторитет мой при нашей работе с Нижинским непоколебим. Что же касается меня, то личные обиды или неприязненное чувство к артисту никогда не мешали мне наслаждаться работой над создаваемой ролью, отделять каждую деталь, увлекаться и увлекать моего исполнителя. Итак, мы дружно работали. Терял равновесие только Дягилев.

¹ К поднятию занавеса (*франц.*).

² «Nijinsky» by Romola Nijinsky.*

Однажды, кончив репетицию в каком-то верхнем фойе театра, я спустился вниз. Со сцены доносятся звуки Дебюсси. Я поставил уже почти весь балет «Дафнис», хотя ничего еще как следует не разучил. Осталось поставить только громадный финал. У Нижинского балет готов. Я решил посмотреть. Вошел в темный зал. Сел на балконе. Смотрю. Балет близок к концу. Нимфа убегает от Фавна. Он берет часть оставшейся ее одежды, идет на горку и медленно ложится на тряпку. Я не верил своим глазам. Один из видов сексуального извращения будет на днях демонстрироваться перед многотысячной толпой, где будут молодые девушки... Зачем это нужно? Это же скандал! Но, может быть, скандал-то и нужен? Дягилев знает, что делает. Скандал, сенсация, борьба сторонников и противников «нового» явления в театре... все это привлечет внимание к «сезону». Но разве все другие средства исчерпаны? Разве нельзя другими, более чистыми путями привлечь публику, заинтересовать ее? Разве не обходился Русский балет без всякой порнографической грязи в течение четырех лет своих триумфальных поездок по Европе? Огорченный, убитый, я думал: «Не могли подождать, когда я уйду из дела!» Половых аномалий не перечислить. Если взяться за их проповедь со сцены, открывается громадное поле деятельности. Не для таких горизонтов я работал. В бесконечные бессонные ночи создавал я свой новый балет, который мне показался не только прекрасным, радостным, но и нужным делом. И вот любимое мое дело в несколько минут будет превращено в нечто гораздо худшее, чем то, против чего я боролся, против чего я протестовал! Я считал недостойным, если артист себя посвящает лишь забаве зрителя. Но насколько чисты и невинны все прежние забавы в сравнении с той новой дягилевско-нижинской «забавой»! И я подготовил почву для такого дела, я работал по 18 часов в сутки, для того чтобы Дягилев мог теперь проделывать такие *сенсации*!

О качестве постановки, о ее хореографических новшествах я не вынес в этот момент никакого впечатления. Я был потрясен «новшеством» другого сорта, последним жестом Нижинского.¹

Перед спектаклем были приняты особые, небывалые меры для успеха балета. В фойе театра в день генеральной репетиции был устроен прием для публики и критиков, чего перед другими балетами в течение четырех сезонов ни разу не делалось. Пропаганда велась полным ходом. Потом был показан балет. Любезно принятая и умело подготовленная, публика все же никак не реагировала на необычайное зрелище. Не было, конечно, ни одного протеста, не было возмущения, которым разразилась публика на первом спектакле, но не было ни единого хлопка, явление тоже невиданное. Опустился занавес и... полное молчание. После тягостных минут, во время которых за кулисами происходило шепотом совещание, на сцене появился импресарио Габриель Астрык,* сотрудник Дягилева по парижским спектаклям. Он объяснил публике, что такое новое зрелище не может быть понято с первого раза и потому дирекция предлагает посмотреть балет еще раз. Повто-

¹ Балет Нижинского, в том виде, как дается теперь, почти очищен от скандального последнего жеста. Когда в приличном обществе рассказывают неприличный анекдот, то рассказчика просят опасное место изложить как-нибудь обиняком, чтобы одни могли не понять, другие сделать вид, что не поняли, а третьи цинично получить удовольствие от неприличия. Таким анекдотом, рассказанным «обиняком», представляется в настоящее время «Фавн». В 1912 году дело было без «обиняков».

рили. Раздались жидкие аплодисменты. На спектакле балет прошел совершенно иначе. Часть публики сразу «поняла» и разразилась аплодисментами, часть всеми способами протестовала. Чем больше росли протесты, тем более увеличивались аплодисменты. Скандал, сенсация, борьба партий... было все что нужно.

В день премьеры «Фавна» с этим балетом дали «Видение розы». Карсавина и Нижинский прекрасно танцевали. После балета они вывели меня на сцену. Мы вместе кланялись. Успех был очень большой, преувеличенный, демонстративный, как мне показалось.

Конечно, пресса уделила сенсационному «Фавну» все свое внимание. Одни обрушились на балет с негодованием. Другие защищали, превозносили его. Меня поразило, что в защиту Нижинского выступил Роден, великий Роден. Я не мог понять этого факта. Из книги Ромолы Нижинской я много лет спустя узнал, что Роден был тоже другом Нижинского, что Дягилев ревновал к нему своего фаворита. После этого Роден как свидетель потерял для меня всякое значение. Для себя, по крайней мере, я «отвел» такого свидетеля.

Теперь я, откинув вопрос о моральной или, вернее, об аморальной стороне спектакля, попробую разобраться в этом первом и единственно уцелевшем произведении балетмейстера Нижинского. Буду говорить о нем исключительно с балетмейстерской точки зрения.

Балет поставлен весь в профиль. Получается ряд фризоз. Группы иногда очень красивы и точно воспроизводят барельефы или живопись на вазах. Нижинский в очень красивом костюме Бакста, с золотыми рогами, в одном трико, покрытом «коровьими» пятнами, и с маленьким хвостиком. Такого костюма на сцене еще не было. Получеловек-полуживотное. Нимфы в прекрасных плиссированных туниках с золотыми, архаическими париками. Декорация очень неудачная, ни с архаизмом поз, ни с барельефами ничего общего не имеет.

Какие движения были на сцене? Был ли танец? Нет, танца не было. Все движение составляли: шаг, бег, поворот на двух ногах из одной позы в другую, перемена положений рук и головы и один прыжок. Очень часто сам стремясь к тому, чтобы выразить сущность момента минимумом движений, я, конечно, ничего не имею против того, что в данном случае не было танцев. Не было, так и не надо. Можно назвать это не балетом, а пантомимой, беды не будет. Но беда может быть, если выдавать эту серию поз за новую форму танцев, направление, по которому отныне (то есть с 1912 года) балет должен развиваться. А ведь так именно и говорилось. Хорошо, что это чисто рекламное предсказание не осуществилось. За двадцать восемь лет балет не сделал ни единого шага по пути, указанному «Фавном». Да и как это возможно? Как может танец развиваться на полном отсутствии танца?

Что было нового в этом балете? Одно новшество было безусловно. Все нимфы и Фавн не только ходили, но и бегали, ставя на пол сперва пятку, а потом всю ступню. То, что свойственно шагу, было перенесено в бег. Разница между механизмом шага и бега заключается в том, что, шагая, мы все время находимся на полу или на земле, мы отнимаем от земли ногу, лишь когда переносим с нее тяжесть тела на другую ногу; в беге же мы один момент находимся в воздухе. Опускаясь всей тяжестью тела с воздуха, мы,

чтобы смягчить движение, касаемся земли сперва пальцами и уже потом пяткой. Попробуйте бегать на пятках. Вы почувствуете, что так можно встряхнуть себе мозги. Итак, бег на пятках — это противоестественное движение. Несколько раз при первом представлении «Фавна», когда нимфы убегали на пятках, публика смеялась. Публика не задумывалась о том, как люди ходят, как бегают, но сама почувствовала фальшь и громко смеялась. Потом, после большой рекламы и специальных разъяснений о качествах балета, уже никто не смеялся.

Значит ли это, что широкая публика не понимает искусства, пока специалисты не разъяснят его? Не думаю. И даже убежден в противном: публика чувствует непосредственно и верно, пока между нею и искусством не встает реклама, пропаганда, снобизм, тенденциозная критика и многое другое.

В своем разбеге для большого и единственного в балете прыжка Нижинский изменил своему новому и неверному принципу, он не бежал на пятках, а так, «как бог велел».

Есть другая ошибка. Это уже в самой пластике Нижинского. Он прижимал подбородок, отчего у него делалось два подбородка, чего никогда раньше у него ни в одной роли не было. Это совершенно не типично для греческой пластики. Ни на каких барельефах, скульптурах и вазовых изображениях греки подбородок не прижимают.

В этом коротком балете есть три момента из моей постановки роли Фавна в «Венеринном гроте» (в опере «Тангейзер»). Эту роль прекрасно исполнил Нижинский, и не мудрено, что часть ее перешла в его композицию. Эти три момента: 1. Выход Фавна в профильной позе с плоскими кистями рук, из которых одна, выдвинутая вперед, повернута ладонью к публике, другая, отставленная назад, повернута тылом. На этой позе построена почти вся роль Нижинского в его балете. 2. В «Тангейзере» Нижинский выносил медленно нимфу (Карсавину) на сцену, держа ее так, что локти его были направлены в разные стороны. В своем балете Нижинский нес точно так же вуаль. 3. У меня Фавн медленно, долго опускался с поцелуем к лежащей нимфе. Как вынос нимфы, так и это опускание являлось небывало длительным жестом. Этот жест перешел в балет Нижинского с некоторым, печальным, на мой взгляд, изменением: с заменой нимфы куском материи.

Я подробно разъяснил этот источник композиции Нижинского потому, что в печати уже поминалось об этом, но ничего не было сказано в разъяснение. В указании мною сходства данных постановок нет никакого с моей стороны осуждения. Наоборот: удачные находки должны войти в жизнь балета. Только при повторении приема не следует приписывать ему значение чрезмерной оригинальности.

Еще в балете «L'après midi d'un Faune» была особенность: при большом движении в музыке нимфы и Фавн подолгу стояли недвижно.

Ошибочный ли это прием? Многие считают, что движение танцоров должно точно совпадать с движениями музыки. Это я называю «ритмоманией» и держусь того взгляда, что музыка может выражать целую бурю, происходящую в душе человека, а человек может в это время переживать эту бурю совершенно недвижно, окаменеть в позе. Вообще архаическая, угловатая постановка Нижинского мало подходит к музыке Дебюсси, но это

часть труднейшего финала готова! Осталось поставить Дафнису и Хлое ку-сочек, Даркону соло и общий конец. Ясно было, что успею.

Я посмотрел на Дягилева...

— Да, очень быстро, очень хорошо у вас идет,— сказал он, совершенно не имея вид обрадованного.

Нет худа без добра: финал получился оригинальный, совершенно непохожий на другие мои финалы, а я их так уже много поставил.

Кроме отказа в костюмах, париках и т. д., попытки не дать мне дорепетировать балет и других мелких помех Дягилев проявил неприязненное отношение к «Дафнису» еще тем, что для премьеры назначил этот балет первым в программе спектакля. Всегда новый балет давался в середине программы. Это неизменная традиция всех антреприз. Только на этот раз, только для «Дафниса» было сделано исключение. Новый балет был назначен «для поднятия занавеса», а потом, в центре спектакля, должна была идти старая «Шехеразада». Мало того, спектакль был назначен на полчаса ранее обычного. Не было сомнения: Дягилев хотел, чтобы «Дафнис» с музыкой одного из крупнейших французских композиторов прошел при пустом театре.

Это было уже слишком! Я решил пойти на все.

В зрительном зале после последней репетиции у меня произошло бурное объяснение с Дягилевым. Я пустил в ход слова, которые точно определяли его отношение к Нижинскому. Я кричал, что на «этом» строится теперь все дело, что из прекрасного искусства балет превращается в грязное дело и т. д. и т. д. В конце я добавил, что если балет будет дан «для съезда», то я выйду перед публикой, когда она соберется, и все объясню. Пускай Дягилев в таком случае выводит меня силой со сцены. Это будет хорошей благодарностью за постановку для него целого репертуара!

Трудно передать, что переживали мы с женой дома, когда я готовился к этому моему последнему «выступлению».

Придя в театр, я увидел, что на сцене стоит декорация «Шехеразады». Дягилев сдался. «Дафнис» пойдет вторым.

Насколько я был прав, когда утверждал, что публика не обратит внимания на то, что спектакль начинается раньше обычного и приедет не к началу, доказывает следующий необыкновенный случай. Стою я на сцене во фраке и с шапокляком в руке, от волнения ежесекундно складывая и раскрывая шапокляк. Играл увертюру «Шехеразады». Увертюра длинная (вся первая часть симфонии). Только к концу ее артисты садятся в группу. Я разговариваю с кем-то, одетым тоже не по-восточному. Бутафоры раскладывают подушки, несут кальян. Вдруг подымается занавес. Кто-то нечаянно дал сигнал. В другом [случае] это было бы большим скандалом. Я оглянулся в зрительный зал и медленно во фраке пошел через сцену, через гарем, сказать, чтобы опустили занавес. Медленно потому, что в зале никого не было. Это перед таким-то залом Дягилев хотел дать новый балет!

Во все время представления за кулисами, а во время антракта за занавесом кипело «восстание». Одни артисты, «сторонники Нижинского», говорили, что я оскорбил директора, оскорбил труппу... другие ратовали за меня, говорили об интригах... я слышал слова: «не допустим...». Как потом я узнал, мне были заготовлены цветы и подарок. Это был последний день моей мно-

часть труднейшего финала готова! Осталось поставить Дафнису и Хлое кусочки, Даркону соло и общий конец. Ясно было, что успею.

Я посмотрел на Дягилева...

— Да, очень быстро, очень хорошо у вас идет,— сказал он, совершенно не имея вид обрадованного.

Нет худа без добра: финал получился оригинальный, совершенно непохожий на другие мои финалы, а я их так уже много поставил.

Кроме отказа в костюмах, париках и т. д., попытки не дать мне дорепетировать балет и других мелких помех Дягилев проявил неприязненное отношение к «Дафнису» еще тем, что для премьеры назначил этот балет первым в программе спектакля. Всегда новый балет давался в середине программы. Это неизменная традиция всех антреприз. Только на этот раз, только для «Дафниса» было сделано исключение. Новый балет был назначен «для поднятия занавеса», а потом, в центре спектакля, должна была идти старая «Шехеразада». Мало того, спектакль был назначен на полчаса ранее обычного. Не было сомнения: Дягилев хотел, чтобы «Дафнис» с музыкой одного из крупнейших французских композиторов прошел при пустом театре.

Это было уже слишком! Я решил пойти на все.

В зрительном зале после последней репетиции у меня произошло бурное объяснение с Дягилевым. Я пустил в ход слова, которые точно определяли его отношение к Нижинскому. Я кричал, что на «этом» строится теперь все дело, что из прекрасного искусства балет превращается в грязное дело и т. д. и т. д. В конце я добавил, что если балет будет дан «для съезда», то я выйду перед публикой, когда она соберется, и все объясню. Пускай Дягилев в таком случае выводит меня силой со сцены. Это будет хорошей благодарностью за постановку для него целого репертуара!

Трудно передать, что переживали мы с женой дома, когда я готовился к этому моему последнему «выступлению».

Придя в театр, я увидал, что на сцене стоит декорация «Шехеразады». Дягилев сдался. «Дафнис» пойдет вторым.

Насколько я был прав, когда утверждал, что публика не обратит внимания на то, что спектакль начинается раньше обычного и придет не к началу, доказывает следующий необыкновенный случай. Стою я на сцене во фраке и с шапокляком в руке, от волнения ежесекундно складывая и раскрывая шапокляк. Играют увертюру «Шехеразады». Увертюра длинная (вся первая часть симфонии). Только к концу ее артисты садятся в группу. Я разговариваю с кем-то, одетым тоже не по-восточному. Бутафоры раскладывают подушки, несут кальян. Вдруг подымается занавес. Кто-то нечаянно дал сигнал. В другом [случае] это было бы большим скандалом. Я оглянулся в зрительный зал и медленно во фраке пошел через сцену, через гарем, сказать, чтобы опустили занавес. Медленно потому, что в зале никого не было. Это перед таким-то залом Дягилев хотел дать новый балет!

Во все время представления за кулисами, а во время антракта за занавесом кипело «восстание». Одни артисты, «сторонники Нижинского», говорили, что я оскорбил директора, оскорбил труппу... другие ратовали за меня, говорили об интригах... я слышал слова: «не допустим...». Как потом я узнал, мне были заготовлены цветы и подарок. Это был последний день моей мно-

голетней работы с труппой. Часть труппы протестовала против подачи мне цветов. Потом оказалось, [что] Нижинский запретил их мне вынести. Со мной в антракте было тоже объяснение. На меня наступали. Некоторые окружали меня, будучи готовы защищать. В момент самый критический кончилось оркестровое вступление, и кто-то крикнул «занавес!». Обе партии бросились к кулисам на свои места. Я пошел в первую кулису «руководить» спектаклем.

Занавес поднялся, и началось первое представление балета «Дафнис и Хлоя» при переполненном театре. Балет исполнялся отлично и преданными мне артистами, и моими «врагами». Через сцену пошли бараны. Целое стадо. Их погоняли пастух и пастушка. Молитвы, возлияния, приношение цветов и венков в дар нимфам, религиозные танцы, пастораль, идиллия... Как все это далеко от той боевой атмосферы, которая была на этой же сцене несколько секунд тому назад!

Что я хотел сказать этой работой? Когда я задумывал «Дафниса», то я не видал на балетной сцене ничего из того, что мне казалось необходимым условием художественного балета. Ни единства пластического стиля, ни непрерывности действия и музыки, ни соответствия костюма с изображаемой эпохой, ни выражения действия танцами... ничего этого я не видал в старом балете.

Но до реализации моей мечты, до первой постановки балета прошло 8 лет. За этот срок я в многочисленных постановках осуществил все главные тезисы своей реформы. Балет отказался уже от пуантов там, где они неуместны, от поклонов среди действия, от коротких, «раз навсегда», тарлтановых тюников, от разговора руками, словом, от многого, что я считал устарелой традицией. Мне в моем «Дафнисе» ничего не надо было уже доказывать. Но ведь не только для борьбы за какие-либо новые приемы существует искусство. Можно работать просто для той радости, которую доставляет передача прелестного романа Лонгуса в формах античной пластики, перенесение на современную сцену групп, поз, линий, движений, основанных на изучении греческой скульптуры, живописи.

В танцах я, конечно, совершенно отказался от па и позиций классического балета. Танцы пастухов и пастушек, вакханок, воинов, Хлои, Дафниса я построил на греческой пластике периода ее расцвета. В танцах же Даркона и нимф я пользовался более архаическими позами. Нимфы были менее человечны, чем другие смертные. Их позы почти исключительно профильные, условные. Даркон должен был производить впечатление грубого, неуклюжего рядом с гибким, грациозным Дафнисом, с которым он вздумал состязаться в танцах. Поэтому для постановки партии Даркона я применил более угловатые позы. Конечно, все танцевали босыми или в сандалиях.

Во второй картине, когда для спасения Хлои от похитивших ее митимнийских воинов бог Пан насылает на них «ужас», этот «панический ужас», эту картину массовой галлюцинации я поставил особым способом, к которому никогда не прибегаю. Обычно я ставлю каждую позу, каждое движение всем участвующим. Но на этот раз я не имел достаточного количества репетиций, не имел времени, чтобы выработать эту сцену. Я почувствовал: если артисты, бросаясь в ужасе из одной части сцены в другую, будут искать

свое место в группе, будут *принимать* установленные мною позы, все погибнет. Группы по линиям, по композиции, по стилю, по выразительности поз будут лучше, но они не будут так естественно складываться, потеряют жизненность. Что может быть ужаснее для драматической сцены, чем это вставание в группы, принятие заученных поз? Как выйти из положения?

На этот раз я допустил нечто вроде коллективного творчества. Наговорив артистам о всяких ужасах, которые должны им представляться, я их то бросал в одну сторону, то в другую. То они у меня собирались на середине сцены и тянулись с кощунственными проклятиями к небу, готовые бороться с богами, то рассыпались в разные стороны, падая на землю, не зная, куда деваться от гнева Пана... Каждую группу я останавливал и поправлял. При такой работе артисты грешили тем, что я называю «параллельными позами». Артист, мало чувствующий данный момент и более всего чувствующий смущение оттого, что от него требуют «творчества», такой артист повторяет позу соседа. Не зная, как встать, он становится так, как стоит ближайший к нему артист. Получается забор, ряд одинаковых поз. С этим приходилось бороться. Только когда удалось зажечь воображение каждого участвующего, группы стали лепиться. Другой недостаток — выпадение из стиля. Все стоят или лежат передо мной, как «древние греки», а вот один вывернул ногу пяткой вперед, как в балетном экзерсисе. Изображаю его в карикатуре. Все смеются. Смеется провинившийся и сразу понимает, что эта вывороченная en dehors пятка не подошла. Недостаток такого, более режиссерского, чем балетмейстерского, приема заключается в том, что эта коллективная композиция остается нефиксированной. На репетиции необходимо, чтобы режиссер-балетмейстер «пылал», чтобы своей фантазией он заражал всех исполнителей, непременно всех, так как один может испортить всю группу. Да и на спектакле слишком многое зависит от случая. Поэтому такой прием постановки я не применял в других произведениях. В «Дафнисе» же вышло очень удачно. На первом спектакле (других в тот сезон я не видал) было жутко. Панический ужас передавался.

Балет кончался большим общим танцем. Равель ввел в партитуру хор, который в финале сопровождал пляску буйными выкриками. Все в исступлении большими прыжками уносились за кулисы. Большой подъем. Вакханалия захватила публику.

Несмотря на все противодействие Дягилева, балет прошел с громадным успехом, аплодисменты, бесконечные вызовы, но... тяжело было у меня на душе. Ни с кем не прощаясь, ушел я из театра с последней моей постановки с уверенностью, что никогда уже не буду работать в этом деле и, вероятно, не увижу своих балетов!

Куда-то направились с женою поужинать. Сидели молча. Есть не могли, а домой возвращаться было еще тяжелее. Поздно ночью приезжаем в Hôtel des deux Mondes на Avenue de l'Opéra. Перед подъездом стоит группа артистов и артисток. В руках — цветы, ваза.

— Нам, Михаил Михайлович, не позволено было проститься с вами на сцене и передать вам это... так мы пришли сюда.

Я был тронут. Смотрю, кто эти смельчаки? Вижу группу моих учеников, недавно кончивших императорское Театральное училище по моему классу,

несколько московских артисток, несколько из петербургской труппы. Никого из поляков. * Не было и Григорьева, моего бывшего друга, моего ставленника, который всю свою жизнь соединил с моими балетами.

Так ночью, перед подъездом отеля, состоялось прощание с небольшой группой «храбрых» и «верных» из той труппы, которой я дал на много лет целый репертуар, с которой так дружно, восторженно, иногда экстазно создавал *новый русский балет!*



«ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК»

а) Оперно-балетная версия

Самая «спорная» постановка.
 Моя мысль поставить «Золотого петушка» для А. Павловой.
 Ее отказ. Согласие С. Дягилева.
 Поездка в Москву к художнице Н. Гончаровой.
 «Разделение труда». Содержание «Золотого петушка».
 Пластика в опере. Свобода режиссера.
 Можно ли превращать оперу в балет

Оперу Н. А. Римского-Корсакова мне довелось ставить дважды: в 1914 году для антрепризы С. П. Дягилева и в 1937 году для Col[onel] de Basil Ballet de Monte Carlo.

У публики обе постановки имели большой, исключительный успех, но мнения критиков разделились. Одни (большинство) приветствовали новизну, оригинальность приема, констатировали успех; другие сурово осуждали и даже протестовали.

Прошло более двадцати пяти лет со времени первой постановки. Эта оперно-балетная постановка, так же как и вторая, чисто балетная версия, обошла с успехом вокруг света, вызывая множество подражаний, а я не перестаю читать, наряду с восторженными отзывами, жестокую критику.

Поразительное расхождение критики вызывается главным образом превращением оперы в балет. По мнению одних, *«нельзя не признать за этой идеей художественной правды»*, по мнению других, это: *«искажение авторского замысла»*, *«противная природе произведения трактовка»* и т. д.

Для меня лично эти постановки были одной из самых больших и радостных удач в моей жизни. Я обожаю музыку Римского-Корсакова так же, как и очаровательную сказку Пушкина, и болезненно переживаю каждое обвинение меня в том, что будто бы причинил вред этим шедеврам. Но не задевшее самолюбие режиссера руководит мною в желании объяснить, как и почему это было сделано, не вопрос об оценке одной из работ. Нет, вопрос более важный, вопрос принципиальный интересует меня и, мне кажется, должен интересовать всех любящих искусство театра: можно ли ставить оперу совершенно не так, как ставились оперы до сего времени, можно ли заменять певцов танцорами и мимистами и можно ли превращать оперу в балет?

Прежде чем ответить на эти вопросы, я хочу изложить историю дела, сказать, как появился на свет балет «Золотой петушок».

В 1913 году, когда я разошелся с С. П. Дягилевым, ко мне обратилась А. П. Павлова с просьбой поставить для ее антрепризы два балета. На

вопрос, какие балеты я рекомендую, мною были указаны: «Три пальмы» Спендиарова * и балет... «Золотой петушок». Удивленной Павловой я разъяснил: мною давно облюбована сюита, сделанная А. К. Глазуновым и М. О. Штейнбергом по указаниям самого Н. А. Римского-Корсакова из его чудной оперы, что сюита эта является по своей длине совершенно соответствующей тому, что требуется для балета Павловой, что в ней, в кратком виде, помещается весь сюжет оперы.

Я настойчиво рекомендовал Павловой эту постановку потому еще, что считал — она могла бы быть идеальным воплощением Шамаханской царицы, этой «дочери воздуха».

Посоветовавшись со своим супругом, В. Э. Дандре, Анна Павловна попросила меня поставить «что-нибудь другое». Как мне вспоминается, причина отказа заключалась в нежелании показывать за границей произведение, заключающее в себе, по их мнению, явный элемент сатиры на самодержавие.

Я относился к сказке Пушкина иначе. Для меня это сатира не на самодержавие, а на человеческие пороки и слабости, не зависимо * ни от «образа правления», ни от «политического режима»... Но я не стал настаивать и, скрепя сердце, предложил вместо «Золотого петушка» «Прелюды» Листа. На этом и порешили.

Мечта моя о постановке «Золотого петушка» лопнула, и любимая музыка водворилась опять на полку среди других облюбванных для постановки «кандидатов».

Но не надолго. Вскоре состоялось мое примирение с Дягилевым, и был подписан контракт на постановку «семи балетных актов». Вот когда возник вопрос о выборе этих балетных актов, я опять выдвинул «Золотого петушка». Дягилев восторженно приветствовал эту мысль, но [спросил], не поставлю ли я вместо сюиты всю оперу. Тут уже я пришел в восторг, но предложил поставить оперу не с певцами, хором и балетом, а с одним балетом, а певцов и хор посадить в оркестр. А. Н. Бенуа внес интересное изменение в мой план. Ему принадлежит прекрасная мысль посадить певцов и хор не в оркестр, а на сцену. Я сразу согласился с этой мыслью. Это не касалось постановки балетной части, но всему спектаклю придавало еще большую оригинальность и особую декоративность. Кроме того, хор и солисты было бы очень трудно уместить в оркестре; если бы они пели за кулисами — было бы очень плохо слышно; сидя же на сцене, лицом к публике, поющие находились в самых благоприятных для пения условиях. Бенуа же принадлежит и мысль поручить писание декораций и костюмов Н. С. Гончаровой.¹

Я ничего не мог сказать по поводу этого выбора художницы. Я совершенно не знал Гончаровой. Слышал, что она и работающий с ней М. Ф. Ларионов принадлежат к той группе московских футуристов, которая раскрашивает себе лица, устраивает бурные лекции о «новом» искусстве, об искус-

¹ В своих «Воспоминаниях о балете» А[лександр] Н[иколаевич] говорит, что ему принадлежит план постановки. Он, вероятно, имел в виду только что упомянутое мною размещение певцов, а может быть, и какие-нибудь советы, которые он давал художникам Гончаровой и Ларионову. Что касается моей части, то я выполнял ее по своим планам, как и все свои постановки. Если были в других моих работах, в исключительных случаях, какие-либо идеи, принадлежащие художникам или композиторам и касающиеся балетной или режиссерской стороны, то я в этих воспо-

стве будущего, что на этих лекциях в качестве самого убедительного аргумента в публику летают графины с водой. Мне было жутко от мысли поставить оперу Римского с такими сотрудниками. Дягилев предложил поехать в Москву знакомиться с Гончаровой, Ларионовым и их искусством. Поехали вместе: Дягилев, Бенуа и я с женой.

Помню впечатление от Гончаровой и Ларионова. После всех страстей, которые приходилось слушать о московских футуристах, я попал в общество людей милых, скромных и серьезных. Помню, с какой влюбленностью говорил Ларионов о красоте японского искусства, которым он тогда увлекался, помню, как серьезно обсуждала Гончарова каждую деталь в предстоящей постановке. Какая она тихая, сосредоточенная, искренняя во всем, что говорит. Картины ее меня сперва ошеломили. В большой, темной студии мрачного загородного дома мы, почему-то при свечке, знакомимся с ее работами. Вся комната заставлена повернутыми к стене холстами. Один за другим холсты поворачивались к нам лицом. Сперва они пугали меня. Я им «не верил». Помню, был один портрет. Лицо аршина полтора в диаметре. Кажется, был один только глаз. Я волновался за судьбу «Золотого петушка». Но постепенно я входил во вкус живописи этой худой, нервной женщины. Сперва «заподозрил», что есть тут что-то серьезное, хорошее. Потом начал чувствовать вкус в красках, увлекся особым подходом к пейзажу. Ушел в совершенном убеждении, что Гончарова даст нечто неожиданное, красочно-прекрасное, глубоко национальное и в то же время сказочное. Как только мы вышли от Гончаровой, конечно я подавал свой голос за нее.

Мне не пришлось пожалеть об этом. Гончарова не только дала прекрасные декорации и рисунки костюмов, но она проявила невероятную, фантастическую любовь к работе над «Петушком». Трогательно было видеть, как она вместе с Ларионовым собственноручно расписывала всю бутафорию. Каждая вещь на сцене была художественным произведением. Какая это громадная работа! Видя энтузиазм двух художников, мне было смешно вспоминать мои страхи и слухи о летающих графинах. Это было начало радостного для меня нашего сотрудничества, которое потом, через двадцать три — двадцать четыре года, так же счастливо продолжалось.

Оперу я ставил, как ставил балеты, то есть показывал каждое движение, каждую позу, каждый жест. Оперы, конечно, никогда так не ставятся. Все, что делалось на сцене, было так же точно сочинено и установлено, как сочиняется оркестровая партитура. Ничего не предоставлялось случаю, импровизации исполнителей.

Певцы не участвовали в действии. Все они, как хор, так и солисты, одинаково одетые, сидели по бокам сцены совершенно недвижно на скамьях, которые возвышались рядами одна над другой. Они почти сливались с кулисами в спокойных, теплых малиново-коричневых тонах своих костюмов, образуя чудесную раму для пылающей ярко-желтыми, оранжевыми, зелеными и голубыми красками сцены. Эти «живые кулисы» напоминали старинные иконы, на которых святые писались рядами один над другим.¹

¹ Я думаю, Дягилеву пришлось пустить в ход все свое красноречие, весь свой талант «угovarивать», чтобы артисты-певцы согласились «отойти в сторонку» и уступить место балету. Среди них были величайшие представители императорской оперной сцены. Это было жертвой с их стороны, но на какую жертву не шли люди под патиском Дягилева?!

Все действие оперы исполнялось артистами балета. Моей задачей было, чтобы каждое движение балетных артистов совпадало с музыкальными фразами певцов и оркестра, передавало не только ритм и характер музыки, но и смысл стихотворного текста, прекрасно написанного В. И. Бельским по Пушкину. Благодаря такому «разделению труда» достигались две цели: и совершенство вокального исполнения, и красота мимико-пластической передачи.

Певцы, освобожденные от движения, могли сосредоточить все свое внимание на пении. Они могли не бояться того, что быстрые движения и даже временами необходимые по ходу действия танцы затруднят их дыхание и испортят пение; могли не бояться, что, отвернувшись от капельмейстера, потеряют палочку и разойдутся с оркестром.

С другой стороны, балет, не заботясь ни о дыхании, ни о палочке, а главное, обладая тренированным, гибким, чутким телом, мог доводить до совершенства сценическое действие.

Странность, новизна такого «дублированного» приема постановки (неприменимого к большинству реалистических опер) была особенно уместна в этой «небылице в лицах», требующей от действующих лиц много танцев и стилизованной пластики. Она придавала опере особую фантастичность, кукольную забавность, местами мистическую жуть.

Все действие разворачивалось по либретто В. И. Бельского без изменений, за исключением эпизода с попугаем, который был выпущен. (Дягилев не мог удержаться, чтобы не сделать этой купюры. Купюры — это его специальность, его слабость. Делание купюр — его прерогатива.)

Пролог. Перед занавесом проходит дряхлый старик Звездочет. При словах:

Сказка ложь, да в ней намек,
Добрым молодцам урок,—

он грозит в публику пальцем и исчезает.

Действие 1-е. Царь Дадон с боярами обсуждает, как поступить с соседями, которые беспокоят царство набегами. Подаются разные глупые советы: кто советует погадать на бобах, кто — на квасной гуще. Мнения расходятся. Бурное государственное заседание готово перейти в драку, но появление Звездочета прерывает спор.

Волшебник дарит царю золотого петушка, который будет оберегать царский покой. Если же появится опасность, то своим «ки-ри-ку-ку» петушок разбудит и царя и все его сонное царство. Царь в восторге. За такое одолжение он обещает Звездочету исполнить любое его желание, подарить ему «хоть полцарства». Дадон укладывается спать, но... покой его дважды нарушается криком петушка о нашествии врагов. Сперва царь отправляет сыновей Гвидона и Офрона с войском, отражать неприятеля, и ложится спать, но, потревоженный вторично, он сам уезжает на войну.

Действие 2-е. На поле битвы Дадон находит сыновей. Мертвые лежат они, «меч вонзивши друг во друга». Он оплакивает гибель детей, но когда появляется волшебный шатер и из него со своей свитой выходит прекрасная Шамаханская царица, он забывает и о сыновьях, и обо всем на свете. Он очарован, влюблен и везет к себе во дворец красавицу.

Действие 3-е. Звездочет просит у Дадона, во исполнение его обещания, Шамаханскую царицу. Царь отказывает.

Я, конечно, обещал,
Но всему же есть граница.
И зачем тебе девица?

Звездочет настаивает. Дадон ударяет его скипетром по голове; тот падает и... «дух вон».

Золотой петушок срывается со спицы, клюет вероломного царя в темечко и улетает. Царица с хохотом исчезает. Царь умирает, оплакиваемый народом. Появляется Звездочет. Он жив и заканчивает небылицу жуткими словами:

Разве я лишь да царица
Были здесь живые лица,
Остальное — бред, мечта,
Призрак бледный, пустота...

Золотой петушок

В танцах, позах, группах, жестах я старался передать стиль русского лубка и фантастического Востока, которые так причудливо переплетаются в музыке Римского-Корсакова. Помимо русских народных картинок, я вдохновлялся кустарными игрушками, позами на старых иконах, остатками стеной живописи, старорусскими вышивками. Но более всего прислушивался к музыке. Из нее извлекал кукольное, примитивное, аляповатое, сусальное царство Дадона. Из музыки же, из выходящей хроматизмами, змеистой музыки корсаковского Востока создавал фантастику томных восточных изгибов. Параллельно контрапунктической вязи в оркестре я сплетал на сцене нежную, то трепещущую, то волнистую, плывущую грацию дочери воздуха Шамаханской царицы с угловатыми движениями дадоновских баб, мужиков и воинов.

Возможно ли такую задачу осуществить без балета, силами певцов и хора? Конечно нет. При распределении партий в опере, естественно, считаются прежде всего с голосами. Если артист по внешности совершенно не подходит к роли, это никого не смущает. Бывает, конечно, что и подходящая внешность, и драматические пластические данные, и голос соединяются в одном исполнителе, но это редкое исключение.¹ В большинстве же случаев в опере, особенно в фантастической опере, удовлетворяя слух и музыкальное чувство, исполнители не удовлетворяют зрения и чувства художественной правды.

¹ Таким редким исключением является г-жа Лили Понс, с которой мне пришлось много лет спустя работать над той же Шамаханской царицей. Она не только справилась с пластикой роли, но даже с танцами, которые я для нее поставил. Еще мне хочется упомянуть г. Пинца — прекрасного Дадона. В одной сцене, и именно в танцах, он даже «забил» моих балетных Дадонов. Как я с ними ни старался достичь впечатления, что они не умеют танцевать, это нам не совсем удавалось. Когда же певец, любимец публики Пинца, пустился в пляс, танец этот очень выиграл от того, что он не умеет танцевать. Было очень смешно. Конечно, говоря об исключениях в опере, прежде всех вспоминается Шаляпин. В нескольких плясовых движениях его Варлаама в корчме «Бориса Годунова» было больше чувства танца, чем в целом целом балете.

Но, помимо физического несоответствия, нетренированного тела, певцы встречаются с препятствиями технического характера: нельзя петь спиной к публике, нельзя петь, не открывая широко, а иногда и немного наискось, рта, нельзя петь при больших и быстрых движениях и т. д. Поэтому все давно привыкли к тому, что создание сценического образа и вокальное совершенство редко совпадают. Привыкли и примирились. Но мне всегда казалось, что можно найти выход из положения. Два опыта мною были сделаны для этой цели.

В 1911 году при постановке оперы «Орфей и Эвридика» в Петербурге я смешал балетных и оперных исполнителей так, что нельзя было отличить, где хор, где балет.

В 1914 году при постановке «Петушка» в Париже я, наоборот, совершенно разъединил оперную и балетную труппы.

Оба опыта я считаю удачными. За это говорит успех «Орфея» в Петербурге и «Петушка» в Париже, Лондоне, а также подражаний этой постановке в Метрополитен Опера в Нью-Йорке, где она много лет шла по-балетному («по Фокину», как гласит программа), в Буэнос-Айресе и Сан-Франциско. Под влиянием этой постановки появились другие, где пение было поручено или артистам в оркестре («Свадебка» Стравинского), или невидимому хору на сцене («Царь Эдип» его же), или поющим за кулисами (опера Монтеверде в Метрополитен Опера).

Теперь о свободе режиссерского творчества.

Правы ли те, кто утверждает, что режиссер должен выполнять постановку непременно точно так, как композитор ее себе представляет?

Почему надо думать, что композитор, у которого совершеннейшая фантазия музыкальная, обладает непременно и богатством зрительного воображения?

Если бы, например, поручить рисование костюмов и декораций композитору, можно ли бы было ожидать, что он создаст ту красоту, которую мы видим в творчестве Врубеля, Головина, Коровина, Бакста, Бенуа?

Нет, творец музыки часто и представить себе не может того зрелища, которое создается художниками. Поэтому как поэт никогда не указывает, какую музыку и как надо сочинять на его стихи, так и музыкант предоставляет свободу творчества художникам и режиссерам.

Н. А. Римский-Корсаков в предисловии к каждой опере говорит: «Оперное произведение есть прежде всего произведение музыкальное». Но я все же думаю: если соединяются несколько искусств, то они одинаково важны. Иначе одно искусство лишь уничтожает другое. К прекрасной музыке должно быть дано прекрасное зрелище, или же лучше слушать музыку в концерте.

Если же и согласиться с положением Римского-Корсакова, то не значит ли это, что главный вопрос заключается не в том, кто и как сценически представит оперу, а как она будет пропета? Пропета же она может быть самым лучшим образом, если певцы будут только петь.

Но мне не надо защищаться от Римского-Корсакова, а лишь от критиков, родственников и наследников композитора.* Я искренне убежден, что, если бы Николаю Андреевичу кто-нибудь подал бы мысль о двойном составе в «Петушке», он бы не только «разрешил», но обрадовался бы такой счастливой находке.

Мне приходилось много работать с композиторами, лучшими композиторами всего мира; никогда никаких столкновений. Все они доброжелательны, соглашаются на сокращения, делают добавления к уже законченным произведениям, предоставляют охотно для сцены то, что написано для эстрады.

Приходилось иметь дело и с родственниками, и с наследниками. Здесь все обстояло обычно гораздо хуже. В большинстве случаев родственники негодуют, протестуют, запрещают.

Я глубоко уважаю их любовь к усопшим композиторам, но мне кажется, что в их протестах нет достаточной последовательности. Возьмем того же «Золотого петушка». Никто не спрашивал о желаниях Пушкина, на сказку которого написана опера; никто не узнавал, приятно ли поэту, что его стихи сокращаются, что в них вставляются стихи другого поэта, Бельского, что отдельные слова по многу раз повторяются; никто не спрашивал у родственников поэта, нужно ли перекладывать его стихи на музыку; никто не озабочен тем, представлял ли Пушкин своих героев поющими...

А между тем трудно найти произведение Пушкина, не использованное музыкантами.

Отчего же не говорят, что распеваящие Онегин, царь Борис, Пиковая дама, Руслан, Людмила и т. д. и т. д. — что все это *«искажение авторского замысла?»* Что бы осталось от музыкальной литературы, если бы провести принцип такого прямолинейного уважения к произведениям поэтов, какое требуют по отношению к композиторам?!

Нет, не на уважении только к авторам создается искусство, а на любви, на увлечении. Одно искусство зажигает своим пламенем другое. В свободном обмене, во взаимном разжигании художники разных искусств идут к одной цели, к пониманию жизни, к выявлению ее в красоте.

6) Балетная версия

Сокращение музыки. Участие Н. Н. Черепнина.

Работа в Ко. Сочинение под джаз-банд.

Муки и радости хореографа.

Лечение старых балетов и создание нового.

Отличие балетной версии от первой постановки

В 1937 году мне удалось осуществить свою мечту полностью, поставить балет на музыку «Золотого петушка».

Произошло это так: В. Г. Базиль пригласил меня сренетировать в его антрепризе «Col[onel] de Basil Ballet Russe de Monte Carlo» давно включенные в репертуар мои старые балеты, а также поставить новые. Между прочим, он обязался для оперного сезона в театре Ковент Гарден в Лондоне восстановить с балетом своим «Золотого петушка» в редакции 1914 года. Н. С. Гончарова уже приготовила для него эскизы декораций и костюмов. Она в общих чертах повторила свою первую работу, но на этот раз превзошла себя. Я считаю эту ее работу одною из самых прекрасных, которую только приходилось видеть на сцене. Я сказал Базилу, что было бы жаль не использовать новую постановку нигде, кроме Ковент Гарден, и предложил поставить «Петушка» так, чтобы можно было в Лондоне исполнять его как оперу (à la редакция 1914 года), а в турне с теми же декорациями и костюмами как чистый балет. Когда я начал думать о подробностях, то почувствовал, что ошибся, что это должны быть две разные композиции.

Я просил Базиля, чтобы он добился отмены оперной постановки и предоставил бы мне возможность поставить новую, чисто балетную редакцию. Это ему удалось, и я, после работы в Лондоне над другими моими балетами, воспользовавшись перерывом в сезоне, поехал сочинять новую, балетную версию постановки «Петушка» в Швейцарию.

В. Г. Базиль настаивал, чтобы как можно более сократить музыку. Я боролся за каждую лишнюю минуту. В конце концов балет был создан на 45 минут. Первые сокращения (для меня было бы практичнее говорить не о сокращении оперы, а об удлинении сюиты из нее. Это бы более защитило меня от моих критиков¹) помог мне сделать капельмейстер труппы Антал Дорати. Но он интересовался только музыкальной стороной произведения, чтобы купюры были хорошо, музыкально сделаны. Получилось так, что действие не умещалось в оставленную музыку. Мне пришлось самому пометить, что является необходимым для развития действия. По дороге в Швейцарию я заехал к Н. Н. Черепнину. Он, как один из крупнейших русских музыкальных авторитетов, как ученик Римского-Корсакова, которому Николай Андреевич поручал следить, чтобы его произведения исполнялись «в согласии с авторскими намерениями и требованиями»*, естественно, представлялся и Базилю, и мне самым подходящим лицом для решения всех спорных музыкальных вопросов. Капельмейстер А. Дорати также стоял за привлечение Черепнина к этой работе.

Н[иколай] Н[иколаевич] просмотрел мой проект, одобрил большинство купюр, другие изменил и, между прочим, нашел купюру в 72 такта, указанную самим композитором. Он пометил, какими инструментами следует заменить голоса певцов и хора, и благословил меня на работу. Его авторитет для меня много выше, чем авторитет нападающих на меня критиков, его любовь к Римскому-Корсакову для меня несомненна.

Итак, ободренный, я направился для работы на Женевское озеро. Сочинял я «Петушка» при восхитительной, но очень странной обстановке.

Приехав с женой в Ко и выбирая комнаты в отеле, я высказал управляющему предположение, что, вероятно, у них в отеле играет оркестр и, вероятно, он играет джаз. Взглянув на мои американские сундуки, он поспешил обрадовать меня, что оркестр играет три раза в день и именно джаз, замечательный джаз-банд. Я попросил его дать нам комнаты на самом далеком расстоянии от музыки. Разочарованный во мне менеджер поселил нас в отдаленный угол отеля, но и туда доносились три раза в день звуки джаза в очередь с вальсами Штрауса.

Сочинял я целыми днями, по 8—10 часов в день. Сочинял на балконе. Далеко внизу подо мною расстилалось Леманское озеро, окруженное голубыми горами. Вид на Ронскую долину со снежными [вершинами гор], Шильонский замок, разбросанные по берегу озера местечки, был особенно потрясающий, когда с наступлением серо-голубых сумерек, как бриллиантовые ожерелья, зажигались огоньки. Я лежал с нотами в руках и напряженно старался (инструмента у меня никакого не было) представить себе

¹ По этому поводу любопытно вспомнить, как С. П. Дягилев умел «практично» действовать. Он уговаривал Н. А. Римского-Корсакова разрешить ему поставить «Садко» в Париже с купюрами, главным образом без IV акта. Получил отказ. Тогда он стал уговаривать принять новую «комбинацию» — постановку I, II, III и V актов. Получил согласие. Можно позавидовать ловкости Дягилева.

не только мелодию и гармонию, но и оркестровую звучность... а в это время в саду отеля раздавались шутливые взвизги саксофона, синкопы барабана из джазного оркестра. Но я так был увлечен, настолько музыка Корсакова овладевала мною, что я мог совершенно игнорировать неумолкаемую атаку джаза.

В тех случаях, когда музыка меня [не] увлекает, мне все кажется, что дело «не клеится» потому, что мне мешают: какие-то шумы отвлекают внимание, свет не так падает, неудобно сидеть и т. д. ... Когда же музыка захватывает или является волнующая идея, ничто не может помешать. Так иногда сочинялись балеты: в шумном ресторане, среди уличной толпы, за рулем автомобиля... И тогда дело шло на лад, «клеилось». Клеилась и постановка «Петушка», несмотря ни на что. Помню, как я сочинял танец Шамаханской царицы, двух юношей и четырех дев, танец, который люблю, быть может, более всех сочиненных мною. Это танец — грёза из 2-го акта на тему восхитительных стихов Бельского:

Между морем и небом висит островок,
Что ни час, очертанья меняя,
То хрустальный на облаке стал теремок...

Шамаханская царица, чтобы возбудить ревность Дадона, поет о любви, о прекрасных юношах:

Веселюсь и пою средь юношей я,
Но то тень лишь одна, то игрушка моя:
Отвернусь, и все исчезает.

Что может быть более подходящей обстановкой для создания пластической реализации такой грёзы, что может быть более вдохновляющим, чем это озеро с островком, с далекими, утопающими в небе горами?! Я воображаю группы белых дев и юношей в восточных, индийских позах... а сзади меня гремит вальс Штрауса.

Но не страшен он мне, не собьет; я «вооружен» нотами Римского-Корсакова!

Балетная версия «Петушка» — это единственная моя композиция, которую я сочинил всю, во всех деталях, до встречи с труппой. Когда я вернулся в Лондон со своего швейцарского «отдыха», все было готово. Я показывал артистам так быстро, так хотелось мне скорее «выложить» все накопившееся у меня в голове, что артисты не успевали на репетициях заучивать. Удерживать в своей голове сложную танцевальную композицию — это особого рода пытка, никому не понятная, кроме балетмейстеров. Дело в том, что, раз сочинив балет, я не могу от него отдохнуть, отложить сочинение в сторону, как может это сделать писатель, композитор. Я должен постоянно перебирать в своем уме все детали композиции, заучивать ее, а главное, бороться с самим собою, чтобы при мысленном повторении не вносить новых изменений, чтобы на чем-то окончательно остановиться. Между счастливыми минутами, когда сочинение удачно рождается в мозгу, и блаженным моментом, когда оно передается другими и осуществляется, есть мучительнейший период вынашивания, удержания в своем собственном воображении. Я не знаю, как чувствуют [себя] другие хореографы, но я не могу ничем заниматься, ни на чем другом сосредоточиваться, пока держу в голове свою композицию, пока не «разрешусь» постановкой.

Артисты великолепно относились к моей работе; мне казалось, что они полюбили балет с самой первой репетиции, что мне удалось их заразить своим увлечением. От такого отношения, каким сопровождалась все мои работы с императорским балетом, затем в дягилевской антрепризе, в балете Ренэ Блюма и во многих театрах Европы и Америки, словом, в течение моей балетмейстерской деятельности, я начал уже отвыкать в балете «Col[onel] de Basil», репетируя с этой труппой мой старый репертуар, который артисты исполняли почти каждый день в течение многих годов, от которого они, естественно, устали, мне было крайне трудно увлечь их. Много лет все шло с успехом и как будто бы верно, а тут вдруг является Фокин, начинает менять, браковать, заставляет переучивать!.. Все понимали, что после новых репетиций то одно, то другое место старого балета делалось чуть-чуть другим, оживало. Но мало кто хотел думать, что в этом-то «чуть-чуть» и заключалось искусство. Мне хочется здесь привести рассказ Л. Н. Толстого: «Художник Брюллов поправлял работу ученика. «Вот чуть-чуть дотронулись, и все изменилось сразу», — сказал изумленный ученик. «Искусство начинается там, где начинается *«чуть-чуть»*», — ответил мастер».¹ Я не могу сказать, что от моих «дотрагиваний» в старых испорченных моих балетах все сразу менялось. Далеко не сразу! Только перед расставанием с труппой после трех сезонов работы я почувствовал, что эти маленькие, но важные изменения вошли в балеты и могут в них прочно удержаться, конечно если состав не изменится слишком сильно.

В работе над «Золотым петушком» было совершенно другое; было то, что обычно бывает в моих балетах, если их никто не трогает. Все легко понимали смысл каждого движения, ценили детали, увлекались и только радовали меня своим исполнением. Получалось, как будто каждый артист находил самое лучшее применение своим талантам. Т. Рябушинская мне казалась рожденной для роли Петушка. М. Платов, американец Платов (это, конечно, не настоящая его фамилия), был очень хороший и, к моему удивлению, очень русский царь Дадон. Только когда его заменил Д. Ростов, оказалось, что можно быть еще более русским. Ростова я считаю великолепным Дадонем. И. Баронова поразила меня тем, как скоро, с первых репетиций, она ухватила роль и труднейшие, виртуознейшие танцы Шамаханской царицы. Я был уверен, что она на дальнейших репетициях и спектаклях (так как я постоянно и при спектаклях продолжаю точить, шлифовать роль) будет так же работать и роль будет доведена до совершенства. Вышло не так. Имев успех и отличную прессу, она не совершенствовала свою роль, а, наоборот, упрощала, меняла детали, делала на полупальцах то, что имеет смысл только при исполнении на пальцах, давала свои импровизированные нюансы (например, в сцене вступления к танцу с бубном прикидывалась девочкой-простушкой, что не гармонировало с общим царственным образом чаровницы), пропускала притворные «рыдания», которыми должна была разжалобить царя, и т. д. Это было тем досаднее, что она могла бы быть безукоризненна в этой роли, если бы не было [у нее] своеволия, отсутствия дисциплины. По этому поводу не могу не вспомнить первую исполнительницу Шамаханской царицы Т. П. Карсавину. Помимо ее артистиче-

¹ Толстой Л. Н. Что такое искусство? *

ских качеств, она была представительницей «доброго старого времени», благородной традиции, которая заключалась в том, что исполнитель никогда не менял сочинение балетмейстера. Карсавина никогда не меняла, никогда не упрощала мои сочинения. Образ у Карсавиной в этом балете получался цельнее и значительнее, хотя роль была поставлена мною в первой редакции менее танцевально. Звездочетом и Дадоном в 1914 году были Э. Ц. Чекетти и А. Д. Булгаков. Оба прекрасные, большие артисты, все исполняли великолепно, но мне представляется, [что] композиция этих ролей при последней постановке мною была разработана более интересно. Особенно выросла роль Звездочета. Г. Алджеранов отлично с ней справился. Всех артистов, отличившихся в этой постановке, я не могу перечислить. Все были хороши на своих местах.

Чем же отличается вторая моя постановка «Золотого петушка» от первой? Укажу главные отличия и изменения.

1. Это сплошной балет и почти сплошной танец. Сюжет выражен почти сплошь танцевально.

2. Пение заменено оркестром, как это делается при составлении сюиты из оперы.

3. Освобожденный от слов, я мог интенсивнее передавать в движениях тела смысл музыки, воплощать в сценических образах не слова и фразы, а самый дух поэзии. Возьму для примера знаменитый «Гимн солнцу». Там есть такие слова:

...Все так же ль там...
К нему, забыв и стыд, и страх,
Спешит хозяйка молодая
С признаньем сладостным в устах?
Спешит хозяйка молодая
С признаньем сладостным в устах?..

По моему глубокому убеждению, в опере постоянно есть много слов, которые написаны только потому, что нельзя петь без слов. Так, в данном случае повторение слов о какой-то хозяйке ничего не прибавляло к музыке. Слова эти никак не могли быть выражены в движении. Поэтому я пренебрег ими. Я слушал только музыку. То, что голос и слова были заменены оркестровыми инструментами, помогало мне.¹

Что же делает певица, когда поет эту арию? Ничего, стоит и поет. Что делала танцовщица, при первой постановке изображавшая поющую Царицу? Тоже ничего. Я заполнил эту сцену группами дев, в такт аккомпанемента покачивающихся и гирляндами разворачивающихся из шатра. Думаю, что они не мешали певице, не отнимали внимания публики от арии, но обогащали зрелище.²

¹ Среди стихов В. И. Бельского, написанных восхитительным языком, с народными оборотами, словечками и прибаутками, языком, близким к Пушкину и с его стихами сливающимся, это место является исключением. Столь частые во всех операх повторения слов почти совершенно отсутствуют в «Петушке».

² Мне очень нравился этот совершенно новый в то время широкий прием постановки, то есть построение большого танца на одном движении (*Pas balancé*). Это нравилось, очевидно, не только мне: тот же прием применила Б. Ф. Няжинская в танце, присочиненном ею к моим «Шоловецким пляскам», и Л. Ф. Мясин в симфонии Брамса.

Совсем другою была новая постановка. Хотя я повторил ту же композицию для кордебалета, он так же «аккомпанировал» Царице, но она не стояла недвижно. Забыв о молодой «хозяйке», я поставил Шамаханской царице танец, в котором старался передать фантастический образ волшебницы-девы, передать то очарование, которым она сразу покоряет царя Дадона. И так вся постановка: текст оперы помогал мне, но не связывал меня.

4. Из самого Петушка я создал танцевальную роль для балерины. Вместо бутафорской птицы из папье-маше получился очень интересный живой образ. Эта роль дала великолепнейший материал для выражения именно танцевальными приемами. Петушок то злился, «петушился», то «куролесил», устраивал общий переполох, убивал царя, улетал... и все, все танцевально.

Петушок появляется каждый раз, когда в оркестре звучит его фраза; он начинает, он и кончает балет, придавая законченность всему произведению.

5. Исходя из слов либреттиста оперы В. Бельского о попытке, «которую предпринял несколько тысячелетий тому назад один живущий и поныне волшебник, чтобы подчинить своему магическому влиянию могущественную дочь воздуха», я поставил пролог. В соответствии с музыкальным материалом я показал сперва Петушка. Потом Звездочета, который его ловит. Он через подзорную трубу разглядел в небе дочь воздуха и при помощи заколдованного Петушка решил овладеть ею. Своими пассажами он сперва уменьшает Петушка, а потом, перенеся его к Дадону, увеличивает до размеров птицы-девы. По моему плану в прологе Шамаханская царица, при появлении ее темы в оркестре, должна была появляться в небе. Я поставил соответствующий танец, но... В. Г. Базиль не согласился прорезать в небе отверстие, хотя художница на это соглашалась. Так видение Царицы осталось лишь в моем воображении. Каждый спектакль, при звуках кларнета, я ее отчетливо видел на том месте, где она должна была появиться. Публика же удовлетворилась тем, что ее видел Звездочет, у которого от волнения тряслись руки.

Все же этот пролог представляется мне значительнее, чем прежнее появление старца.

6. Двух самых фантастических персонажей — Царицу и Петушка я «поднял на пальцы». Из этого не следует, что они внесли старофранцузскую, классическую школу. Танец на пальцах может быть без традиционных аттитюдов, без арабесков, без всяких балетных выворотностей и балетных «комбинаций». Это фантастическая восточная пластика Царицы, это «птичьи» позы и движения Петушка, лишь поднятые на кончики пальцев.¹

¹ Один критик нашел противоречие моей постановки с моими же словами о том, что «надо пользоваться пуантами там, где это уместно, там, где это соответствует выражению, и отказываться от этого средства без сожаления в тех случаях, когда хождение на пальцах не достигло бы никакой художественной цели...» (см. мою статью «Новый балет». — Аргус, 1916).

Разъясню: Шамаханская царица — *дочь воздуха*. Я не противоречу себе, когда думаю, что для дочери воздуха реализм восточных туфель без пятки или босые ноги не обязательны. Именно фантастические танцы на пальцах нахожу уместными, соответствующими в данном случае художественной цели.

Что же сказать о Петушке? Какую обувь носят петухи? Много птиц ввел я на сцену в своей жизни (Лебедь, Феникс, Жар-птица, Громовая птица и т. д.), но никогда не задумывался о птичьей обуви и о том, чтобы согласовать ее с географическим положением данной породы.

7. В конце балета Звездочет проходит не перед занавесом, а среди окаменевшего, замершего в неподвижных позах народа. Освещенный зеленым лучом, на кроваво-красной, потемневшей сцене, он давал ту мрачную, страшную ноту концу спектакля, которую так хотел либреттист Бельский.*

Итак, хотя я ни в чем не отрекаюсь от оперно-балетной постановки 1914 года, хотя я с большим наслаждением слушаю «Петушка», поставленного по-оперному, и сам был бы рад осуществить оперную постановку, но из моих двух работ мои симпатии на стороне последней, самой танцевальной редакции.

Н. А. Римский-Корсаков по поводу обработанной им оперы Мусоргского «Борис Годунов» писал: «Яростные почитатели Мусоргского немного морщились, о чем-то сожалея... Но ведь дав новую обработку «Бориса», я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старые фрески...»¹

Я могу сказать так же «яростным почитателям» Римского-Корсакова: дав новую обработку «Петушка», я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старые фрески...

Я думаю, что моя работа никому не помешала ставить оперу так, как ставят вообще оперы, и лишь способствовала популяризации этой жемчины русской музыки.

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни.*



[XII]

КАК ДЯГИЛЕВ СТАЛ СОЗДАТЕЛЕМ МОИХ БАЛЕТОВ

[Из черновых набросков]

Если бы Дягилев, приглашая меня поставить для антрепризы его, которая должна была открыть сезон в мае 1909 г[ода] в Париже, балеты, уже мною созданные в СП[стер]б[урге], и еще танцы из «Игоря» и ряд других танцев, сказал бы, что он их покажет в Париже, но при этом поставил бы условием, что они должны будут из фокинских балетов превратиться в дягилевские балеты, то я, конечно бы, не согласился на такую комбинацию. Но тогда не только мне, не только всем близким к театру людям, но и самому Дягилеву не могло прийти в голову, что он, беря готовые вещи и с ними завоевывая Париж, сделается потом создателем этих вещей. Засмеялись бы в то время в СП[стер]б[урге], если бы кто-нибудь сказал, что Дягилева будут со временем прославлять как творца балета, балетмейстера, хореографа! Что в Британскую энциклопедию его имя войдет как [имя] реформатора балета и его лучшим творением будут названы... «Карнавал» и др[угие] мои балеты.*

Всем и самому Дягилеву было ясно, что он антрепренер, организатор, замечательный организатор, но что он никогда не творил и не должен творить в области искусства.

Но вот наступает счастливое завершение общих трудов — успех, триумф в Париже, и все меняется. Вместо «Ballet Russe» и Сергей Дягилев директор, как это было в первый сезон, создается «Serge Diaghileff Ballet Russe». Потом уже приходят к названию «Дягилевский балет». «Russe» откидывается, и эти два слова «Diaghileff Ballet» употребляются уже не как название антрепризы (что было бы справедливо), а в смысле направления в искусстве, которое оно будто бы приняло по воле одного лица, а именно Дягилева (что уже совершенно несправедливо). Но некоторым поклонникам Дягилева и этого мало. Постепенно они хотят настоять на том, чтобы имя Дягилева носила не только антреприза, не только направление балета, но и каждый балет, который давался в этой антрепризе. Такой подарок пишущим ничего не стоит, он делается главным образом [за] мой счет, и это никого, кроме меня, не волнует.

«Карнавал» мой поставлен для вечера журнала «Сатирикон» по просьбе г.г. Корнфельда и Потемкина, [и] было бы (если уже не хотят назвать его фокинским балетом) логичнее (хотя тоже несправедливо) назвать [его] сатириконским, корнфельдским, потемкинским балетом или теляковским (так как директор имп[ераторских] т[еатров] Теляковский купил право на постановку ранее Дягилева). Но его называют «дягилевским».

Известный теперь под именем «Сильфиды», мой балет «Шопениана» был поставлен для благотворительного общества в СП[етер]б[урге] в 1907 году. Потом для ученического спектакля в СП[етер]б[ургском] Театральном училище, затем для Варшавского государственного театра, для имп[ераторского] Мариинского театра в СП[етер]б[урге] и лишь потом, в 1909 году, Дягилев купил у меня право постановки этого балета с переименованием его в «Сильфиды». Почему никто не называет этот балет по имени Теляковского, директора имп[ераторских] театров, или Мысовского, инспектора Театрального училища, или по имени директора Варшавского театра, или директора благотворительного учреждения? Почему, миновав этих всех лиц, пользовавшихся моим сочинением, называют его дягилевским балетом, то есть именем человека, который был пятым по счету среди купивших право его пользоваться? Не перечислить всех лиц и дирекций, которые пользовались этим моим балетом, но никому из них в голову не приходило ставить свое имя под моим сочинением, никому, кроме Дягилева.

Для возвеличения Дягилева, во-первых, ему приписывают чужие сочинения; 2) ему приписывают идеи, которых у него не было и которые он получал от своих сотрудников; 3) ему приписывают план реформы балета, который он никогда нигде не высказывал ни в устной, ни в письменной форме, потому что такого плана у него не было; 4) ему приписывают руководство его сотрудниками, руководство, быть может, в какой-то степени и существовавшее в тот, второй, период * его антрепренерской деятельности, когда он стал «создавать» таланты, но которое было совершенно немыслимо в первый период, когда он пропагандировал русское искусство в лице художников Бакста, Бенуа, Рериха, Головина, композиторов Римского-Корсакова, Мусоргского, Стравинского, балетмейстера Фокина и таких артистов, как Шаляпин, Павлова. Никто из указанных лиц в его руководстве не нуждался и такового бы не допустил.

Но как же могло случиться, что дилетанту, любителю стали приписывать руководство профессиональными выдающимися специалистами самых разнообразных областей искусства? Как создалась эта легенда?

Легенда о крупных деятелях в области театра создается с большей смелостью, быстротой и легкомыслием, чем о людях, посвятивших себя науке или другой какой-либо работе. Происходит это по двум причинам. Во-первых, театральная работа связана с громадной шумихой в повседневной печати. Ученые, доктора, химики работают десятки лет над одним вопросом, проделывают в своей лаборатории бесконечные опыты, а широкая публика ничего о них не знает. Опыт остается никому не известен, пока он не привел к какому-либо полезному результату. Опыт же театрального деятеля не только привлекает к себе внимание, но вызывает восхваление, удивление, восхищение [еще] до достижения благоприятного результата, даже до своего завершения. Потом, если опыт неудачен, приступают к другому, начи-

нается новая реклама, новая шумиха и т. д., создается громадный интерес к лицам, стоящим в центре явления. <...> *

Вторая причина «легендарности» деятелей театра заключается в мимолетности самого явления. Прошел спектакль, остались воспоминания, иногда очарование, иногда огорчение и досада, но самого художественного явления уже нету. Прибавляют все больше и больше восторгов и восклицательных знаков к своему испаряющемуся от времени воспоминанию. Как проверить отзывы об исчезнувшем представлении?

Пресса?

О самом неудачном спектакле можно выбрать несколько восторженных отзывов, о самой большой удаче, о восхитительном явлении театра можно выпарапать отрицательную, громовую критику. Я не знаю ни одного театрального явления, о котором бы не было диаметрально противоположных отзывов в прессе.

Итак, для создания легенды и память очевидцев, и фантазия историков (из которых большинство пишет о явлениях, которых они не были свидетелями), и свидетельство печати дают самый благодарный материал. Самую нелепую выдумку можно подтвердить «документально», особенно если не быть чрезмерно чистоплотным и брезгливым в подборе или даже изготовлении документов.

Легенда создается и во славу, и во вред, смотря по надобности. Создается иногда искренне, от увлечения, но иногда и тенденциозно, и злонамеренно.

Я знал лично, и очень близко, Сергея Павловича в период самой интересной его жизни, самой напряженной его деятельности, то есть в годы 1909—1914, когда он показывал Парижу, а затем всей Европе искусство нового русского балета. Я знал его в годы, когда он искренне горел своей любовью к искусству [и] был совершенно свободен от необходимости идти на какие-либо компромиссы со своей совестью. Я с хорошим чувством вспоминаю этого человека в период нашей совместной работы. Хотя в это время и были перемены в наших отношениях (у него менялось отношение со всеми людьми), хотя мы и ссорились, но в общем образ Сергея Павловича остался в моих воспоминаниях: [это] одна из самых интересных личностей, с которой мне приходилось встречаться.

Но представление мое о Дягилеве сильно расходится с той легендарной личностью, которая [утвердилась] серией книг и массой статей. Зачем понадобилось создавать из Дягилева «творца» в искусстве? Зачем делать из него то, чем он никогда не был? Разве то, чем он был на самом деле, не достойно восхищения, не достойно удивления и самой искренней благодарности тех, кому дорого искусство, кому дорога красота, кому дорога слава русской культуры?

Приписывать Дягилеву творческий талант и на этом строить возвеличение — это значит совершенно не ценить Дягилева таким, каким он был на самом деле, не ценить того, что он на самом деле создал.

Читая статьи и книги о Дягилеве, я поражаюсь, как одни для целей саморекламы, для создания ходкой скабрёзной литературы не щадят самых интимных тайн его жизни, делают его то почти злодеем (Ромола Нижинская), то глупцом (книга Лифаря «Сергей Дягилев»). Читая другие книги, в которых он выставляется как создатель композиторов, художников, танцо-

ров, балетмейстеров, читаю и думаю: «Разве это нужно? Как может быть, чтобы человек, желавший быть композитором, но ничего не сумевший сочинить, мог быть учителем музыкантов, создателем композиторов? Как может быть, чтобы не умеющий рисовать создавал художников? Чтобы не умеющий танцевать создавал танцовщиков? Как не могущий сочинить танца или показать хотя бы один жест мог быть создателем балетмейстеров и балетов?»

Передо мной стоят два ярких, определенных, законченных образа: один, который дорог мне, несмотря на все недостатки, ненормальности и даже коварство, благодаря большим исключительным достоинствам, другой — прославленный, выдуманный рекламной прессой и благодарными фаворитами. Он создавал своих фаворитов. Они создавали никогда не существовавшего Дягилева.

Что может быть противнее, чем тип, созданный творческим воображением романиста¹ Лифаря, когда он описывает, что Дягилев бросил стол с чайной посудой в вестибюле лучшего парижского отеля после фразы мальчика — кордебалетного танцора Лифаря о том, что он хочет уехать в Киев?! Как глупо все, что, по описанию Лифаря, будто бы говорил при этом Дягилев! А потом без всякой причины переход к объятиям и поцелуям, также в вестибюле, на удивление присутствующим французам и англичанам! А описание того, как 55-летний Дягилев танцевал утром в одной рубашке перед мальчиком Лифарем, делал туры и пируэты, чтобы доставить ему удовольствие, чтобы заставить его похохотать! А бросание и ломание стульев и грубейшие и глупейшие монологи при этом, которые приписываются Дягилеву и рассыпаны по всей биографии Лифаря?! И такой искаженный, изуродованный образ Дягилева войдет в историю, и все это [для того], чтобы только показать, как Дягилев любил Лифаря!

Быть может, и даже наверное, Сергей Павлович переменялся после 1914 года. Все цинично описанные ласки старика, преследование им мальчика, все эти «ягодки», «цветочки» надо бы оставить в тайне, как бы ни хотелось Лифарю похвастаться.

Но в созданную воображением Лифаря антипатичную личность я не верю. Хотел бы, чтобы и другие не верили. Таким Дягилев никогда не мог быть. Лифарь пишет, как он, оставшись один, покраснел при мысли, что он будет фаворитом Дягилева и что при этом ему придется Дягилеву «ни в чем не отказывать». Если это правда, что он «краснел от стыда», то ему надо бы краснеть и при описании своего фаворитизма или лучше не описывать этого.

Хотя эта «тайна» имеет значение, и даже очень большое и печальное значение, для истории балета (мне приходится в этих воспоминаниях говорить о вреде фаворитизма в дягилевской антрепризе), но о патологических причинах ее я не буду распространяться. Интересующихся этим вопросом

¹ Я называю романистом Лифаря, потому что он сочинил роман, а не историю, роман плохого вкуса со страшными преувеличениями, цель которых захватить, увлечь читателя; темой которого является извращенная, противоестественная любовь. Этот дешевый скабресный роман совершенно не необходим ни для истории балета, ни для [утверждения] значения для искусства Дягилева и имеет целью лишь сомнительного качества славу Лифаря.

я отсылаю к пикантным книгам Ромолы Нижинской, С. Лифаря, там — компетенция и желание распространяться на темы сексуальных извращений.

Сыграл ли Дягилев важную роль в истории русского и даже не только русского, но и мирового искусства? Да, безусловно.

Устройство выставок, издания номеров журнала «Мир искусства», организация концертов и особенно оперных и балетных спектаклей имели одно время громадное значение для развития и для пропаганды искусства. Они дали возможность многим художникам и артистам проявить и развить свои таланты, дали им возможность совместной работы.

Проявил ли при этом Сергей Павлович творческое дарование? Нет, не проявил и не мог проявить, ибо, вообще одаренный, он был лишен одного дара — творчества.

Мы знаем множество поставленных при нем балетов и опер. Существует ли хоть одно произведение, в котором либретто принадлежало бы Дягилеву? Нет.

Было бы естественно, чтобы при его вкусе, образовании, начитанности он написал бы оперное или балетное либретто. Так обыкновенно делали все, кто заинтересовывался искусством театра и становился близким к нему.

Дягилев, когда он не находил готового произведения, привлекал лиц, могущих сочинять либретто. Сперва это были Бенуа, Бакст, Стравинский, Фокин. В последующий период — Кохно, Кокто и многие, многие другие. Но может быть, Сергей Павлович был творцом в какой-либо другой области: рисовал, писал, сочинял музыку?

За всю жизнь, за всю совместную работу я не видал ни одного наброска, ни одного штриха Дягилева. Да если бы он рисовал, то, конечно, мы бы видели в книгах и журналах следы его творчества в этой области.

Обладая сильным и, как говорят, хорошим голосом, он не проявил себя певцом. Для певца кроме голоса нужен еще творческий дар.

А как далеко пошло его музыкальное композиторство, мы знали из рассказов о его опыте в этой области и о его замечательном разговоре с Н. А. Римским-Корсаковым. Давно, до войны, я читал об этом в статье Вальтера, концертмейстера оркестра имп[ераторских] театров, как Сергей Павлович пришел к Римскому-Корсакову показать свои музыкальные композиции и как после неблагоприятного отзыва сказал, уходя: «Это будет любопытная страница моей биографии». Он не знал тогда еще, кем он будет в жизни — композитором, певцом или кем-нибудь другим, но очень хорошо знал, что будет его биография. И он не ошибся. Биографий написано уже несколько, но все же творцом музыки он не стал.

В воспоминаниях П. Г. Корebut-Кубитовича так изложен конец этого замечательного свидания: «Он ушел от этого знаменитого композитора со словами: «Я уверен, что вы еще услышите обо мне много самых лучших отзывов, когда я буду знаменитый» — и довольно шумно захлопнул дверь».

Если верить книге, подписанной именем Лифаря, то другой друг Дягилева — В. Ф. Нувель так запомнил эту фразу: «будущее покажет, кого из нас двоих история будет считать более великим». ¹

Какая бы из этих фраз ни была произнесена на самом деле, нет сомнения, что Дягилев хотел быть творцом-композитором, очень был уверен, что

¹ См. у Лифаря «Дягилев и с Дягилевым».

будет, но никогда не стал [им], не стал из-за отсутствия творческого дарования.

Но это не помешало ему угадать, что он будет «более великим», чем Римский-Корсаков. Да, мы живем в такое время, когда считается, что написать оперу «Золотой петушок», симфонию «Шехеразада» есть дело бесконечно более легкое, чем, например, поставить эту оперу на сцене или, точнее, поручить другим поставить их.

Какие были у Римского-Корсакова средства для создания своего величия? Он не проводил, как Дягилев, бесконечных часов в обществе критиков и пресс-агентов, он не составлял групп и кружков из избранных эстетов во всех столицах мира для поддержания интереса к своему искусству, он не пользовался патронажем высокопоставленных лиц или даже коронованных особ, не пользовался финансовой поддержкой многих леди, маркиз, мажоранжей и просто капиталистов.

Нет, Римский-Корсаков пользовался только своим творческим талантом, знанием законов искусства и своим творческим трудом.

Вот этого-то только Дягилеву и не хватало. Тем не менее он не ошибся: он стал «более великим», «знаменитым» и «биографий» его появилось большее количество, чем Н. А. Римского-Корсакова.

В своем литературном труде о художнике Левицком Дягилев проявил опять-таки не творчество, а большое знание и понимание живописи, хороший вкус, а главное... организаторский талант. «Как? Организаторский талант при составлении художественной монографии?» — удивится читающий эти строки. Да, именно организаторским талантом Дягилев блеснул и в данном случае. Он сумел организовать такой розыск картин Левицкого, так сумел уговорить владельцев этих картин дать их для репродукций, так сумел разыскать материалы о каждой картине мастера и о лицах, им написанных, что создал действительно монографию исключительной ценности и интереса. Надо было там еще написать страниц двадцать вступления. Дягилев это также сорганизовал. Он поручил их написать другому лицу. * Итак, он в каждой области искусства верен себе. Он пропагандист, эстет, просвещенный любитель, энтузиаст, организатор... все, но только ни в какой мере не творец.

Надо ли этому огорчаться? Нет. Определенно, нет. Если бы он был творец сам, он не мог бы быть, во-первых, таким организатором, — это несовместимо, а во-вторых, он не мог бы в такой мере увлекаться и даже гордиться чужим творчеством.

Но, может быть, скажут, что я пристрастен и отрицаю в дягилевском таланте творчество, [ибо] думаю, что ему приписывают то, что делал я?

Не думаю, что такое предположение может быть справедливым. Действительно, от легенды Дягилева более всего страдаю я и (что гораздо важнее) мое дело. Никто не подумает, что музыку «Сильфид», «Петрушки», «Жар-птицы», «Шехеразады», «Золотого петушка» и т. д. сочинил Дягилев, никто не припишет ему декораций Бенуа, Бакста, Гончаровой, никто не заподозрит, что это он, а не Нижинский танцевал в «Видении розы», он, а не Карсавина — в «Жар-птице»... Но очень и очень многие могут подумать, что это Дягилев создал балеты, танцы, мизансцены, самую идею нового балета.

Творчество композитора на бумаге, творчество декоратора на холсте, [творчество] танцора перед нашими глазами. Но где творчество балетмей-

стера? Оно там, где балетмейстер показывает танцовщикам свою композицию, где он в поте лица носится перед кордебалетом. Отошел балетмейстер в сторону, угомонился. Танцуют другие. Кто им показал? Как показал? Кто это видел? Да не сами ли они творят? Не сами ли танцуют так, как подсказывает им их талант? Еще более скрыто творчество балетмейстера, когда он дома, ночью, в тиши, обложенный нотами и бумагами, создает свои картины, обдумывает каждое движение, каждую позу, ритм, музыкальную фразу, план танца, переходы, группировки, комбинации линий и красок и, обдумав, старается заучить композицию, на запись которой не хватает никакого времени. Кто видит эту работу [во время] бессонных ночей, кто засвидетельствует?

Читатель подумает, что в моем желании разрушить миф о Дягилеве-творце играет главную роль мое тщеславное желание, чтобы меня, а не его считали автором моих сочинений. Без всякого лицемерия признаюсь: да, я уязвлен и вот уже более 30 лет страдаю при чтении книг о балете, которых такая масса вышла за этот срок, при чтении критик после каждого спектакля. До самых последних лет я не мог ничего поставить, чтобы про мой новый балет не написали: «Это так же хорошо, как первые постановки Дягилева», «Это напоминает нам блестящие первые балеты Дягилева» и так далее... Казалось бы, нетрудно догадаться, почему фокинское произведение напоминает [о том времени], когда у Дягилева был единственным балетмейстером Фокин. Но эта простая мысль никому не приходит в голову. Такова сила внушения рекламы. Но, помимо этого уязвленного самолюбия, есть другая причина, которая побуждает меня писать и пытаться сказать столь неприятную для многих дягилевских поклонников и подражателей правду. Не в своих личных интересах, а в интересах искусства должен я сказать следующее: завоевав успех, симпатии и колоссальное доверие публики в течение первых сезонов Русского балета, когда все балеты ставил я, Фокин, Дягилев потом в течение многих лет использовал это доверие, чтобы делать совершенно противоположное, чтобы разрушать дело всей моей жизни. Мало того, он смеялся над тем, что создало ему славу в первом сезоне. Построив свой авторитет в балетном искусстве на поставленных мною балетах, он пользовался этим авторитетом, чтобы умалять значение всего, к чему я стремился, и чтобы превозносить то, что мне представляется разрушением балета, убийством этого искусства.

Как же произошло то, что Дягилева превозносят за музыку композиторов, за декорации художников и более всего за хореографии хореографов? Как пишется история балета? Как создается легенда? Как создавалась дягилевская легенда?

Во-первых, во всяком балетном деле (как и во всяком вообще театральном) приглашают пресс-агентов. За определенную плату они помещают заметки в газетах и журналах, заключающие в себе предварительную рекламу и различные сведения о предстоящих спектаклях или о текущем репертуаре. То, чего желает директор-организатор, в десятках экземпляров рассылается в газеты и в них печатается.

Эти заметки не могут не оказать влияния на самую беспристрастную публику.

Во-вторых, организуется группа друзей данного театра. После спектакля 12 расположенные к балету элегантные дамы и друзья-эстеты приходят на сце-

ну и выражают свои восторги уставшим, еще мокрым от трудной работы, запыхавшимся артистам. Директор знакомит их и [очень] влияет на мнение меценатов о каждом артисте, о спектакле в целом и о своей роли в нем.

В-третьих, влиятельные друзья приглашаются на репетиции. Обычно, в самом благодушном состоянии, они присутствуют на репетиции, которую так интересно посмотреть и на которую никого из посторонних не пускают. Они чувствуют, что они уже не посторонние. Чувствуют благодарность к приведшему их любезному и очаровательному директору. Невольно они соглашаются со всеми его мнениями и поддаются его внушениям. Артисты работают. Балетмейстер волнуется, поправляет, кричит, сердится. Он не думает, что за спиной у него, в тиши темного зрительного зала происходит подготовка к успеху спектакля, и [притом] к успеху в желательном для директора направлении.

В-четвертых, критики подготавливаются опытным импресарио так, что часто они высказывают в печати мнение, которое считают искренним своим, но которое на самом деле является внушенными импресарио мыслями. Критики, как и все люди, бывают самого разнообразного достоинства: очень тонко понимающие искусство и совершенно ничего не понимающие, очень благородные, незаинтересованные, независимые и менее благородные, страстные и даже зависимые. Очень добродушные и очень суровые. Благоприятно расположенные и враждебно настроенные. Смягчить враждебность, дать благодарным разъяснение... все это требует большого таланта, такта и ловкости организатора.

Сколько раз после премьеры мне приходилось видеть взволнованного директора-организатора, который приходил из зала со словами: «Я говорил со всеми критиками, все в восторге». Я радовался при этом за успех спектакля, но всегда сознавал, что восторг, хотя бы до некоторой степени, будет согласован с чувствами «хозяина» и соответственно направлен.

В-пятых, возвращаясь после каждого спектакля в Париже домой с нотами балета, который мне утром предстоит репетировать, закусывая в кровати, с глазами, обращенными на клавир, и с карандашом в руке, я знал, что мой директор-организатор в это время в ресторане принимает комплименты друзей, что он там с артистами, критиками, меценатами. В противоположность пословице — «О присутствующих не говорят», я знаю, что в таких случаях только о присутствующих и говорят. В книгах Карсавиной, Левони,* Бенуа, Стравинского говорится об этих радостных встречах с большим тактом. В книгах Лифаря с большими преувеличениями и, конечно, без всякого такта говорится о том же.

В-шестых, большинство книг о русском балете писались под влиянием всего вышеизложенного и под сильнейшим влиянием личного знакомства с тем или другим участником дела и, более всего, под влиянием его директора, организатора, хозяина.

В-седьмых, после первых книг писались вторые и третьи уже людьми, не выдавшими ничего из того, что они описывают, но берущими материал из книг уже изданных, комбинирующими их и дополняющими сведениями очевидцев.

В-восьмых, следующая серия книг пишется уже не только не выдавшими балетов, но и не родившимися [еще] в то время, когда они ставились. [В

эти книги] добавляются сведения, полученные уже не от очевидцев, а от тех, которые хотя и не видали, но слышали кое-что от других.

В-девятых, самое ужасное — это когда пишущий не только ничего не видел сам лично, не только пользуется сомнительными источниками, основанными на тенденциозных источниках, но просто выдумывает факты и даже выдумывает при надобности необходимые для [их] свидетельства документы.

Так создается история балета, и чем менее пишущий знает то, о чем он пишет, тем более уверенности в его тоне и тем он сам более уверен в авторитетности своих источников. Таким образом, достаточно поместить лишь в первую книгу какую-нибудь неправду, несправедливость, пристрастную оценку, чтобы с каждой последующей книгой эта неправда росла, как ком снега, катящийся с горы.

Так создается легенда.

Если величайший организатор [каким был Дягилев] мог организовать успех дела, успех любого артиста, композитора, художника, балетмейстера, то не ясно ли, что он имел полную возможность организовать и свой личный успех.

Сперва я думал, что этот подмен одного Дягилева, настоящего, другим, выдуманным, был сделан его усердными поклонниками или его перестаравшимся пресс-агентом и что это было сделано помимо желания самого Сергея Павловича. Таково было мое впечатление от первых лет работы с ним. Он не рекламировал себя, не называл свою антрепризу дягилевским балетом. Но из многочисленных примеров я вижу, что Дягилев сам был склонен приписать себе то, что принадлежало другим. Приведу в доказательство только несколько примеров.

Я имею статьи из газеты, в которой за его (Дягилева) подписью говорится, что ему принадлежит идея одноактных балетов. * Сведение балетного спектакля к серии одноактных балетов, цельных по стилю и отличных от всех других, занимающих, вместо больших балетов, целый вечер и включающих в себя соединение в одном произведении множества разнообразных стилей, — это одна из идей балетных реформ, которую я выдвинул и осуществил в Петербурге задолго до встречи с Дягилевым. Об этом подробно писал в своей книге «Ballet Cont[emporain]» * В. Светлов. Это сведение балета к сжатой форме соответствовало всей моей теории. (нрзб) * Хороша ли эта идея или нет — это другое дело. Но по этому пути пошел балет во всем мире, и идея эта принадлежала мне. <...> *

По поводу балета «Петрушка» воспоминания Стравинского совершенно расходятся с тем, что написано со слов Сергея Павловича, [якобы] Дягилев гениально не только находил название, но [и] определял им самую сущность произведения. Так, прослушав фортепьянный концерт, сыгранный для него Стравинским, Дягилев будто бы воскликнул: «Петрушка! Это же балет «Петрушка»!» Действительно, гениально. Но тут есть одна ошибка: воскликнул-то это не Дягилев, а Стравинский, и не [тогда], когда играл ему свой концерт, а когда гулял один у Женевского озера. Так изменяет иногда память, так создается легенда.

Я знаю, что берусь за очень неблагоприятную задачу, сказать правду о человеке, о котором говорят неправду. Предвижу, что книгу мою захлопнут

с негодованием. Особенно возмущаются маленькие «дягилевы», которые расплодились в несметном количестве. После опыта Дягилева все желающие играть роль в искусстве, руководить художниками, встать над ними, все, кто сам ничего создать не может, но хочет учить других, почувствовали, что перед ними открываются широкие возможности. Не надо иметь исключительного таланта, не надо многолетней технической подготовки, надо иметь лишь вкус. А кто же сомневается, что его вкус есть самый лучший, самый правильный? *

Мне возражат: «Вы ошибаетесь, всем ясно, что Дягилев создатель балетной антрепризы, а не балетов, всем ясно, «что он танцором никогда не был, танцевать не умел...» В том-то и дело, что это было ясно, всем ясно, но теперь становится очень неясно. «Я никогда не видала Дягилева танцующим», — говорили мне иногда поклонницы Русского балета с большим сожалением и очень поражаются, когда я говорю, что я тоже никогда не видал. *

Один из старейших критиков русского балета (теперь покойный), В. Я. Светлов, — не только свидетель возникновения нового русского балета в России, знавший меня с детских лет, но и оказавший мне в моей борьбе значительную поддержку, — писал мне (в 1930 году) в Америку: «Между нами говоря, Дягилев живет на проценты с Ваших балетов». Когда я его спросил: «Отчего же — «между нами говоря»? Отчего правду можно говорить между нами, а писать надо другое?» — он уклонился от ответа.

Светлов знал правду, как знали все, кто присутствовал в Петербурге при постановке моих балетов. Но этих свидетелей делается все меньше и меньше, они молчат, а если и скажут что, то никому не представляется интересным и практическим останавливаться на этих свидетельствах.

Но что же говорят о Дягилеве как о творце те, кто действительно его знал, кто с ним работал? * Кто же знает Дягилева лучше? Те, кто пишет теперь книгу за книгой на основании книг, написанных также на основании книг, или те, кто знал его лично 40—50 лет назад? Для меня здесь нет вопроса.

Не потому ли Дягилев так любил создавать новые имена для старых произведений, не потому ли он так увлекался деланием купюр в музыке, что это были единственные возможности для него подойти к творчеству сочинителя?

В книгах о балете мы можем увидеть рисунок М. Ф. Ларионова «Дягилев за работой». Он лежит (совсем как Глинка на картине Репина) с нотами и карандашом в руках. Верящий в легенду смотрит благоговейно на то, как творит Дягилев. На самом деле он вычеркивает чужое творчество. Вычеркивал он иногда с пользой для дела, но часто во вред. * Купюры его были всегда грамотны, так как при нем были великолепные музыканты, композиторы, капельмейстеры, которые не допускали антимузыкальных купюр. Я говорю «иногда во вред», потому что вспоминаю купюры, которые меня огорчали, которые я оспаривал. Когда я увидал купюру в «Половецких танцах», я спросил: «Зачем сокращать музыку, которая мне кажется буквально бесподобной?» Дягилев сказал: «Ох, это бесконечно длинно, у Бородина было испорчено пищеварение, когда он писал, повторял и повторял!» Я сдался. Сдался потому, что еще не начинал сочинения, и потому, что знал, [я] лишу Дягилева самого большого наслаждения — сокращать. Я никогда потом не восстанавливал вычеркнутую музыку.

Композиция моя [вылива]лась в такую форму, что я не мог, если бы и хотел, вставить дополнительный танец в уже готовое сочинение. Я бы испортил целое.

Впоследствии Дягилев искал возможности удлинить танцы в «Игоре», танцы, которые он сократил. Для этого он поручил Б. Нижинской сделать танцы на музыку арии Кончаковны и приставил их к моим танцам, чем очень огорчил меня.

Другим огорчившим меня сокращением была третья часть «Шехеразады». Без всякой причины, во вред музыке и балету была выкинута эта прекрасная часть, названная в партитуре «Царевич и царевна». Бенуа с Бакстом или Бакст с Бенуа дали основную идею сюжета, Фокин разработал его и поставил. Бакст дал лучшую свою декорацию и невиданно прекрасные костюмы. Что же сделал Дягилев? Он сделал очень много: он поручил этим лицам разработать балет, он добыл средства на очень дорогостоящую обстановку, он пригласил лучших исполнителей артистов, которых только можно было достать, он взял на себя колоссальную работу по устройству спектаклей в Париже, по объединению трех трупп: петербургской, московской и варшавской и т. д.; все это замечательная организаторская работа. Ну, а что он сделал в области творчества? Дал сюжет? Дал характер танцев, характер пантомимы? Указал пластический стиль? Указал ли хоть одно движение, одну позу? Придумал ли обойтись в этом балете без условной пантомимы? Указал, как это сделать? — Ничего подобного. Все это сделано другими. Дягилев же сделал купюру: вычеркнул 12 страниц в клавире Р[имского]-Корсакова.

Другая страсть его, другая сторона его «творчества» заключалась в создании новых названий. Мою «Шопениану» он называет «Сильфидами». Мои «Египетские ночи» — «Клеопатрой». «Голубую птицу» — шедевр Петипа из балета «Спящая красавица» — он называет «Жар-птица». «L'estin», «Orientale» — все это новые названия к собранию старых, известных в России танцев. Конечно, много путаницы произошло от этих новых названий, но... надо же дать хозяину побаловаться.

И мы, его сотрудники, соглашались.

Если понимать под словом «дягилевский балет» антрепризу Дягилева, то, конечно, это была его антреприза. С самого начала, [с] 1909 года и до самой смерти Сергея Павловича. Но такое правильное, совершенно законное понимание постепенно, благодаря рекламе, заменилось совершенно иным, ложным и чуждым.

Теперь говорится о дягилевском балете так же, как об опере Вагнера, то есть об очень отличной от всего, что существовало ранее, форме искусства, которая создана по воле художника-творца, согласно с его новым пониманием искусства, его идеологией, осуществлена сильной волей одного человека, в соответствии с его художественным темпераментом.

Понимать слово «дягилевский балет» как интересное театральное дело, всегда привлекающее внимание, почти всегда успешное, иногда соединяющее талантливых людей, больших художников, иногда малоталантливых, но всегда модных, тех, о которых говорят и пишут, которые, так сказать, в данный момент «на рынке», — понимать так, значит совершенно правильно понимать дело и его главного деятеля, создателя знаменитой «дягилевской антрепризы».

Но придавать новое, подтасованное значение дягилевскому балету как художественному целому, созданному одним человеком, а именно Дягилевым, это ошибка. Дягилевский балет — очень ценное явление как антреприза — является смешением самых разнообразных вкусов, теорий, идеологий и в художественном смысле никакой цельности не представляет. [Он] не является отражением никакой художественной личности, никакой программы. Все, что модно, все, что на рынке, все, что может произвести сенсацию, * совершенно беспринципно вводится в него. Вообще в антрепризе Дягилева находят себе место и реализм Мусоргского, Шаляпина, и стремление к правде жеста Фокина, и тонкое стилизаторство Бенуа, Бакста, и отказ от всякого стиля и всякой психологической и художественной правды, и переход от одного «изма» к другому «изму». Футуризм, кубизм, неореализм склонялись у него последнее время.

Эстет, барин, постоянно пользующийся знакомствами в обществе «сильных мира сего», с необычайной легкостью получающий капиталы от капиталистов, протекции от великих князей, — Дягилев, при возникновении в Европе интереса к красному движению в России, вдруг (правда на очень короткое время) превращается в революционера, которым никогда не был, — ставит «Стальной скок» * и доходит до того, что вставляет красный флаг... в балет «Жар-птица». *

Мне скажут, что это свидетельствует о широте взглядов и вкусов Дягилева. Я скажу, что это свидетельствует не о взглядах и вкусах, а о замечательной приспособляемости ко вкусам и взглядам времени. Это замечательное качество для антрепренера, но не для художника, не для творца в искусстве.

Художник говорит: «Пускай меня называют разрушителем традиций, пускай в данный момент на меня обрушивается критика, мою правду признают, я в нее верю и ей служу».

В другом случае художник говорит: «Пускай находят, что я отстал, несовременен, я делаю то, во что верю; завтра современность устареет, а если в моем деле есть правда, то она переживет и завтра, и послезавтра. От своих вкусов и убеждений я не отрекись во имя сегодняшней моды. Буду ли я слишком стар или слишком нов, это меня не интересует. Я буду и хочу быть самим собою». Так, мне кажется, рассуждает, вернее, чувствует всякий искренний художник. Совсем не так думает антрепренер.

Вот фразы, которые я так много раз слышал из уст Сергея Павловича: «В Париже это не пройдет, там этого не переносят», или «Отлично, именно теперь на это мода в Париже», или «Великолепно, Париж с ума сойдет от восторга!» Разве не ясно, что это две совершенно различные психологии, что художник не может быть идеальным организатором, а директор-антрепренер — творцом-художником?

Художник не скажет: «Я могу иначе, я приспособлюсь и буду делать согласно сегодняшнему «изму». Нет, истинный художник не изменит своему искусству, не отречется от своих идеалов. Совершенно иначе дело обстоит с антрепренером. Ему ни от чего отрекаться не надо.

Дягилев пропагандировал Мусоргского с его правдой в звуках, Шаляпина с [его] реализмом и гениальной выразительностью жеста, звука, слова. Через некоторое время он смеется над драмой, отрицает всякую выразительность.

Дягилев поносит Чайковского, которого «в Париже давать нельзя». А через несколько лет дает целую серию балетов Чайковского.

Больше того, он и относительно своих сотрудников не имеет определенных взглядов и признает [этих сотрудников] только в зависимости от того, насколько они нужны и полезны его антрепризе. Он не находит слов для возвеличения Стравинского, но когда Стравинский стал работать в антрепризе И. Л. Рубинштейн, то он оказался... бездарностью. О своей сотруднице Б. Нижинской, как только она пошла работать в ту же антрепризу И. Л. Рубинштейн, Сергей Павлович также нелестно выражался.

Я несколько раз превращался из единственного балетмейстера в совершенно ненужного и устарелого. Поссорившись с Дягилевым в 1912 году и уйдя от него, я был объявлен «устарелым», в 1913 [я вновь был признан] не устарелым и был приглашен [в его антрепризу]. В 1914 году, когда я в один год поставил все 7 балетных актов по двухгодичному контракту и мне лишь оставалось получить жалованье, а в турне по Америке только танцевать и наблюдать за балетами, я опять был объявлен устарелым; поехали в Америку без меня. В 1921 году меня Дягилев звал опять в свое дело, прислал мне серию телеграмм, значит, я не устарел. Но, когда я ответил, что прежде чем вести переговоры, я хочу, чтобы мне было уплачено за прошлую работу,—то я опять был объявлен устарелым. Разве это не доказывает, что оценка сотрудников и самый курс дела определялись не художественным вкусом, не программой, не эстетическими убеждениями, а чисто практическими, деловыми соображениями? Кто работает с Дягилевым — тот хорош, кто работает вне его антрепризы — плох.

Говорят об исключительном вкусе Дягилева. Если бы не внушения рекламы, если бы не этот великий гипноз, то естественно было бы, чтобы одни, сторонники ультрамодернизма, говорили: «Какое безвкусие, что Дягилев начал свою деятельность в театре с Мусоргским, Шаляпиным, Бенуа, Бакстом, Серовым, Головиным, балетмейстером Фокиным...», [зато] другие говорили [бы иное]: «Какое безвкусие, что Дягилев дошел до самых нелепых крайностей модернизма...», но нет, все это признается вкусом одного и того же человека.

Как можно узнать, где вкус Дягилева, где его сотрудников? Он все решал, выбирал, одно время советуясь с Бенуа, Бакстом, Фокиным, в другое время [со своим] парижским окружением.

Есть проявления вкуса [и] его собственные, но они редки и едва ли делают ему честь. При постановке подводного царства из оперы «Садко» Дягилев приезжает из Венеции с целым сундуком настоящих раковин и всяких отбросов из подводного царства, подобранных на... пляже Лидо. Он не почувствовал, до чего эти настоящие предметы, хотя и купленные в Венеции, не подойдут к декорациям и костюмам Б. Анисфельда, пленительным, фантастическим, но далеким от настоящих ракушек.

В испанском дивертисменте, включенном по какому-то недоразумению Дягилевым в Русский балет, на сцене среди танцующих и играющих испанцев сидит... настоящий калека. Да, безногий несчастный испанец, с обрубками вместо ног! Неужели это не ошибка вкуса!

Все покровители искусства — папа Лев X, Людовик XIV, Лоренцо Великолепный — восхвалялись, превозносились, им ставили, вернее художникам заказывали их памятники, но никто из них не считался творцом в искусстве.

Если по желанию папы Льва X Микельанджело в последнюю минуту, когда Давид был поставлен уже на площади, подчистил нос своему мраморному юноше, то никто не подумал назвать папу творцом этого шедевра. А ведь вмешательства, гораздо меньшие, чем подделка носа, дают право поклонникам Дягилева приписывать ему руководство художниками [и] делать даже из него творца.

Проработав несколько лет в антрепризе и никогда не получая не только советов, [но и] намеков о пожеланиях Дягилева, я читал позже, каким он оказался замечательным руководителем художников и балетмейстеров. Хотелось узнать те факты, на которых эти утверждения основываются. Много восторгов, удивлений, восклицательных знаков, но... где же факты? Их нет. После долгих розысков я нашел в книге Карсавиной описание, как Сергей Павлович сказал ей по поводу роли Эхо в балете «Нарцисс»: «Таточка, не прыгайте. Я представляю себе эту роль как плавные движения...» Сказал он это, проходя мимо, после репетиции. После репетиции, это значит, после того, как я, балетмейстер, показал много раз движения Карсавиной, [а] она, как исполнительница (она была всегда точной исполнительницей в моих постановках и никаких вольностей не допускала), много раз проделала те же движения. Дягилев смотрел репетицию и по[нимал] характер постановки, которую я создавал. Как же он мог сказать танцовщице «Таточка, не прыгайте», если я поставил прыжки? Или как бы Т[амара] П[латоновна] могла прыгать, если бы я прыжков не поставил? И это все «руководство», которое мне удалось найти в книгах о Дягилеве, [написанных] его сотрудниками.

Я же, наоборот, считаю, что Дягилев проявил большой такт и большую мудрость, что не вмешивался в творчество своих сотрудников. Если бы он начал учить Бакста, Бенуа, Стравинского и Фокина, то он бы встретил отпор, и я утверждаю, что дягилевское дело погибло бы в самом начале, при самом возникновении. Я могу привести примеры из моей многолетней практики, могу указать, как почти все директора, с которыми мне приходилось работать, пробовали вмешиваться в мою работу. Это никогда ни к чему хорошему не приводило. Получали отпор. Ухудшались отношения, которые потом с трудом налаживались, но никаких результатов [от] такой попытки вмешаться в мою работу не получалось и не могло получиться. [А] Дягилев понимал, как надо относиться к первым своим сотрудникам, на которых он строил свое дело. Он не учил, а учился, не руководил, а руководился, и он не ошибся, потому что достигнуты [были] те результаты, которыми он гордился потом всю жизнь.

Как обстояло дело вмешательства Дягилева в балетмейстерскую работу после моего ухода из дела, об этом могут рассказать другие. Создавая балетмейстеров из своих фаворитов (а таковыми были большей частью его балетмейстеры), он, быть может, и вмешивался [в их работу]. Но вмешиваться в чужое творчество, когда это допускают, еще не значит творить.

Не странно ли, что Дягилев ничего не писал о необходимости реформы балета, никакого плана реформы не выставил? Никаких высказываний о балете у него не найти (если не считать фразы: «Таточка, не прыгайте»).

С. Лифарь, взявший на себя задачу документально доказать, что именно Дягилев реформировал балет, * ничего [по существу] не мог сказать в подтверждение этого. [...] *

Если бы меня спросили по окончании моей работы в антрепризе Дягилева: «В чем заключаются его взгляды на балет? Каковы его идеалы в искусстве?» — я бы не смог на это ответить.

Я проработал в его антрепризе 5 лет и никогда не слышал, чтобы он отстаивал какие-либо взгляды, какие-либо теории, какое-нибудь направление в этом искусстве. Вкусы? Да, о них он говорил, но и то в большинстве случаев не о своих вкусах, а о вкусах той публики, которой он предполагает «преподнести» наши произведения. Такие фразы: «Париж с ума сойдет от «Петрушки»!», или «Публика обалдеет от «половецких плясок», или «Чайковского давать в Париже? Немыслимо! Париж не переносит Чайковского!» — такие фразы, такие категорические суждения, всегда с опорой на чужой вкус, на вкус «покровителя», очень часто вырывались из уст Сергея Павловича. О музыке он говорил от своего лица (всегда советуясь со многими музыкальными авторитетами), но о танце я его суждений не слышал.

Почему я сам его никогда не спрашивал? Да потому, что с самого начала нашего знакомства, когда он сказал мне о своем желании повезти в Париж поставленные мною балеты, мне показалось, что мы единомышленники в вопросе [отношения] к балету и к танцу, что он во всем решительно со мной согласен, целиком принимает мою программу реформы балета и что ему искренне нравится все, что я делаю и как я делаю. Мне казалось, что короткие юбочки балерины, начинающиеся на талии и кончающиеся немного ниже талии, ему так же противны, как и мне, что греческие персонажи в розовом трико, с атласными туфлями для него так же несносны, как и для меня, что вытянутые, как палки, ноги и руки «веночком» над головой для него представляются таким же преступлением против пластики и красоты человеческого тела, каким это представлялось мне. Все это мне казалось таким ясным, таким несомненным. Тут и говорить не о чем. Конечно, он думает и чувствует так же, как и я. Иначе он бы не обратился ко мне.

Теперь, когда я оглядываюсь назад, на этот счастливый период моей жизни, когда все мне казалось таким ясным, когда замена фальши искренностью, лжи правдой, глупости осмысленностью казалась мне делом таким своевременным, необходимым, простым... я чувствую, что я со своей реформой проходил мимо людей, которые должны бы были ее понять и проповедовать. Теперь, когда через тридцать лет после моего первого делового контакта с Сергеем Павловичем я вспоминаю, что он показал публике, как вернулся ко всему тому, что казалось несомненно погребенным, и погребенным навсегда, в самом начале моей карьеры, я вижу, что прошел мимо Дягилева, [от]дав ему свое творчество, но не заразив его ни своими взглядами, ни своей реформой, ни своими восторгам, а главное, и самое досадное, не передав ему своего отвращения к тому, что считаю фальшивым, устарелым, отжившим, вредным для балета.

Так и до сих пор, если выплывает на свет рампы какой-либо из балетов Дягилева, после меня поставленный, то выплывают и короткие юбочки, и веночками руки над головой, и неуместные трико и фуфайки, и старобалетная техника танца, примененная вопреки стилю и здравому смыслу балета.

Это не потому, что [Дягилев] изменил каким-либо принципам, эволюционировал. Нет. Принципов у него и не было, без них он прошел свой славный путь по балетному полю, завоеванному трудами, мыслями и талантами целой группы собранных им художников. Есть пословица: не посеешь — не пожнешь. Сергей Павлович гениально доказал, что такие люди, как он, умеют жать и не сея.

Вера* говорит, что я захватил Дягилева, увлек его, но что он пошел к Нижинскому и другим балетмейстерам его производства по соображениям практическим, чтобы не ходить за Фокиным по Rue Comba, чтобы не «висеть» часами у телефона, уговаривая Фокина не принимать американского ангажемента, чтобы быть независимым от Фокина.

Верно! Но все же он если и любил мои сочинения — «Сильфиды», «Игоря», то это не значит, что он был не беспринципный, а я только это и хотел сказать в [написанных] страницах.

Мне могут возразить, что как собиратель картинной галереи включает в нее произведения самых разнообразных школ, стилей, периодов, дает место и классикам, и ультрамодернистам, так и Дягилев собирал разные балеты. Согласен. Если смотреть на Дягилева как на коллекционера, торговца, пропагандиста, то разнообразие его вкусов, отсутствие какой-либо узости, партийности надо признать большим достоинством.

Но так ли это? Таким ли Дягилев представлен во множестве книг о балете? Не превратили ли Дягилева в творца балета, в руководителя балетных постановок, в создателя? Не помещаются ли портреты Дягилева среди творцов балета, не пишут ли: от Петипа до Дягилева?

Это уже не коллекционер, не пропагандист. Хотя и для пропагандиста необходимы принципы. От одухотворенного балета Фокина Дягилев переходит к механическому балету Нижинского, Мясина, Нижинской, потом дает классический балет Петипа на музыку Чайковского, отрицая драму, выразительность, естественность, правду, строит успех на таких правдолюбцах, как Шаляпин, Мусоргский.

* *
*

Дягилев являл собой активную силу группы [«Мир искусства»], ее буржуазное начало. Он постоянно цементировал готовый развалиться кружок. Он настойчиво требует статей от Бенуа, систематической работы от декоратора Бакста. Его письма к мачехе Е. В. Дягилевой отражают его предпринимательские прожектерские тенденции. Приступая к оборудованию и эксплуатации электрозавода, он дает себе краткую, но выразительную характеристику в своем письме 1895 г[ода]: «Я, во-первых, большой шарлатан, хотя и с блеском, во-вторых, большой шармер, в-третьих, нахал, в-четвертых, человек с большим количеством логики и малым количеством принципов и, в-пятых, кажется, бездарность; впрочем, я, кажется, нашел мое настоящее назначение — меценатство. Все данные, кроме денег, — *mais ça viendra*».¹

¹ Но это придет (франц.).

Вмешательство Дягилева в балет

Достоинства

1. Организация спектаклей.
2. Привлечение художников, балет-мейстеров, музыкантов, танцоров иногда очень хороших, полезных, даже гениальных.
3. Организация кругов, поддерживающих балет.
4. Добывание денег.
5. Полное невмешательство в художественную сторону в первые годы.
6. Умение объединять.

Недостатки

1. Привлечение к балету негодных лиц. Поручение работы начинающим по посторонним причинам.
2. Любовь к кушюрам.
3. Выдумка новых названий.
4. Приспособляемость к спросу.
5. Подчинение модным влияниям.
6. Новые названия к старым вещам.
7. Реклама трюков.
8. Система звезд.
9. Вмешательство в искусство в период изменения.
10. Беспринципность.
11. Халтура.
12. Умение разгонять.



[XIII]

[МОДЕРНИСТИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ]

ПЕЧАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Когда Маргарита Вальман, приехав в Америку пропагандировать искусство Мери Вигман, говорила о своей учительнице, она называла ее Dark Soul — мрачная душа. Она объясняла, что искусство это отразило в себе подавленное настроение германской души после проигранной войны.

Когда критик Стюарт Палмер описывал в журнале «Данс» искусство мисс Грэм, он называл ее также Dark Soul.

Америка войны не проигрывала, и я не знаю, чем объясняется печаль мисс Грэм, о которой этот журнал говорит, что «она была раньше нормальная, приятная девушка». Я думаю — просто подражанием, иностранным влиянием. Это перенос в здоровую Америку больного искусства из Германии.

Но у меня напрашивается еще и другое объяснение. Выражение печали в танце требует очень мало движения. Оно кажется легким. Выражение же радости, наоборот, требует массы движения. Это труднее. Чем радостнее на душе, тем больше нам хочется двигаться.

Танец главным образом — выявление радости, солнечного начала, а не мрака. Конечно, печаль, как и все чувства, бывает предметом танцевального выражения. Но не печаль, а радость родила танец. Радость ведет его к постоянному развитию.

Павлова дала массу быстрых танцев, веселых, радостных. По этому пути за ней мало кто последовал, а вот «Умиряющего лебедя» все танцевали. Кажется, как легко! И нет танцовщицы, нет танцующего ребенка, не взявшихся за исполнение «Умиряющего лебедя». Великая Айседора дала в своих танцах всю гамму человеческих переживаний. Когда же я думаю о «дунканятах», мне рисуется девица, положившая руку на темечко, на манер фигур с похоронных процессий на греческих вазах.

Любительницы жадно набрасываются на то, что легко выполнимо, идут по линии наименьшего сопротивления.

Это мое наблюдение показалось мне особенно правильным, когда я посетил несколько вечеров, устроенных в Школе социальных исследований

критиком из «Нью-Йорк таймс» г-ном Джоном Мартином. Ему в этом деле помогают танцовщицы, которым он в свою очередь помогает большими статьями на страницах влиятельнейшей газеты.

Последнее мое посещение состоялось 20 февраля, и о нем мне хочется сказать.

Мисс Грэм уже говорила, когда я вошел. Сзади нее — два ряда сидящих на полу девиц в вязаных фуфайках. Площадка для демонстрации в середине комнаты. Кругом зрители. Мисс Грэм имеет вид фанатической пророчицы. Вся ее внешность, кажется, принципиально отвергает признак кокетства, женственности, красоты: длинная рубашка, нарочито туго зачесанные назад волосы, согнутая спина, оттопыренные локти, выдвинутые вперед плечи, сжатые кулаки или плашмя вытянутые кисти рук... Все говорит за то, что она выше «устарелого» понятия о красоте, об изящном, что она принципиально его отвергает.

Объясняя свою теорию, она часто указывает рукой на грудь и желудок, и, как я понял, там-то и заключается центр и секрет всего «нового» ее искусства.

М-р Мартин кивком головы и улыбкой авторитетно подтверждает несомненнейшую правду новой теории. Мисс Грэм все время прерывала свою речь фразой:

— Может быть, кто-нибудь хочет мне помочь каким-либо вопросом?

Следовали вопросы, и лекторша немедленно отвечала. Были вопросы такого характера: нужно ли быть рожденной для этого искусства или его можно одолеть, не будучи специально для этого рожденной? Мисс Грэм моментально успокаивала вопрошающую: девушки ее обладают самым разнообразным темпераментом, каждая имеет свою индивидуальность, и все они овладели этим искусством.

Я решил никаких вопросов не задавать, хотя для меня все было здесь под вопросом. На предыдущих лекциях я наблюдал, что, как только кто-нибудь выражал намек на другой образ мыслей, на несогласие с г. Мартином и представляемыми им танцовщицами, немедленно г. Мартин смотрел на часы. Оказывалось невозможным продолжать обсуждение.

Итак, я решил молчать.

Пошли демонстрации «танца». Девицы лежали, сидели, ходили на плоских ступнях и... это все. Руки или бессильно висели, или оттопыривались локтями вверх. Грудь все время выставлялась чрезмерно вперед или резко проваливалась.

В этих двух движениях заключался танец.

Темп был только медленный. Выражение печальное и даже почти все время злое. Сжатые кулаки. Какое-то лающее выражение корпуса и головы.

«Лающие девушки!.. Это не только культ печали, это — культ злобы!» — подумал я. Мне стало жаль молодых девушек, искажающих свою душу.

Все, что я видел, было уродливо по форме и злобно по содержанию. Ноги ставились как попало, пальцами внутрь.

Я оглянулся на публику. Все сидят в простых, естественных позах. Всякая дама любого возраста кажется образцом красоты, непринужденности и правды в сравнении с тем, что я вижу посередине комнаты.

В эту минуту одна дама задает вопрос: как мисс Грэм относится к балету?

Я насторожился. Мисс Грэм ответила, что признает балет как один вид танцев, что ей нравится, например, Павлова, особенно когда Павлова после каждого своего номера кланяется. «Она очень хорошо кланяется»...

Нетрудно себе представить, что я чувствовал после такого отзыва о величайшей танцовщице, только что умершей, дорогой нам всем Павловой!.. Самое лучшее, что делала Павлова, это... хорошо кланялась...

Затем лекторша продолжала:

— Но когда балет берется за греческие танцы, то получается ужасно...

Она совершенно не объяснила, почему ужасно. Слушатели поверили на слово и некоторые зааплодировали.

«Не могу молчать», — сказал я сам себе и... смолчал!

Другие задавали вопросы. Я молчал. Но, вероятно, лицо мое оказалось выразительнее, чем я бы хотел, потому что мисс Грэм сама обратилась ко мне:

— Вы, господин, хотели, кажется, спросить что-то?

— Да, — сказал я, — если вы будете так любезны объяснить мне, то я спрошу вас: имеете ли в виду, работая с вашими девушками, развивать естественные движения или вы отвергаете естественность в своем искусстве?

Большая, долгая пауза...

На все другие вопросы давались ответы моментально.

«Надо родиться или не надо?» — этот вопрос разрешился немедленно. Но вот вопрос об отношении искусства танца к естественному движению и... громадная пауза!

Понятна причина замешательства. Все, что демонстрировалось, было до того неестественно, до того противоестественно, что не было никакой возможности говорить о связи между жизнью и этим «искусством».

После паузы пошли рассуждения туманные, совсем в сторону от вопроса.

Я повторил свой вопрос и, чтобы он был яснее, попросил разрешения иллюстрировать свою мысль жестами.

— Ваши девушки, чтобы поднять руки, сперва поднимают плечи, потом локти и потом уже всю руку. В жизни делается не так. Если я хочу взять шляпу с вешалки, я не поднимаю сперва плечо, потом локоть... Нет. Я просто подымаю всю руку и беру то, что мне надо. Но по вашей системе следует делать совершенно иное.

Я изобразил, как обычное целесообразное движение должно быть исполнено по системе мисс Грэм. Было смешно. Смеялась и публика, и, кажется, мисс Грэм, и я сам.

— Но вы все же подымаете плечо, чтобы поднять руку? — сказала она.

— Я?.. Никогда!

Она указала опять на место между грудью и желудком:

— Отсюда происходит ваше движение?

Тогда я тоже указал себе на желудок и удостоверил, что ничего там особенного не происходит, когда я беру книгу с полки.

— Но вы же дышите?

— Всегда дышу! — сказал я убежденно при общем хохоте.

Я подробно остановился на этом вопросе и поставил его первым в моем обращении к лекторше по той причине, что нельзя более ясно и точно определить разницу между красивым и уродливым движением, между неуклюжим и изящным, как на примере жизненного жеста, жизненного движения.

Если человеку необходимо качнуться всем корпусом, чтобы сделать шаг, то мы его называем неуклюжим; если для поднятия нетяжелого предмета он должен напрягать шею и все не участвующие в движении мускулы, то мы чувствуем его неловкость, неразвитость тела; если он, чтобы пожать вам руку, подымет плечо и локоть, перевалится со стороны на сторону, то, конечно, производит очень грубое впечатление. Движение тем прекраснее, чем менее мы чувствуем напряжение для его исполнения.

Такова эстетика балета, такова эстетика любого танца, любой пародии. Преподавание танца в значительной степени заключается в постоянном упразднении ненужных напряжений.

Теория же Вигман и Грэм как раз обратная. Она может быть выражена так: напрягайтесь как можно более!

Никак не разъяснив вопроса об естественном движении, мисс Грэм вдруг неожиданно сказала мне:

— Вы ничего не знаете о движениях тела!

Получив от молодой танцовщицы такой комплимент и ответив, что этим искусством я занимаюсь более сорока лет, я спросил:

— Могу ли задать еще вопрос?

Согласие было дано менее охотно.

— Верно ли я понял вас, что все движения вы делите на две категории: с выставленной вперед грудью и с грудью, проваленной внутрь?

— Да.

— Проваленная грудь выражает, по-вашему, ненависть?

— Да.

Здесь я изобразил, как, подходя к кровати больного, умирающего, мы проваливаем грудь. В этом — сочувствие, печаль. Никакой ненависти.

— Могу ли задать еще один вопрос?

— Нет! Мы с вами никогда не сговоримся. Это очень нелюбезно с вашей стороны задерживать всех вашими вопросами, — добавила мисс Грэм.

Получив этот второй комплимент, я все же задал вопрос:

— Почему балет ужасен?

Я задал вопрос, несмотря на явное нежелание лекторши разговаривать с инакомыслящим.

Балет называют отвратительным и отказываются объяснить, почему.

После энергичного повторения вопроса мисс Грэм встала в «пятую позицию», думая, что это вышло у нее очень по-балетному, и сказала:

— Как же можно танцевать так греческие танцы?

— Вы очень мало знаете о балете, — сказал я. — Вы не знаете, что существует масса балетов, в которых нет никаких «пяти позиций», балетов, построенных исключительно на естественных движениях, на линиях чистейшего греческого стиля... Вы критикуете балет, не зная его...

М-р Мартин уже начал смотреть на часы.

— Г-н Фокин, — сказал он, — мы не можем продолжать спор. Балет имеет свое поле, а модернистический танец — свое. Балет имел возможность высказаться в течение трех столетий. Может же модернистическое искусство высказаться в течение трех недель!

В этой реплике все ошибочно. Балет не говорил, а танцевал в течение трех столетий. «Модернистические» же танцовщицы говорят более, чем

танцуют, и не три недели, а несколько лет. Никто их не останавливает. Останавливают, наоборот, меня.

Конечно, вместо того, чтобы говорить, я бы предпочел ставить балеты, как это делал на императорской сцене, в дягилевской антрепризе, в антрепризе Павловой.

Но... умер Дягилев, и с ним умер дягилевский балет, умерла Павлова, и с ней умер «павловский балет». Задолго до того замер русский балет на родине, его создавшей. *

Но в балете так уже много создано. Мною самим поставлено 57 балетов, из которых много греческих, как «Дафнис и Хлоя», «Нарцисс и Эхо» и др. Нижинским поставлен его архаический «Полдень Фавна». Павлова прославилась в «Вакханалии» и т. д. Неужели все это не дает мне права спросить: отчего балет ужасен, когда трактует греческие темы? Почему монополия сочинять греческие танцы принадлежит дилетантам?

В реплике г-на Мартина неправильно еще противопоставление балета модернизму. Это нелогично. Разве можно сопоставлять такие понятия, как музыка и модернизм, живопись и модернизм, балет и модернизм? Балет — это вид искусства. Модернизм — это временное состояние, период в эволюции искусства.

Балет пережил и классицизм, и романтизм, и модернизм.

Балет Дягилева, например, в его последней стадии или шведский балет Рольфа де Маре шагнули так далеко налево, что ни немецким танцовщицам, ни модернисткам типа Грэм не дотянуться.

Но об этом ничего не знает мисс Грэм. Ни о модернизме в балете, ни о греческом стиле в нем.

Мы не удивляемся, если критик не знает искусства, о котором пишет. Это иногда бывает. К этому привыкли. Но непонятно, что танцовщица, да еще «интеллектуальная», более говорящая, чем танцующая, не удосужилась ознакомиться хотя бы с историей танца, не узнала, что до нее было сделано в искусстве, и тоже воображает, что балет — это пять позиций с вывороченными ногами.

После того как г. Мартин назвал меня по фамилии, мисс Грэм сказала, обращаясь ко мне:

— Я не знала, что говорю с господином Фокиным.

Как бы она говорила со мною, если бы я предварительно представился, я не знаю, но факт тот, что она предпочла не говорить более и прекратила и лекцию, и демонстрацию.

— Мы друг друга никогда не поймем, — закончила она.

Для меня это не ответ на мои вопросы.

Я понимаю и люблю искусство самых далеких народов и искусство самых далеких времен. Отчего бы я не мог понять искусства или теории Грэм, если бы в них была хоть какая-нибудь правда?!

Нет, не для того, чтобы узнать правду об искусстве танца, не для того, чтобы выяснить какую-то истину, организуются вечера в Школе социальных исследований каждую пятницу. Нет, совсем не для того.

Ничего они знать не хотят и поэтому ничего не знают.

Сказать, что Павлова главным образом хорошо кланялась, сказать Фокину, хотя бы и не узнав его, что он ничего не знает о движениях тела,

сказать, что греческий балет ставится на пяти позициях... значит проявить развязность и невежественность.

К сожалению, эти свойства характерны не для одной только танцовщицы (тогда бы и говорить об этом не стоило), а для целого направления в искусстве. Направление это называют модернизмом — новым искусством танца. Оно, конечно, может быть модным (на все мода бывает), но нового в нем ничего нет. Невежество и дилетантизм не новы. Они были всегда. В наше время они лишь пышнее расцветают.

МОДЕРНИСТИЧЕСКИЙ НЕМЕЦКИЙ ТАНЕЦ

Сторонники модернистического немецкого танца думают, что это «абсолютно новое искусство», что это есть «стиль движений нашего времени».¹

Чтобы понять, что в этом искусстве нет ничего нового, для этого необходимо знакомство с тем, что вообще в искусстве танца было создано. Кто мало знает, [тому] все может показаться новым. Для тех же, кто знает танец, его историю, его достижения в прошлом, совершенно ясно, что принимаемое за новое и новейшее существовало давно и в более совершенной форме.

Но чтобы понять ошибочность второго утверждения, о соответствии модернистического немецкого танца стилю движений нашего времени, для этого никаких знаний не надо. Достаточно оглянуться кругом на современную жизнь. И неспециалист поймет, какая громадная разница между простыми жизненными движениями окружающих нас людей и надуманным манерным искусством, претендующим быть отражением этой естественной жизни.

Сторонники модернистического танца, чтобы доказать его натуральность, сопоставляют его с искусством балета. Они называют балет «абсолютно искусственным».

Это утверждение может показаться справедливым тому, кто под балетом подразумевает один из видов танца, то есть танец на пальцах. Образ балерины в тарлатановых юбочках, грациозно танцующей на пальцах, заслоняет собою большое искусство балета. Понятие о разнообразном искусстве подменяется понятием об одном виде балетного танца.

Балет существовал сотни лет до того, как в нем женщина впервые поднялась на пальцы. Но и после, наряду с этим видом танца, существовали и характерные танцы, и характерные балеты, а за последние 35 лет создан громадный новый репертуар, в котором большинство балетов обходится совершенно без танцев на пальцах.

Другой аргумент в доказательство естественности модернистического танца и неестественности балета — это пресловутые пять позиций, без которых будто бы балет не может существовать.

¹ В объявлениях мисс Вальман о «Вигмановском курсе», который она давала в Америке, сказано: «Модернистическое германское искусство танца есть стиль движения нашего времени. Его техника основана на «немецкой гимнастике», которая не имеет гигиенических или атлетических целей. Это абсолютно новое искусство гимнастики, [это] индивидуальное интеллектуально-телесное развитие через свободный импульс. Через этот метод тело делается инструментом танца».

На самом деле существует целый репертуар балетов, в которых не найти никаких пяти позиций. Но по поводу этих пяти позиций разгорается спор. Одни, защитники балета, говорят, что «это, конечно, совершенно натурально», другие говорят: «Нет никакой необходимости для человека, в его нормальной жизни, применять какие-либо из пяти позиций».

Кто же прав?

Если представлять себе позиции непременно с выворотностью ног на 90 градусов, то, конечно, так не ходят в жизни. Но надо же понять, что эта чрезмерная выворотность ног есть только гимнастика, а что танцевать надо при самых разнообразных степенях выворотности. Большинство характерных танцев, как среди различных народов, так и на сцене, исполняется с той выворотностью, которая свойственна нам в повседневной жизни, то есть градусов на 30. Есть танцы (японские), в которых, наоборот, выворачивают ноги внутрь. В конце XIX века балет сделал ошибку, перенес большую выворотность ног из экзерсиса в танец. Это был период упадка в балете, и одной из задач реформы балета в России было введение нормальной степени выворотности ног. Благодаря этому танец сразу стал более натуральным.

Как же этот вопрос разрешается модернистическим танцем? Так же, как и все другие вопросы. Все предоставляется случаю. Контроль отсутствует. Представительница этого танца ставит одну ногу «по-египетски», ба- рельефом, а другую выворачивает градусов на 120, 150, или, сильно вывернув выставленную вперед ногу, она ставит другую по-японски. До такой неестественности выворотности балет никогда не доходил.

Конечно, *заслуга возврата к естественным движениям принадлежит не германскому танцу*, а великой Айседоре Дункан и русскому балету. Перед русским балетом 35 лет * назад была поставлена и ясно сформулирована проблема соединения виртуозности и мастерства танца с естественностью движений и выразительностью. Я смело утверждаю, что проблема эта была разрешена и было доказано, что балет может быть искусством, выражающим в движениях тела все разнообразие человеческого существа. С тех пор балет перестал быть танцем одних только ног и соединил танец ног с танцем рук, корпуса, шеи, словом, всего тела. Смешно утверждать, что Павлова, Карсавина, Фокина, Нижинский, Больш утеряли способность естественного движения, что они танцевали только ногами!

Танец тела вместо танца ног — эту задачу ставят сторонники модернистического танца как нечто новое. Я вынужден сказать: опоздали на 25 лет! После Дункан, после русского балета это уже не ново. А главное, естественности совершенно нет в немецком танце. О ней много говорят в теоретических и рекламных статьях, но ее нет совершенно в этих танцах. Там *все ненатурально*.

Что же мы видим нового в немецком танце? Самый обычный attitude, к которому прибавляются лопатками сложенные кисти рук. При этом непременно напряженная шея. Мы видим танцовщицу в 4-й позиции, с тем самым наклоном корпуса, с тем самым поворотом головы, какие видали в самых старых балетах. Это типичная поза кордебалета, когда он стоит у кулисы, пока балерина исполняет свою «вариацию». Разница опять лишь в том, что прибавлены руки-лопатки и не хватает балетных тюников. Вот еще поза с выставленным вперед коленом. * Сколько мы видали таких «греческих»

танцовщиц à la Дункан под музыку «Moment musical» Шуберта. Только там изображали, что играют на флейте, а здесь пальцы повернуты зачем-то к лицу и, конечно, опять напряженная шея.

Ново ли это?

Многим кажется новым гротеск, так преобладающий в этом искусстве. Но гротеск на американской водевильной сцене бесконечно сильнее того, что привезли из Центральной Европы. Гротеск не нов. Мы видали его у балетмейстера Перро в балете «Эмеральда», сочиненном почти сто лет назад, у Мариуса Петипа в балете «Спящая красавица» (какие чудесные там уроды, паж и фея Карабос! Одноглазые, с волочащимися по полу длинными руками...). В новом балете гротеск использован в «Жар-птице» (поганое царство), в «Садко» (подводное царство), в «Орфее» и «Дон Жуане» (фуррии), в «Ученике чародея» (подводная тина) и т. д. и т. д. Но когда мы видим немецкого танцора в позе вопросительного знака, действительно [возникает] вопрос: есть ли здесь какое-либо оправдание для этих уродливых линий?

Угловатые движения тоже не являются новым изобретением немецкого танца. Целые балеты были поставлены в России 30 лет назад на угловатых движениях («Египетские ночи», «Юдифь»). Тот же прием был осуществлен и в драме В. Мейерхольдом, и в опере Ф. Шаляпиным (в роли Олоферна). После постановки балета «Петрушка», в котором вся трагедия была выражена в угловатых движениях, балетмейстеры Нижинский, Мясин, Нижинская, Баланчин почти все свои балеты заполняли угловатыми движениями. И инициатива, и лучшие достижения в этом принадлежат не немецкому танцу.

Третье положение, что модернистический немецкий танец есть «стиль движения нашего времени», — совершенно ошибочное.

Где вы найдете эти *Anspannung* и *Abspannung* (напряжение и расслабление), на которых строят немецкое искусство танца? Беспричинное расслабление тела, имитация парализованных конечностей и сухотки спинного мозга должны быть противны здоровому человеку так же, как и безрезультатное напряжение. Слава богу, мы не видим этого в нашей повседневной жизни, за исключением, может быть, больницы.

Говорят, что эти трюки недоступны балетным танцорам, так же как антраша и пируэты могут быть недоступны представителям модернистического немецкого танца.

Я утверждаю, что это не так. Все эти *Anspannung*'и легко будут выполнены любым танцором, действительно умеющим танцевать. И наоборот, скрыть напряжение при трудном движении не сможет тот, кто не прошел настоящую школу танца. Под настоящей школой танца я отнюдь не подразумеваю непременно балетную и непременно русскую школу. Нет, всякий танец — и испанский, и восточный, и танец естественных движений — развивает способность скрывать напряжение. Радость от движения — вот главный смысл танца. Что может быть приятнее того чувства, которое мы испытываем, когда трудность легко преодолевается. Максимум движения при минимуме напряжения — одно из условий прекрасного танца. В модернистическом и [емецком] танце наоборот: самое легкое движение делается со страшным напряжением.

На одном из спектаклей Мери Вигман я сидел сзади почтенной седой дамы. В момент, когда вышли ученицы Вигман, дама, восторженно обращаясь к соседке, воскликнула: «What is the body control!»¹ Девушки шли одна за другой большими шагами, держа спину и голову совершенно прямо. Шеи напряжены. Руки были в одной неподвижной позиции. Некоторые руками держали широкие юбки. Все были в больших платьях (так что body-то почти не было и видно). Они делали вид, что это необычайно трудно, тогда как на самом деле просто шагали с преувеличенным напряжением.

Я хотел сказать почтенной даме (она, безусловно, заранее решила восторгаться):

— Попробуйте, мадам, пошагать так же, с напряженным видом. У вас непременно выйдет. Вы владеете таким же «контролем тела».

Но... не сказал. Не принято разочаровывать в театре незнакомых энтузиастов.

Когда танец хочет стать искусством, то есть ставит себе задачу находить совершеннейшую форму для выражения внутреннего мира человека, то для него является обязательным удовлетворение тех требований, которые мы предъявляем ко всякому искусству.

Требования эти: прежде всего *мастерство*, затем *полнота и искренность чувства*, *ясность его выражения*, *красота формы*, *цельность стиля*, *характерность*.

ДИЛЕТАНТИЗМ ВМЕСТО МАСТЕРСТВА

Во всех искусствах мастерство, работа над средствами выражения, преодоление техники являются первой необходимостью. Представьте, что человека, не умеющего играть на рояле, посадили за инструмент и сказали: «Твори!» Чтобы возбудить его творческую фантазию, ему говорят: «Вокруг тебя пожар, огонь приближается, ты в ужасе. Теперь играй, твори!» Как бы воображение такого «музыканта» ни было воспламенено, он бессилен будет выразить, что чувствует, или, точнее, будет выражать это чувство в уродливой форме. А такой метод обучения танцу практикуется и называется Creative dance.² Никакой контроль над линией, движением, позой при этом немислим. Все заменяется «свободным импульсом», и единственный результат — усвоение плохих привычек. Я не говорю здесь об отдельных артистах. Я говорю о принципе, о методе.

Танец может быть очень сложным по форме, виртуозным или очень простым, но чувство позы, владение телом, разнообразием ритмов... все это надо преодолеть ранее, чем переходить к Creative dance и free impulse.³

Кроме поспешного перехода к творческому танцу немецкий танец страдает и от неосновательной претензии строить «все сначала». Что вышло бы, если бы композиторы-модернисты — Дебюсси, Равель, Стравинский, Прокофьев, давшие так много нового в музыке, вместо того, чтобы использовать наследие предшественников, вздумали бы начать все сначала? Никто из них не сочинил свою новую теорию музыки. Они хорошо ознакомились с искусством прошлого, и это дало им возможность создавать будущее.

¹ Какой контроль тела! (англ.)

² Творческий танец (англ.).

³ Свободному импульсу (англ.).

Представители немецкого танца, отрицая балет, берут от него наиболее избитые, надоевшие па и исполняют их в самом скудном виде. Отрицают пируэт и делают в каждом танце *chaîné, pas de bourrée en tournant*¹; отрицают танец ног и исполняют самое механическое балетное движение *emboîté*; не умея делать антраша ногами, делают их... руками. Это много легче!

Доверчивая публика принимает все это за величайшее мастерство. Но не только публика. Это случается и с критиками. Такова сила внушения рекламы. Мне вспоминается одна статья, в которой автор уверяет, что он был свидетелем буквально «чуда». Мери Вигман вертелась долго, быстро вертелась и вдруг... вертясь, стала подыматься на воздух. Я верю в искренность этого свидетеля, верю, что ему так показалось, таково было его впечатление. Но я не могу не верить своим глазам.

А видел я следующее: госпожа Вигман вертелась на двух ногах, почти на плоских ступнях (действительно, вертелась очень долго), потом приподнялась на «полупальцы» и, так повертевшись, упала на пол. Музыка, повторявшая все время одну фигуру (*perpetuum mobile*), в этот момент оборвалась.

Сравним это «чудо» с балетным трюком, хотя бы с *fouetté*.

Немецкая танцовщица вертится *на двух ногах*. Балерина же — не только на одной ноге, но *на кончиках пальцев*, и в то же время делая другой ногой трудное движение в воздухе.

Первая продолжает верчение до тех пор, пока у нее не закружится голова. *Когда голова закружилась, она падает*. Вторая же должна кончить верчение в соответствии с музыкой и не имеет права шлепнуться на пол, а обязана остановиться в точно установленной позе.

Каким легким, ничтожным трюком является это «чудо» модернистки в сравнении с виртуозностью балерины!

Думал ли я, что мне придется заступаться за ненавистное мне *fouetté*... Сорок лет назад мне казалось оно отжившим, ненужным, глупым. Но что же делать, когда за новейшее достижение теперь принимают слабое, детское подражание балетным трюкам?!

Нет, не потому отказываются модернистические танцовщицы от балетной техники, что [они] выше ее, а потому, что ее не преодолели. Что могут из балетных движений исполнить — исполняют и, будучи ограничены в знании, все [время] повторяют одно и то же.²

НЕИСКРЕННОСТЬ

Какая может быть искренность, какая может быть глубина чувства, если все подчинено одному принципу: делать странно, необычайно, наоборот?

Если всегда считалось, что женщина должна быть женственной, а мужчина мужественным, то в немецком танце наоборот: женщина старается быть возможно грубее, делает резкие движения, топает плашмя босой ногой, сжимает кулаки... а мужчина грациозничает, крутит кистями рук и гораздо более похож на девушку, чем его партнерша.

¹ Различные способы верчения.

² Это относится не только к представителям немецкой школы танца, но ко всем дилетантам, создающим «новое» искусство «танца».

Я думаю, что исполнители модернистических танцев испытывают главным образом желание не отстать от моды, быть современными. В этом чувстве, и только в этом, они вполне искренни. Но разве это чувство может быть содержанием искусства? Разве можно все переживания человека заменить одной пустяковой, тщеславной мыслью: смотрите на меня, какая я оригинальная, какая я модернистка!

Вспоминаю один номер. Он назывался — «Ночь». Артистка ходила по сцене маленькими шагами, шурша по полу ногами точно так, как это делают дети, когда они играют в поезд. Корпус и голова прямые, недвижные. Руки согнуты в локтях, тоже по-детски изображая вертящиеся колеса или поршни цилиндров на паровозе.

Отчего это — «Ночь»? Так ночь никто не изображал, никто не чувствовал. Оригинально. «Ново». Но и артистка в этот момент не чувствует ночи, а чувствует свою оригинальность.

Во множестве пюнктуров, стихотворений, картин ночь передана со всем разнообразием тончайших переживаний: тишина, грусть, одинокие мысли, страхи, кошмары, мечтания, надежды, любовь... но не детская игра в паровоз.

Как надо отойти от правды, опустошить свою душу, чтобы додуматься до такой «модернистической» интерпретации!

СТРЕМЛЕНИЕ К НЕЯСНОСТИ

Тот, кто хочет, чтобы его поняли, старается изложить свои мысли возможно яснее. Чем важнее кажется ему то, что он хочет сказать, тем более он старается ясно выразиться. Так же и в искусстве — истинный художник всегда хочет быть понятым. Оттого он и переходит от прозаической речи к стихотворной, от слов к пению, от жеста к танцу, оттого он берется за кисть, за резец, что так и только так он может выразить себя.

Стремление выразить себя, стремление выразиться яснее — вот сущность искусства, его причина и его цель.

С немецким модернистическим танцем дело обстоит иначе: чем непонятнее — тем лучше.

Стремление к неясности, к туману — первый признак, что здесь нет искусства.

Такой-то композитор или художник может быть непонятен для меня. Это совсем не значит, что он плох. Но если в своем искусстве он *хочет быть непонятным*, то он не художник, не композитор. Такое желание противно природе искусства.

Представьте себе человека, который вам долго, старательно что-то рассказывает, что-то для него важное, дорогое. Вы слушаете. Он кончил. Вы ему любезно говорите, что это все замечательно, что он говорил, удивительно, но... вы совершенно ничего не поняли.

Какое будет чувство [у] рассказчика? Он огорчится, обидится, может быть, рассердится.

Если же вы точно так будете реагировать на танцы «модернистки», она не огорчится. Ей даже лестно будет, что вы не доросли до понимания ее

искусства, что вы так отстали от нее. Важно одно, чтобы было признано, что она модернистка, что ее искусство *ap to day*.¹

ОТРИЦАНИЕ КРАСОТЫ

Если во все времена красота была идеалом человека, то данное течение все красивое считает сладким, о грации говорит с презрительной гримасой, а само впадает постоянно в слащавость.

Если здоровое развитие тела было одной из задач танца, то в настоящее время не только танец, но и гимнастика, на которой он основан, «не имеет гигиенических или атлетических целей».

Кульť красоты связан со здоровым развитием тела. Прежде для искусства танца отбирались наиболее совершенно сложенные тела. Они, по мере возможности, гармонично развивались и таким образом действительно делались *инструментом танца*.

Теперь, когда не только на сцене, но и в жизни и женщины, и мужчины открывают или «обрисовывают» обтянутой материей свое тело до последних пределов, теперь «модернистические» танцовщицы закутываются в облако материй, в большинстве случаев выступают в длинных черных (так получается «серьезнее») платьях, оставляя видимыми только ступни ног и кисти рук.

Почему это происходит? Зачем этот чехол на теле? Отчего «инструмент танца» показывается только в футляре?!

Очень хорошо зная многих «модернисток» (немало их перебивало в моей студии), я уверенно говорю, что к этому сорту танца имеют особую склонность лица, плохо сложенные. Они чувствуют, что в балете, где правильность сложения является одним из необходимых условий для подготовки к танцу, им делать нечего. Таким образом, получается «естественный отбор».

Точно так же, как отвергают технику танца только потому, что не имеют возможности ее осилить, модернисты отвергают красоту, как нечто ненужное и устарелое, только потому, что не могут ее продемонстрировать ни в своих движениях, ни в своем телосложении. Отсюда — уродство как принцип, как величайшее достижение.

Попробуйте поискать красивую позу среди массы фотографий модернистических танцовщиц. Над вами посмеются. Все, что признавалось в течение бесконечного времени некрасивым, — напряженная шея, кукольно-недвижная голова, скошенный подъем, широко расставленные ноги, растопыренные пальцы, сдвинутая на сторону голова, полное отсутствие согласованности между отдельными частями тела и т. д. и т. д. — теперь демонстрируется как самое высшее достижение танца.

Разберемся подробнее хотя бы в одном из тех «достижений». Например, широко расставленные ноги. Отчего такая склонность у модернисток распластываться на полу? Мы знаем, что одно из наслаждений, которое испытывает от танца как танцующий, так и зритель, это наслаждение от владения равновесием. Шопенгауэр сказал, что единственной темой зодчества служат подпора и тяжесть. О танце следует сказать, что соответствие в отношении тяжести и подпоры является одним из его условий. Нет ничего

¹ Сегодняшнего дня (англ.).

мучительнее для танцующего, как потеря равновесия. Величайшее уродство, отвратительнейшее зрелище представляет из себя пьяный человек, который идет, широко расставляя ноги и иногда цепляясь за стену, чтобы не упасть. Чем менее человек нуждается в подпоре, чем менее площадь, служащая опорой для тяжести всего его тела, тем более он производит впечатление владеющего своим телом. Если ему не требуются для опоры ни стена, ни костыль, ни рука поддерживающего, то он производит нормальное, здоровое впечатление; если ему достаточно опоры одной ноги, он производит впечатление ловкого; если ему достаточно касаться пола лишь пальцами ног (как в большинстве танцев всех народов) или даже кончиком пальцев (как в балете), то зрелище такого человека вызывает (благодаря симпатическому переживанию) чувство удовольствия. Как одно из проявлений совершенства или приближения к совершенству, это владение равновесием рождает Красоту.

Чтобы делать «по-новому», чтобы не унизиться до этого естественного и потому «устарелого» закона пластической красоты, модернисты поступают... *наоборот*. Они широко ставят ноги в большинстве своих танцев. Они делают вид, что с громадным трудом поддерживают какую-то тяжесть, тогда как никакой тяжести, кроме собственного корпуса, они не поддерживают.

Большинство балетных поз можно было бы вместить в треугольник, касающийся одним углом пола. Каждая из поз может быть сравнена с цветком, который с удалением от земли все более расцветает в богатстве линий.

Большинство «модернистических» поз представляет из себя треугольник, широким основанием покоящийся на земле.

Итак, красота, грация, здоровое нормальное физическое развитие — все отвергается. А во имя чего? Во имя «необычного».

Это — главная цель немецкого танца: дать «что-нибудь необыкновенное», а это «необыкновенное» у всех выходит одинаково. При первом взгляде на сцену вы можете узнать это искусство. Если молодая девушка, долженствующая быть воплощением здоровья, веселья, бодрости, при первых звуках музыки проваливает грудь, тянет вниз голову, оттопыривает локти, сгибает колени... вы сразу узнаете *Dark Soul*. Если, наоборот, шея напрягается и при попытке танцевать голова становится недвижимой, как будто через весь корпус, шею, голову продета палка, вы узнаете *Anspannung*... значит, девица из Центральной Европы. Все они одинаково и без всякой меры и надобности применяют одни и те же приемы: висячие, расслабленные руки, волочащиеся, как в параличе, ноги или угловато оттопыренные локти, кисти рук лопатками и т. д. Во имя погони за необычайным в самое короткое время выработался шаблон: все исполняют одно и то же и совершенно одинаково.

ОТСУТСТВИЕ СТИЛЯ, ХАРАКТЕРА

Умение выдержать стиль, метко ухватить и передать характер обязательно для того, кто берется за выполнение стильных или характерных танцев.

Ясно, что дом, у которого один этаж в стиле Louis XV, а другой — в стиле ампир, не мог представить художественного целого. То же и в танце. Движения рук, ног, корпуса, головы, музыка, костюм — все должно быть

объединено одним стилем. В танцах разных периодов, так же как и в танцах разных народностей,— масса характерных черт, жестов, ритмических приемов. Во всем этом отражается дух эпохи так же, как и характер народности. Шан-Кар, Архентина, Эскудеро, Архентинита, Р. Сен-Денис, артисты русского балета и многие другие показали, какая красота раскрывается в верной передаче национального характера. Но модернистический немецкий танцор выше всего этого. Он надевает *персидскую шапку*, *фантастический камзол*, оголяет колени, на голые ноги надевает *русские сапоги*, одну ногу вытягивает в *старобалетном стиле*, другую подбирает наподобие *русской присядки*, принимает *испанскую позу рук* и так исполняет под *польскую мазурку*... *русский* характерный танец. Мне возразят, что у них нет задачи передать этнографическую правду, а лишь передать свое впечатление от русского танца. Но откуда же может быть такое фальшивое впечатление? Зачем этот интернациональный салат называть «русским характерным танцем»?¹

Я привел один пример полного отсутствия характера в «характерных» танцах, но их можно было бы привести очень много (вспомним хотя бы, как прыгала бабочкой, тяжелой бабочкой Вигман в «Венгерском танце»). Гораздо труднее привести пример правильной передачи характера и стиля танцорами немецкой модернистической школы.

Нет, здесь полное пренебрежение к правде исторической, этнографической, психологической, словом, ко всякой правде.

Перечисление особенностей модернистического немецкого танца было бы неполным, если бы я не упомянул о замене танца под музыку *танцем под шум*. Это «новое слово», конечно, является очень реакционным.

Танец несомненно родился под различный шум, хлопанье в ладоши, в примитивные инструменты. Потом перешел к простейшей музыке. С поднятием качества музыки развивался и танец. В последние годы он соединился с самой сложнейшей музыкой. Чем выше качество музыки, тем больших достижений можно ожидать и от танца.

Соединение танца с шумом — это *реакция*. Это совсем не ново, и я не думаю, что шум, заменяющий музыку, способствует развитию танца.

Испанские танцоры иногда выступают без музыки. Но там — игра на кастаньетах, звуки от ударов каблучка и ударов в ладоши, от щелканья пальцами. Все это хотя и не музыка, но тончайшее искусство ритмических звуков. В модернистическом же танце — простейшее совпадение грубых движений с беднейшими по ритму шумами.

На чем же основано широкое распространение этого танца? Во-первых, на деловой энергии его руководителей; во-вторых, на том, что всегда соблазняет доступность искусства, — не надо большой, трудной подготовки, а сразу можно перейти к «творческому танцу» и, ничего не изучив, чувствовать себя «артистом» и даже «модернистом»; в-третьих, на том, что в наш коммерческий век все кричащее, бьющее в глаза имеет все шансы быть замечен-

¹ Предвижу, скажут, что я не признаю талантов, даже прославленных, имеющих всюду успех. Еще раз подчеркну: *я не говорю о талантах*. Избегаю оценивать, кто талант, кто гений. Без меня этим многие занимаются. Я хочу высказаться о правильности той или иной системы, того или иного подхода к искусству. Если же речь идет о талантливой личности, то я особенно огорчаюсь, когда вижу, что талант развивается в нездоровой атмосфере модернизма и дилетантизма.

ным; все, чему удастся прикрыться под флагом модернизма, автоматически обеспечивает себя поддержкой той части сноби[стской] публики и критики, которая более всего боится оказаться отсталой.

Надо ли опасаться, что танец этот заслонит собою более хрупкое, тонкое существо балета?

Не думаю. Перед балетом громадные возможности: он обладает мастерством и для него легко то, что недоступно тем, кто не имеет танцевальной подготовки.

Последние 35 лет доказали, что балет может быть прогрессивным, что в нем можно найти все новые достижения танца.

Напрасно сторонники модернистического немецкого танца пророчествуют, что балет обречен на исчезновение, что после смерти Павловой балет тоже должен скончаться. Я не верю в это. Прекрасна Павлова, но не верю я, что такое искусство с массой последователей зависит от одной балерины. Существует много балетных театров¹ и трупп, где даются шедевры классического репертуара наряду с новейшими сочинениями, по всему миру разбросаны школы балетного танца; много прекрасных учителей; учится много молодых талантов. Поэтому не следует копать могилу для искусства тех молодых энтузиастов, которые с любовью и надеждой отдаются громадному ежедневному труду его изучения.

Не расчет на free impulse, а серьезная работа ведет их к успеху.

* *
* *
*

Статья «Модернистический немецкий танец» является обработкой статьи моей, напечатанной в 1931 году в The Dance Magazine под названием «Is Modernism Modern?» (название было придумано редакцией).

За это время мой взгляд на немецкий и вообще модернистический танец не изменился. Мне не пришлось ничего менять в этой статье; я лишь развил свои мысли, в справедливости которых теперь еще более уверен. Но отношение публики и критики к модернистическому танцу и к балету за это время очень изменилось.

Балет, который десять лет назад подвергался в Америке насмешкам, порицаниям, даже травле, теперь пользуется признанием, почетом (иногда даже не вполне заслуженным).

Модернистическое же искусство, потеряв интерес новизны, сенсации, за это время потеряло и большинство своих адептов. Даже на его родине, в Германии, интерес к нему очень уменьшился.

Теперь моя статья теряет значительно свою актуальность. Зачем защищать балет, когда на него уже не нападают? Зачем стараться «открыть глаза» ослепленным, когда они уже от времени прозрели? Но я все же думаю, что отрава модернизмом еще существует и противоядие бесполезно.

¹ Лучшими из них надо считать театры: государственные в Ленинграде и Москве, Королевский — в Копенгагене и Гранд Опера в Париже.

К большому моему сожалению, балет в Королевском театре в Стокгольме, о котором я имею самые лучшие воспоминания, пришел в последнее время в упадок после опытов с балетмейстерами из германских модернистов.

Сколько танцовщиц за это время я перевидал, сколько удивительных фотографий разглядел, сколько теоретических статей и хвалебных книг перечел о модернистическом танце и... укрепился в своем отрицательном отношении к [этому] танцу.

Читал о Вигман, о ее гениальности, читал восторги, восхваления, стараясь узнать: что же можно найти в этом хорошего? Почему это может нравиться?

И вот узнаю, Мери Вигман велика тем, что, танцуя, она... «Symbolically materialized space»,¹ что она, как никто, находит «body's relation to the space».²

Всю жизнь я имел дело с распределением телодвижений в пространстве. Пользовался при этом своим телом, иногда движениями одной танцовщицы, иногда тысячей участвующих. Ставил и на маленьких и на больших сценах, ставил и на громадной площади спортивного стадиума (в Стокгольме). Думаю, что постоянно разрешал [проблему] отношения тела к пространству. Но никогда мне в голову не приходило, что искусство танца может быть сведено к «the study of space», «use of space», «sense of space»³ и т. д.

Здесь для меня туман, туман непроглядный!

А вот что я видал, и видал с полной ясностью: Мери Вигман выступала со своими ученицами в Нью-Йорке. В одном номере, после того как ученицы потанцевали, с правой стороны выбегает сама Вигман, выбегает темпом вальса, то есть с акцентом (небольшим приседанием) на каждом первом из трех шагов. На самое простое, легкое, но надо быстро двигаться вперед, то есть покрывать пространство. Вигман выдвинула вперед голову с напряженной шеей.

Если человеку трудно двигаться вперед, будет ли тому причиной встречный ветер, крутая гора или преклонный возраст, он обычно тянет вперед голову. Это придает всей фигуре выражение мучительного напряжения.

Так напрягалась Вигман при исполнении простейшего движения. Не потому ли она удивительно чувствует пространство, что ей так трудно его преодолевать?

Нижинский, Павлова и все лучшие танцоры и танцовщицы побеждали пространство, не замечая его, легко перелетали с места на место.

Единственно, чем отличаются Мери Вигман и ее последовательницы от других танцовщиц в своем relation to the space, это отсутствием способности к быстрому, бодрому, молодому движению.

Отчего всегда у них напряжена шея?

Оттого, что трудно двигаться.

Если бы развили мускулы ног, то не надо бы было тянуть шею, не надо бы было напрягаться.

Я думаю, что теория отношения тела к пространству, туманная теория, создается вследствие невозможности просто объяснить и оправдать все то, что делается под звонким названием модернистического немецкого танца.

¹ Символически материализует пространство (англ.).

² Отношение тела к пространству (англ.).

³ Изучение пространства, пользование пространством, чувство пространства (англ.).

Совсем недавно ко мне пришел молодой человек «поговорить» о танце. Он нигде не учился этому искусству, но... уже создал свою «новую» теорию танца и открыл свою школу.

Говоря с полным уважением о моем искусстве, о моих балетах (о которых, конечно, совсем ничего не знает, так как только читал о них в книгах), он спросил меня, как я творил свои произведения?

Я постарался разъяснить ему, что, приступая к сочинению балета, я ставил себе правило: быть свободным в своем творчестве, быть верным самому себе, своей художественной совести, не быть рабом ни вкуса публики, ни критики, ни дирекции, не придерживаться традиций, так же как не гоняться за модой, а давать искренне, смело то, что рисуется моему воображению. Воображая же свои будущие балеты, я совершенно забывал балеты, мною виденные.

До меня, я уверен, балетмейстеры, думая о своих будущих балетах, представляли себе театр, кулисы, выход балерины... Так и писались балеты: «из правой кулисы появляется такой-то...»

Я встал на совершенно другую точку зрения, вернее, воображения. Я забывал театр, кулисы, зрительный зал и главным образом публику.

Я уходил в тот мир, куда увлекало меня воображение поэта, народная сказка, произведение композитора или моя собственная фантазия. Чем дальше от театра я находил источник своего вдохновения, тем неожиданнее, новее становилась реализация моей мечты на сцене.

Эта часть моей речи, видимо, понравилась молодому человеку. Призыв к свободному, независимому творчеству, к искренности... — все это как раз пришлось ему по душе. Но когда я сказал, что всякому творчеству должна предшествовать подготовительная работа, школа, изучение всего, что сделано до нас, овладение техникой танца и композиции, что надо, так сказать, пропустить танец через свое тело, без чего его нельзя вполне понять и оценить... — все это сильно изменило выражение его лица. Вместо: «мы отлично понимаем друг друга», я прочел на его лице недоумение... «как же так?!»

«Вы никогда не учились танцу, — сказал я. — Уча других, вы берете большую нравственную ответственность на себя. На себе человек может делать какие угодно опыты. Но можно ли их делать на другом? Я враг дилетантизма. Человек, игнорирующий все до него созданное и желающий начать историю искусства со своей собственной персоны, сам себе ставит палки в колеса. Зачем стучаться в открытую дверь? Зачем открывать то, что открыто? Зачем начинать, когда надо продолжать?»

Мой собеседник стал доказывать, что он страшно много работал. Он занимался философией, психологией, учился живописи, музыке. Танцем же он «занимался сам». Он много видел танцев на сцене. В его город (я забыл название) приезжали разные танцовщицы. «Но я могу больше научиться, глядя на волны морские, глядя, как ползет змея, как бежит собака, словом, у самой природы», — сказал он.

Я отрекомендовал ему учиться не у змей и собак, не у волн и звезд, а у людей. Это тоже природа, и какая прекрасная природа! Но я уверен, что он не последует моему совету. Глядеть на волны или «хоровод небесных светил» приятнее и легче, чем проходить учебу, разрабатывать каждый

отдельный мускул, разбираться в ритмах, добиваться равновесия, изучать сложные комбинации движений.

Откуда пришел дилетантизм в танец, дилетантизм, какого нет ни в одном другом искусстве?

Кто за него ответственен?

В книге великого русского режиссера К. Станиславского я читаю о Дункан: «Когда ее спросили, у кого она училась танцам, она ответила: «У Терпсихоры». *

Красивый ответ. Но какой в нем соблазн для всех тех, кто хочет, ничему не учась, танцуя «как бог на душу положит», давать вечера танцев, открывать школы!

Мало у кого из «новаторов» находится настолько здравого смысла, чтобы понять, что не всякому дано право объявлять себя учеником богини Терпсихоры; что в устах гениальной А. Федоры может быть красивым, окажется только амбициозным и смешным, когда произносится ее подражателями. Я очень высоко ценю Айседору Дункан. Но красивая проповедь свободы часто приносит не одно благо, но и большую долю зла.

Свобода от чего?

Свобода от устарелых традиций, свобода от предрассудков, свобода от угождения дешевым вкусам толпы... я приветствую такую свободу.

Но свобода от подготовительной работы, от дисциплины, учения, знания... все это зло соблазнительное, а потому сугубое.

Зачем учиться, когда можно, не учась, выражать все в движениях? При этом забывают, что в искусстве главное не *что*, а *как* выразить.

Сторонники «свободного» танца берутся за передачу универсального ритма, космического ритма... никак не менее. А если как следует проверить, то самые простые человеческие ритмы им не под силу. Неоднократно приходилось мне выслушивать высокофилософские рассуждения о ритмическом движении небесных светил, о быстром танце электронов. Но я не верю в то, что для познания танца надо вооружаться телескопом или микроскопом. Танец гораздо ближе к нам, он в нашем теле. Поэтому я со своей собеседницей, «интеллектуальной танцовщицей», направляюсь не в обсерваторию астронома и не в лабораторию химика, а в танцевальный зал. Вместо космических ритмов я делаю пробу на ритмах простейших человеческих: марш, вальс, галоп, мазурка. Владение этими простейшими ритмами и главным образом переменами и комбинациями их оказывается задачей непосильной для интеллектуальной представительницы «свободного» танца. Выясняется простая ошибка: она искала танца в надзвездных краях, когда он на самом деле совсем близко, тут с нами, в нашем собственном теле. Чем беспомощнее тело, тем чаще прибегают к высоким словам, мировым проблемам, космическим масштабам, абстракциям... Все это ширмы, за которые дилетантизм прячет свое невежество.

Но это движение в направлении «свободного» танца может быть отчасти оправдано той безвкусицей, бессмыслицей, до которой дошел в большинстве стран старый классический балет.

В самом деле, доверие к этому искусству подорвано.

Мало кто знает то хорошее, что скоплено в классическом балете за сотни лет его эволюции. Но анахронизмы, невыразительность, тупая гимнастика плохого балета у всех на виду!

Отвернувшись от балета, сторонники нового танца попытались ограничиться свободой или создать свою, новую дисциплину.

Но на одной свободе искусство не построить, а создать новую грамматику движений, чтобы она заменила грамматику балета, чтобы она действительно была, а не только казалась системой, исчерпывающей все возможности движения здорового тела, — это не так легко.

Где же выход? Следовать ли за бездушным балетом? Или творить одухотворенный танец, пренебрегая законами движений, разработанными наукой о танце в течение столетий?

Выход давно найден. Надо было не отвергать балет, а произвести в нем реформу, для которой пришло время. Надо было сделать танец осмысленным, выразительным, психологически правдивым, не лишая его техники, мастерства. Надо было, чтобы виртуозные движения танца были бы не искажением природы, а ее усовершенствованием. Надо было соединить естественность с мастерством, одухотворенность с виртуозностью. Двадцать пять лет назад, при создании нового балета в России, в Петербурге с артистами императорских театров, а затем в Париже и других городах Европы с соединенными труппами петербургской, московской и варшавской, мною был произведен опыт соединения всего богатства техники старого балета со свободой и выразительностью движения.

Удался ли этот опыт?

Смело скажу: да, удался.

Нет такой формы танца, нет таких достижений нового танца, которые были бы чужды или недоступны новому балету.

Владение техникой не мешает танцору быть выразительным, переходить от одного стиля к другому. Наоборот, помогает этому. Говорят, что для создания нового танца танцоры, прошедшие школу классического балета, не годны, будто бы надо все забыть, все начать сначала. Это неверно. Мне приходилось ставить балеты, в которых не было ничего общего с классическим балетом, ни одного движения. Для этого в моем распоряжении были артисты императорского балета. Они легко следовали за мной от одного стиля к другому, от одной техники танца к другой. И это было возможно потому, что их тело было тренировано, подготовлено к выполнению самых разнообразных, противоположных композиций. Как образованный музыкант готов исполнить в одном концерте и Баха, и Стравинского, и Моцарта, и Дебюсси, так и образованный танцор с тренированным телом свободно переходит от одного пластического стиля к другому. Что бы я делал, если бы мне пришлось ставить свои балеты с дилетантами? Ограничил бы композицию самыми легкими примитивными движениями.

Итак, сопоставляя технически разработанный, но невыразительный танец старого балета с бедным и в большинстве случаев уродливым по форме «свободным» танцем, я скажу, что и то и другое, с моей точки зрения, не является настоящим искусством.

Пускай не подумает читатель, что для меня нет иных путей, кроме того, по которому я направил новый русский балет, что я не признаю в танце ничего, кроме этого искусства.

Нет, я много видел в жизни прекрасных танцев во всех странах света, получил бесконечную радость от многих народных, национальных и также театральных танцев. Но проявление дилетантизма всегда огорчало меня.

И чем большим талантом одарила природа человека, тем тяжелее зрелище того, как он из ложной гордости закапывает свой талант в землю.

Дилетантом я называю не того, кто не окончил специальную школу и не имеет диплома, а того, кто учился лишь у себя или у волн морских.

Назову ли я дилетанткой ту цыганку, которая танцевала передо мной в горных пещерах в окрестностях Гранады?

Никогда! Она знает танец своих предков. Она мастер своего искусства. Если окружающая жизнь и природа волнуют ее, то изливает она свою душу в движениях своего тела, подчиненного мудрым, прекрасным законам танца.

Я верю во внутреннюю правду всех народных танцев.

Это сок земли, дающий жизнь чудному цветку — искусству.

И, наоборот, чувствую лживость тех танцев, которые придумываются по новым, наскоро созданным теориям, которые рождаются в пыли библиотеки, за письменным столом, в голове согнувшегося над книгой человека.

Это — яд теоретиков, убивающий естественный расцвет искусства.

