

Статьи,
интервью и письма



СТАТЬИ. ИНТЕРВЬЮ

К ОТКРЫТИЮ БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ

В воскресенье открываются балетные спектакли...

Чем порадует нас в предстоящем сезоне Терпсихора?

— Новинок предстоит много, как ни в одном сезоне, — рассказывал нам молодой балетмейстер М. М. Фокин.

Готовится к постановке целых четыре новых балета: «Принц-садовник» Давидова, «Павильон Армиды» Черепнина, «Аленький цветочек» Гартмана и «Эвника» Щербачева.

Первые два балета пойдут в сентябре с участием г-жи Кшесинской. «Павильон Армиды» ставлю я, и дирекция поставила мне условием, чтобы балет был готов к 15 сентября.

Как ни трудно поспеть к этому времени, но я постараюсь. Балет этот хотя и одноактный, но крайне сложный в смысле постановки.

Он требует частых перемен декораций и огромного количества участвующих.

Тут множество отдельных танцев, и кто занят в одном танце, не может участвовать в другом.

Придется не только занять всю труппу, но и всю школу, чего, кажется, еще не было в летописях нашего балета.

Даже тех птенцов, которые только что поступили в балетную школу, и тех я, наверно, займу...

Не в пример балетным традициям, я считаю нужным советоваться о всех деталях с автором музыки и художником.

Поэтому Черепнин и Ал[ександр] Бенуа, которому принадлежат все декорации и костюмы, принимают самое близкое участие в постановке.

Мы сообща работаем над трудной и интересной задачей соединения разных стилей.

Предстоит соединить два таких противоположных стиля, как Людовика XIV и восточный.

Тут очень легко впасть в балаган.

— Кто ставит другие балеты?

— «Принца-садовника» ставит г-жа Куличевская, «Аленький цветочек» Н. Легат, «Эвнику» ставлю я...

— По-видимому, в балете заводят, как в драме, очередное режиссерство?..

— Да, если хотите... «Принц-садовник» — тоже из эпохи Людовика XIV, и в нем, как и в «Павильоне Армиды», танцует г-жа Кшесинская.

Относительно «Аленького цветочка» могу сказать, что он пойдет, вероятно, в середине сезона, с г-жой Преображенской.

Сюжет этого балета заимствован у гр. Ал[ексея] Толстого, затем действие переходит в Венецию, в Алжир и т. д.

Балет этот готовился всю прошлую зиму.

«Эвника», вероятно, будет поставлена в январе, причем танцы останутся без изменения, но зато я постараюсь развить мимическую сторону.

На прошлогоднем благотворительном спектакле мимики совсем не было, а были одни танцы...

Конечно, и состав изменится к лучшему. Эвнику будет танцевать г-жа Павлова 2-я, Актею — г-жа Кшесинская.

— Как зарекомендовали себя молодые силы?

— Женский персонал слаб, а среди танцовщиков хорошие надежды подают Розай и Нижинский. Оба они будут участвовать в новых балетах.

— Не переутомились ли танцовщицы, танцуя все лето на частных сценах и за границей?

— Утомления не заметно. Частные спектакли лишь тогда отзываются дурно, когда относятся к делу небрежно, танцуя без репетиций и т. д.

Если же поддерживается дисциплина, то такие приватные спектакли не только не вредны, но даже полезны, как практика...

БОСОНОГИЕ ТАНЦОВЩИЦЫ ПОВАЯ ЭРА В БАЛЕТЕ

(Беседа с М. М. Фокиным)

Голоножие в балете теперь в моде не только у нас, но во всем мире.

Англичане, американцы, даже немцы сходят с ума от танцовщиц, танцующих босыми ногами. В Лондоне — мисс Мод Аллан, в Нью-Йорке — Аделина Женей, в Берлине — мисс Гавриде де Грей. Все эти артистки исполняют свои танцы на песке, без обуви, и все они являются кумирами публики...

Балетные критики приходят в восторг от «большого пальца» их ноги. В Берлине один из принцев крови так увлекся голой ножкой мисс де Грей, что предложил ей выйти за него замуж.

Император Вильгельм не разрешил этой свадьбы, но идилия ни для кого не была тайной.

Весь Берлин теперь говорит о голых ногах мисс де Грей, очаровавших принца, и на спектаклях всегда переполненный театр.

Имеет ли «босоножие» будущее в балете?

Мы предложили высказаться по этому модному вопросу талантливому балетмейстеру М. М. Фокину.

— Вопрос, который вы затронули, очень серьезен,— ответил М[ихаил] М[ихайлович]. — Скульптура стремится дать идеальные формы человеческого тела, и, разумеется, для нее необходима нагота.

Задача же балета другая.

Не имея возможности сколько-нибудь значительно изменить формы человека, балет пользуется данными природою формами его тела и стремится дать пластическую позу и грацию, то есть гармоническое движение.

Вполне естественно, что созданные природою, а стало быть, не идеальные формы человека мы прикрываем костюмом и, подчиняя наши движения характеру костюма, изменяем пластику...

Танцы Дункан, прекрасные в ее греческих туниках, едва ли были бы хороши в современном платье или современном балетном костюме... и наоборот: получилось бы очень некрасивое зрелище, если бы обыкновенную балетную вариацию танцовщица попробовала бы станцевать в костюме à la Дункан.

Недопустимость противоречия танца с костюмом чувствовалась всеми балетмейстерами до такой степени, что они, не считаясь с изображаемою в балете эпохою, ставили танцы всегда в одном стиле, подчиняя их традиционному балетному костюму.

В балетах на сюжет из греческой жизни танцовщицы выступали в так называемых балетных тюниках и проделывали выработанные французской школой па...

Точно так же они танцевали и в балетах из египетской жизни.

В этом властвовании одного для всех балетов условно принятого костюма я вижу главную причину того, что балет застыл в своих формах и не прогрессирует...

Реформа костюма и реформа танца нераздельны.

Вот почему я приветствую не только тех, кто ищет новых форм танца, но также и тех, кто ищет нового для него костюма.*

Конечно, если танцовщицы начнут танцевать только босыми ногами, они сведут балет к большому однообразию и повторят ту же ошибку, от которой страдает наш балет, одевшийся в тюники...

Я не против голоножия, как не против тюников, фижм и проч[его].

Но я за то, чтобы костюм гармонировал с движениями, танцами и чтобы для разнообразия последних он был сам разнообразным.

Босоножка имеет одну очень хорошую сторону.

На босой ноге невозможно вертеться, прыгать на пальцах и т. д., а потому танцовщице, снявшей обувь, отрезан путь к техническим трудностям, фокусам, [ко] всему тому, что зачастую приближает танец больше к спорту, чем к искусству. В таком положении танцовщице остается искать одно: красоту.

— Значит, вы противник балетной техники?

— Нисколько... Без техники нет искусства, но я считаю технику средством, но никак не целью искусства.

— Какого вы мнения о Дункан и о других балетных «босоножках»?

— Дункан я ценю как реакцию на одностороннее направление балета.

Балет слишком много танцует ногами, Дункан же — почти исключительно руками и корпусом.

Я жду танцовщицу, которая будет танцевать всем своим телом.

КАК ПОСТУПАЮТ В БАЛЕТ

На днях в нашей газете был описан прием в балетную школу и было сказано, что протекция в театральном училище имеет громадное значение и участь поступающих предрешена.

— Правда ли это? — спросил я преподавателя балетной школы балетмейстера М. М. Фокина.

— Могу с уверенностью сказать, что это не совсем справедливо. Принимается обыкновенно десятая часть желающих поступить, а стало быть, большинство родителей остаются неудовлетворенными и, понятно, находят суд преподавателей над их детьми неправильным, пристрастным.

Что касается «записочек», то это правда, что все мы, преподаватели, перед приемом получаем от родителей записочки с просьбой «обратить внимание» на их детей. Не могу отвечать за других, про себя скажу, что «обращаю внимание» на детей, но не на просьбы их родственников.

Если прием в школу редко бывает удачным, то причины тут другие. Во-первых, полная невозможность ознакомиться на приеме с телосложением поступающих. Доктор осматривает их нагими, нам же показывают детей одетыми, предоставляя по лицу угадывать достоинства телосложения.

Во-вторых, мальчиков приводят на осмотр чрезвычайно мало. Последний раз привели, кажется, семнадцать, из них очень многих доктор забраковал, так что преподавателям выбирать было не из чего.

Но если бы эти недостатки были устранены, если бы на приеме действительно дана была возможность судить о физических данных поступающих, если бы количество кандидатов-мальчиков было достаточное, то и тогда мы могли бы отобрать только правильно и красиво сложенных. Способности же их к танцам остались бы для нас тайной, так как они выясняются только при занятиях танцами.

Эта несостоятельность первого осмотра всегда сознавалась, а потому и было установлено принимать «на испытание».

После первого года увольнялись менее способные. Только при условии такого отбора, то есть большого приема и исключения всех оказавшихся непригодными, была бы возможность составить школу из людей, самую природою предназначенных для танцев. К сожалению, от «испытаний» осталось одно название. На деле же дирекция «жалеет» детей, жалеет их родителей и не увольняет из школы даже оказавшихся совершенно неспособными, превращая школу искусства в приют.

Это гуманно, но будут ли благодарны дирекции те люди, которые отдают балету жизнь, не считаясь с тем, что в этой области труда они обречены быть непременно последними и даже лишними?

Выход из этого, по-моему, один: увеличить программу по общеобразовательным предметам настолько, чтобы все неспособные или не полюбившие эту специальность могли перейти в другое училище. Кроме расширения общеобразовательных предметов необходимо специальное образование. Не-

обходимо, чтобы готовящиеся быть артистами знали историю театра, историю балета и т. д. Необходимо преподавание танца вообще, а не исключительно танца [одного] определенного стиля.

— Писали, что г-жа Преображенская в школе была признана неспособною к танцам?

— Относительно г-жи Преображенской ничего не могу сказать, но знаю, что такие случаи бывают. При приеме, как я уже сказал, определяется лишь правильность и красота сложения. Физические способности определяются при занятиях танцами, талантливость выясняется гораздо позже. А ведь в таланте-то все и дело! Некрасивость, даже неправильность сложения бывает обыкновенно незаметна, если танцовщица в полном смысле художница, артистка, если она «творит» в своей области.

— Вы говорите о творчестве, но ведь танцы сочиняются не исполнителями, а балетмейстерами.

— Да, но в исполнении также должно быть творчество, без которого нет искусства.

Выразить чувства, настроения при посредстве движения тела, выяснить свой духовный мир — вот задача танцующей. К сожалению, большинство думает иначе, считая за сущность танца его форму. Вот почему танец в балете, несмотря на свою иногда виртуозную технику, чаще бывает ремеслом, чем искусством.

— Говорят об упразднении класса характерных танцев.

— Это было бы ужасно! Сам предмет необходим балетной школе, да еще дорого то, что он преподается таким фанатиком своего дела, как А. В. Ширяев, способным своим увлечением и любовью к делу пробудить самого сонного в сонном царстве.

Не сокращать, а развивать надо дело русского балета, вливать в него новую жизнь, ибо все старое, как бы оно прекрасно ни было, отживает и умирает.

У М. М. ФОКИНА

Вчера вернулся из-за границы балетмейстер М. М. Фокин, превознесенный парижскими газетами чуть не до небес за постановки балетов в театре «Шатле». Писали, что французы в таком восторге от Фокина, что приглашают его балетмейстером в парижскую Большую оперу, в надежде, что он поставит французский балет на такую же высоту, как и русский.

— Верно ли, что вас звали в Большую оперу? — спросили мы М[ихаила] М[ихайловича].

— Верно; но я отказался. Меня приглашали на очень выгодных условиях и с правом совершенно реформировать французский балет, согласно новым требованиям... Но я нашел невыгодным для себя променять Петербург на Париж. Во-первых, работа с петербургским балетом, который стоит гораздо выше парижского, меня интересует больше. Во-вторых, Париж не может дать мне моего заработка, который дает Петербург, где я имею много частных уроков, не считая службы на императорской сцене.

— Скажите, какие балеты больше всего понравились французам?

— Трудно что-нибудь выделить. Я могу вам показать рецензии французских газет, из которых вы увидите, что все хвалили...

Я боюсь, что это примут за хвастовство, но были танцы, приводившие публику прямо в безумный восторг. Например, половецкие пляски в «Князе Игоре» или Вакханалия в «Египетских ночах». Из-за Вакханалий происходили постоянные скандалы, потому что я установил правило не бисировать, а публика постоянно требовала повторения и не давала артистам продолжать...

— А «Павильон Армиды»?

— Это неверно, что он провалился. Он делал такие же отличные сборы, как и все другие балеты, а отдельные номера, как, например, «Шуты», так понравились, что их отдельно пригласили в Лондон...

— Кто из артистов выделился? Нижинский?

— Нижинский имел громадный успех. И действительно, это лучший современный танцовщик. Страшно легкий, гибкий и способный. Так как это все мои товарищи, то мне не хотелось бы кого-нибудь выделять. Одно скажу: наша труппа работала с таким подъемом и вдохновением, какое редко бывает. Это было не казенное, не служебное отношение к делу, а совсем что-то другое.

Артисты подымали руку не как манекены, а с любовью, с сознанием, что они работают для общего дела.

Я сочинял танцы, а они буквально творили.

Словом, не было и в помине обычной казенной мертвечины, и, стоя за кулисами, я приходил к дикий восторг от такого отношения к делу.

— Но в конце концов Дягилев, как говорят, потерпел большие убытки?

— Если считать стоимость оставшихся у него всех костюмов и декораций, то это еще вопрос. Несомненно одно, что в несколько спектаклей нельзя было окупить огромное жалованье труппы и затраты на обстановку...

— Правда ли, что в будущем году Дягилев опять повезет в Париж русский балет и русскую оперу?

— Да, я только что получил от него из Венеции телеграмму с извещением, что пойдут четыре новых балета: два французских и два русских. Два балета пишут французские композиторы Дебюсси и Равель. Один из этих балетов пишется на мой сюжет, другой — на [сюжет] Равеля.

Для русских балетов музыку, вероятно, будут писать Глазунов и Лядов.

Спектакли будут происходить не только в Париже, но и в Лондоне. Сначала в Лондоне, потом в Париже и, наконец, опять в Лондоне. Предполагено, что во время гастролей балета в Лондоне, в Париже будет идти большая опера с балетом. В Лондоне предполагается также поставить «Лебединое озеро».

— Какая работа предстоит у вас зимой в Петербурге?

— Директор императорских театров предложил мне поставить танцы в «Орфее и Эвридике» Глюка и в «Тангейзере».

Последняя работа кажется мне очень интересной...

— Где вы были после Парижа?

— Я отдыхал в Сорренто. Парижские спектакли так меня утомили, что я отклонил все ангажементы и поехал отдыхать.

Балетом интересуются, о балете говорят, о балете спорят. «Балетный вопрос» стал злободневным. Балет накануне революции — таково общее мнение. О «новых веяниях» в балете говорят теперь безбоязненно и открыто: «крамола» проникла даже в наш образцовый петербургский балет.

Нам пришлось на днях беседовать с М. М. Фокиным, имя которого наиболее тесно связано с новыми веяниями в нашем балете.

М[ихаил] М[ихайлович] вполне верит в балетную революцию. Мнение его чрезвычайно ясно и определено.

— «До сих пор балет был казенен, скучен, однообразен и глуп»... Так говорит не «голос из толпы»... так отозвался недавно в печати Илья Ефимович Репин. И я думаю, — заявил нам М[ихаил] М[ихайлович], — художник прав.

Во всем мире балет выродился в смешную карикатуру, и теперь уже почти никто не верит в то, что искусство выворачивания ног, кручения и прыгания на пальцах есть то самое служение красоте, к которому должна быть призвана танцовщица.

Старый балет опоздал умереть.

Его терпят, потому что недостаточно чувствуют, что спорт состязания в турах и крепости носка, никому не понятная условная жестикуляция и пр. занимают место того подлинного классического искусства, в котором так сильно нуждается театр.

Уже вне балета происходит возрождение танца, вне балета культивируются красота и выразительность человека, и тело его опять становится предметом радостного созерцания и лучшим средством для выражения всех душевных настроений, переживаний...

А балет все повторяет одно и то же с каким-то удивительным упрямством, поразительной настойчивостью... Танцовщица, сторонница балетной рутины, говорит о «старинной классической школе», а сама все более и более уходит в искусное соединение танца с... акробатизмом. Сделать 2—3 тура, пройти на одной ноге через всю сцену и т. д. — вот мечты, вот жалкий идеал танцовщицы! Сфотографируйте балерину во время самого любимого ее трюка, когда она в коротких тюниках, с поднятой в сторону ногой и напряженными руками проделывает свои *fouettées*, и сравните этот снимок со скульптурой античной Греции или Ренессанса.

Как сотни и тысячи лет тому назад люди понимали красоту человека, как умели выразить ее в прекрасных формах и движениях *мраморного* тела, и как беспомощно теперь *живое* тело!

Если допустить, что, действительно, балетные рас выражают современный идеал красоты, то стыдно станет за XX век!

Не мне судить, насколько удачны новые искания в балете, но я радуюсь уже за то, что они привлекли к балету внимание не только балетоманов, но и широко интеллигентного общества и художественных кругов. Тот интерес, с которым встречают малейшую удачу на новом пути балета, доказывает, что зритель давно перерос зрелище, которое ему дает старый балет, и ищет другого, нового.

Трудно балету расстаться с рутинной, но я надеюсь, он скоро поймет, что пред ним — дорога прекрасной, почти нетронутой области искусства, к радости творчества.

Для этого надо только, чтобы в той труппе, которой суждено создать новую, высшую форму балета, было больше людей, влюбленных в красоту, и меньше — дорожащих дешевым успехом.

В заключение речь зашла о «дунканизме».

— Айседора Дункан, несомненно, внесла много *светлого* в искусство, но дунканизм лишь один из этапов на пути к далекому прекрасному.

Развитие балета пойдет далее по новому, еще не изведанному пути.

«КАРНАВАЛ» ШУМАНА

(Первая новинка в балете)

(Беседа с М. М. Фокиным)

Сегодня в Мариинском театре идет новый балет «Карнавал» Шумана.

— Наконец-то! — могут сказать балетоманы, вынужденные ввиду абсолютного отсутствия новинок в тысячу первый раз смотреть надоевшие «Раймонды» и «Жизели».

«Карнавал» Шумана хоть и маленький балет, но все же новинка.

Первая новинка в балете за весь текущий сезон!

«Карнавал» Шумана поставлен талантливым М. М. Фокиным, автором «Жар-птицы» и «Шехеразады», которым, к сожалению, не удалось проникнуть на казенную сцену.

Первый балет, как оказывается, куплен С. П. Дягилевым и составляет его собственность, а второй дирекция сама не решается ставить, боясь претензий со стороны вдовы Н. А. Римского-Корсакова, недовольной тем, как распорядились с музыкой ее покойного супруга.

«Карнавал» Шумана, в постановке М. М. Фокина и в декорациях Л. С. Бакста, шел в Берлине и Париже и всегда имел большой успех.

Вот некоторые объяснения, данные нам по поводу этого балета г. Фокиным.

— Говорят, что в вашем балете фигурирует сам Шуман? — спросили мы.

— Да, личные стороны его души воплощаются в двух музыкальных образах — пылкого Флорестана и мечтательного Эвзебия. Вообще выведены по возможности те вымышленные образы, которые он создал в своем фантастическом «союзе». «Союзу» этому он придавал значение борьбы с устаревшим искусством. Шуман сам был борцом за новое искусство и вел энергичную войну с отсталыми музыкальными элементами — «филистерами».

У меня это воплощено в хореографических образах.

Кое-где у меня есть отступления от его программы, и я считаю, что имел право это сделать, потому что сам Шуман заявил, что не обязательно представлять себе его музыку как иллюстрацию к тому, что стоит у него в заголовке. Но в большинстве случаев я все-таки считался с его заголовками.

— В каком стиле ставится ваш балет?

— Взята эпоха, когда жил Шуман. Музыка и костюмы отражают романтизм сороковых годов.

— Правда, что у вас в новом балете нет казенных балетных па?

— Как во всех моих балетах. Я строю свои постановки не на па и вообще держусь того мнения, что не па существуют для балета, а балет для па.

РУССКАЯ ТЕРПСИХОРА В ИТАЛИИ

(Беседа с балетмейстером М. М. Фокиным)

Вчера вернулся из Милана балетмейстер М. М. Фокин, ездивший с художником Л. С. Бакстом ставить в театре Ла Скала балеты «Клеопатра» и «Шехеразада».

Оба балета, по словам итальянских газет, имели грандиозный успех.

— Успех превзошел все мои ожидания, — сказал нам г. Фокин. Когда я ехал в Италию, то, правду говоря, побаивался. Меня пугало незнание языка, обычаев Италии и сознание того, что Италия — колыбель балета. Ведь до сих пор наш балет черпал для себя материал только из Италии. И вдруг мы, ученики итальянцев, едем к ним пропагандировать новое искусство.

Но страхи мои оказались напрасными: итальянцы, привыкшие смотреть балет после оперы, как пьесу «для разъезда», пришли смотреть целый балетный спектакль, составленный из «Клеопатры» и «Шехеразеды».

До этого «Клеопатра» шла вместе с оперой «Симон Бокканегра», и спектакль окончился во втором часу ночи.

Невзирая на это, публика высидела его до самого конца, и было много зрителей, приехавших специально к «Клеопатре».

На переход к целому балетному спектаклю смотрели как на какое-то смелое посягательство нарушить традиции, и, несмотря на это, в день спектакля театр был битком набит! Во время репетиций меня предупреждали, что итальянцы народ странный и что я должен быть готов ко всяким неожиданностям. Может случиться, что мои художественные намерения могут быть поняты в другом смысле, и тогда получится совсем не тот эффект.

Под влиянием этих разговоров я пошел в театр «Даль Верме» смотреть итальянский балет, чтобы иметь хоть какое-нибудь понятие о художественных вкусах итальянцев. Я попал на балет Манцотти «Эксцельсиор». До него шла опера «Риголетто», и публика слушала ее, как всегда слушает оперы. Но чуть только окончилась опера, с публикой произошла какая-то странная перемена. Зрители стали между собой громко переговариваться, удобнее усаживались, как-то повеселели, точно ожидала увидеть что-то необыкновенно веселое и пикантное. Меня охватило неприятное чувство.

«Так вот как итальянцы относятся к балету», — мелькнула у меня в голове тревожная мысль.

Но когда подняли занавес, я увидел, что итальянский балет действительно не заслуживал другого отношения.

Это было нечто похожее на наш «Ручей», только еще более безвкусное, с какой-то гимнастикой вместо танцев, с каким-то бессмысленным содержа-

нием, — что-то вроде прогресса культуры, причем на сцене проходили поезда из картона, подымались аэронавы и т. д.

Посмотрев этот балет, я вынес впечатление, что мои балеты покажутся скучными, что меня не поймут.

Не знаю, чем объяснить, но результат получился неожиданный: публика шумно аплодировала и не хотела даже расходиться из театра.

Еще до «Шехеразеды» образовались две враждебные партии: наших сторонников и противников — защитников старых итальянских традиций. И вот эти две партии вступили после спектакля в спор.

Между зрителями, иногда даже совершенно незнакомыми, образовались отдельные группы, горячо спорившие и доказывавшие друг другу свою правоту. Доходило до смешного: верхние ложи, перекинувшись через барьер, переругивались с нижними.

Была маленькая враждебная демонстрация: кто-то свистнул раза два, но сейчас же эти свистки были покрыты оглушительными аплодисментами.

В общем, получилась картина известного движения, которое мы внесли на итальянскую сцену.

Поставить эти два балета мне стоило огромного труда. В Италии нет своего балета, а есть школа, окончив которую, танцовщицы сейчас же разъезжаются на гастроль. Ввиду этого в кордебалете у меня танцевали тринадцатилетние девочки. Мужчины абсолютно ничего не умеют, и мне пришлось превратить сцену в танцевальный класс. Утром и вечером я убивал целые часы, чтобы научить их танцевать. Были такие, которые не могли никак попасть в такт, и приходилось буквально брать их за ногу и отбивать такт. Временами я приходил к отчаянию, но меня спасало то, что у этих людей была готовность работать, которая иногда дороже, чем умение. Слава богу, все окончилось благополучно.

«МЕЖДУНАРОДНЫЙ» БАЛЕТНЫЙ КОНФЛИКТ

(Письмо М. М. Фокина)

Наш балетмейстер Михаил Фокин в интервью с сотрудником «Петербургской газеты» по возвращении из Милана, как известно, раскритиковал «метод» итальянского балета.

Это показалось обидным Рафаэлю Грасси, профессору школы театра «Скала», который и выступил в одной итальянской театральной газете со своими возражениями и ответной критикой постановок г. Фокина.

Фокин отправил профессору Грасси ответную «ноту».

Предваряя, что его мысли, выраженные петербургскому журналисту, были изменены и искажены в итальянских газетах последовательными переводами и не были переданы полностью, г-н Фокин отрицает, что он «оскорбил» миланских балерин. Он даже заявил, что нашел «удивительное расположение к труду» в кордебалете театра «Скала» и что кордебалет этот может составить «украшение любого театра».

«Вы очень недовольны, — пишет г. Фокин, — так как все па, которым вы обучили ваших учеников и без которых, по вашему мнению, немисливо «истинное искусство», не нашли применения в моих балетах. В моих сочинениях я совершенно иначе смотрю на кордебалет; он пошел навстречу моим

исканиям в области пластики и исполнил тяжелый труд, изучив в течение одного месяца то, к чему вовсе не был подготовлен.

Ясно, многоуважаемый г-н Грасси, что искусство живет не только традициями или академическими правилами, но и способностью артистов увлекаться и воодушевляться новыми идеями, формами. Эту способность я нашел в Милане. Я помню, как трудились со мной артисты; с каким увлечением артистка Баттаджи, изображавшая Вакханку, падала на каждой репетиции; я помню, как в балете «Шехеразада» один из артистов, изображая мертвого, лежал на лестнице вниз головой; я помню еще многое другое и с убеждением заявляю, что они вместе со мной верили в то искусство, которое вы отрицаете.

Теперь тысячи верст отделяют меня от моих миланских сотрудников. Вы, г-н профессор, пользуетесь этим и пишете критики на мои балеты, настраиваете против них артистов, вместо того, чтобы поддерживать исполнение на должной высоте.

Вас возмущает тот факт, что я осмелился высказать свое неодобрение относительно балета «Эксцельсиор» в театре «Даль Верме». Но разрешите мне иметь собственное мнение, независимо от вашего.

Мое рассуждение задело ваше национальное самолюбие. Я этого не понимаю в искусстве, и я возмущаюсь против всего, что нахожу безвкусным, совершенно независимо от национальности, которой принадлежит артистическое произведение.

В самом интервью я высказался против русских балетов, имеющих тот же характер, что и «Эксцельсиор».

Вернувшись из Италии, я сказал и теперь, ради справедливости, повторяю, что, по моему мнению, в Милане самым слабым из исполнителей в последней сцене «Шехеразеды» был мой соотечественник Кякшт и что многие итальянские артистки умирали в этой сцене гораздо естественнее и художественнее, чем он.

Чувство патриотизма, а также чувство «признательности» к сотрудникам не могут иметь никакого отношения к оценке художественного произведения, оценка прежде всего должна быть беспристрастна.

Я вполне понимаю и ценю все то значение, которое Италия занимает в истории хореографического искусства, почему я и называю ее «колыбелью балета», а нас, русских, — учениками итальянцев, тем не менее я не могу не видеть недостатков там, где они есть.

Не знаю, как вы, помогая мне, переводили и объясняли мои слова артистам, но теперь прошу вас передать им точно следующее: «Я благодарю всех, принимавших участие в постановке моих балетов, за их сотрудничество, о котором храню самые лучшие воспоминания, и прошу их не верить тем лицам, которым не нравится наш совместный труд».

М. М. ФОКИН О РУССКИХ БАЛЕТАХ В ЛОНДОНЕ

Оригинальная обстановка.

В передней, похожей скорее на маленький будуар, негде повесить пальто, в гостиной — нет мебели и совершенно пустые стены, кроме венков с разно-

цветными лентами и громадного широкого зеркала, отражающего всю комнату...

Так живет талантливый балетмейстер М. М. Фокин, враг всякой рутины, только что приехавший из Лондона, где он руководил постановкой балетов в театре «Ковент Гарден».

— Какие новые балеты вы поставили теперь в Лондоне? — спросили мы балетмейстера.

— Новых балетов не было, за исключением «Нарцисса», постановки которого мне, к сожалению, не удалось дожидаться. Дирекция императорских театров дала мне отпуск до 10 ноября, и я должен был бросить все и уехать.

Другая новинка, «Синий бог», сделана мной только наполовину и пойдет за границей не раньше весны. Я даже не знаю, где она пойдет: в Монте-Карло или в другом месте. Это зависит от Дягилева.

— Какая публика посещает русские балетные спектакли в Лондоне?

— Очень изысканная, элегантная. Начиная снизу и до самых верхов — все фраки и смокинги. В смысле внешнего успеха, я бы сказал, что у французов больше энтузиазма. Вообще, за границей нет таких обычаев, чтобы вызывать артистов до тех пор, пока не потушили электричество в театре, но в Лондоне и особенно в Париже публика не сразу расходилась после наших балетов, а продолжала аплодировать.

У англичан та особенность, что они любят по несколько раз смотреть одну и ту же вещь, и успех ее идет все «crescendo». В Лондоне нет никакого расчета ставить новинку за новинкой.

— Какие из русских балетов имеют за границей самый большой успех?

— В Париже — «Князь Игорь» и «Шехеразада», в Лондоне — «Карнавал» и «Сильфиды».

— В «Карнавале» танцует г-жа Кшесинская?

— Да, и она хорошо исполняет этот балет. Кроме «Карнавала» она будет танцевать *pas de deux* из «Спящей», «Лебединое озеро» и «Армиду». Предполагались также «Сильфиды» и «Видение розы», но мы не успели с ней разучить эти балеты.

— Правда, что в «Идиллии» англичане не знали, кому отдать предпочтение: Павловой или Карсавиной?

— Павлова очень понравилась в мимической сцене первого акта. Что касается Карсавиной, то, танцуя чаще других в моих балетах, она больше вошла в дело, лучше слыхалась с ним.

Вообще, успех этого дела основан не на тех или других отдельных артистах, а на ансамбле.

Все, что сказано нового в области хореографии, все, чем покорева публика, — это одухотворенный ансамбль.

Моей всегдашней идеей было, чтобы в балете не было антуража, и я считал, что это понято и достигнуто.

Все чувствуют, что являются участниками общего дела, а не бездушным аккомпанементом, каким всегда был кордебалет.

Прежде кордебалет представлял из себя только фон. Он играл пассивную роль аккомпаниатора солистки, и не было впечатления совместного творчества. Теперь же то впечатление, которое публика испытывает от спектакля, относится к каждому из участвующих в нем.

Если приезжает балерина с тенденцией выделиться, то она не попадает в тон общего дела. От балерины требуется принести свои личные интересы в жертву общему делу, и тогда она делается нужна, полезна, необходима...

— Отчего вы сами перестали выступать как танцовщик?

— Как-то все не приходится. Я танцую на репетициях, а на спектаклях — другие.

— В газетах писали, что вас чуть не убило в Лондоне упавшим железным занавесом.

— Да, я был на волосок от смерти. Не знаю, каким образом это случилось. Думаю, что виноват рабочий, который не мог дожидаться, чтобы мы ушли со сцены. Дело в том, что по воскресеньям в Лондоне никто не работает, а у нас была репетиция, и мы задержали рабочих до часу ночи. Спас меня не Чекетти, как у вас было написано, а Аллегри. Я так и называл его — своим «спасителем»...

М. М. ФОКИН О ПОСТАНОВКЕ «ОРФЕЯ»

16 декабря в Мариинском театре состоится первое представление оперы Глюка «Орфей».

Предстоящая постановка этой классической оперы возбуждает среди нашей публики большой интерес. Балетмейстер М. М. Фокин, ставящий танцы в «Орфее», в беседе с нашим сотрудником любезно поделился своими взглядами на роль балета в «Орфее».

— Главное, что меня увлекает в «Орфее», — это мимика и пластика общих групп. Ведь Глюк был реформатором, отказавшись от всех традиций итальянской оперы, в которой текст был подчинен пению. Я даже скажу, что Глюк больше писал для зрения, чем для слуха. В своих танцах я все свел к пластике. Раз дело идет об общем фоне, то, разумеется, и нельзя говорить об отдельных менуэтах и гавотах XVII века. Когда первый танцовщик, именовавший себя «богом танца», Вестрис, просил Глюка написать для него в «Орфее» шаконну, Глюк ему ответил, что, по его мнению, греки никогда шаконны не танцевали.

Как видите, о виртуозности и технике в танцах «Орфея» и речи быть не может. Танцы должны служить в данном случае только для более яркого выражения сюжета.

Всю разнообразную гамму чувств и настроений массы в «Орфее» я стараюсь передать только мимикой и пластикой. Например, когда Орфей идет через долину Ахерон — преддверие ада, — он видит страдающие души. Для меня в этой картине предстоит трудная задача выразить в мимике всю скорбь, страдания и муки ада.

Здесь стон рыданья,
Море скорбей!..

На сцене тогда около 200 человек — балет и хор, которые на этот раз соединены в одно.

Я должен вам сказать, что во всех операх меня шокирует та роль, которую играет балет. Получается такое впечатление, что балет в опере что-то лишнее, вставное. По окончании своего номера балет непременно должен удалиться со сцены. Отзвонили — и с колокольни долой! На этот раз я соединил балет и хор в одно целое и единое, действующее вместе. По традициям Глюка опера должна быть единым и целостным художественным произведением.

Общий тон постановки — неоклассический. В первой картине — плач Орфея над могилой Эвридики. Тут будут восстановлены все греческие похоронные обряды — возлияния, венки и танцы скорби. Орфей предается своему горю. Во второй картине — в аду — я стараюсь изобразить пластикой апогей страдания: 200 человек будут корчиться в страшных муках и грызть зубами скалы. В это время из преисподней появляются фурии, символизирующие угрызения совести, и пускаются в адскую пляску вокруг Орфея.

В последней картине я даю полную картину райского блаженства. Тут тоже много места для пластики.

В апофеоз я позволил себе ввести некоторый оперный шаблон, но ведь сам апофеоз — это уже отступление от мифа.

Что касается вашего вопроса, кто должен петь Орфея — альт или тенор, то тут двух мнений быть не может. Глюк первоначально написал эту партию для тенора. Затем, какая иллюзия может быть, если Эвридика будет целовать женщину-Орфея. Никто не сомневается в том, что Л. В. Собинов сумеет дать яркий образ мифического Орфея.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ И БАЛЕТ

П. И. Чайковский — великий композитор. Нельзя не изумляться разнообразию его дарования. Оно — всеобъемлюще. Когда изучаешь симфонию Чайковского, думаешь: симфонии его специальность, лучше всего ему удаются симфонии. Когда слушаешь романсы Чайковского, думаешь: настоящим призванием Чайковского являются романсы — сколько лиризма и изящества в них, сколько знания человеческого голоса и человеческой души! Когда смотришь оперы Чайковского, думаешь: кто еще овладел лучше его оперной формой! Когда танцуешь балет Чайковского, думаешь: настоящее призвание Чайковского — балет! Чайковский не только сразу овладел всеми сокровищами балетной техники, но с первых же шагов обогнал балетных композиторов, указал совершенно новые пути. Я танцевал во всех балетах, ставившихся у нас: и в «Спящей красавице», и в «Щелкунчике», и в «Лебедином озере»... Сколько благородства и красоты в этой музыке, как радостно отдаваться ей! Велик Чайковский во всем. Велик он и в балете. Было время, когда музыку Чайковского находили недостаточно дансантиной. Говорили, что в его балетах слишком много самодовлеющей музыки. Но теперь ведь даже такие произведения, как «Прелюды» Листа, считаются весьма удобными для хореографических произведений.

НОВЫЙ РУССКИЙ БАЛЕТ. УСЛОВНОСТИ ТАНЦА.

ПРИНЦИПЫ И ЦЕЛИ ФОКИНА.

РЕДАКТОРУ [ГАЗЕТЫ] «TIMES»

Сэр, я чрезвычайно благодарен английской прессе за внимание, уделенное Русскому балету, выступающему сейчас в театре «Друри Лэйн», но в то же время мне хотелось бы остановиться на определенных недоразумениях, которые существуют в истории этого балета, и принципах, на которых он был основан.

Недоразумения в том, что одни путают эту новую школу балета, которая выросла лишь за последние семь лет, с традиционным балетом, продолжающим существовать в императорских театрах Петербурга и Москвы, другие же принимают ее за развитие принципов Айседоры Дункан, тогда как на самом деле новый русский балет принципиально отличается как от старого балета, так и от искусства этой великой танцовщицы.

СТАРЫЕ УСЛОВНОСТИ

Старый балет развил форму так называемого «классического танца», сознательно предпочитая любой другой искусственную форму танца на кончиках пальцев, с выворотными ступнями, в коротких лифах, с фигурой, туго затянутой в корсет, и со строго установленной системой движений, жестов и поз. Мисс Дункан отвергла балет и установила полностью противоположную собственную форму. Она ввела естественный танец, в котором тело танцовщицы освобождено не только от корсета и атласных туфель, но также от балетных па. Она основывала танец на естественных движениях и на наиболее естественной из всех перечисленных форм, на танце древних греков.

Новый балет, который также отвергает условности старого балета, не следует, однако, за мисс Дункан. Каждая форма танца хороша, когда она всесторонне раскрывает содержание или сюжет, с которым связан танец, и та форма наиболее естественна, которая лучше всего выражает замысел танца.* Было бы одинаково неестественным представлять греческий вакхический танец балетными па на кончиках пальцев или характерный испанский национальный танец, прыгая и бегая в греческой тунике и принимая позы, скопированные с античных греческих ваз. Ни одна танцевальная форма не должна быть принята раз и навсегда. Заимствуя сюжеты из самых разнообразных исторических эпох, балет должен создавать формы, соответствующие различным представляемым периодам. Я говорю не об этнографической или археологической точности, а о соответствии стиля танца и жестов стилю изображаемого периода. С течением веков человек неоднократно менял свой пластический язык и выражал радости и печали и все свои чувства огромным разнообразием танцевальных форм, часто исключительной красоты. Человек бесконечно многообразен, и огромная выразительность его жестов не может быть сведена к одной формуле.

Старый балет отворачивался от жизни и от всех других искусств и замыкался в узком кругу традиций. Согласно старому методу постановки балета, балетмейстер сочинял свои танцы, комбинируя определенные, хо-

рошо известные движения и позы, а для мимических сцен использовал условную систему жестикуляции, стараясь жестами рук танцующих, согласно установленным правилам, передать содержание балета зрителю.

НОВЫЕ ИДЕИ

С другой стороны, в новом балете драматическое действие выражается танцами и мимикой, в которых участвует все тело. Для того чтобы создать стилистическую картину, балетмейстер новой школы должен изучать, в первую очередь, национальные танцы изображаемых народов, танцы, колоссально отличающиеся в каждой нации и часто выражающие дух целой расы; и, во-вторых, — искусство и литературу того периода, в котором разворачивается действие. Новый балет, признавая совершенство как старого балета, так и танца Айседоры Дункан, в каждом случае, когда они подходят к изображаемому сюжету, отказывается принять какую-либо одну форму, как окончательную и исключительную.

Если мы посмотрим на лучшие произведения скульптурного или живописного искусства с точки зрения хореографа старой школы, вполне сведушего в правила традиционной жестикуляции и танцах с выворотными ногами, мы увидим, что мраморные боги Греции стояли совершенно в неправильных позах; ни один из них не выворачивал ступни или не держал руки в позициях, установленных правилами балетного танца.

Так же неверны с точки зрения балетмейстера старой школы величественные статуи Микельанджело и выразительные фигуры на картинах эпохи Ренессанса, не говоря о творениях Рафаэля и всего современного искусства, начиная от Родена и далее. Если мы останемся верны правилам старого балета, мы должны отвернуться от сокровищ красоты, накопленных гением человечества за тысячелетия, и провозгласить их негодными.

Если мы посмотрим с точки зрения мисс Дункан, то фантастические позы статуй, украшающих храмы Индии, строгая красота фигур Древнего Египта, Ассирии и Вавилона, поэтические миниатюры Персии, акварели Японии и Китая, русские народные лубочные картинки * — все одинаково далеки от естественных движений человека и не могут быть примирены ни с какой теорией свободного и естественного танца. И все же в них таится могущество красоты, бездна вкуса; они являются ясным выражением характера и идеалов различных народов, их создавших. Имеем ли мы право отвергнуть все это многообразие ради приверженности единственной формуле? Нет.

ПЯТЬ ПРИНЦИПОВ

Не составлять комбинаций из готовых и установившихся танцевальных движений, а создавать в каждом случае новую форму, соответствующую сюжету, форму наиболее выразительную, способную изобразить эпоху и характер представляемого народа, — вот первое правило нового балета.

Второе правило состоит в том, что танец и жест не имеют смысла в балете, если они не служат для выражения драматического действия, и не

должны употребляться как чисто дивертисментные или развлекательные, не связанные с замыслом всего балета.

Третье правило заключается в том, что новый балет допускает употребление условного жеста только там, где этого требует стиль балета, и во всех других случаях стремится заменить жесты рук пантомимной игрой всего тела. Человек может и должен быть выразительным с головы до ног.

Четвертое правило предполагает выразительность групп и танцевальных ансамблей. В старом балете исполнителей располагали в группы только с декоративной целью, и балетмейстер не заботился о выражении какого-либо чувства этими группами персонажей или ансамблевыми танцами. Новый балет, напротив, развивает принцип выразительности, идет от выразительности одной фигуры к выразительности группы фигур и к выразительности массового танца толпы.

Пятое правило состоит в союзе танца с другими искусствами. Новый балет, отказываясь быть рабом как музыки, так и сценического оформления и признавая союз с другими искусствами только при условии полного равенства, предоставляет полную свободу как художнику-декоратору, так и музыканту. В противоположность старому балету он не требует от композитора «балетной музыки», как аккомпанемента к танцам; он принимает любую музыку, в том случае, если она хорошая и выразительная. Он не требует от театрального художника, чтобы тот одевал балерин в короткие юбки и розовые туфли. Он не навязывает никаких специфических «балетных» условий композитору или художнику, а предоставляет полную свободу их творческим силам.

Таковы главные правила нового балета. Если его идеалы еще полностью не осознаны, его цели, по меньшей мере, заявлены достаточно ясно, чтобы разделить не только публику и прессу, но также членов петербургской балетной труппы на две противостоящие друг другу группы и чтобы привести к образованию того Русского балета, который посещает все зарубежные страны и часто ошибочно принимается за традиционный русский балет, все еще продолжающий существовать в Москве и Петербурге.

Ни один артист не сможет сказать, насколько его работа является результатом влияния других людей и насколько она — его собственная. Я не могу, следовательно, судить, в какой степени влияние старых традиций сохраняется в новом балете и насколько отразились на нем новые идеалы мисс Дункан. В соответствии с принципами нового балета, которые я изложил выше, при сочинении балетов, составляющих (вместе со старым балетом «Лебединое озеро») репертуар Русского балета в «Друри Лэйн», я не только был под влиянием художников изображаемых исторических периодов, но сознательно искал их влияния. Когда я сочинял античный греческий балет, я изучал искусство древней Греции; когда я ставил «Золотого петушка», я изучал старинные русские лубочные картинки; и когда я ставил «Шехеразаду», «Клеопатру», «Видение розы» и половецкие пляски в «Князе Игоре», в каждом случае я использовал различные материалы, соответствующие данному балету.

С совершенным почтением

М. Фокин

Поднятый за последнее время вопрос о применении принципов ритмической гимнастики в театре, и особенно в балете, вызвал несколько выступлений в печати со стороны артистов балета. Ответ балета сводится к следующему: «ритм есть, а гимнастики не надо!» Поскольку ритм является новым в области гимнастики, постольку трудно сделать открытие из его применения к танцу. Можно говорить о какой-нибудь новой ритмической комбинации, которые неисчерпаемы, как вообще неисчерпаемы все возможности любого искусства, но нельзя говорить о ритмическом танце как о новом изобретении, ибо танец во все времена строился на ритме.

«Гимнастики не надо». Конечно, не надо! Не в том ли одна из задач нового балета, чтобы освободиться от своей балетной гимнастики, заменить ее жестом, выразительным танцем?

Совершенно верно, искусство требует гимнастики: певец упражняет специальной гимнастикой голосовые связки, пианист — мускулатуру пальцев, танцор все свое тело приготавливает к танцу постоянными экзерсисами, но все это там... в классе, где он *готовится* к искусству, а не перед публикой, не тогда, когда он творит искусство. Все реже мы видим танцовщицу, «упражняющуюся» перед публикой. И вот, когда балет освобождается от пустых, в смысле художественного содержания, механических движений, когда он отделился от своей гимнастики, к нему идет гимнастика ритмическая.

Это не только не нужно... это — нагубно, это — страшно. Страшно особенно теперь, в наше время, когда механика, автоматизм, неумолимый рост машины давят человека. Дайте же хоть на сцене место живому человеку!

Мне скажут: зачем связывать ритмичность с... «автоматизмом», «машинностью», «кукольностью»?

Именно, не надо связывать ритм с автоматизмом. Так его понимали до сих пор, и на таком понимании построено не только все сценическое, но и народное искусство. Велико ритмическое разнообразие народных напевов, но еще более его в народных плясках. Ознакомьтесь хорошенько с английскими, испанскими, русскими, кавказскими плясками. Какое богатство, какой неисчерпаемый источник ритмической красоты.

Отчего же сторонники ритмической «системы», не давая и сотой доли этой ритмики, переходят в кукольность, бездушный автоматизм? Оттого, что в искусстве они [провозглашают] принцип «подчинения» там, где должно быть творчество.

Если говорить о подчинении в искусстве, то только в том смысле, что каждая часть произведения должна быть подчинена целому, но ни в каком случае не должна одна часть произведения быть подчинена другой. Идеалом балета должен быть, конечно, не тот, в котором музыка подчинена сцене, аккомпанирует ей, и не тот, в котором сцена подчинена музыке, иллюстрирует ее, а тот, в котором и то и другое идет к одной общей цели, выражает драматическое или лирическое содержание балета.

Как же можно призывать одно из искусств (пластику) к вечному рабству у другого искусства (музыки)? Не рабство, а равноправный союз — вот форма для всякого слияния искусств.

Зачем нужно композитору, чтобы его произведение было с точностью до одной тысячной, «нота за нотой, такт за тактом», с фотографической точностью переведено в движение? Разве такая копия, старательно и точно положенная сверх оригинала, не есть ему величайшее оскорбление? И какая же цена копии, когда она берет лишь одну сторону оригинала?

Ведь музыка получается из совокупности мелодии, гармонии, метрики, ритма... Разве может не быть односторонней попытка передать музыку, исполняя [только] ее ритм?

Музыка и телодвижения — это два разных языка, и если переводить с одного языка на другой, то дословный, подстрочный перевод всегда будет в художественном смысле ничтожен.

Да и зачем переводить? Зачем говорить одно и то же на двух языках, да еще разом? Иногда музыка говорит там, где жест бессилён, иногда жест может сказать то, чего музыка не скажет...

Поясню примером: дон Хозе убил, зарезал Кармен — Кармен, которую он «обожает». Он стоит над ней, он весь — одно невыносимое страдание... И в это время раздаётся весёлый марш тореадора. Музыка говорит о том, что там жизнь идёт своей дорогой, что ей нет дела до его страданий! Это сопоставление страданий в мимике дон Хозе и веселья в музыке — гениальнейший момент в опере. А что было бы, если бы, подчиняясь ритму музыки, дон Хозе ритмично, тореадором прошёлся бы по сцене?!

Чтобы ещё яснее почувствовать несостоятельность ритмического совпадения движений с музыкой в целях драматической выразительности, вспомним «письмо Татьяны». Музыка говорит о той буре, которая происходит в душе девушки. Если певица не передаст в движениях своего тела ритмических рисунков оркестра, она погрешит против нового метода игры по системе Далькроза.

Если же она, сидя над письмом, будет ритмически двигаться, она явно погрешит против здравого смысла. Что же лучше?

Но принцип точной передачи ритма — это ограничение не только драматической выразительности, это также ограничение ритмического разнообразия.

Возьмите известную песню «Барыня». Попробуем точно передать ритмический рисунок ее. Какое получится однообразие, какое убожество. Протанцуем по этой системе «Барыню» один раз, и сразу станет скучно. А посмотрите, какие ритмические узоры вышивает хороший танцор по этой однообразной канве! Пройдётся в такт, потом синкопой, потом раздробит, как горохом рассыплет, и т. д. и т. д., и однообразие музыки даже подчеркивает все новые и новые его комбинации.

Возьмем обратный пример.

Во 2-й картине балета «Раймонда» (сон) кордебалет однообразно покачивается, отбивая метрические доли вальса. Как приятно это убаюкивающее однообразие танца подчеркивает ритмическое разнообразие музыки и к какому богатству целого это приводит! Во сколько раз было бы хуже, если бы движения на сцене повторяли движения оркестра! От такого удвоения ничего бы не прибавилось.

Конечно, бывают случаи, когда точная передача ритма музыки ритмом тела может быть с успехом использована. Это, так сказать, «унисон». Это известный, старый прием, одна из бесконечных возможностей. Но когда она

превращается в правило, это неспосно; когда ради унисона запрещаются все другие возможности, это я называю ограничением, а всякое ограничение ведет к однообразию.

Я недавно видал хорошие танцы под очень плохую музыку. На сцене было богатство полиритмии, так сказать, пластический контрапункт, а в оркестре был лишь скучнейший унисон. Что же, и этого не имел права сделать автор танцев? Он должен был бы подчинить свою композицию плохой музыке и поставить плохие танцы?

Нет, не перечислить всех запретов и ограничений, вытекающих из последовательного применения к искусству принципа ритмической гимнастики.

Далькроз сказал, что ритмическая гимнастика есть дело личного опыта. Я думаю, что буду безусловно прав, если скажу, что танец есть также дело личного опыта, и тот, кто, не имея этого опыта, хочет других учить, тот может лишь напутать в чуждом ему искусстве.

Пускай сторонники ритмической гимнастики развивают музыкальность, слух, чувство ритма, воспитывают душу и тело в строгой дисциплине, но когда подходят к искусству, пусть помнят, что здесь не только теория, здесь опыт многих сотен лет, пусть не торопятся разрушить все, что создано до них, в угоду вновь построенной теории, пусть не отвергают всего, в чем просто не успели еще разобраться!

НОВЫЙ БАЛЕТ

БАЛЕТНАЯ РУТИНА

Прежде чем указать на те традиции, которые устарели и мешают жить, мешают естественно развиваться искусству балета, хочу оговориться: я буду говорить об ошибочных (с моей точки зрения) приемах, правилах и традициях, но отнюдь не о степени талантливости прежних хореографов и артистов. Напрасно, споря против нового балета, апеллируют к гениальности прежних творцов балета. Если они были гениальны, то, конечно, не потому, что сковали себя ненужными правилами. И наоборот, гениальность их принесла бы больше плодов, если бы была свободна.

Освободить художников будущего балета от ограничивающих талант и ничего ему не дающих, ненужных правил — вот задача.

Традиционный балет забыл об естественной красоте человека. Психологический, эмоциональный жест он пытался заменить условной жестикуляцией. Выдумывая жесты описательные, символические, которые ничего не могли описать и ничего символизировать. Не только публика перестала понимать жестикуляцию артистов, но часто и артисты не знают, что говорит им партнер.

Зритель видит балетные позы, видит множество жестов, обыкновенно знакомых, так как они строго установлены для всех балетов, но до выразительности этих жестов никому дела нет. Наиболее часто встречающиеся жесты стали известны публике как условные знаки, во выразительности они от того не приобрели. Так, например, всем известно, что если «он» показывает пальцем наверх и потом прикладывает этот палец к выставленным

губам, значит, он просит «один поцелуй» (почему-то во всех балетах просят «один поцелуй»). Если она отбегает от него и, показывая на него, гордо взмахивает руками, а потом, показывая на себя, печально проводит по себе вниз и затем будто что-то бросает, то это значит: «нет, ты такой богатый, а я такая бедная, ты меня бросишь» (та же фраза буквально повторяется и в «Пахите», и в «Эсмеральде», и в «Баядерке»). Все это, конечно, лишено даже претензии на выразительность. Едва ли кто-нибудь, желая получить поцелуй от любимой девушки, станет показывать пальцем вверх. Но в балете именно так-то и принято добиваться любви. Выразительность не важна, а важно только соблюдение красивых поз и жестов, и вот поза с поднятым к небу пальцем по традиции считается «красивой». Знаменитый жест, когда «он» правой рукой обводит вокруг лица, известен не только балетоману. Все знают, что этим говорится: «она красива». А разве действительно этот жест что-нибудь выражает?

Насколько безразлично относятся и зритель, и артист, и автор балета к жесту на сцене, насколько жесты служат только заполнением музыки, легко понять, проследив внимательно любую сцену из балета. Что делается, например, в первой картине балета «Лебединое озеро»? При поднятии занавеса выходит воспитатель Зигфрида и говорит: «сюда идет Бенно». Затем выходит Бенно и говорит: «сюда идет Зигфрид». Выходит Зигфрид. Поздоровавшись с крестьянами и друзьями и выпив вина, он говорит... Что же он говорит? Он говорит: «сюда идет моя мамаша». Таким образом заполнено множество страниц партитуры.¹ Далее проследите явление «мамаша» Зигфрида. (Мамаша — неизменный элемент всякого балетного сюжета.) Придя на сцену, она делает на ней большой круг. (Зачем она делает этот круг — не объяснит ни одна мамаша.) Затем она обращается к сыну и при всех говорит ему, чтобы он перестал пить и женился. Она складывает вместе руки и говорит: «пожалуйста, женись». Он отвечает: «нет»! Она повторяет: «я тебя прошу, женись». Он повторяет: «нет»! Она в третий раз, складывая руки, просит его жениться, и он отвечает: «хорошо!» *

Не ясно ли, что такой диалог может существовать лишь благодаря полному отсутствию выразительного жеста в балете? Если бы жест был понятен, если бы зрителю было хоть какое-нибудь дело до его смысла, то подобная сцена не могла бы иметь места в балете. Но выразительный жест исчез из балета, он заменен условной и никому не понятной жестикуляцией.

РАЗВИТИЕ ЖЕСТА

Я так подробно остановился на примерах балетного жеста, потому что танец, по моему глубокому убеждению, есть развитие жеста, идеализация * его. Балет отказался от выразительного жеста, и потому-то танец его стал невыразителен, акробатичен, механичен, пуст. Чтобы вернуть танцу его духовную содержательность, надо в нем исходить из жеста, а жест строить на законах естественной выразительности.

Меня спросят:

¹ Во многих балетах пришедший еще говорит: «я сюда пришел». Как будто без этого не было бы ясно, что он пришел.

— Как же может танец быть основан всегда на жесте? А все эти арабески «доброго старого времени»? Ведь и вы их признаете, и вы пользуетесь ими, например в «Шопениане»...

Да, конечно, и арабеск имеет смысл, только когда он является идеализированным жестом. Это очень ясный жест, стремление ввысь, вдаль... влечение всего тела... движение всем существом... Если же нет этого движения, если нет жеста, а есть только «поднятая нога», то арабеск становится несносной глупостью. В этом-то и заключается разница между «добрым старым» и просто «старым».

Посмотрите на гравюры, изображающие Эльслер, Гризи, Черрито, Тальони. Разве их позы не имеют определенного выражения? Разве они не красноречивы? Просмотрите любую книгу о танце. Вы увидите на последних страницах ее танцовщиц конца прошлого века. Поза здесь совершенно иная. Движение отсутствует. Что выражает поднятая в сторону нога? Это не начало и не конец жеста, это и не развитие его. Вместо того, чтобы выразить движение, все тело ищет равновесия. Ищет равновесия, чтобы не упасть вследствие высоко поднятой ноги. Что это за жест?

Между танцами начала XIX века, когда балет достиг высшего развития в своеобразной красоте своей, и танцами конца того же века, когда увлечение акробатизмом изгнало все лучшее из этого искусства, — громадная разница.

При кажущемся единстве школы здесь полная противоположность в самом принципе. Тальони подымалась на носках, чтобы быть еще воздушнее, чтобы, улетая от земли, чуть касаться ее. Танцовщица периода упадка балетного танца пользуется пальцами, чтобы удивить зрителя их крепостью, выносливостью. Набив туго носок атласного туфля, она прыгает на нем, бьет им в пол что есть сил в ее мускулистых, разработанных, выворотных ногах. «Стальной носок» — это ужасное изобретение упадочного балета. Его не было в лучшую пору балета. Тогда воспевали неземную легкость танцовщицы. Теперь же (увы) воспевают «чеканную работу», «стальной носок», «выворотные ноги»...*

НОВОЕ И СТАРОЕ В БАЛЕТЕ. ТВОРЧЕСТВО В БАЛЕТЕ

Я призываю к бережному сохранению своеобразной красоты балетного танца времен Тальони. Этот мир нежнейших грез романтизма не выдержал грубого натиска акробатического балета и... ушел от нас, — ушел безвозвратно, если мы не приложим сил наших к тому, чтобы сохранить эту высшую форму балетного танца. Но, сохранив ее, надо пользоваться ею лишь там, где она уместна.

Ни одна форма танца не должна быть принята раз навсегда. Хороша та, которая наиболее полно выражает содержание, и естественна та, которая соответствует данной задаче.

Например, для передачи вакхического экстаза греческой пляски совершенно противоестественным является применение балетных раз на пуантах. С другой стороны, таким же противоестественным является исполнение, например, «Испанских танцев» Мошковского в греческой тунике и в позах,

взятых с живописи на древнегреческих вазах. Если музыка в характере испанских народных мелодий и ритмов, то и пляска должна выражать тот же национальный характер. Условия климатические, бытовые, исторические создали своеобразный темперамент народа и в различных плясках, естественно, привели к особым, только этой стране свойственным, формам. Ритмическое выстукивание каблучка, сдержанно сладострастный излом всей линии тела, змеиные движения рук в данном случае естественнее, чем самая естественная пляска босоножки.

Беря сюжет из разнообразных эпох, балет должен каждый раз создавать танец, соответствующий изображаемой эпохе. Не об этнографической точности, не об археологических изысканиях здесь идет, конечно, речь, а о соответствии стиля танцев и жеста со стилем изображаемой эпохи.

Бесконечно разнообразен человек, без конца меняя он свой пластический язык. Свои радости и горе и все душевные переживания выражал он в формах самых разнообразных и часто прекрасных, а потому нельзя сводить к одной формуле всю его телесную выразительность!

Старый метод постановки балетов заключался в том, что балетмейстер создавал танцы из строго установленных движений и поз, а для мимических сцен брал условную жестикуляцию и жестах рук по установленным правилам старался передать зрителю сюжет балета.

Таким приемом связывали себя и самые выдающиеся творцы балета. От этого надо скорее отказаться.

Этими готовыми формами заменяется то, что в искусстве единственно ценно, то есть творчество.

Работа идет «на всем готовом». Это, конечно, облегчает работу как сочинителя балета, так и исполнителя, облегчает, конечно, и дело критика. Очень легко проверить, так ли исполнила танцовщица раз, сотню раз виданное в других балетах.

Но дело в том, что самое благонравное подражание образцам, самое правоверное повторение того, что признано и оценено, никогда ничего не прибавит в искусстве.

Но в указанном приеме есть еще один недостаток: готовый шаблон не всегда подходит. И здесь-то причина всех вопиющих противоречий стиля в балете.

Не странно ли? Приходится спорить за право творить в балете!

Что же делать, когда в «классическом балете» правило: творить строго воспрещается!!!

ПУТАНИЦА

Итак, создатель балета, вместо того чтобы пользоваться готовыми рецептами, должен стараться найти каждый раз тот самый танец, тот жест, ту пластическую форму, в которой наиболее полно может выразиться данное содержание. Этот принцип ведет, несомненно, к большему разнообразию. Как бы ни был остроумно придуман и богато разработан «мудрый балетный канон», жизнь всегда будет разнообразнее и «мудрее». Балет, оторван-

ный от жизни, замкнутый в заколдованный круг своих традиций, естественно, делается манерным и курьезным.

Танец вне быта, танец вне эпохи, конечно, желателен.

Но балет только спутал эпохи и быт, не возвысаясь над ними.

Что означает в нем сочетание русских смазных сапог, сермяжной рубахи с «французской школой танца» в одном балете, коротких балетных тюников и исторически точных египетских костюмов — в другом, верчение на пуантах среди средневековых дам, рыцарей и трубадуров в третьем и т. д. и т. д. ...

Что же это, как не путаница?

Стиль танца непременно в полном разладе со стилем костюмов, сюжета, изображаемой эпохи, и даже более: один стиль для исполнителей классических танцев и другой — для исполнителей характерных. И это в одном балете и в одно и то же время! Такова традиция...

Чтобы не погрешить против традиции, в балете нельзя дать единого целого, к которому должно стремиться художественное произведение, а надо непременно дать двойственность стиля, двойственность всех приемов. Это исключительно балетная эстетика.

БАЛЕТНЫЕ КАНОНЫ

Как же можно говорить о сверхбытовой сущности «классического» балета? Ведь он создан и расцвел как придворный церемониал, пышный парад и как барская утеха дворового театра.

Учтивое приседание перед публикой и постоянное обращение к ней, угодливое разведение руками и т. п. — это основы, на которых строится весь «мудрый» канон балета.

Нет! Чтобы уйти от быта, чтобы возвыситься до подлинной фантастики, надо прежде всего освободить свою фантазию, свое воображение от этого «канона». В нем слишком много быта, и... плохого быта.

Посмотрите на фотографии, изображающие «классические» танцы. Обратите внимание на *pas de deux*: кавалер стоит сзади дамы, держит ее за талию, иногда за руку, смотрит ей в спину или в затылок, а она непременно смотрит в публику. Он ее показывает... Таков этот балетный дуэт.

Если я не сочувствую низкопоклонному стилю балетного танца, то это не значит, что я отрицаю всякую школу, проповедую дилетантизм. Наоборот, считаю, что для создания хотя бы чего-нибудь истинно ценного в области танца надо много учиться, нужно пройти серьезную школу. Но школа эта должна заключаться не в изучении установленных балетных поз и па. Нет. Надо прежде всего изучить самого себя, свое собственное тело, подчинить его себе, научиться чувствовать малейшее свое движение, каждую линию, каждый изгиб, каждый свой мускул. Не выучить, не заучить известное количество поз и движений надо, а научиться чувствовать и позу, и движение и затем развить способность к всевозможным движениям.

Я не отвергаю балетной гимнастики, но она бедна, готовит только для ограниченного танцевального стиля, не развивает всех телесных способностей и не воспитывает в учащихса чувство позы и чувство движения во всем его разнообразии.

Балетный танец в том виде, который он принял к концу прошлого столетия на всех сценах мира и во всех балетных школах, сводится к соблюдению нескольких основных правил, переданных по традициям, без особых комментариев, в догматической форме. Зачем и почему? Не велено спрашивать (ибо ответ на эти вопросы утерян за давностью традиций), но безусловно утверждаются следующие догматы балетной веры: ноги должны соблюдать пять позиций и все движения должны заключаться в комбинации этих позиций и ею ограничиваться: руки должны быть закруглены, с отведенными в сторону локтями; лицо должно быть обращено к публике, спина должна быть прямая, ноги выворочены в сторону, пятками вперед.

Для того чтобы потерять веру в пять позиций, чтобы понять, что ими не может исчерпываться вся красота телодвижений, для того чтобы понять ограниченность правила «прямой спины», «закругленных рук» и обращения лица «к публике», для этого надо только смочь усомниться.

О ВЫВОРОТНОСТИ

Сложней вопрос обстоит с выворотностью ног, так как упражнения en dehors действительно развивают гибкость ног и облегчают некоторые движения.

Но упражнения en dehors развивают ноги односторонне и недостаточно. Для того чтобы в этом убедиться, достаточно посмотреть танцовщицу с вывернутыми ногами в танцах, которые требуют естественного положения ног. Сейчас же окажется, что балетная танцовщица совершенно беспомощна: ноги ей не повинуются, она оказывается в положении музыканта, одолевшего только до мажор и не могущего сладить ни с диезами, ни с бемолями. Постоянная игра в одной тональности — вот как можно определить балетный танец с однообразно вывернутыми ногами.

Цена выворотность ног в предварительной гимнастике, эстетически ее надо совершенно отвергнуть. Где кончаются эскерисы и начинается танец, там должен быть конец «выворачиванию» (за исключением экзотических, сиамских, индусских танцев, где выворотность ног гармонирует с угловатыми изгибами рук). Танец же классический с вывороченными ногами — это абсурд.

Другая ошибка балетной техники — это то, что она сводится к танцу ног, тогда как должно танцевать все тело. Все оно, до последнего мускула, должно быть выразительно, красноречиво. В балетных школах занимаются почти исключительно упражнением ног. Руки же ограничиваются несколькими движениями, а кисть руки так даже одним патентованным положением. А какое разнообразие открылось бы перед танцором, если бы он отказался от этой манеры «закругленных рук» и попробовал бы исчерпать все возможности, которые дает природа. А движение корпуса? К чему оно сводится в балете? «Прямая спина» — вот идеал! Надо быть слепым, чтобы мириться с этой традицией, чтобы не возмущаться, когда преподаватель танцев лет 8—9 повторяет ученику все одно и то же правило: «Спину держи». Посмотрите, сколько красоты извлекли живописцы из различного положения, из разнообразнейших ракурсов корпуса. А правоверный «классический» танцовщик все выстраивается лицом к публике в прямую линию.

Отказ в большинстве новых балетов от традиционных танцев на пуантах вызвал возмущение в консервативной критике. Возмущались тем, что танцовщицы в одних балетах выступают в сандалиях, в других — с босыми ногами, в третьих — в восточной обуви и т. д. и лишь в некоторых одевают балетные атласные туфли. Любителям «классических танцев» непонятен взгляд на пуанты как на одно из средств, а отнюдь не цель балета. Надо пользоваться пуантами там, где это уместно, там, где это содействует выражению, и отказываться от этого средства без сожаления в тех случаях, когда хождение на пальцах не достигло бы никакой художественной цели, а, наоборот, разрушило бы пластический образ, внесло бы дисгармонию в общий стиль. Так, в восточных балетах босая нога или обутая в мягкую обувь уместнее, чем балетный башмак; так, русский тапец ничего не выигрывает от того, что балерина танцует на пуантах, и т. д. Наоборот: Царевна-лебедь не шокирует тем, что заменила человеческий шаг плавучим движением на пальцах. Танцовщица права, когда (в соответствии, конечно, со всем окружающим), желая пластически нарисовать устремляющееся ввысь человеческое тело и в том выразить некоторый душевный порыв, она подымается на пальцы. Она права, если ее жесты, все тело ее выражают то самое, ради чего она поднялась на пальцы. Но как не права она, когда встает на пальцы для того, чтобы блеснуть «стальным носком»? Как не права она, когда «работает» на пальцах! Какое противоречие являет она всей своей фигурой, как унижает этот художественный прием и как унижается сама в тот момент перед публикой, которая наблюдает за тем, крепки ли ее пальцы! Теперь все чаще пишут о «чеканной работе» на пальцах. Какое непонимание этого условного, но прелестнейшего приема.

Художественное о[бо]снование танца на пальцах заключается в стремлении к легкости. Забыв об этом, как забывает и о всех художественных задачах, балет стал пользоваться пуантами для целей, совершенно противоположных, и бы сказал, акробатических, а именно для того, чтобы проявить силу, выносливость, крепость пальцев. Башмак стал туго набиваться ватой, кожей, пробкой. Он принял уродливую форму. Но это никого не смущает. Тут уже не до эстетики, раз пошло состязание, кто большее количество кругов сделает на этом пяталке. Пальцы у балерины уродуются и принимают такой вид, что без башмака ногу показать уже неловко. Уродуется нога танцовщицы, но и это ничего. И вот «стальной носок» становится идеалом танцовщицы, наряду с «прямой спиной» и «выворотными ногами».

Признавая, что балет должен разрабатывать способность к мимике и танцу самых разнообразных стилей, в основу школы следует ставить все же преподавание естественного движения.

Надо уметь прежде естественно двигаться, владеть своим телом, уметь естественно ходить, бегать, стоять. Затем перейти к танцу естественных движений, и только тогда можно отказаться от естественности и переходить к танцу искусственных движений. Балет же начинает с конца. Устремляясь в мир фантастический, он отказывается от естественных движений. А я скажу: балет не имеет права отказаться от естественных движений, пока ими не завладел.

Врубель имел право дать искалеченного своего демона, потому что он прекрасно умел нарисовать неискалеченное, здоровое человеческое тело.

Как мало танцовщиц (особенно старой школы), умеющих естественно, правильно ходить, бегать. Бег на сцене — это камень преткновения. Первое время, когда мне приходилось просить танцовщицу, чтобы она не делала *pas de bougé*, а просто пробежала, почти всегда она конфузилась, краснела и даже говорила: «нет, я не могу»... А ведь шаг и бег — это основные движения. Из них развивается танец.*

Естественный танец строится на подыпании ноги вперед и назад так, как мы ходим. Это естественное направление человеческих движений красивее и выразительнее, чем движение вбок. А между тем в балете преобладают движения боковые. Так называемая вторая позиция (с расставленными в сторону ногами), столь некрасивая, к несчастью чаще всего встречается в балетном танце. Движение ног в сторону — это самое вульгарное движение. Что может быть некрасивее расставленных ног? Какое может быть движение при этом естественным? А ведь на нем строится большинство па, например: *глиссад*, *ассамбле*, *эшапе*, все антраша и т. д.; отчего же к этому уродливейшему, плоскому телоположению сводится главным образом техника балета? Главная причина здесь та, что балет танцуют преимущественно «лицом к публике». Обращение лица и фигуры плашмя к публике, которую артист уважает и от которой ждет одобрения, — вот исходный жест «классического» балета, вот главный смысл, к выражению которого и призван выворотный танец.* Если согласиться, что всякая поза должна быть отражением нашего душевного состояния, что в каждой позе должно чувствоваться движение, в каждом человеческом движении смысл, то сразу станет ясно, что движение ног в сторону бессмысленно, невыразительно и некрасиво.

Давно пора отказаться от подыпания ноги в сторону, от позы, которая, по меткому выражению Т. Готье, напоминает сломанный циркуль. Тот же поэт, живший в период самого высокого расцвета классического балета, сам создавший такой классический балет, как «Жизель», резко высказывался против выворотного танца. Позу с вывернутыми *en dehors* ногами он называл «одной из отвратительнейших поз, которую мог измыслить педантизм минувших времен».*

Не странно ли, что теперь особенно старательно отстаивают именно эту «выворотность»? И кто же? Сторонники «классического балета»!

«ОЧАРОВАТЕЛЬНАЯ НЕЛЕПОСТЬ»...

Переход от бессодержательного танца к танцу экспрессивному не грозит торжеством нутра и дешевой драматической театральности.

Экспрессионизм не ведет непременно к узкой драматизации танца, но к выражению всего, что только отражается в чуткой душе человеческой.

Говорят: зачем вся эта «выразительность», «драматичность»? Балет по существу своему ирреален... иррационален. Кто-то называл даже балет «очаровательной нелепостью».

Радуюсь, если балет «очарователен», но думаю, что если бы он не был нелеп, то от этого он еще бы выиграл. А выразительность так же необходима в балете, как и во всяком искусстве, и даже более. Если краски в жи-

вописи, звуки в музыке ничего не говорят, это еще терпимо, но ничего не выражающее человеческое тело, это... труп или кукла. В пейзаже мы ищем душу написавшего его художника, мы ни за что не хотим примириться с пейзажем, ничего не выражающим. Как же можно терпеть ничего не выражающего человека? Где есть живое тело (а только ему и место в искусстве театра), там должна быть одухотворенность.

Уходя от своей прямой задачи культивиров[ать] выразительность, балет доходит до того, что одна часть тела выражает одно, а другая — совершенно противоположное, что поза говорит об одном, а движения — о совершенно ином. Поясню примером.

Самым типичным, самым балетным и самым любимым всеми почитателями «классицизма» является знаменитое фуэте. Для меня это самая ненавистная, самая лживая выдумка балета. Балерина, вертясь в этом фуэте, выражает какой-то экстаз, стремительное движение должно выразить веселье, подъем... а что же выражает в это время поза балерины? Совершенно противоположное. Балерина ищет в своей позе равновесие, и к нему сводится весь смысл позы, корпус держится прямо, голова тоже, руки симметрично, глаза устремляются в одну точку. А что выражает лицо? Погоню за равновесием и страх потерять его. Мало кто успевает разглядеть позы балерины и выражения ее лица в минуту бурного движения. Но какое тут противоречие!

Единство в выражении позы и движения — это закон танца, к сожалению мало еще сознанный. Только неразвитостью способности улавливать движение и разбираться на лету в позах, из которых оно состоит, можно объяснить, что противоречие это мало кого еще оскорбляет.

АКРОБАТИЗМ

Какая разница между танцовщицей (или танцовщиком), вертящейся 32 раза вокруг своей оси, и акробатом, вертящимся еще большее число раз? Только та, мне кажется, что в цирке акробатами это делается с большим совершенством, с большей уверенностью. А какая должна быть разница? Должна быть та разница, что все, что делает акробат, он делает, чтобы удивить своей ловкостью, позабавить, установить рекорд. Все это цели акробатизма и спорта, и все это должно быть чуждо балету. В балете всякое движение должно иметь целью выразительность. Если танцор изображает сатира, он может кувыркаться и на полу валяться, и если этим достигается впечатление получеловека, полуживотного, передан характер, то осуществлена художественная задача. Если же танцор или танцовщица, изображая принца или принцессу, завертятся волчком, то, несомненно, это уже экскурсия в область акробатизма, и от претензии на художественное впечатление здесь надо отказаться. Впечатление может быть от такой принцессы очень сильное, но уже совершенно другого, не эстетического характера.

Та выворотность ног, о которой была речь выше, своим существованием обязана не эстетическим, а акробатическим увлечениям балета. Как акробатам «выламывают кости», так балетным выворачивают ноги. Если бы выворотность ног вызывалась причинами эстетического характера, то, конечно, раньше нас, балетных, такую «красоту» открыли бы уже художники.

Посмотрим же на лучшие произведения скульптуры и живописи с точки зрения старого хореографа, хорошо знающего правила балетной жестикуляции и танца с выворотными ногами. Все мраморные боги Греции окажутся в позах совершенно неправильных, никто из них не выворачивает ног, не держит рук в балетных позициях. Так же несостоятельны с балетной точки зрения все мощные фигуры Микельанджело, все выразительные живописные тела на картинах Ренессанса, не исключая созданий Рафаэли, все новое искусство, до Родена включительно.

Чтобы быть действительно верными сынами классического балета, мы должны отвернуться от всех сокровищ красоты, за тысячи лет накопленных гением человека, и все это признать «неправильным».

Более всего опасаясь устанавливать какие-нибудь правила, воспрещающие ту или иную форму танца или мимики, я сейчас спешу оговориться, что может быть интересна и даже прекрасна фигура с вывернутыми ногами, но, конечно, если это является результатом особого, национального, экзотического характера, если не выворачиваются только ноги в дикой дисгармонии с остальным телом, но если фигура вся целиком так komponуется, что выворотность ног и рук естественно сливается в гармоническое целое, как мы то видим у маленьких танцовщиц Cambodia или на статуях, украшающих индийские пагоды.

Естественная постановка всего тела и движений его — это та база, от которой следует начать исходить во всевозможные стороны. Но останавливаться на этом и отвергать все возможности искусственного танца было бы большой ошибкой. Посмотрим на помянутую выше индийскую скульптуру, на строгие фигуры Древнего Египта, Ассирии и Вавилона, полные поэзии персидские миниатюры, японские и китайские акварели, архаическую Грецию...

Все это так не похоже на естественные движения человека, так противоречит теории свободного, естественного танца, а ведь во всем этом столько красоты, такое разнообразие вкуса, так ярко выражаются черты и идеалы различных народов. Можно ли жертвовать всем этим разнообразием ради какой-либо формулы?

Художник танца должен приобщиться к жизни и искусству всего человечества, а не ограничивать себя несколькими скудными правилами и выдохшимися традициями балетной школы!

[БЕРЕЧЬ СТАРОЕ, СОЗДАВАТЬ НОВОЕ!]

Балет слишком долго существовал за счет прошедшего.

Органическое развитие, жизненное движение в нем было ослаблено преклонением перед традициями и заменю живого творчества подражанием.

Как бы велики ни были старые образцы, прямолинейное им подражание не может ничего дать в эволюции балета, кроме застоя.

В произведениях своих истинный художник, кроме вечного, отражает неизбежно временное, настоящее. Он является выразителем чувствований, вкусов и дум своей современности. Проходят годы, и многое утрачивает,

в произведениях даже лучших мастеров, свою жизненность и приобретает интерес лишь исторический. Для того чтобы не останавливаться в своем развитии (или, вернее, чтобы не идти назад, ибо в искусстве всякая остановка есть непременно шаг назад), для этого балет должен быть творческим.

Человек современности не может так чувствовать и мыслить, как чувствовали и мыслили его предки. Преклонение перед авторитетом — это не единственное достоинство, которое требуется от художника. Гораздо ценнее непосредственность, искренность чувств, правда и сила их выражения.

Величайшие художники, внося самые большие ценности в сокровищницу искусства, обыкновенно плодили такую массу подражателей, до такой степени своим величием придавливали свободное творчество, что времени казалось: история искусства закончена, далее нет пути... Но в искусстве нет конца. Новые пути всегда открыты, надо только дерзнуть идти по тому из них, который кажется истинным. Эта дерзновенность пугает многих. Как же, говорят они, мы можем делать не то, что делали наши великие авторитеты? Разве не преступно думать, что мы сделаем лучше их?

Но я говорю: не должны мы, современники, делать то, что сделано без нас, а должны делать свое дело. Если есть в нас чувство жизни, если оно не совсем вымерло от рабского преклонения, то будем искренни и искренним выражением наших чувствований скажем свою правду в любимом искусстве.

Отказ от творчества из уважения к авторитетам есть, по моему мнению, главная ошибка современного балета.

Но есть другое, странно уживающееся с этим заблуждение. При всем уважении к таким мастерам, как Петица, Бурнонвиль, Сен-Леон, Перро и др[угие], всюду современные балетмейстеры дают их балеты с собственными изменениями, дополнениями, усовершенствованиями. Это вызывается не тем, что подлинник забыт, утерян. Нет, «устарелое» заменяется новыми сочинениями без всякого отношения к духу произведения, обыкновенно лишь в целях «усовершенствования».

Таковыми «усовершенствованиями» старые произведения изменяются и искажаются, часто утрачивая всю свою прелесть и всегда — утрачивая свою цельность. Куда же девается скромность поклонников старого? Отчего, не дерзающие творить, они с легким сердцем дерзают переделывать? Не оттого ли, что творить свое и по-своему труднее, чем изменять чужое?!

Что бы сказали ценители живописи, если бы кто-нибудь из современных художников вздумал пройтись кистью по картинам старых мастеров, если бы вздумал изменить в Рафаэле то, что ему показалось бы устаревшим? А ведь в истории балета были свои великие художники, но их всюду беспощадно изменяют, и нигде не слышно голоса в их защиту!

Отсутствие бережливого отношения к достижениям прошлого — вот вторая черта, вторая ошибка балета.

По моему мнению, отношение между старым и современным балетом должно быть совершенно иным.

Произведения величайших мастеров прошлого должны быть тщательно сохраняемы в полнейшей неприкосновенности. Всякие изменения, вставки, «усовершенствования» должны считаться недопустимым варварством. И наоборот, деятельность балетмейстеров при создании нового репертуара дол-

жна быть творческой. Не подражать, не передразнивать должны они, не комбинировать танцы по установленному шаблону из готовых рас, не составлять сцен из раз навсегда установленной жестикуляции, а создавать новую, нужную в данный момент выразительность и пластическую красоту.

Пользуясь теми из старых традиций, которые сохранили еще свою жизненную силу, смело должны они отказываться от всего, что отжило, что мертво. Балет должен бережно хранить старое, прошедшее и свободно от него создавать свое новое, настоящее.

В этом все его будущее.

Современный художник, отказываясь от подражаний старым мастерам и творя по-своему, не оскорбляет этим памяти великих своих предков. Наоборот, рабски подражая им, существуя на их счет, делаясь паразитом, превращая их произведения в шаблон, в трафарет, он этим унижает и опошляет кумиры, которым поклоняется!

Балет оградил себя китайской стеной. Ни влияние жизни, ни влияние других искусств не проникает в заколдованный круг его. Идут мировые события; искусства переживают эволюцию от романтизма к реализму, импрессионизму, экспрессионизму, переживают страшные потрясения от прихода кубизма, футуризма... а балет все по-старому улыбается своей стереотипной улыбочкой и услужливо разводит перед публикой руками, проделывая сотни лет назад сочиненные на своими обтянутыми в розовое трико и атласные туфельки ногами. В какой бы стране, в какие бы времена действие ни происходило, мы видим рядом с реальными декорациями и костюмами то же трико, те же коротенькие юбочки и, что ужаснее всего, те же жесты! Правда, есть что-то милое и пикантное в этом маринованном деликатесе, каким стал современный балет. Но насколько был бы он богаче, разнообразнее и прекраснее, если бы дремлющие в нем силы проснулись, расторгли замкнутый круг традиций, вздохнули бы чистым воздухом жизни, соприкоснулись бы с искусством всех времен и всех народов и стали бы доступны влиянию всех красот, до которых только поднялась мечта человека!

ГДЕ ПРАВДА БАЛЕТА?

(Старый балетоман и начинающий балетмейстер)

«Диалог» М. М. Фокина

Редакция приводит начальный отрывок интересного диалога, принадлежащего перу выдающегося артиста балета М. М. Фокина. Он ищет свою новую правду не только на подмостках, но и в журнальных столбцах. Весь «диалог» М. М. Фокина полностью выпускается под редакцией Г. К. Лукомского в виде монографии, посвященной творчеству Веры и Михаила Фокиных.

— Вы меня простите, старого балетомана, что я так открыто говорю это вам, увлеченному новым балетмейстеру. Я привык просто, прямо говорить то, что думаю.

Вы выпускаете балерину без тюников, не даете ей ни одной вариации, ни даже антре... Я понимаю, если вы отмените пуанты для кордебалета,— но как же балерина без пуантов? Зачем же тогда учиться танцевать! Вы не признаете отдельных «номеров» в балете, не признаете остановок... Публика не может выразить своего одобрения артистке... Вы отделяете сцену от зрителя... А музыка! Это совершенно не балетная музыка, не танцевальная. Разве балету нужна эта симфония? Может быть, я стар, может, вы правы, но в одном вы должны послушаться меня: идите постепенно к своей цели, не ломайте все сразу.

— Отчего?

— Оттого, что вы загубите свое же дело. Если вы будете постепенно вводить новое, оно будет принято, а так вы только отпугнете. Ведь ваша задача не на шуметь? Вы хотите, чтобы приемы ваши восторжествовали, были поняты, приняты. Если хотите переменить вкус публики, чтобы за вами пошли... если хотите развить вкус зрителя...

— Извините, вы приписываете мне претензии, которых я никогда не имел. Я никого не собираюсь развивать, вести за собою... Я только сам хочу развиваться, идти своим путем. Я должен быть верен своему вкусу, не подлаживаться под чужой. Правдивость, искренность — это неперемное условие для творчества. Уверены ли вы, что то, что делается сейчас и что делается уже сотню лет, непременно отвечает вкусу зрителей? Да и потом, я не хочу думать о зрителе, когда сочиняю. Я сочиняю для себя. В этом прежде всего мое наслаждение, моя потребность.

— Вы не хотите считаться с мнением публики?

— Я не так сказал.

— А как же?

— Я с интересом и волнением буду ожидать ее приговора, но уже после того, как вещь готова. Спрашивать же: что ей угодно? Это не нужное дело, не нужное ни для меня, ни для публики.

— Ничего спрашивать не надо. Вы отлично знаете, что угодно публике. Она хочет прежде всего танца. Лучший танец — это танец балерины. Значит, она хочет, чтобы в балете доминировала балерина, а вы отодвигаете балерину на второй план, для вас важнее кордебалет...

— Нет, для меня важнее балет. Я не хочу приносить балет, как целое художественное произведение, в жертву исполнительнице, хотя бы и лучшей. Не хочу жертвовать целым ради частности.

— Ну, хорошо. Вам нужен ансамбль. Что достигаете вы этим ансамблем? Главного не будет. Останется оправа без бриллианта!

— Вы сравниваете балерину с бриллиантом, а все остальные артисты — лишь оправа, рамка, повинующая подчеркнуть прелесть балерины. Для меня это не так. Как в оркестровом произведении важен каждый инструмент, так и в балете важен каждый артист, каждое движение, каждая поза, которую мы видим на сцене. Только тогда получается настоящая пластическая симфония, о которой я мечтаю. То, о чем мы говорим, перестало быть спорным для драмы, для оперы. Только для балета здесь может быть еще какой-то вопрос. Это потому, что балет идет позади других искусств. Как бы ни был прекрасен артист в драме, вы не будете утверждать, что все действующие лица лишь оправа, рамка для главной роли. В опере тоже ансамбль, действие, смысл целого уже не приносится в жертву тенору.

— Нет ничего ошибочнее, как переносить законы одного искусства в другое. Балет — не опера и не драма.

— Это жаль. Балет должен бы быть драмой, только драмой пластической.

— Еще эта ваша драматизация балета. Загубит она балет, загубит танец, а драма ничего не выиграет.

— Я думаю, наоборот: именно для развития танца ему нужно быть драматическим, в самом, конечно, широком смысле этого слова. Он должен быть действенным, содержательным, эмоциональным, одухотворенным. И это нужно не для драмы, а для самого танца.

— Знаю, знаю. Слыхал все это. Что из этого еще выйдет, увидим, а пока для меня танец прекрасен сам по себе, и чем он дальше от драмы, тем он для меня прекрасней.

— Так ли это? Проверьте-ка свое впечатление от разных балетов. Когда вы более наслаждались? Когда считали количество ничего не выражающих антраша и верчений балерины или когда она вас уносит в иной мир, когда она в танце заражает вас то своим весельем, то меланхолией, когда увлекает вас своим поэтическим образом?..

— Да, я согласен... последний акт «Жизели», *pas de deux* в «Эсмеральде»... это, конечно, танцы с драматическим содержанием. Но разве вы не допускаете предельно танца без всякого выражения, как орнамент, живой, движущийся орнамент, одна лишь красота линий, смены этих линий?..

— Ист! Человек, ничего не выражающий, не может быть красив. Как человеческая речь, лишенная смысла, не может быть прекрасной, так речь тела должна непременно выражать мысль, или чувство, или настроение, и только тогда она будет эстетически приемлема.

— Значит, смысл танца в том, чтобы что-то выразить?

— Я не говорю, что выразительность — это цель танца. Я утверждаю лишь, что *выразительность есть условие, непрежненное условие художественного танца*. Как бы ни были звучны стихи, я не приймаю их, если в них нет смысла, если слова ничего не выражают. Мы хотим на полотне видеть природу одухотворенною. Вот радость в солнечных пейзажах импрессионистов, вот грусть в картинах Уистлера, Левитана, вот жуть и страх у Рериха. Мы хотим, чтобы камни на картинах, тучи и леса заговорили, как же можем примириться с невыразительным человеком?!

М. ФОКИН ОБ АМЕРИКАНСКОМ БАЛЕТЕ

Когда я говорю о желательности создания американского балета, я имею в виду не театр танца какого бы то ни было. Нет, я имею в виду перенесение в Америку громадного европейского искусства, именуемого «балетом», которое зародилось и развилось в Италии, пышно расцвело во Франции и достигло необычайной высоты в России.

Балет — это искусство, имеющее многовековую историю, преемственные традиции, свою теорию, свою науку.

В балете была борьба школ и направлений. Изменялось время, старые приемы отпадали, заменяясь новыми, но все это на основе постоянно прогрессирующих знаний.

О перенесении этого искусства в Америку для его дальнейшего цветения, для обогащения его новыми, здоровыми жизненными соками — вот о чем я говорю.

Любительские опыты [создания] в Америке ансамбля из танцующих, вне преемственной связи с европейским искусством, я решительно отказываюсь назвать балетом. Я должен разъяснить, что не всякий ансамблевый танец есть балет. Тогда бы пришлось причислить к балету и ансамбли музыкальных комедий и многое другое.

Нет. Балет — это вид драматического искусства, в котором действие, страсти, чувства, настроения выражаются при посредстве мимики и танца. Балет — это интернациональное искусство. Оно включает в себя всевозможные виды танцев, но в основе его всегда лежит совершеннейшим образом разработанная система телодвижений.

Величайшими балетными театрами последнего времени являются балеты в Петрограде и Москве, в Гранд Опера в Париже, в датском Королевском театре в Копенгагене и в «Ла Скала» в Милане.

Каждый из этих театров имеет свою школу, свои традиции, свой репертуар из произведений больших мастеров, имеет свою художественную физиономию и длинную славную историю.

УСПЕХ АМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА

В Америке такого балета нет. Я признаю, что Америка за последнюю четверть века дала танцу более, чем любая страна (за исключением России). Американский бальный танец господствует над всем миром. Танец американской музыкальной комедии, эксцентричные танцы водевильных сцен, американский джаз празднуют свою победу всюду.

Все это говорит о запасах творческой энергии. Но не только в легком жанре, но и в области художественного танца Америка дала громадные явления. Три американки своими индивидуальными достижениями, вне балета, вне школы, дали искусству танца новые идеи, новые возможности. Я говорю об Айседоре Дункан, Лой Фуллер * и Рут С. Деннис. *

Дункан напоминала о красоте естественных движений, о красоте обнаженного тела. Фуллер обогатила танец игривого света и тени сочетанием телодвижений с летящей материей. Рут С. Деннис создала восточный культ пластики и восточных танцев.

ПОЧЕМУ НЕТ АМЕРИКАНСКОГО БАЛЕТА

Но все это вне балета. Балет же не создавался потому, что для этого в Америке не было необходимых знаний. [При всем том] были основания надеяться, что если бы создавался американский балет, то он был бы успешен.

Основания эти следующие.

Способность и любовь американцев к танцу.

Исключительное чувство ритма.

Бодрость и энергия здоровой нации.

Талантливость отдельных танцовщиц.

Все это заставляет думать, что если балет для нового расцвета нуждается в пересадке на новую почву, то почвой этой должна быть Америка.

Но, может быть, для создания американского балета не нужно никакой пересадки чужеземного искусства, можно сделать все здесь своими силами, своими талантами?

Нет! Безусловно, — нет!

Если бы русский балет не использовал все достижения, все знания, весь опыт французского балета, если бы французские и итальянские учителя, балетмейстеры и балерины не перенесли бы в Петроград и Москву чужое искусство Запада, то и русского балета не было бы... В свою очередь, если бы французы, вместо того чтобы, заимствуя искусство из Италии, развивать его, захотели бы создать все сами... то не было бы и прекрасного французского балета.

Искусство переносится из страны в страну, постоянно обогащаясь. Для дальнейшего движения вперед надо знать все пройденное. Как музыка имеет свою теорию, свою науку о тональностях, гармонию, голосоведение, контрапункт, так и балет имеет свою науку, законы движения, грамматику танца, свою теорию.

Смешно было бы создавать американскую оперу, забыв о европейской музыке. Так же смешны попытки создать американский балет лицами, ничего общего с искусством балета не имеющими, не получившими специального образования, не имеющими опыта, не знающими произведений великих хореографов. Только в Америке думают, что всякий может создавать танцы, учить танцу, создавать «Театр танца», — даже тот, кто никогда сам танцу не учился. Здесь так и говорят: «Я никогда не училась танцевать, но я открыла школу в таком-то городе, учу, имею много учениц, и все очень довольны». Или: «Я никогда не учился, но на моем «реситале» в «Карнеги-холл» было много народу, большой успех, и все очень довольны». В этом есть легкомыслие, неуважение к искусству, непонимание искусства, непонимание нравственной ответственности художника и особенно педагога. Я осуждаю это. Особенно если при этом выдают себя за представителя «русского императорского балета», за «балетмейстера», берут русское имя и т. д.

Если человек берется создавать театр танца, он должен знать танец. Если берется создавать балет, должен знать балет, быть специально образованным.

Для понимающего зрителя отталкивающее зрелище представляет из себя самоучка, делающий на сцене или эстраде опыты со своими руками и ногами! [И] насколько же хуже зрелище массы человеческих тел, отдавших в распоряжение безграмотного руководителя!

ПЕТРОГРАД... ПАРИЖ... КОПЕНГАГЕН...

А каким прекрасным мог бы быть балет! Каким праздником для души! Я вспоминаю балет в Петрограде... Дисциплинированная, художественно воспитанная труппа... На фоне декораций Головина, Коровина, под звуки

Чайковского, Глазунова разыгрываются картины изысканной фантазии балетмейстера Петипа...

Какой это благородный мир красоты! Я вспоминаю Париж, спектакли Русского балета в первые его сезоны. Какой энтузиазм в публике! Какой экстаз на сцене! Это почти религиозный фанатизм. Все объята восторгом творчества. И действительно, коллективно творится красота!

Я вспоминаю балет в Копенгагене, датский балет Бурнонвиля. Бурнонвиль — это отец датского балета. Он — полуфранцуз, полудатчанин — перенес французский балет в Скандинавию. Балет Бурнонвиля — это чистое, немного наивное искусство, которому датчане поклонялись более полувека. На нем воспитывались поколения.

Что я могу сопоставить с этими мирами пластических видений из того, что видел в Америке? Откровенно скажу — ничего!

Линии девиц, выкидывающих ноги и держащих руки за спиной, чтобы они напрасно не болтались, потому что так выходит... «ровнее»!..

Нет, это не балет...

Или опыты дилетантов?..

Это еще хуже!

ЧТО НУЖНО ДЛЯ СОЗДАНИЯ БАЛЕТА В АМЕРИКЕ

Для создания балета в Америке нужно многое.

1. Нужен руководитель, знающий балетное искусство, богатый опытом, первоклассный представитель одной из лучших балетных школ.

2. Нужен творческий талант руководителя.

3. Нужен его экстаз, влюбленность в искусство, которыми он мог бы зажечь и увлечь всех участвующих.

4. Нужны кадры прошедших хорошую балетную школу танцовщиков и танцовщиц.

5. Нужен администратор, который бы избавил художников от материальных забот.

6. Нужна финансовая поддержка, хотя бы для начала дела.

Веря в необходимость прежде всего на примере показать, что возможен художественный балет с американскими силами, я организовал труппу из моих американских учеников и поставил в 1924 году в Метрополитен-опера спектакль, назвав труппу моим американским балетом. В 1927 году я дал три спектакля американского балета в Льюисон-Стадиум * и три — в театре «Сенчюри». * Я думаю, имею право сказать, что в эти дни, а также когда я повторил спектакли в других городах, существовал американский балет.

Но, конечно, это не было создание постоянного балета, который нужен [и] о котором я пишу.

Я сказал, что нужна финансовая поддержка, хотя бы для начала дела. Обычно думают наоборот, что балет может приносить только постоянный дефицит. Я положительно убежден, что в настоящее время хороший балетный театр был бы хорошим делом.

Балет вышел из того состояния, когда он был искусством для немногих балетоманов. Он бы привлек широкую публику.

КАКИМ ДОЛЖЕН БЫТЬ АМЕРИКАНСКИЙ БАЛЕТ

Каким американский балет должен быть? Должен ли он быть отражением американской жизни, «духа современной жизни»? Об этом менее всего надо стараться. Самый жалкий способ быть современным — это копировать окружающую жизнь. Рисовать небоскребы на декорации, заполнять сцену изображением машин, переносить сцену на улицу... что может быть легче? Теперь так в моде имитировать телодвижениями машины. Нет спектакля, нет концертного выступления без этого «нового» слова в танцевальном искусстве. Непременно танцовщица в костюме с оттенком кубизма и с намеком на авиатора, словом, в самом современном сегодняшнем виде, крутит руками. Это должно *изображать* современную жизнь. Это «ново» и «оригинально», несмотря на то, что все и всюду три года одинаково повторяют одно и то же.

НЕ ЖИЗНЬ ДОЛЖНА ОТРАЗИТЬСЯ В ИСКУССТВЕ, А НАОБОРОТ...

Механизация движения применялась давно в балете. Это было *одним* из средств выражения. Это использовано в поэтическом старом балете «Коппелия». Это использовано в новом балете «Петрушка», но там ограничение человека кукольными движениями делается во имя художественной задачи. Теперь же в этом видят последнее достижение пластики. Не понимают, что человек есть тоже механизм, но только механизм совершеннейший, что вырабатывать систему движений, при которой большинство суставов бездействовало бы... это значит — уродовать человека! Нет, меня не соблазняет отражение современной жизни в искусстве! Я предпочел бы, чтобы искусство отразилось в современной жизни, обогатило бы ее своей красотой. Да, так оно и есть. Разве величайшая из американских танцовщиц — Дункан отражала современную жизнь? Разве, любуясь на ее искусство, мы переживали все то, что переживали, читая утром газету? Совсем наоборот! Она давала искусство всечеловеческое! Не фабричные трубы, семафоры, колеса, пропеллеры она изображала... Нет, линиями живого тела говорила нам танцовщица о радостях и горестях жизни.

Американская жизнь не отразилась на ее искусстве, но ее искусство отразилось на всей жизни, на манере одеваться, держаться, на способности понимать и любить движения тела.

Итак, избави бог американский балет от стремления быть современным, сегодняшним.

Французский балет черпал сюжеты из классической литературы и из античной мифологии. Русский балет отражал искусство и жизнь всех народов. Американский балет также должен подойти к мировому искусству и черпать темы из самых разнообразных эпох. Американизм явится результатом не темы, а средством выражения.

Если будет создан балет в Америке, подобный тому, какой был до революции в России, то к нему потянется все талантливое, что есть в стране, — композиторы, поэты, художники, танцовщицы. Талантливость американцев в нем отразится. Балет станет американским. Надо ли, чтобы создатель ба-

лета и его руководитель был бы американцем? Невозможно и не надо. Невозможно, потому что нет американца, знающего в совершенстве искусство балета, его теорию, технику, традиции, создания лучших мастеров балета [— таких], как Петипа, Сен-Леон, Черро, Тальони, Бурнонвиль и т. д., наконец, имеющего необходимый опыт в балетном искусстве. Я говорю: и не надо, потому что балет в России был создан итальянцами и французами, в Дании — французом, во Франции — итальянцем и т. д.

ЕСТЬ ЛИ ПОТРЕБНОСТЬ В БАЛЕТЕ

Есть ли потребность в балете здесь, в Америке? Есть громадная потребность в танце. Танцевать и видеть танец хотят все. Где только не танцуют! В драме, в опере, в музыкальной комедии, в водевиле, в кино... всюду танец. Потребность же в балете развилась бы, если бы балет существовал. Тем, кто не отведал балета, может быть непонятно, какую радость дает это искусство. Но оно делается тем дороже, тем любимее, чем больше к нему привыкают.

Если бы был балет, развилась бы любовь к нему, развилось бы понимание его, и, конечно, рядом с настоящим балетом не могли бы существовать подделки под балет, которые теперь процветают здесь, отравляя вкус публики.

Говоря о танце и о балете, говоря, что в области танца Америка дала много ценного, прекрасного, а в области балета решительно ничего, более того, дала отрицательные явления, подделку под балет, дилетантские опыты, мне хочется еще разъяснить разницу между балетом и танцами.

Танец — это полевой цветок. Его создала природа. Где есть соответствующая почва, там он рождается, там он расцветает. Ни заботы о нем, ни ухода... Но есть другие цветы. Их пересаживают из одной земли в другую, за ними следят, их изучают, над ними строят здания, создают особые питомники... Цветы эти имеют особый аромат, и порода их все совершенствуется.

Так цветет балет, оберегаемый теми, кто его любит, от бурь и непогод. Это уже произведения не одной природы, это продукт человеческого знания, науки и искусства, любви и забот.

Правда, культура процветает обычно там, где сама природа щедра. Поэтому-то я думаю: если танец в самой природе нации, то балет даст невиданно прекрасные цветения.

Поэтому-то особенно больно от сознания, что мусором засыпают прекрасную плодородную почву!

МАРКИЗА

(По поводу моей постановки моцартовского балета)

Постановка балета Моцарта была давнишнею моею мечтой. Здесь все для меня соблазнительно: и легкая, лаская, как хрусталь, музыка, и возможности самой балетной из всех пластических стихий.

Я много работал над музыкой модерн, я люблю всех их: и Дебюсси, и Ра-веля, и Стравинского, и Скрябина... Я с радостью углубляюсь в их изыскан-ные гармонии, отдаюсь всем существом моим их необыкновенным ритмам.

Но Моцарт для меня, как свежий воздух после пряных, изысканных аро-матов, как ясное солнце.

Здесь нет никаких «исканий», здесь все найдено.

Мне казалось, что к музыке XVIII века, и в частности к Моцарту, отно-сятся недостаточно просто, недостаточно радостно. Танцы этой эпохи тоже трактовались как церемонная «скутища». Мне хотелось создать сюжет игри-вый, задорный, пикантный, легкий. Я чувствовал, что фижмы и кринолин не долго должны прикрывать грациозное тело, и попытался создать картину, в которой тяжелый камзол Маркиза и пышный трен Маркизы сменяются обнаженными телами купающихся Нимфы и Фавна.

Фавн — это тот же Маркиз. Не во всяком ли маркизе скрывается тот фавн, когда он так лукаво заглядывается на свою прекрасную даму.

Он — Маркиз — ухаживает за нею, гуляет с нею по парку, танцует. Вот удачно сказанный комплимент, и Маркиза уже мечтает о нем, ей уже ка-жется, что он должен быть так же прекрасен, как вот этот, стоящий у бас-сейна фавн. Когда уходит Маркиз и она собирается выкупаться в холодной воде, ей даже кажется, что она не одна, что фавн, мраморный фавн, как [их] много здесь в парке, теперь как-то особенно на нее смотрит. Ей да-же целовко раздеваться перед мраморной статуей. Но он не только смотрит, он оживает, он ожил, он гонится за ней по парку, он хватается ее в объятия... Что делать?... Куда деваться?... Он такой смелый; этот Фавн гораздо смелее Маркиза... Она — в воду и... он за нею. Хорошо что это только сон, что она в этот момент просыпается. А может быть, ей это и досадно?... Когда заснула она? Вероятно, когда, утомленная танцами, присела на мраморный бассейн. Когда проснулась она? Вовремя, в самый страшный момент.

Вот тема, которая мне показалась подходящей к музыке «Безделушек».

Моцарт написал не целый балет. Ему была заказана знаменитым Новер-ром увертюра и 12 номеров для балета, написанного другим музыкантом. Юный гениальный композитор не был рад такому соседству, но он не был тогда признан, или, вернее, был уже забыт, слава богу, только временно. Балет прошел с большим успехом, но автора музыки не заметили. Потом ба-лет пролежал почти полтора года лет на полках в Гранд Опера и не давался в этом театре, для которого был написан.

Мне пришлось создать новый сюжет, во-первых, потому, что для старого новерровского музыки одного Моцарта было бы недостаточно, а во-вторых, потому, что о сюжете Новерра остались скудные, отрывочные сведения.

Балет был впервые мною поставлен в Нью-Йорке 1 марта 1921 года в ве-чере танца М. Фокина и В. Фокиной. Кроме нас в этом спектакле участвовал маленький настоящий негр. Он играл роль слуги Маркиза и очень смешил публику. В Париже мы дали балет три раза в Гранд Опера. Костюмы для балета рисовал датский художник Кай Ниссен.

Публика очень сочувственно относилась к этому последнему моему ба-лету. И в Америке, и в Париже каждый танец сопровождался аплодисмен-тами, а роль негра и его пассажи с длинным шлейфом — веселым смехом.

Я думаю, тень Моцарта не посетует на меня за мою дань памяти люби-мого композитора.

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО А. КОЗЛОВУ

М[илостивый] г[осударь] г. Козлов.

В течение многих лет мне приходилось слышать, что Вы ставите мои балеты, выдавая их за свои.

На днях я был сам этому свидетель.

В субботу, 26 мая, в Карнеги-холл Вы исполняли балет «Шехеразада» как свое собственное сочинение.

Настоящим письмом я протестую против такого обращения с моими произведениями.

Я оскорблен не только за себя, как автор, от которого отнимают его сочинения, я оскорблен не только за балет «Шехеразада», который изуродован и преподнесен как безвкусная бессмыслица, я оскорблен за искусство балета, с которым связал всю свою жизнь.

Ни в одной области искусства, ни в одной области человеческого труда нет и не может быть терпимо такое попрание элементарной этики.

В какой другой деятельности человек может публично, на глазах 3000—4000 зрителей, взять чужое, не принадлежащее ему, и назвать своим?!

Вот факты: балет «Шехеразада» я сочинил в 1910 году совместно с великим русским художником Л. Бакстом. В том же году я его поставил в Париже на сцене Большой Оперы. Главными исполнителями были: Ида Рубинштейн, Вацлав Нижинский и Энрико Чекетти. Участвовала труппа «Diaghilef Ballets Russes». Балет тот в моей постановке обошел всю Европу и затем был показан Дягилевым в Америке. Громадная роль «Шехеразады» в истории балета отмечена в многочисленных книгах о балете, вышедших в течение последних 18 лет.

Будете ли Вы, г. Козлов, утверждать, что это не так, что я «не автор «Шехеразады»? Или Вы скажете, что поставили другую, Вашу собственную «Шехеразду»?

Нет, г. Козлов, Вы поставили мой балет.

Вы заимствовали не только идею, Вы заимствовали полностью сюжет балета во всех его деталях.

Все моменты действия, все выходы, все жесты евнуха, Зобеиды, шаха, одалисок и т. д., все сцены положены совершенно точно на те же музыкальные фразы у Вас, как и у меня.

Вы использовали хореографические идеи, группировки, поскольку это было в Ваших средствах и способностях.

Вы, может быть, считаете, что если посадили шаха и Зобеиду на правую сторону сцены в ту же группу, в которой они у меня сидели на левой, то вследствие этого, несмотря на все заимствования, балет стал Вашим и Вы со спокойной совестью называете его «Created by Alexis Kosloff»? Нет, г. Козлов, если Вы создали 5 % балета, а 95 % заимствовали от меня, то, как бы этой своей долей Вы ни испортили целого, все же мое остается моим и Вам принадлежать не может!

Я знаю, что многие ставят мои произведения без моего разрешения. Я мог бы составить длинный список таких артистов, артисток и балетмейстеров. Но я обычно молчу. Большинство не ставит ни моего, ни своего имени. Умалчивает об авторе. Многие решаются на то, зная, что я очень далек. Многих нужда заставляет это делать...

И я молчу.

Но Вы, г. Козлов, пользуетесь моими сочинениями из года в год, и теперь, зная, что я, настоящий автор, живу здесь же в Нью-Йорке, Вы даете мой балет как... «Production created by Alexis Kosloff».

Вы роняете имя русского артиста.

Я не могу молчать...

И я протестую!

РЕДАКТОРУ [ЖУРНАЛА] «THE AMERICAN DANCER»

Лос Анжелос, Калифорния, 18 декабря 1929 года

Дорогой сэр,

В декабрьском номере «The American Dancer», в статье, озаглавленной «Кто является более выдающимся в танце — мужчины или женщины?», напечатано следующее: «За последние двадцать лет мы видим множество мужских имен среди выдающихся хореографов, и наиболее выдающийся из них, безусловно, покойный Дягилев».

Пожалуйста, опубликуйте мое следующее заявление:

«Господин Дягилев никогда не был хореографом, он никогда не изучал искусства танца, никогда не был танцовщиком, не сочинил никаких танцев или балетов и, следовательно, не мог быть хореографом».

Тот факт, что представления Русского балета были организованы господином Дягилевым и шли под его именем, как «Русский балет Дягилева», многим людям, которые не знали, как эти балеты были сочинены и поставлены, давал основание верить, что Дягилев был создателем произведений, которые он предлагал.

Никто не мог подумать, однако, что Дягилев был сочинителем опер, представленных на спектаклях его антрепризы, или что он писал симфонии для концертов, которые устраивал, или писал картины для выставок, которые организовывал.

Только относительно балета вокруг имени Дягилева возникает колоссальное недоразумение.

Деятели балета, хореографы, танцовщики, так же как композиторы и художники, многим обязаны энергии, таланту, энтузиазму этого исключительного организатора и знатока искусства.

Если бы не Дягилев, множество балетов, возможно, не увидело бы света рампы и множество музыкальных партитур остались бы забытыми на полках или даже не были бы сочинены их авторами.

Заслуги Дягилева как пропагандиста русского искусства, сплотившего вокруг себя его лучшие таланты, очень велики.

Тем не менее я, как бывший хореограф дягилевского Русского балета, должен заявить, что декорации Бакста, художника, были написаны Бакстом, а не Дягилевым... так же как музыка Римского-Корсакова и Стравинского не была сочинена Дягилевым... также и хореография была создана не Дягилевым, а балетмейстерами, которые сочиняли и ставили балеты для его антрепризы или ставили для него балеты, которые были сочинены ранее.

Преданный Вам М. Фокин

Тяжело. Невыразимо тяжело на душе!

Умерла Павлова.

Кто не знал ее? Кто ее не любил?

Все. Русские гордились ею. Для балета, для всех танцующих она была идеалом. Для художников, композиторов, для балетмейстеров она была вдохновением.

Бесконечно любовались мы Павловой в «Умирающем лебеде». Волновала, до слез трогала она своим изображением смерти. Но в то же время хорошо, радостно было на душе, и казалось, что бессмертна красота, бессмертно великое искусство и нет ему конца.

Но вот пришла смерть, настоящая, жестокая смерть и вырвала у жизни ее чудесное создание, отняла у искусства его совершеннейшее достижение.

Нет Павловой!

Нет ее восхитительного искусства.

О нем будут говорить, писать. О нем будут мечтать. Но можно ли описать, можно ли передать словами танец Павловой?

Нет! Ни фотографии, ни картины, ни описания современников не передадут ее искусства.

Павловой нет, нет ее искусства. Но влияние ее осталось. Павлова будет мечтою многих поколений, мечтою о красоте, о радости движения, о прелести одухотворенного танца.

Павлова не выставляла никаких лозунгов, не боролась ни за какие принципы, не доказывала никаких истин, никаких, кроме одной. Она доказала одну истину, что в искусстве главное это... талант. Ни новое, ни старое, ни классическое, ни модернистическое искусство, а искусство талантливой личности. Поэтому-то в единодушной восторженной оценке Павловой сходятся представители самых разнообразных направлений. Художники, композиторы, писатели, балетмейстеры, танцоры всех направлений. И классики, и модернисты одинаково восторгаются ею.

Выступала она в произведениях самых разнообразных достоинств. Иногда сочинение наивное, устарелое, казалось бы нетерпимое для современного зрителя [в] ее исполнении приобретало смысл и особую прелесть.

Павлова оказала большую услугу старому классическому балету. В то время как многие за устарелость некоторых приемов балета готовы были поставить крест на все искусство, она умела показать те ценности в старом балете, которые были бы не замечены без нее.

Павлова оказала незаменимую услугу и новому балету. Она стала первой балериною в реформированном русском балете. Почти все первые опыты новых постановок прошли при ее участии в качестве главной исполнительницы.

Я помню Павлову с ее детских лет. Помню ее ученицей императорского Театрального училища. Тогда про эту тонкую, хрупкую девочку в синем форменном платье с белой пелеринкою и белым передничком, с туго заплетенной маленькой косой говорили: «способная девочка». Потом помню ее

начинающей солисткой. Немало перетанцевали мы с ней различных *pas de deux* в старых, иногда нелепых балетах. Тогда это была «Павлова вторая», «подающая большие надежды». Потом помню ее признанной балериной. Тоже много балетов, много мимических сцен и танцев было исполнено вместе. Но самые радостные воспоминания относятся к совместной работе при постановке новых балетов в Петрограде и при выступлениях в дягилевских спектаклях в Париже. Тогда это уже была знаменитость. Павлова в «Армиде», в «Клеопатре» и особенно в «Сильфидах» — это была уже гордость, радость нового русского балета.

Потом помню Павлову, когда она во главе своей собственной труппы стала разъезжать по миру, разнося искусство русского балета в самые отдаленные концы его. Это уже была «Павлова несравненная».

Так из маленькой ученицы Павлова на моих глазах превратилась в величайшую танцовщицу.

Она не удержалась в дягилевском балете. Большой художественный ансамбль давил ее, отнимая внимание зрителя от ее личного искусства. Ей балет нужен был как фон, не более. С таким балетом она проработала почти 20 лет. Хотя она обычно имела талантливых партнеров, но значение ее балета было не более как значение рамки для картины.

Разнообразие павловских ролей и танцев было бесконечным: от кокетливых вариаций в коротких балетных тюниках до драматических сцен сумасшествия в балете «Жизель», от бурной вакханалии до поэтического шопеновского вальса в лунных лучах порхающей сильфиды, от национальных плясок всех народностей до жалобно трепещущего умирающего лебедя...

Если надо сказать, что же лучше всего передавала Павлова, в чем же она была действительно несравненная, то я бы сказал: ее стихия была грусть. Не драма, а лирика. В самом физическом сложении Павловой, в ее тонкой фигуре, длинной шее, длинных худых руках было столько грусти.

Поэтому, кроме «Умирающего лебедя», «Жизель» и «Баядерка» были наивысшими ее достижениями. Неземные, не от мира сего, созданные ею образы глубоко западали в душу.

Павлова соединила глубочайшую душевную чуткость с виртуозностью, с полнейшим владением техникой.

Теперь, когда в погоне за «новым» в искусстве танца начинают все более легкомысленно относиться к искусству балета, когда мастерство, знание, техника заменяются дилетантскими опытами самоучек, теперь смерть Павловой для балета является особенно тяжелой утратой. Одним своим выступлением она убеждала в красоте, серьезности этого искусства лучше, чем это могут сделать тома теоретических рассуждений.

Более двадцати лет назад, при постановке балета «Сильфиды», мы вместе с Павловой мечтали о возрождении романтического балета времен Тальони, о замене грубой балетной гимнастики поэтичным танцем этой балерины. Тальони была мечтой Павловой.

Достигла ли Павлова своего идеала?

Или, может быть, превзошла его?

Во всяком случае, Павлова останется для будущих поколений мечтой.

В ее славе, в любви к Павловой — залог будущего развития балета.

ВОСПОМИНАНИЯ БАЛЕТМЕИСТЕРА

Изумительно было искусство Павловой, велико наслаждение, которое она давала всем, кто имел счастье ее видеть. Значение ее искусства состоит не только в том преходящем удовольствии, которое оно доставляло зрителям, но в том, что под его влиянием коренным образом изменилось отношение к балету, установившееся в первой четверти нашего века.

Танец Павловой явился блестящим примером и наглядным доказательством того, что балет может и должен рассматриваться как особый вид искусства в самом высоком смысле этого слова. <...> *

[В 1905 году] я стал пробовать свои силы как постановщик. Я понимал, что настало время изменить подход к пантомиме и танцу. Кроме того, я знал, что в лице Павловой я нашел идеальную исполнительницу, что наши взгляды совпадают, что она все понимает и все может исполнить. И вот стала появляться одна постановка за другой: «Виноградная лоза», «Эвника», «Шопениана», «Египетские ночи», «Павильон Армиды», «Сильфиды» и др.

Мы не вели больше разговоров о том, что нравится публике и как бы поэффектнее закончить адажио, прекратились попытки всюду вставлять пируэты.

Павлова всячески мне помогала — не только тем, что отказалась от эффектных трюков, но главным образом тем, что всегда была готова отрешиться от себя во имя роли. Ведь до этого балерина, независимо от роли, которую она исполняла, продолжала на сцене оставаться такой же, какой она была в жизни, — в той же прическе, которая у нее была, когда она дома угощала своих друзей чаем... Сам балет по своему характеру напоминал большой прием: в ложах сидели гости и балерина расточала им улыбки.

Мысль о создании художественного образа, о перевоплощении лишь зарождалась; в то время только начинали задумываться над необходимостью единства костюма, грима, танца и пантомимы. Возникло иное отношение к музыке: обдумывалась каждая музыкальная фраза и детали ритмического построения.

Теперь все было подчинено одной цели — единству художественного образа, единству всего спектакля. Таким образом, балерина стала лишь одним из элементов балета. И вот Павлова первая пошла на такое самоотречение. И она сделала это от всей души, вдохновенно. Помню, как я ее однажды гримировал. Я показал ей краску, которую она должна была наложить на тело, чтобы походить на египетскую девушку (мы ставили тогда «Египетские ночи»), затем нарисовал ей длинные брови, удлинил разрез глаз, а вместо традиционных губ сердечком резко подчеркнул естественную линию ее рта, — от самой Павловой осталось очень мало, она преобразилась в египтянку Таор.

И тогда и мне, и самой Павловой стало ясно, что ее сила, ее обаяние заключались не в том или ином техническом трюке, не в финальном пируэте, а в ее способности создать художественный образ.

Мне бы хотелось упомянуть здесь о двух постановках, которые сыграли важную роль в артистической жизни Павловой, да и в моей также.

В 1906 году, готовя постановку первого варианта «Шопенианы», исполнявшейся под оркестрованную Глазуновым музыку Шопена, я подготовил для

Павловой и своего товарища по балетной школе Обухова вальс *Cis moll*, специально по нашей просьбе оркестрованный Глазуновым в дополнение к сюите.

Сильфида — крылатая надежда — влетает в освещенный лунным светом романтический сад. Ее преследует юноша. Это был танец в стиле Тальони, в стиле того давно забытого времени, когда в балетном искусстве господствовала поэзия, когда танцовщица поднималась на пуанты не для того, чтобы продемонстрировать свой стальной носок, а для того, чтобы, едва касаясь земли, создать своим танцем впечатление легкости, чего-то неземного, фантастического. В этом танце не было ни одного пируэта, ни одного трюка. Но как поэтичен, как прелестен и увлекателен был этот дуэт в воздухе! Публика была очарована, и я вместе с ней. Павлова произвела на меня такое сильное впечатление, что я задумался над тем, не поставить ли целый балет в том же стиле. И вот ко дню следующего бенефиса я подготовил для Павловой балет «Сильфиды». Если бы она так чудесно, так восхитительно не исполнила тогда вальс Шопена, я бы никогда не создал этого балета.

Другой нашей совместной работой был «Умиравший лебедь». Общеизвестно, что этот танец был самым удачным из всего того, что Павлова исполняла на протяжении своей артистической деятельности. Все знают, как удивительно хороша была она в нем, но лишь немногие знают, какое место занимал этот двухминутный танец в ее сердце.

Вспоминаю, как он создавался. Как-то Павлова пришла ко мне и сказала:

— Хор императорского оперного театра просил меня принять участие в их концерте в Дворянском собрании. Ты не мог бы мне помочь выбрать музыку?

В то время я увлекался игрой на мандолине и как раз разучивал дома, под аккомпанемент своего школьного товарища, «Лебедя» Сен-Санса.

— А что, если взять «Лебедя» Сен-Санса? — предложил я. Она сразу же поняла, что роль Лебедя ей подходит как нельзя лучше. А я, оглядев ее тоненькую, хрупкую фигурку, подумал: «Она создана для Лебедя».

— Поставь мне этот номер, — попросила Павлова.

Я согласился, и мы договорились насчет репетиций. Для постановки танца потребовалось всего несколько минут. Это была почти импровизация. Я танцевал перед ней, она — тут же, позади меня. Потом она стала танцевать одна, а я следовал за ней сбоку, показывая, как нужно держать руки.

До этой постановки меня обвиняли в том, что я увлекался танцами «босоножек» и вообще отрицательно относился к танцу на пуантах. «Умиравший лебедь» был моим ответом на эту критику. Этот танец стал символом нового русского балета. Это было сочетание совершенной техники с выразительностью. Это было как бы доказательством того, что танец может и должен не только радовать глаз, он должен проникать в душу. Нетрудно понять, что я почувствовал, когда после кончины Павловой узнал, что последние ее слова были об этом танце.

Позднее возникла антреприза Дягилева. Все началось с его желания показать в Париже мои балеты, исполнявшиеся на сцене русского императорского театра в Петербурге, и познакомить Париж с Павловой. Появление Нижинского, интерес к нему Дягилева, а также желание Дягилева сделать ему имя относятся к более позднему периоду. Тем не менее к началу гастролей труппы Дягилев представил Павлову как танцовщицу, всего лишь достойную быть партнершей Нижинского. Такая неправильная оценка

Павловой привела к тому, что эта замечательная труппа потеряла ее, и потеряла навсегда.

Она танцевала со мной в «Клеопатре» и с Нижинским в «Сильфидах». Она поразила Париж своей легкостью и грацией, поэтичностью и гармонией движений в «Сильфидах», драматизмом исполнения в «Клеопатре» и... покинула нас.

Я не встречался с ней до 1913 года, когда она предложила мне ставить балеты для ее труппы. Я поставил «Семь дочерей горного короля» на музыку Спендиарова и «Прелюды» Листа.

В «Прелюдах» Листа, выдержанных в стиле итальянского Возрождения, Павлова имела грандиозный успех. На представлении присутствовали Рихард Штраус и Артур Никиш. В тот период мне приходилось выдерживать немало нападков со стороны некоторых музыкантов (впрочем, не столько со стороны их самих, сколько со стороны их наследников и родственников) за то, что я использовал в балете симфоническую музыку. Поэтому я с нетерпением ждал, что скажут эти авторитетные музыкальные деятели. Оба они поднялись на сцену и выразили Павловой и мне свое восхищение балетом.

Это была последняя творческая радость, которую я разделил с Анной Павловой,

ПРЫЖОК В НИАГАРСКИЙ ВОДОПАД

По поводу самоубийства балетмейстера Н. П. Семенова

«Если бы Вы знали, как я люблю Балет» — это последние слова в письме Николая Прокофьевича Семенова, в письме, посланном мне с Ниагары.

Эти слова написаны за несколько минут до его прыжка в водопад.

Странными, «ненормальными», неуместными в предсмертном письме покажутся эти слова уравновешенным деловым людям, не знающим долгих страданий Николая Прокофьевича. Но я в них слышу искренний, мучительный стон близкой мне души.

Да, я знаю, как он любил балет, как глубоко верил в его значительность, нужность, как болел за судьбу этого искусства.

Просматриваю пачку его писем. В каждом он возвращался к тому вопросу: зачем травят балет, одно из самых чистых, возвышенных, красивых достижений искусства?!

Он участвовал в русском балете в самый бурный период его истории, в период ломки традиций и борьбы за новые идеалы. Он прошел классическую школу, затем был свидетелем и участником создания нового русского балета и, наконец, был исполнителем балетов новейшей формации с самыми крайними модернистическими экспериментами. Борьба между различными направлениями в искусстве не пугала, не отталкивала, а интересовала его.

Но вот другое: «Клевета и травля».

Такими словами он определяет отношение танцовщиц, называющих себя модернистками, и части критиков к искусству балета.

Он пишет мне о тех случаях клеветы на балет и травли, об издевательствах и насмешках, которые так его мучают, оскорбляют и возмущают своей

несправедливостью. Он дает такое объяснение этому факту: «Эти лица должны ненавидеть балет, он требует много, много лет изучения».

Я не буду здесь указывать лиц и учреждений, выпады которых особенно мучительно отразились в чуткой душе Николая Прокофьевича. Мы все знаем, что для объявления себя новаторшей и создательницей «нового» искусства танцовщице в настоящее время ничего не требуется, кроме смелости. Ни серьезной школы, ни знаний, ни опыта. Любая девица, имеющая деньги для снятия маленького театра, может выступить в вечере «нового» искусства. Одно из основных условий новаторства — это поругать балет. Для этого не требуется даже приблизительного понятия о том, что такое балет, какова его история, каковы его достижения.

На лекциях, на различных «демонстрациях», а также в критических статьях говорят о балете неправду, приписывают ему то, чего в нем нет (например, ограничение пуантами и пируэтами), отнимают от него то, что ему принадлежит (разнообразие пластических стилей), и т. п.

Невозможно опровергать, невозможно непрестанно поправлять. Если люди не знают то, о чем говорят, то невозможно поправить все их вольные и невольные ошибки.

Николай Прокофьевич волновался, писал в газетах, писал мне и... вот 5 июля я получаю ужасное письмо, которое начинается так:

«Многоуважаемый и дорогой Михаил Михайлович!

Как видите из приложения, я кончаю жизнь самоубийством, больше не могу выносить клеветы и травли на балет».

В том же письме он пишет: «Может быть, мой прыжок в Ниагарский водопад встряхнет вас, других, и вы осадите зарвавшихся модернистов...»

«Скучаю по Большому театру, по Московскому Худож[ественному] театру, Малому и т. д. Там был экстаз, а здесь бизнес».

«Более подробное объяснение смерти выслал В. Я. Светлову...

Сердечный привет мадам Фокиной. Всего хорошего.

Ваш Н. Семенов.

Хотел послать поцелуй, да мертвые неинтересны.

Помните Монте-Карло, Париж?! Как волновались, горячились... Какой успех, а здесь все замерло, уснуло».

При этом приложены шесть страниц. Две из них написаны 30 сентября 1931 г[ода], а четыре от третьего октября.

Сентябрьская запись начинается так:

«Мне пятьдесят с половиной лет, здоровье в прекрасном состоянии, впрочем, еще раз проэкзаменуя это в здешней клинике, и все-таки я должен кончить жизнь самоубийством».

Эти страницы до последних дней он не посылал мне.

Между сентябрем и июлем я получил несколько писем, но о принятом решении покончить с жизнью там не было ни слова.

Как видите, при первой же мысли о самоубийстве у него было желание показаться в клинике. Вероятно, он не хотел, чтобы его смерть объяснили болезнью или ненормальностью.

В письмах его много мыслей о печальном положении искусства танца в Америке, о том, что в школах и университетах приглашают преподавать танцы «людей, окончивших шарлатанские школы в Нью-Йорке и получивших дипломы, золотые медали за несколько недель, месяцев занятий».

«Вот,— пишет он,— когда этим интересуются города, университеты, хотя бы как музыкой и драмой, и откроют Академии танца под руководством мастером танца, то и симфонические концерты пойдут им навстречу и Балет зацветет. Дети здесь очень талантливые, хорошее тело, ритм, энергия. Я верю в расцвет балета в USA, но когда?..»

В том же письме от 4 июля прислал он мне программы его последнего вечера. За несколько дней до смерти, 26 июня с[его] г[ода] он дал Recital,¹ показав учеников своей студии, поставив для них 31 танец. Сколько потребовалось труда, энергии, забот, чтобы все это разучить, чтобы всех одеть в соответствующие костюмы?! Можно ли сомневаться в том, что он был полон сил и здоровья и что умер он не от слабости?

Я знал Николая Прокофьевича с 1909 года, с первого сезона дягилевской антрепризы. Я знал его как человека очень самолюбивого и честного, честного в делах, словах и мыслях. Он не раз протестовал против неправды, независимо от того, насколько может этим повредить себе.

Я думаю: смерть его похожа на его жизнь.

М. Фокин

«SEX APPEAL»²

На ваш вопрос: is sex appeal the basic raison d'être of the dance art?³ — я должен ответить совершенно отрицательно.

Does a great dancer win lasting fame only by sex appeal?⁴

Совершенно наоборот. Sex appeal — это признак плохого искусства, малой талантливости, ограниченности артиста.

Главный смысл искусства — в проявлении талантливой личности.

Приближение человека к совершенству во всех сторонах его деятельности — вот то, что дает наибольшее наслаждение в искусстве.

Искусство — это проявление духа, независимо от того, что служит его материалом: краски, мрамор, музыкальный инструмент, написанное слово или живое тело.

Если зритель любит только телом танцовщицы, а не ее танцами, это признак того, что плоха танцовщица или плох зритель.

С первых дней своей жизни человечество видело в танце средство выражения самых высоких чувств. Отсюда религиозные танцы.

Народные танцы во всем мире выражают характер, отличительные свойства каждой национальности, то воинственность и удадь, то необузданное веселье, то сдержанную вежливость, то просто радость ритмического движения и... меньше всего sex appeal.

Театральное искусство в его высших проявлениях возвышается над телом и апеллирует не к половому чувству, а к уму и воображению.

¹ Концерт (англ.).

² Сексуальное влечение (англ.).

³ Является ли сексуальное влечение основным смыслом искусства танца? (англ.).

⁴ Достигает ли великий танцор постоянной славы только благодаря «сексапильности»? (англ.).

Высшие достижения театрального танца совершенно лишены чувственности. Где же sex appeal в танцах Тальони, где он в «Sylphides», где в «Умирающем лебеде»?

Конечно, изображение любви во всем разнообразии ее проявлений составляет один из предметов искусства. Ничто в жизни не чуждо искусству. Но не об этом говорит столь модное ныне словечко «sex appeal». Здесь имеется в виду влияние артиста на зрителя. Артистка может плохо исполнить роль, исказить всю пьесу неверным толкованием изображаемого характера, но если она красиво обставлена, модно одета или модно раздета, если она блондинка, когда того требует мода, или стала рыжею, когда мода переменялась, то ее превозносят за sex appeal.

Часто к этому слову прибегают только для того, чтобы оправдать восторги перед артисткой, в которой нет ничего хорошего. Она некрасива и неловка, но о ней шумит реклама и она получает громадные гонорары, значит, надо в ней найти что-нибудь замечательное. В таких случаях говорят: «она некрасива, но... у нее есть sex appeal».

Я никогда не слышал, чтобы слово «sex appeal» применялось, когда говорят о Шаляпине, Павловой, Рахманинове, о Мише Эльмане...

Но когда говорят о Glorious American Girls¹ в «Ziegfeld Follies»^{*} или о некоторых синемаграфических звездах, то без sex appeal здесь не обходятся.

В «Ziegfeld Follies» было всегда разделение всех girls на две категории. Одни должны были тяжело работать, проявлять умение и талант. От других ничего не требовалось — ни искусства, ни труда, ни таланта, ни знания... только sex appeal. Это «Show girls».² Зигфельд понял, что для sex appeal не нужно искусства, а для искусства не нужен sex appeal. Я возненавидел это слово и жалею, когда его хотят ввести в понятие о такой прекрасной, возвышенной деятельности человека, как искусство.

МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЛЕКЦИИ О БАЛЕТЕ

Получил телеграмму об успехе «Сильфид» в Ленинграде.

Романтизм и рабочая аудитория.

Что общего между Тальони и идеалом комсомолки?

Искусство не должно повторять, [механически] отражать современность.

Скорее [оно должно] переносить в другой мир, другие времена.

Кому нужна фабрика на сцене? Всем, кроме рабочих, которым фабрика осатанела в жизни.

Танцовщицы (Конер и С^о) знают фабрику по нескольким фотографиям в воскресном «Таймсе». Критики пишут об этих машинных танцах в кабинетах, на мягких креслах, окруженные шкафами с книгами. Словом, занимаются отражением машинной жизни те, кто далеки от машин в жизни.

¹ Прославленных американских «герлс» (англ.).

² Выставка девушек (англ.).

(Нрзб) приятно слышать имитацию фабричного шума и воображать себя маховым колесом, но рабочему, измученному в жизни шумом машин, не нужны они в искусстве.

Отражение сегодняшнего дня — прославленная заслуга современного искусства. Но наиболее близок к этому идеалу опереточный куплетист, который в своем пении отвечает на все волнующие вопросы сегодняшней газеты. Конечно, такой куплетист в стихах под легкую музыку говорит о необходимости провести трамвай по Невскому проспекту, конечно, он гораздо современнее Вагнера с его Валькириями и Зигфридами, кот[орые] являются очень «олдфашен»¹ типами.

Человек тоже машина, тоже механизм, но машина совершеннейшая.

Сравните механику человеческого шага, [шага человека], идущего по лестнице, поворачивающегося на месте,двигающегося в сторону. Сколько лет автомобили двигались только по гладкой дороге, пока не придумали танка? А трагедия (нрзб) — невозможность двинуться боком. Когда мне показывают машину, берущую напечатанный лист и «как рука» снимающую его со станка, я думаю: «Чудно!» Когда машина приближается к такому идеальному механизму, как человек[еская] рука, это большое усовершенствование машины, это расцвет механики. Но если человек[еская] рука уподобится машине — это упадок человека!

Какая машина сравнится с человеческим мозгом?

Какой механизм может заменить наше сердце?

Что значит строить танец на механических движениях? Значит, заменить совершеннейшую механику человеческого тела имитацией менее совершенного стального механизма.

Кроме того, движение производит на нас эстетическое впечатление, радует наше сознание, когда оно целесообразно, когда оно осуществляет мысль, выражает чувство. Если человек не попадает ложкой в рот — движение отвратительно.

Недавно я любовался торговцем, ловавшим грейпфруты.

Движением машины можно любоваться, когда понимаешь смысл каждого движения и совершенство, с которым каждая часть ее выполняет свою работу. Но отсутствие души, воли все же разрушает картину.

Но как же может быть прекрасным человеческое движение, если:

- 1) в нем нет души, воли, 2) если оно бесцельно?

Против чего я боролся, когда начал свою карьеру балетмейстера?

Против бездушной механики.

Против чего я теперь?

Против бездушной механики.

Что, по моему мнению, задерживало развитие танца?

То, что танцевали под плохую музыку, музыку аккомпанирующую.

В результате постановки мною балетов на симфоническую музыку и под муз[ыку] опер, для танцев не написанную, все лучшие из живущих композиторов стали писать для балета: Стравинский, Прокофьев, Дебюсси, Равель. Поль Дюка, Роже Дюкас, Штраус, Де Фалья, Респи и т. д. и т. д.

Какой был протест, когда я ставил «Шехеразаду», «Сильфиды», «Карнавал», «Исламей», «Франческу да Римини», «Золотой петушок»... Все это

¹ Старомодными (old-fashioned — англ.).

написано не для балета. Несмотря на протесты жен и наследников (сами композиторы никогда не протестовали), балеты были поставлены и имели колоссальный успех. Я не запрашивал ни Шопена, ни Шумана. Но когда я обращался к Глазунову, Лядову, они были очень рады увидеть свои сочинения [в балете].

Прежде чем говорить о старом и новом балете, я скажу несколько слов о том недоразумении, которое происходит вокруг слова «балет».

Многим представляется, что балет — это танцы на пальцах. Если бы это было так, то я бы не был балетным танцором, так же как Нижинский, Мордкин и пр. и пр., ибо никто из нас на пальцах не танцевал. Среди поставленных мною 55 балетов только в 7 я пользовал танец на пальцах. Среди балетов дягилевского репертуара громадное большинство без танцев на пальцах. Кроме того, и в старых балетах всегда наряду с этим видом танцев существовали характерные танцы. Мне скажут: если балет танцуется и не на пальцах, то он все же старомоден.

Это также совершенно неверно. Балет пережил эволюцию. В нем был классицизм, романтизм, модернизм и ультрамодернизм. [Вспомним] балеты последнего периода дягилевского репертуара; в сравнении с ними то, что называется здесь, в Америке, модернизмом в танце, конечно, окажется «олдфашен».

Итак, балет — это не есть непременно танец на пальцах, так же как это не есть искусство старомодное. Среди балетного репертуара есть много произведений, поставленных на основе античной греческой пляски, греческой скульптуры, пластики. Другие поставлены в стиле египетском, ассирийском, ост-индском, в стиле итальянского ренессанса и, наконец, с определенным влиянием кубизма и других современных течений живописи. Если я говорю о балете, я имею в виду не балерину в коротких тюниках, исполняющую на пальцах *pizzicato*, нет, я имею в виду искусство, включающее в себя культуру танца, жеста и мимики всех времен и всех народов.

[ТАНЕЦ И ЖИЗНЬ]

Открывая книгу о танцах, мы читаем о *universal rhythm*.¹ Придя на лекцию о танце, мы слышим о том, как в бесконечном пространстве небесные светила ведут свой вечный хоровод или как бесконечно малые электроны кружатся в своем танце.

Просматривая программы концертирующих танцовщиц, мы видим «космический ритм» и пр. и пр.

Присутствуя на демонстрации танцевальной школы «нового» типа, мы опять-таки слышим о ритме морских волн, о ритме качающихся деревьев и пр. и пр.

Нужно ли для понимания танца подниматься в надзвездные края? Нужно ли вооружаться телескопом или микроскопом? Нужно ли охватывать умом своим всю вселенную? Не ослепляет ли нас такая чрезмерная претензия (?) и не перестаем ли мы видеть благодаря этому то, что так близко перед

¹ Космическом ритме (англ.).

нашими глазами? Танец рождается в человеческом теле, и только через движения этого тела мы можем его понять, почувствовать и искренне полюбить. Какое мне дело до танца электронов или небесных планет, когда окружающие меня люди теряют не только способность к танцу, но даже к пониманию танца.

Мы живем в такое время, когда можно скопировать несколько поз с картин, барельефов, скульптур, показать их публике, и она поверит, что это танец. Чувство танца пропадает.

Когда я сравниваю это претенциозное, неискреннее отношение к танцу больших городов с тем простым, искренним отношением к танцу, которое мне приходилось наблюдать среди народов в различных странах света, я прихожу к выводу, что ни в одном искусстве цивилизация не увела человека так далеко от правды, от красоты, от понимания природы жизни, как в искусстве танца.

Мне приходилось учиться танцу у простых испанцев, у цыган, у горцев Кавказа, у крымских татар, у русских мужиков и баб... Если бы я стал им говорить о ритме небесных светил и об отношении этого ритма к их танцу, они бы засмеялись. А между тем в этих именно народных танцах есть то ритмическое богатство, та правда жеста, тот национальный характер, тот мудрый язык движений, которые приходят от самой жизни.

Поразителен контраст между претенциозными рассуждениями о танце современного культурного ума и беспомощностью тела, не знающего, что такое танец, не чувствующего его.

И чем хуже танец, тем более хватаются за спасительные ширмы: всякие космические ритмы.

Моя любовь к национальным танцам нисколько не обозначает того, что я отрицаю культуру танца. Наоборот, народный танец является жизненным соком для танца театрального, концертного. Как симфоническая музыка черпает из народного творчества, так и танец театральный обогащается национальным материалом.

Все существующие танцы я бы разделил на три категории. Танцы естественные, художественные и противоестественные.

1) Естественные танцы — это не искусство, это — сама жизнь. Так танцуют дети. Такой танец проповедовала Дункан. Так танцуют ее подражательницы. Конечно, танец самой Дункан был неестественным. Он был сделан, выработан, придуман.

2) Танец художественный. Это развитие естественных движений танца. Сюда я отношу народные, светские и театральные танцы. Все те танцы, в которых жест, движение, ритм развиваются по закону соответствия с характером танцующего. Так, напр[имер], для кавказского горца естественно в танце быть воинственным, хищным, похожим на парящего с распростертыми крыльями орла, а для маркиза естественно быть вежливым, приятным, галантным в своих движениях.

Всякое движение в художественном танце является усовершенствованием, развитием естественного движения, в соответствии с характером, который данный танец должен выявить. Ни одно отступление от натурального движения не должно быть неоправданным. Подымается ли танцовщица на пальцы, взлетает ли на воздух, стучит ли своими каблучками по полу, сколь-

зит ли по паркетному полу, все это не искажение, а развитие естественного движения.

Но есть еще категория танца.

3) Танец *противоестественный*. Так танцуют те, кто хочет выдать себя за новаторов, быть модернистами, кто движим одним побуждением — быть непохожим на других, быть *дифферент*.¹

Этот танец не считается ни с анатомией человеческого тела, ни с логикой жеста, ни с национальной, ни с психологической правдой. Все приемлемо. Это танец, извращающий не только тело, но и душу танцующего. Техника этого танца заключается в том, чтобы делать только то, что легко, но с таким видом, будто это трудно. Этому-то танцу и необходимо, ввиду полной его бессодержательности, разрешать мировые вопросы. Без космоса он уже не обходится. На самом деле представительницы этого высокофилософского танцевания не отличают двухдольного размера от трехдольного и предпочитают танцевать без музыки, деля свои движения самым банальным образом на 8 и на 16. Ничего более убогого, чем эти «космические» танцовщицы в смысле ритма, [не] найти. Никакого не может быть сравнения между этим унылым движением под (*нрзб*) инструмент и, например, богатым ритмом испанского танца.

Оценивая указанные три категории танца, я скажу так.

Танец естественных движений — занятие безобидное. Если кому доставляет удовольствие бесконтрольно двигаться под приятную музыку, пускай занимается этим делом, вреда не будет.

Танец художественный. Это средство физического и духовного самоусовершенствования человека. Это одна из самых больших радостей, ощущение гармонии, красоты в своем собственном теле и, наконец, это прекраснейшее средство общения между людьми.

Танец *противоестественный*. Это ужасная опасность искажения человека, усвоения болезненных навыков, потери чувства правды. Ложь жестов так же противна и преступна, как лживость слова.

Если я стою за правду жеста, то этим я несколько не ограничиваю танец. Танец относится к жизненному жесту так же, как поэзия к прозе. Это есть возвышенный ритмический язык, в котором душа говорит душе движением тела.

ЭВОЛЮЦИЯ ТАНЦА

После известного периода увлечения танцем, исполняемым любителями, интерес мало-помалу возвращается к балетам, где показывают свое умение профессионалы.

В течение некоторого времени у меня было мучительное впечатление, что, несмотря на возникновение так называемых современных балетов, искусство танца находилось на мертвой точке. Это чарующее искусство, казалось, вернулось к прежней форме, существовавшей до той перестройки, которую оно

¹ Непохожий (*different* — *англ.*).

испытало после спектаклей, где я имел счастье воплотить мои собственные замыслы.

В искусстве танца следует различать три важных этапа.

Первый — это эпоха старых классических балетов, в которых служившая традиции великодушная техника совмещалась с отжившими штампами.

На втором этапе, в котором я принял участие, можно было видеть серьезное стремление к новшеству и в то же время желание сохранить некоторые достижения старого искусства, используя их в искусстве современном, делая их понятными современной публике, придавая им своеобразие и смысл.

Третий этап: кажется, что недостатки старого балета сохраняют, видоизменяя их якобы очень революционным способом, который на деле усугубляет архаичность балета. Снобизм овладевает танцем. Это эпоха потопи за «последним криком моды», неустойчивая и любопытная своими преувеличениями.

Исходной точкой моих первых реформ была идея, что танец, под предлогом которого раньше демонстрировались замысловатые прыжки, должен с помощью действия воплотить реальный мир. Тот танец, который фигурировал в старинных балетах, обычно не имел ничего общего с музыкальной комедией или трагедией, смысл которой он должен был бы выявить.

Я часто наблюдал те же самые недостатки в большом количестве современных балетов.

В созданном мной искусстве, в котором родилась школа русского современного балета, я искал технику и средства выражения, неповторимые для каждого спектакля.

Недостатки старинного балета, где одной и той же техникой хотели выразить очень различное содержание, вновь — увы! — находят себе место в современных постановках, например, в неоправданном использовании «штангов» и других трафаретных приемах танца.

Чтобы понять мысль, которая лежит в основе старинного балета, надо прочитать или либретто, или статьи, где этот балет комментируют какие-либо специалисты. Мне казалось, что тела танцовщиков должны говорить сами за себя, выражая содержание без помощи либретто. Со времени моих дебютов в балете я старался мою работу в области танца сделать понятной без предварительной подготовки как изысканному эстету, так и чувствующему красоту человеку из народа.

Когда я создал в Петербурге ряд балетов, показанных Сергеем Дягилевым за границей, я не считал свое дело законченным. Я только хотел показать возможности развития танца во многих направлениях, которые могли даже показаться противоречивыми. Я надеялся, что молодые хореографы, пришедшие после меня, продолжат мои поиски, разовьют многочисленные формы пластического искусства и танца, избегая шаблонов. Я был глубоко разочарован, увидев, что угловатые и ломаные движения, введенные мною в единственный балет «Петрушка», стали своего рода «канонами» танца и используются подряд в большом количестве балетов, несправедливо названных новаторскими.

Еще более досадным мне казалось то, что в некоторых балетах, претендующих на новаторство, эти вывихнутые кукольные движения используются рядом с устаревшими аттитюдами и арабесками классических балетов.

Часто наблюдается досадное противоречие между движениями ног, которые подчинены природе классических арабесков, и угловатыми движениями рук, соответствующими новой технике.

Некогда балеты были искусством исключительно профессионалов. Теперь танец стал достоянием любителей, культура которых часто недостаточна. Любой человек может позволить себе роскошь снять театр, чтобы давать там сольные концерты. Конечно, эти повторяющиеся опыты расширяют сферу танца, но, распространяясь таким образом, он утрачивает свои высокие качества.

Всем известна прописная истина, что в танце, как ни в каком другом искусстве, самое необходимое — знать то, что было создано прежде. Движение вперед здесь возможно только для тех, кто во всех отношениях опирается на традиции. Нашим новаторам недостаточно создать собственную технику, надо еще, чтобы они видели, как может она быть связана с тем в искусстве прошлого, что сохраняет свою жизнеспособность, вечную юность и человечность.

Современные труппы должны вдохновляться классическим искусством своих предшественников не для того, чтобы подражать ему, копируя более или менее удачно, но чтобы, продолжив их искания, быть звеном драгоценной «цепи чистого золота», которая через века свяжет все достаточно могущественные формы выражения, чтобы сохранить в памяти людей эпоху их возникновения. Дилетанты слишком торопятся блистать и легко скатываются к гротеску, вместо того, чтобы внимательно осмыслять эту преемственность. В противовес они порой распространяют ложную идею о том, что стиль присущ лишь искусству традиционному, сладковатому и бесцветному, шероховатости которого со временем отшлифовались и краски потухли.

Я думаю, что красота не так распространена, чтобы можно было льстить себя надеждой найти ее без долгих и упорных поисков.

Будем же искать ее, преследовать ее. В этом наша задача, смысл нашего существования, наше сладкое мучение.

Я знаю, что у публики, которая пристрастилась к танцевальным спектаклям, временное увлечение гротеском и безобразным мало-помалу сменится утонченным и глубоким интересом к подлинной красоте.

Пусть не думают, впрочем, что я сражаюсь против гротеска вообще. Существует одна форма гротеска, которая должна занять место в нашем искусстве. Некогда я сам использовал столь впечатляющую выразительность гротеска в некоторых сценах балетов, которые я поставил, например в Поганом царстве «Жар-птицы», в Чудовищах «Синего бога» и многих других. Это средство выражения должно применяться наряду с другими уместно и своевременно, а не сплошь и рядом без разбора.

Человек бывает иногда уродлив, и справедливо, что художники рисуют и передают эту уродливость, но они не должны передавать только ее. Выразительность гротеска таит в себе опасность влияния на артистическую молодежь, которая чересчур увлекается его применением в ущерб утверждению красоты. Конечная цель искусств — служить культу красоты. Балет, как и все другие искусства, должен содействовать развитию здорового и гармоничного человека.

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО УОЛТЕРУ ТЕРРИ

Уважаемый м[исте]р Терри.

В Вашей статье от 22 дек[абря] Вы говорите «effeminacy of many male roles in ballet is definitely decadent».¹

Чувствуя всегда антипатию к *женственным мужчинам*, так же как и к *мужественным женщинам*, я совершенно соглашаюсь с Вашей мыслью. Но я считаю, что этот упрек не должен быть направлен по отношению к балету «Видение розы».

Женственных движений в роли Спектра не должно быть, так же как и движений мужественных. Образ Спектра совершенно бесполой. От Нижинского (ни в одной роли он не был мужественным) мне удалось добиться, что он не был и женственным. Исполнением этого балета он стяжал себе мировую славу. Большие прыжки, сильные движения, энергичные взмахи руками, виртуозные пируэты — все это привело к тому, что в течение 30 лет балет «Видение розы» причислялся не к «декадансу», а, наоборот, к эпохе возрождения и расцвета балета. Это один из балетов, с которым связывается мысль о завоеваниях мужского танца на сцене.

Теперь, в период увлечения физической культурой, Вам пишут письма лица, которые «had the misfortunes to see Spectre»,² и Вы рекомендуете Русскому балету «learn to speak more fluently the language of the American theatre, for in that theatre lies its future success or failure».³

Я убежден, что преступлением против собственной художественной совести явилась бы всякая попытка творцов балета подлаживаться под чужой вкус, особенно в целях достижения «успеха». Только *своим языком* должны они выражать свои мысли и чувства.

Еще большим отступлением от искренности и правды было бы перестраивать свое искусство в зависимости от мнения неизвестных лиц, пишущих письма.

Что же касается протеста против отсутствия в некоторых ролях мужественности, то здесь я вижу нехудожественный подход к театру.

К большому сожалению, очень распространен взгляд на балет как на выставку женских прелестей и прелестей мужских. Против этого-то я всегда и боролся. Я всегда думал, что задача балета показать не женщину и не мужчину, а *Человека*.

Лицам, интересующимся проявлением лишь силы и мужественности, любящим атлетическое сложение и развитую мускулатуру, следует пойти не в театр, а на спортивное состязание или на пляж, где можно найти много сильных мужских тел, обнаженных до пояса.

Балет требует от артиста гораздо большего — *перевоплощения*. Оттого в нем может быть героический, атлетический Персей и хрупкий Нарцисс, воинственный разбойник Абрек и жеманный маркиз эпохи Louis XV, уродли-

¹ Женственность многих мужских ролей в балете — это определенно декадентство (англ.).

² Имели несчастье видеть «Видение [розы]» (англ.).

³ Научиться говорить более бегло на языке американского театра, ибо в этом театре обретаются его будущий успех или провал (англ.).

вый горбун из «Собора Парижской богородицы» и несчастный поэт Гренгуар, дикий половецкий лучник и легкий, воздушный Spectre и т. д. и т. д.

Зачем все это разнообразие образов заменять одним требованием — мужественности?!

Отчего бы не подойти к балету с теми же требованиями, с которыми подходят к опере и драме?

Ведь никто не требует мужественности от всех оперных певцов, независимо от характера их ролей, никто не ищет атлетов и спортсменов в пьесах Толстого, Чехова, Ибсена, Метерлинка!

Не пора ли признать, что балет тоже искусство, то есть уход от себя, уход в мир, творимый фантазией?!

[ДВЕ БЕСЕДЫ С АРНОЛЬДОМ ХАСКЕЛЛОМ]

Париж, февраль 1934 г.

Эти беседы происходили в то время, когда Фокин был очень занят работой над четырьмя новыми балетами для Иды Рубинштейн. Я наблюдал первые стадии его работы. Фокин вошел с огромной папкой музыкальных партитур и набросков. Сначала он разделил танцующих на группы, тщательно объясняя каждой группе смысл сцены и что следует изобразить. Он рассказал им также о характерных особенностях эпохи. Затем он становился перед каждой группой, танцевал, предлагал им повторять, показывал вновь. Он заставлял их неоднократно протанцовывать по несколько тактов, отказываясь от поставленного и сочиняя заново, каждый раз улучшая уже созданное. Никакого напряжения в обстановке, ни следа раздражительности. Труппа была очень хорошая, и он мог уделить время смеху и шутке, одновременно тщательно показывая малейшие детали своего замысла, поясняя примерами, искусной пародией и акцентируя смысл, заложенный в каждом движении, анализируя и расщепляя его такими способами, каких мне не приходилось видеть ранее, но все время разрешая некоторую свободу индивидуального выражения. Балетные па он соотносит с естественными каждодневными движениями. Он не старается произвести впечатление, но вызывает всеобщий энтузиазм. (Хороший балетмейстер всегда приветствует проявление индивидуальности, понимая, что яркая личность может воплотить замысел много лучше, чем любой самый совершенный автомат. Воздействие Свенгали * невозможно вне сферы воображения). Из всех балетмейстеров, кого я видел в работе, за ним легче всего повторять.

Сейчас он почти лысый, в его внешности — сходство с Наполеоном, он более эффектен, даже чем в юности, и по-прежнему танцует с огоньком и отлично контролирует себя.

Он приветствовал меня так:

«Вы застали меня за постановкой галларды. Это красивый танец. Вы что-нибудь о нем знаете? Я сам до недавнего времени мало знал о нем. Я раскопал его в старых книгах. Так я работаю впервые. Сначала я чувствую эпоху интуитивно и впоследствии убеждаюсь в своей правоте. Садитесь; когда репетиция закончится, мы с вами пообедает и спокойно поговорим».

С Фокиным легко беседовать, он сразу же находит правильные слова. Его высказывания звучат категорично, но, во всяком случае, не в такой степени, как может показаться из этого, лишённого громких фраз, диалога.

Он знает цену себе и своим достижениям и, естественно, полон страстного желания разъяснить определенные недоразумения. Он не считает оскорблением несогласие с любым из его мнений.

(Во время обеда)

Фокин: Прежде чем ответить на вопрос, как я на самом деле сочиняю, я должен рассказать вам о методе, который лежит в основе всей моей работы. В начале моей деятельности я был в таком негодовании от напыщенной «антиреалистичности» балета, что, когда моя памятная записка была спрятана под сукно начальством, я чуть не оставил это занятие навсегда, чтобы стать художником. Я всегда чрезвычайно интересовался живописью и вновь пристрастился к этому занятию, когда мне исполнилось сорок три года. Я бросил живопись, когда меня назначили преподавателем Театрального училища. Сначала я почувствовал себя счастливым и начал применять на практике свои новые взгляды относительно реализма в балете. * Вначале люди говорили обо мне: «Разве нам нужен этот молодой Фокин, когда у нас есть прославленный Петипа?» Сам Петипа был более щедрым и после постановки моего первого балета «Аидис и Галатея» прислал мне свою визитную карточку с надписью «Дорогой друг...» и т. д. С самого начала я чувствовал, что каким бы неясным, фантастическим и нереалистичным ни казалось искусство танца, чтобы иметь какую-то ценность, оно во что бы то ни стало должно быть жизненно правдивым. Таким было мое первое побуждение.

Хаскелл: Как глубоко было влияние Дункан на вас? В письме Дягилева, опубликованном в книге Проперта «Русский балет, 1921—1929», можно прочитать: «Я хорошо знал Айседору, когда она была в Петербурге, и присутствовал вместе с Фокиным на ее первом выступлении. Фокин буквально пометался на ее танцах, и влияние на него Дункан легло в основу всей его творческой работы».

Фокин: Это абсурд. Дягилев не поверил бы в такое заявление и не мог его сделать искренне. Он наблюдал за моими репетициями и видел, как я сочиняю. Он отлично знал различие между новым русским балетом и танцами Дункан. Я помню, как мы вместе ходили на ее концерты. * Я уже был балетмейстером и к тому времени провел значительные реформы на русской сцене. Причиной моего большого восторга было то, что у Дункан я увидел множество элементов, которые я проповедовал и применял на практике. Я увидел естественность, выразительность и настоящую простоту. В наших делах было много общего, но в методах была огромная и очевидная разница. Мои русские и восточные композиции и мои романтические балеты «Сильфиды», «Карнавал» и «Видение розы» не имеют ничего общего с ее искусством. Сходство есть только в «Дафнисе и Хлое», «Нарциссе» и в вакханалии из «Тангейзера» и «Клеопатры», и лишь потому, что у нас были одни и те же источники, те же вазы и саркофаги в одних и тех же музеях. Сходство заключалось лишь в статике, в рисунке поз; разница же гораздо более значительна. Ее танец свободный, мой стилизованный, и движения, выбранные мною, намного сложнее технически. Я работал с танцовщиками, отлично выученными, воспитанными в старой традиции, она же отталкивалась от своей индивидуальности. Я очень счастлив, однако, что в обращении

к древнегреческим темам — ее специальности — у меня есть с ней общее, но я рад, что отличаюсь от нее в других настроениях и стилях. Она настаивала на свободе тела от одежд, в то время как я верю в подчинение движения костюму и в соответствие этого движения эпохе. У нее была лишь одна пластическая форма для всех эпох и национальностей, тогда как я заинтересован существенным различием движений каждого из персонажей. У нее, к примеру, была одна и та же танцевальная форма для Вагнера, Глюка, Шопена, испанских танцев Мошковского и вальсов Штрауса. Национальный характер отсутствует; для нее существовала лишь Греция, как будто ее можно было приспособить ко всем эпохам. Дягилев был человеком слишком внимательным, чтобы не знать всего этого, тем более что у него было больше возможностей наблюдать, чем у кого-либо. Его утверждение было сделано с какой-то определенной целью.

Как вы знаете, в самом начале своей деятельности я выдвинул пять основных принципов создания балета. <...> *

Хаскелл: Эти художественные принципы стали такой неотъемлемой частью вашего мировоззрения в целом, что вы пользуетесь ими уже подсознательно. Расскажите подробно, как вы сочиняете?

Фокин: Здесь нет определенных правил; в разных случаях по-разному, в зависимости от настроения. Не далее как вчера я просидел в постели всю ночь, окруженный нотными листами. Когда партитура становится частью меня самого, рождаются образы, которые я иногда фиксирую в небольших зарисовках. Это общий план, а фантазия просыпается во время репетиций. «Карнавал», например, был импровизацией, сочиненной в одну репетицию для благотворительного спектакля; затем две репетиции и немного размышлений в перерыве между ними, и он был полностью готов. Сегодня потребовалось бы намного больше репетиций, чтобы снова его поставить. «Игорь», которого я расцениваю как наиболее совершенную свою работу — в нем нет ничего, что бы я хотел изменить, — родился тоже очень легко, за каких-то восемь репетиций. Это наиболее сложный из всех моих балетов для возобновления, это трудно сделать без моего непосредственного наблюдения, в то время как «Сильфиды» — самый легкий. Некоторые из групп этого балета были поставлены прямо на сцене за несколько минут до открытия занавеса. «Умирающий лебедь» тоже был поставлен наспех для Анны Павловой к благотворительному спектаклю, концерту артистов хора императорской оперы в Петербурге в 1905 году. * Эта миниатюра, известная и любимая во всем мире, в то время была «революционной» и прекрасно иллюстрировала переход от старого к новому, ибо здесь я воспользовался техникой старого балета и традиционным костюмом, причем высокоразвитая техника здесь необходима, но цель танца не в демонстрации этой техники, а в создании символа вечной борьбы всего смертного. Это танец всего тела, а не только рук и ног, он не только радует взгляд, но волнует чувства и воображение.

Хаскелл: В какой степени артисты, участвующие в вашей постановке, сотрудничают с вами в процессе работы?

Фокин: Ни в какой. Я никогда не сочиняю для определенных артистов, но определенные артисты приводили к возникновению разных вариантов. Я не сочинял «Видение розы» для Нижинского, но, благодаря его особой манере, образ стал менее мужественным и отличался от того, что создал я сам. «Петрушку» я также не ставил умышленно для Нижинского. Он оставил

свой отпечаток на образе, но существуют различные возможности интерпретации. Поэтому эти балеты могут постоянно возобновляться.

Хаскелл: Что вы думаете о хореографии последнего времени, начиная с вашего непосредственного преемника Нижинского? О «Послеполуденном отдыхе фавна», к примеру?

Фокин: «Послеполуденный отдых фавна» — это просто un succès de scandale,¹ позднее перешедший в un succès de snobisme.² По существу, эта работа, не стоящая внимания. Роль самого Нижинского, с ее профильными движениями, непосредственно заимствована из вакханалии в «Тангейзере», которую я сочинил для него и Карсавиной.³ <...> *

Откровенно говоря, я нахожу, что нынешней хореографии присущи недостатки дофокинского балета, но усугубленные претенциозностью. Стиль забыт совершенно, ноги на пуантах и руки решены в разных манерах. Балеты о греческих персонажах, как Аполлон и Меркурий, нельзя танцевать в балетных туфлях, точно так же, как такой балет на чисто русскую тему, как «Свадебка». Как и в старые времена, слишком надеются на пересказ содержания в программе. Большинство балетов, которые я видел, сами по себе невыразительны. Они чересчур зависят от литературы и поэтому воздействуют на очень узкий специальный cōterie.⁴

Хаскелл: Считаете ли вы, что в целях «очищения» хореографии она должна стать полностью самостоятельным искусством, искусством одного лишь танца, не нуждающимся ни в музыке, ни в костюме?

Фокин: Нет. Отсутствие музыки может быть оправдано лишь в некоторых конкретных случаях для того, чтобы выделить и подчеркнуть определенное драматическое звучание. Танец со времени его зарождения всегда сопровождался шумом, топотом, хлопанием, пением, боем барабанов или ударных всякого рода. Сегодня уже не интересно возвращаться к таким примитивным звукам. Я предпочитаю поэтому использовать наиболее высоко развитые музыкальные формы. Да, музыка необходима, тогда как декорации менее важны, это украшение, которое может многое добавить, но не может скрыть недостатки балета.

Вне сомнения, работа в музее необходима. Я сам только что провел несколько недель в Ассирийском отделе Лувра, готовясь к постановке «Семирамиды». Это не приведет к рабскому подражанию источникам, но каждый должен проникнуться искусством эпохи, чтобы верно передать ее стиль.

Хаскелл: В какой мере проявилась самостоятельная творческая деятельность Дягилева?

Фокин: Насколько я понимаю — ни в какой. <...> * Я не помню ни одной его хореографической идеи. Кокто, Водуайе, Бенуа — они все подавали идеи, но Дягилев — никогда. Я уже был балетмейстером, когда его имя стало известным. В целом идея одноактного балета и другие реформы, которые сделали возможным существование антрепризы, были уже завершены. Перед тем как я присоединился к нему, я уже поставил «Карнавал», «Сильфиды», «Клеопатру» и «Павильон Армиды», балеты, которые принесли первый три-

¹ Скандальный успех (франц.).

² Успех снобизма (франц.).

³ Я получил подтверждение этому у многих танцовщиков и балетоманов, видевших обе работы. Это вне всякого сомнения. (Хаскелл).

⁴ Кружок (франц.).

умфальный успех. В этом уже заключен достаточный ответ. Александр Бенуа был первым, кто написал мне, предложив, что Дягилев вывезет мои балеты в Западную Европу, и я глубоко благодарен ему за все возможности, им мне предоставленные, но балет ранних Русских сезонов был балетом Фокина. Таким образом, творческая деятельность Дягилева заключалась лишь в изменениях нескольких названий. «Египетские ночи» стали «Клеопатрой»; «Шопениана» — «Сильфидами». Это был умный делец. <...> *

Я сочинил шестьдесят пять балетов, и большинство из них были поставлены до или после моего сотрудничества с Дягилевым. Без него моя работа не приобрела бы мировую известность, но она все равно существует реально. «Орфей» Глюка — одна из лучших моих работ за все время.

Хаскелл: Среди танцовщиков, когда-либо вами виденных, были ли бесспорно несравненные?

Фокин: Нет. Невозможно безоговорочно сказать, что танцовщик несравнен. Нижинский был неповторим в «Видении розы» и слишком плох в «Князе Игоре». Павлова, Карсавина, Фокина были каждая неповторимы в определенных ролях и танцах.

Хаскелл: Разве великие танцовщики были только в прошлом?

Фокин: Ничуть. Сегодня существует так много прекрасных школ — те, что великие балерины открыли в Париже, и другие. Многие молодые танцовщики быстро развиваются в значительные индивидуальности. Сегодня я могу собрать труппу таких прекрасных артистов, как никогда. В Америке есть сейчас блестящие танцовщики, ждущие возможности работать серьезно; есть и ваши «кумиры» — молодежь балета Монте-Карло. Видели ли вы мою ученицу Патрицию Боуман? Вот у кого безупречная техника.

Хаскелл: Что бы вы сохранили из старого репертуара?

Фокин: «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящую красавицу», «Тщетную предосторожность» и «Коппелию». Последний — просто очарователен. Я однажды поставил его в Чикаго в старой манере. Всего лишь раз я так работал.

Хаскелл: Теперь поделитесь вашими взглядами на новый центрально-американский танец Вигман, Лабана и их последователей. Для меня это наболевший вопрос.

Фокин: Стоит ли говорить об этом и портить хороший обед. Вы прекрасно знаете мои взгляды. Я часто говорил и писал вам об этом в последний раз, когда умер бедный Семенов. Так как это очень важный вопрос, повторю некоторые свои соображения. Я рад узнать от вас, что Англия отвергла этот вид танца, так как он влечет за собой дилетантизм, которого не было в истории танца и который знаменует шаг назад. Это так называемое новаторство основано на полном отсутствии подлинного знания грамматики и синтаксиса танца. Но чтобы восстать против чего-либо, необходимо знать предмет в мельчайших деталях, быть может даже более досконально, чем его знают профессионалы. С музыкальной точки зрения этот танец ничтожен. Я нахожу его соединение с ударными и примитивной музыкой слишком многозначительным.

Весьма типично для школы Вигман подменять движениями локтей движения всей руки. Например, в веселом счастливом характере цыганского танца локти находятся в движении; в печальном танце они подняты с беспомощно висящими кистями. Но в большинстве случаев локти использу-

ются для выражения энергии, напряженной энергии, когда стараешься силой проложить себе дорогу в переполненной подземке в часы «пик». Однажды я пошел на установочную лекцию Мери Вигман. Почти все время она жестикулировала сжатыми кулаками, и сжатый кулак и локоть казались символом этого танца. Затем кто-то из публики спросил о причине чрезмерной выворотности ее ног в танце. Она объяснила, что это необходимо для эластичности ее прыжков, чтобы увеличить элевацию. Это, конечно, совсем неправильно. Сразу после того, как я в Мариинском театре отверг старомодную выворотность ног (танец en dehors), Нижинский порастил весь мир своей невероятной элевацией, не выворачивая ноги à la Вигман или в старой итальянской манере. Кстати, сама Вигман не обладает никакой элевацией.

Хаскелл: Но есть ли что-нибудь новое во всем этом?

Фокин: Абсолютно ничего. Каждое их движение я видел в балете раньше, и я всегда могу сказать вам, что они пытаются воспроизвести. Все это безнадежно устарело. Балет уже пережил такого рода «модернизм». <...> * Я со многим не согласен в современной хореографии, но это другой разговор. Это разногласия в одной семье, по сути дела мы думаем одинаково, у всех нас один фундамент.

Возможности создания чего-то по-настоящему нового поистине безграничны, безграничны, как опыт самой жизни, но только тогда, когда у танцовщика сильная техническая основа. Представительницы немецкого танца в силу неопытности неизменно путают технические упражнения с настоящим искусством. <...> *

Самый верный и окончательный ответ, безусловно, в том, что мы можем сделать все, что умеют они, тогда как они в свою очередь не могут ничего воспроизвести из нашей работы. Я обратил на это внимание как педагог. В классе это все в десять раз убедительнее, чем на бумаге. Напыщенные слова, вроде «свободные импульсы», и сопутствующая им фразеология не могут дать этим танцовщикам свободы владения телом, которое всегда напряжено и сковано. Заметили ли вы, что их последователи всегда называют его «печальным искусством» и говорят о «темной душе»? <...> *

ЧТО ПРОИЗОШЛО В БАЛЕТЕ ЗА ПОСЛЕДНИЕ ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ?

Трудно в нескольких газетных строках дать обзор балета за такой период, особенно если говорить о русском балете, который рассыпался по всему миру. *

Но все же по отдельным спектаклям, которые удавалось видеть в Америке и Европе, вырисовывается картина, и, надо признаться, картина печальная.

Случилось так, что когда дается отрывок из старого балета Петипа «Спящая красавица», когда дается этот набор классических бессодержательных танцев из большого балета, втиснутый в один акт, которому С. П. Дягилев (такой мастер сочинять к старым балетам новые имена) дал

название «Свадьба Авроры», то публика приветствует каждый номер как откровение красоты! Я сам испытывал в душе какой-то праздник, бодрым вышел из театра и, правя автомобилем среди разбегающейся публики, взволнованный, напевал милого Чайковского, его изящные вариации.

Отчего же случилось, что после первого адажио, исполненного несколькими танцовщицами в старомодных балетных тюничках с кавалерами, которые их «поддерживали», публика разразилась громом рукоплесканий?

Ничего танцовщицы не совершили особенного, стоя в линии в обыкновенных аттитюдах и арабесках, вертелись на пальцах одной ноги, откровенно упираясь руками на своих партнеров, которые с серьезным видом обходили кругом, поворачивая «вокруг своей оси». Ничего особенного. Но успех потрясающий!

Откуда же такой успех этого классического адажио и всего акта «Свадьбы Авроры», когда этот балет дан после произведения новейшей модернистической формации? Оттого, что разница между здоровым и красивым искусством Петипа и заушными, извращенными балетами новейшего «модернизма» слишком ясна.

Я смотрел и слушал. Передо мной разворачивались картины, нарисованные фантазией Мариуса Петипа. Француз с изысканным вкусом. Он тоже был гурман. Но искусство его не было гнилым. Бодрое, здоровое, оно прославляло красоту тела, говорило о нормальной любви (никаких сексуальных извращений, столь излюбленных в новейшей хореографии, я у Петипа не помню).

Еще Шопенгауэр сказал, что «единственной темой зодчества служит подпора и тяжесть»... Если этим исчерпывается содержание такого искусства, как архитектура, то насколько же содержательнее танец, в котором и тяжесть, и опора в постоянном движении? Даже если бы только к этому сводился весь танец. Владение равновесием, сознание гармонии в своем собственном теле — разве это не радость?

Вот поэтому зрелище балета Петипа, после всех хитроумных выдумок молодых балетмейстеров дягилевского производства, подействовало на меня как что-то бодрящее, освежающее, праздничное.

Зачем же было копыа ломать? Зачем же 25 лет назад я призывал от формы старого балета перейти к иным, новым формам танца?

«От добра добра не ищут» — говорит пословица. Но ошибается пословица: именно от добра надо исходить художнику в своих исканиях. От добра стремятся к новому добру, к лучшему.

Так и мне казалось, что от красивого, но бессодержательного танца балет перейдет к танцу, который в прекрасной форме будет передавать все то, что волнует человека, все его сокровенные мечты. Мне казалось: как только будет доказано, что танец может быть понятен каждому человеку, в котором есть живое, чуткое сердце, балет станет черпать темы из неиссякаемого источника жизни, от самых больших социальных потрясений до глубочайших интимных переживаний, от беспечного праздника души до горьких страданий, — все, все может и должно быть источником творчества будущих балетмейстеров.¹ Мне казалось, что всякий художник, которому

¹ Редким, исключительным осуществлением таких мечтаний о серьезном балете был поставленный Иоссом «Зеленый стол» на потрясающую тему войны. Балет глубокого смысла.

есть что сказать, прежде всего и более всего хочет, чтобы его поняли, и для этого ищет тех слов, звуков, линий, движений, которыми он может ясно выразить свои мысли и чувства.

Так мечтал я 25 лет тому назад...

Если сопоставлю [мечты] с тем, что вижу на современной сцене, то прихожу к печальному выводу: несмотря на всю шумиху о современности и модернизации, о нынешних достижениях, о соответствии духу новой жизни и пр. и пр., балет сегодняшнего дня повторяет все ошибки старого классического балета, прибавляя к ним еще самую большую ошибку — потерю искренности, утрату чувства правды.

Меня спросят: какие же ошибки классического балета повторяет модерни[сти]ческий? Как же это возможно, когда он так далеко ушел от старого?

Никуда не ушел!

Так же танцуют «на пуантах» и делают французский па де бурре в картине русской народной свадьбы, в мифе о Прометее, в балетах из современной жизни... Так же, как и в старом балете, отсутствует правда жеста, стиль движений, все заменяется раз навсегда выдуманной формой танца.

В старом балете это была форма изящного специального танца французско-итальянской школы.

Теперь это шаблон акробатически-гротескного стиля, отвергающего красоту здорового, нормального тела. Гротеск, эксцентрика... все это может быть хорошо на своем месте, но когда повторяется, как раз навсегда приготовленное средство, помогающее и [все] выражающее при всех случаях, то это [та же] ошибка, что и в старом балете.

Следующая ошибка, свойственная и старому, и модернистическому балету, — это непонятность действия.

Действия или вовсе нет, или оно совершенно не выражено ни танцем, ни мимикой. Мне приходилось спрашивать: что значит, что в каждом балете одного балетмейстера по несколько раз кого-нибудь уносят за ноги и за руки? Что значит, что одна девица вбегает на сцену и долго ищет свое место? Что вообще изображается в таком-то балете? На это мне отвечают люди, близкие к балету: мы не знаем, нам этого не объясняли...

Я думаю, сами авторы часто не знают, что все это значит.

Но, помимо сходства со старым балетом, есть и различия.

1. В старом балете всегда стремились к красоте.

Теперь красота человека на сцене — это признак отсталого вкуса!

2. Привкус порнографической выдумки, все виды сексуального извращения, начиная с гадкого, скандального жеста в финале балета «Полдень фавна», всевозможных любовных треугольников, гомосексуальных прелестей...

Всего этого не было в наивном и чистом старом балете. Все это «новые достижения».

Кладут мужчину на пол, а на него женщину. Потом берут его за ноги и [за] голову, как посылки, и уносят за кулисы. При этом женщина медленно, долго скользит между ног мужчины и остается на полу...

А собачий жест?!

Одетый собакой артист, а может быть даже артистка (!), отбегает в сторону и... подымая одну ногу, изображает очень реалистично то, что делают

иногда собаки у фонаря. Этого не найти не только в классическом балете, но и в третьеразрядном американском бурлеске.

Уж подлинно: «догнали и перегнали»!

В газетной статье нет возможности анализировать причины, приведшие балет в тупик, сделавшие из него скучное подражание веселому бурлеску, сделавшие из него пустую и незабавную забаву. Скажу кратко: причина в дягилевском балете и его извращенной, больной атмосфере. Не о том мечталось 25 лет назад, когда с таким пылом производились с помощью лучших русских музыкальных и художественных сил опыты создания нового балета!

Надо сознаться, что вне русского балета были явления большого значения. Я говорю, конечно, не о немецком модернизме. Вигман и ее ученики — это незаконные дети дягилевского балета в период его упадка.

Я говорю об удивительном прекрасном явлении. Это Шан-Кар и его группа. Я бы хотел, чтобы от него позаимствовал балет не отдельные позы и танцы, а то благородное, священное отношение к искусству танца, ту атмосферу вкуса и красоты, которой так отличается этот азиат от европейских и центр[альн]оевропейских танцоров и танцовщиц.

Многое в искусстве «от лукавого». Самый же его коварный совет, когда он шепчет художнику на ухо, чтобы тот не отставал, чтобы был «передовым». Талантливые молодые люди, которые могли бы делать прекрасное, нужное дело искусства, стремятся опередить друг друга в новизне, сходят с прямого пути. Не впереди и не позади, а в стороне от настоящего искусства оказываются они.

Но это временно. Красота и Правда в искусстве могут отвергаться лишь временно.

Как бы ни говорили об устарелости всего красивого, о ней, о красоте, заскучает человек и к ней вернется, так как для нее и из-за нее-то он и живет.

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ГОСПОДИНУ И. ИВАНЦОВУ, ПРЕДСЕДАТЕЛЮ [ОБЩЕСТВА] «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО РОССИИ»

Дорогой сэр,

С большой неохотой я выражаю протест против действий своих соотечественников, и мне очень неприятно, что я должен защищать свое имя и свои сочинения от русских артистов.

Но я не могу молча терпеть, когда вижу, что общество «Музыкальное искусство России» показывает на своих представлениях полностью заимствованную у меня хореографическую композицию, самое удачное достижение всей моей жизни, и что эта композиция в программе приписывается другому лицу!

Вчера вечером, 29 апреля, я был на представлении Русской оперы в Ипподроме, которое завершилось актом из «Князя Игоря» с Половецкими плясками.

Я был поражен, увидев, что в программе напечатано: «Кордебалет Алекса Яковлева». Это слишком странный способ обозначения того, что обычно написано в программе: балет такого-то или такого-то и следует имя балетмейстера. Предчувствуя что-то недоброе и нервничая, я ожидал появления этого «кордебалета Алекса Яковлева».

Начались танцы: группы девушек, одетых пленницами, вышли с правой стороны сцены, исполняя точно такие же движения, как в моем балете. Танцы продолжались, и я увидел, что каждая группа, каждое движение, каждый момент и весь рисунок танца были скопированы с моей постановки. Вышла вторая группа танцующих, сопровождаемая девушкой-солисткой, затем мужчиной-солистом, за первой группой мужчин последовали вторая и третья, потом вышли юноши и половецкие девушки... Это был мой балет, балет, который я создал 26 лет тому назад и который с тех пор во всем мире считается моим сочинением.

И теперь балет этот показывается как «постановка Алекса Яковлева». Это явное воровство и умышленное присвоение моего произведения. Несколько прыжков, добавленных Яковлевым для солиста, сильно испортили мой балет, но, конечно, не сделали его балетом Яковлева.

Господин Яковлев пригласил несколько танцовщиков, которые работали в моей балетной труппе и которые знают хореографию Половецких плясок. Они показали Яковлеву мою композицию, и он воспроизвел ее. Обычно балетмейстер показывает танцовщикам, что нужно делать, но в данном случае все было наоборот — танцовщики учили балетмейстера.

Когда бедняк, страдающий от голода, украдет доллар, его бросают в тюрьму, но когда русский танцовщик присваивает сочинение другого балетмейстера, его награждают аплодисментами за чужие сочинение и постановку, в то время как руководители такой «художественной» антрепризы говорят: «Нас это не касается, американцы ничего не заметят».

Верите ли вы, что в русском театре, в русском искусстве нет больше уважения к личной собственности, к авторским правам и к имени артиста?

Какие извинения может принести мистер Яковлев, что может сказать в свое оправдание?

Неужели он в таком бедственном положении, что вынужден продавать то, что ему не принадлежит?

Сложно предупредить плагиат в балете. До тех пор, пока не начнется представление, никто не сможет установить степень задуманного плагиата.

Поэтому особа, не слишком разборчивая в вопросе личной собственности, если ее не сдерживает чувство элементарной порядочности, видит открытую дорогу к овладению тем, что плохо лежит.

Многие танцовщики были свидетелями представления моего балета под маркой «Алекса Яковлева» в Ипподроме вчера вечером, многие из них отлично знают мою оригинальную композицию.

Настоящим я хочу предупредить вас, чтобы подобная практика не была повторена вашей организацией в будущем.

Создавая русское искусство в Америке, не надо загрязнять его недостойными приемами.

«ПРИЕХАЛ РЕВИЗОР»

Мой ответ на книгу С. М. Лифаря «Танец»

Приступая к новой книге, осматривая ее, иногда до чтения можно понять, для чего она написана и напечатана.

Разглядывая книгу Лифаря, я заметил: он не только балетмейстер, хореограф, но «хореавтор»; не только первый танцор Французской Оперы, но еще и «этуаль». В конце, в списке книг того же автора, вижу... «Евгений Онегин».

Неуверенный в том, что Лифарь сам писал всю свою книгу, я все же остаюсь при полной уверенности, что «Евгения Онегина» писал Пушкин сам. Это напомнило недоразумение с «Юрием Милославским», и образ Хлестакова, незабвенный, гениально созданный Гоголем образ встал передо мной.

Лифарь, знаменитый поклонник Пушкина (он так блестяще организовал выставку Пушкина, что чествование столетия кончины поэта закончилось чествованием Лифаря), мне кажется, подпал под сильное влияния не Пушкина и его героев, а «героя» гоголевского «Ревизора».

Итак, с чувством, не является ли главной целью книги самовосхваление автора, я приступил к чтению и с каждой страницей все более укреплялся в этом чувстве.

Главные «тезисы» книги сводятся к следующему.

1. Все балетмейстеры до Лифаря (особенно балетмейстеры дягилевского балета) не обладали гением, а лишь талантами. Но вот, *«после того, как я стал хореографом,— пишет Лифарь,— Дягилев стал мечтать о новых берегах Русского балета».*

2. «Ни хорошее, ни очень хорошее искусство не нужно — нужно только прекрасное искусство»... Это понял Лифарь благодаря тому, что побывал в Афинах и постоял на Акрополе. Он понял «что-то неуловимое»... «что мы называем гениальным», и говорит: «Так с 1932 года я определил мой будущий художественный путь».

3. Необходимо заменить слово «хореограф» словом «хореавтор».

4. Балет должен быть непрерывно танцевальным. Все остальное в нем «контрабанда».

5. Новейший «икаровский путь» создания балета — это когда хореавтор создает ритм, независимо от музыки, и потом его ритм оркеструет композитор.

Все «тезисы» сводятся к увеличению в балете значения автора танцев, точнее, автора данной книги.

Как говорит Лифарь о других и как говорит о себе.

«Петипа не справился с непривычной для него музыкой, да и Чайковский написал не балет, а большое мозаичное музыкальное произведение»... Так он почтил великого мастера, действительно гения (хотя Петипа и не постоял на Акрополе) за его шедевр — балет «Спящая красавица» (Лифарь не видал ни одного балета Петипа в его подлинной постановке). Со свойственной ему «скромностью» он говорит: *«„Спящая красавица“ не удержалась на сцене и сохранилась только в качестве прекраснейшего и значительнейшего фрагмента моего (!) „Дивертисмента“».*

Неправда: «Спящая красавица» не сходит с репертуара в Петрограде и Москве почти 50 лет. За границей — в антрепризе сперва Дягилева, а потом Базиля. «Свадьба Авроры» (отрывки из «Спящей красавицы») является до сего дня одним из успешнейших балетов, несмотря на то, что Дягилев (а не Петипа и не Чайковский) превратил чудный балет-сказку в «мозаичное произведение».

«Музыкальное ничтожество присяжных ремесленников...» — так говорит Лифарь о композиторах Пунни, Минкусе, Дриго и их музыке.

Особенно обидно за Дриго. Он был руководителем оркестра Мариинского театра, в котором было много больших музыкантов (достаточно назвать Ауэра, Цабеля, Крюгера), высоко ценивших музыкальный авторитет Дриго. Он, будучи мальчиком, написал симфонию, потом перешел к легкой «дансантиной», балетной музыке. Таково было требование времени. Для нового балета такой музыки уже не нужно (потому-то я [на музыку] этих композиторов и не ставил). Но не жестоко ли звучат слова «ничтожество», «ремесленники»?!

О себе Лифарь говорит иначе: *«Мы почерпаем в ней (в музыке)... силы и вдохновение, которых требует наш великий (!) порыв».*

По отношению [к] другим балетмейстерам Лифарь пользуется приемами, неблагородными по существу. Ограничусь его выпадами против меня. Из массы книг, в которых упоминается мое имя, он выбрал самые злостные слова. Он пользуется свидетельством из «La Revue Musicale» о том, что покойный Бакст будто бы очень плохо говорил обо мне. Как можно доказать, что говорил умерший художник? Один балетмейстер перепечатывает дурную критику о другом балетмейстере. Благородно ли это? Бакст, который в многочисленных письмах выражал самую высокую оценку моим балетмейстерским способностям, Бакст, который уговаривал меня в письме принять предложение г. Руше [о] длительной совместной работе в Гранд Опера... Не поверю, чтобы он так говорил обо мне. Это не только выпад против меня. Это клевета на прекрасного художника и отличного человека. Никогда не поверю в двуличие Бакста.

Другой выпад, использование другого авторитета: «Понятно, что в своих воспоминаниях Петипа так обрушился на Фокина». Опять неправда. В мемуарах Петипа нет ни одного слова о Фокине. Они напечатаны в 1906 году. До этого я поставил только «Аниса и Галатею» и «Виноградную лозу». Первый балет Петипа не видал, а о втором писал мне: «*Chez samarade, enchanté de vos compositions*»¹ и т. д. *

Следующий выпад: «С уходом из Русского балета Дягилева Фокин потерял всякую творческую силу», — заявляет Лифарь.

Отвечу цифрами. Я только что закончил 76-й балет. Специально для Дягилева поставил 12. Остальные 64 поставил или до Дягилева (часть их он приобрел в свой репертуар), или (громадное большинство) после ухода от Дягилева.

Еще выпад: «Вначале он (Дягилев) образовывал — лепил Фокина». Решительно протестую. Никто меня не лепил. Я уже слепился сам, осуществил свою мечту о новом балете, и лишь тогда Дягилев пригласил меня и взял у меня готовые постановки.

¹ Дорогой друг, восхищаюсь Вашими композициями (франц.).

«Последний балет Фокина «Эльфы» представляет неудачную фокинскую же вариацию — повторение „Сильфид“, — пишет мой «судья» Лифарь. Найти это сходство может только не понимающий балета человек. Ведь для немusыкального человека все симфонии кажутся одинаковыми. Какая в них разница?

Между балетами «Сильфиды» и «Эльфы» большая разница: первый — это полное отсутствие виртуозности. Балет сознательно построен на минимальной технике. Во втором — самые труднейшие, виртуозные приемы танца.

В «Сильфидах» — плавные, «певучие» движения рук, длинная «тальоньевская» линия тела. В «Эльфах» — быстрый трепет кистями, угловатые сгибы в локтях, согнутые вперед, «скрюченные» корпуса, вскидывающиеся вперед колени.

В «Сильфидах» умышленно симметричные группы и параллельные линии. В «Эльфах» почти сплошная асимметрия.

В «Сильфидах» — никаких контрапунктов. В «Эльфах» всю последнюю часть одни танцуют под мелодию скрипки, другие под оркестровый аккомпанемент. Сплошной контрапункт.

Но самая задача совершенно иная: «Сильфиды» — моя мечта о романтическом балете, поэзия, грусть. В «Эльфах» — резвящиеся «букашки, мушки, таракашки».

Не хочется думать, что Лифарь умышленно говорит неправду. Скорее могу допустить, что он действительно не понимает разницы.

Но какой смысл в том, что все мы, балетмейстеры, напишем по книге мемуаров и каждый из нас определит способности остальных и утвердит свою гениальность? Кому это нужно?!

Я неоднократно высказывался о произведениях других балетмейстеров. При этом обсуждал метод постановки, поставленные себе другим художником задачи. Но какой смысл в том, что мы будем отрицать талант друг [у] друга? Если мой талант недостаточен, чтобы удовлетворить Лифаря, что же я могу сделать? Постараться быть талантливее?

Почему мы все должны подвергнуться переоценке со стороны Лифаря? Каков его ценз? Откуда приехал этот «ревизор»?

Пятнадцати лет он впервые узнал танец. Шестнадцати лет он впервые увидел балетный экзерсис. Восемнадцати вступил в кордебалет Дягилева. Через год Дягилев уже предлагает ему поставить балет! Не хочется верить в такое легкомыслие, в такое неуважение к балету Дягилева, но... эти сведения из книги самого Лифаря. Можно, не входя в оценку таланта или гения Лифаря, с уверенностью предположить, что Дягилев делал так скоропалительно из него балетмейстера «по посторонним искусствам причинам».

Такая быстрота кружит голову. Дыхание захватывает. У этуали теряется чувство меры. Никакие знания, никакие титулы не удовлетворяют. Казалось бы: балетмейстер — слово приятное для всякого, кто достиг того, чтобы в балете быть мастером, но для себя Лифарь создает новый, высший чин «хореавтора». Так педантично разбирающийся в балетной терминологии, Лифарь вместо «я исполнил *«Spectre de la Rose»*» пишет: «я поставил». На самом деле Лифарь запросил у меня разрешения на исполнение балета в [Гранд] Опера. Я согласился. Мой бывший ученик Владимиров показал ему балет, и Лифарь его исполняет. При чем же — «я поставил»?

Незаконно также Лифарь называет своим балетом «Prelude à l'après-midi d'un Faune». * Там все от Нижинского.

Прибегая к авторитету умерших (Петипа, Бакст, Дягилев), когда надо обрушиться на других, он для себя пользуется свидетельством Дягилева с обратной целью, чтобы его мертвыми устами воспеть себе хвалу. Сказав, что Дягилев, «не выносивший драматической игры в балете», старался внушить ему, чтобы он «давал больше чувства и драматической игры» (какое противоречие!), Лифарь продолжает: «я вдруг озаряюсь... вдруг вскакиваю с постели (!) и мчусь в театр... Играю себя — «блудного сына»... Эта финальная сцена была игрой, но игрой — куском жизни, брошенным на сцену, и так я никогда еще не играл и никогда не буду играть... Публика буквально неистовствовала, многие в зале плакали...

Я начинаю разгримировываться... вижу среди толпы в уголке — Дягилев, крупные слезы катятся по его щекам...

Потом триумф в ресторане: «Я сажусь за стол, беру бокал шампанского... Дягилев поднимает свой бокал, долго смотрит на меня — я опять вижу в глазах его слезы,—и потом, после молчания: «Да, спасибо тебе, Сережа, ты большой, настоящий артист. Теперь мне тебя нечему учить...»

Все это восторженно (не так, как о других)! Перехожу к теории Лифаря.

Балет должен выражать все только танцами — такова мысль Лифаря. Но ведь балет и танец не синонимы. В том-то и разница, что кроме танца балет пользуется и мимикой, и пантомимой, и недвижными, а стало быть, нетанцевальными группами. Изгнать, как «контрабанду», из балета все, что не танец, значит обеднить балет. Если бы Жизель непрерывно танцевала, сходя с ума, то чудная сцена стала бы смешной и глупой. Если бы все сцены «Спящей красавицы» переделать в танец, то ни один зритель не вынес бы такого сплошного танцевания. В своем желании все выразить только танцем Лифарь должен искать музыки «дансантиной» или даже заменять ее противным шумом. Он называет это новым «икаровским путем». Но, например, в Америке этот «новый» путь безумно надоед. Каждая начинающая танцовщица дает свой вечер. Часто ее мамаша за кулисами ударяет по металлической тарелке, а маленький брат стучит в барабан. Избави бог от такого надоевшего «нового» пути! Это — путь вспять, к шумам дикарей. Да это и не икаровский, а вигмановский «среднеевропейский» путь.

Если такие музыканты, как Лифарь, будут творить ритм для композиторов, это будет большим удовлетворением их самолюбия и большим унижением музыки, а так как развитие балета очень связано с музыкой, то это будет убийством балета.

Во имя чего же приносится в жертву музыка, пантомима, здравый смысл (ибо бессмысленно все время танцевать)? Во имя какого танца приносятся жертвы? Обращаемся к балетам Лифаря «Александр Великий», «Прометей», «Икар». Читаем: «Я придумал новые двойные туры (два тура в воздухе на одно колено... другой вариант двойных туров, кончавшихся простертым положением...), новый пируэт (пируэт, кончавшийся большим фуэте...)» и т. д.

«Оно, конечно, Александр Македонский — герой, но зачем же»... два тура? Почему двойное верчение в воздухе выражает героизм и Прометея, и Александра Великого, и Икара? Не потому ли к этому дешевому трюку

надо сводить всякий танец, что два труда «выходят» у Лифаря? Стоит ли такому танцу приносить жертвы, которых требует Лифарь?!

Замечания Лифаря по вопросу о технике танца полны ошибок. Совершенно неправильно утверждение, что кавказские народы танцуют выворот-но и на кончиках пальцев. Они танцуют не на кончиках, а на подогнутых пальцах и *никогда* не танцуют выворот-но. В академическом балете, утверждает Лифарь, «сгибание ног в колене допускается только в момент отталки-вания или в момент прикосновения тела к земле». Совершенно неверно. Можно назвать бесконечное количество академических па, в которых ноги сгибаются в воздухе. Но не перечислить ошибок Лифаря, и нет возможности их исправить в газетной статье.

Коснусь иллюстраций. Это почти исключительно позы Лифаря. Невоз-можно передать, какое впечатление на знающего танец производят эти ил-люстрации как контраст с текстом. После высокопарных рассуждений об академическом танце мы видим «голого короля» в плохой пятой позиции, с падающими вперед коленями. За такую позицию в Театральной школе ставили единицу. После рассуждений о фольклоре мы видим Лифаря в чар-даше. Так его танцуют в ресторанах, так танцуют американские герлс, то есть с высоко поднятой ногой. Иллюстрация к «Спящей красавице» — Ли-фарь с руками из балета «Spectre de la Rose». Ничего общего со стилем Петипа.

Я не обвиняю Лифаря в том, что он поздно начал учиться танцу, мало учился, мало видел. Большим препятствием для его нормального развития было легкомысленное покровительство Дягилева. Покровительство создает успех, возносит. Но встреченные на творческом пути препятствия гораздо больше вырабатывают художника. Я сожалею лишь, что у Лифаря закружи-лась голова, и он, жестоко осудив всех и все (не щадя ни Шаляпина, ни Ваг-нера, ни Мусоргского, ни Стравинского, не говоря уже о нас — балетмей-стерах), выдает себя не за того, кто он есть.

Книга Лифаря во многих частях мастерски написана слогом, так напоми-нающим слог А. Я. Левинсона. Быть может, она произведет впечатление. Поверят ей, поверят Лифарю. Но... (почем знать?), быть может, появится настоящий ревизор, и мы увидим группу, так чудно нарисованную Гого-лем, — группу с открытыми ртами. Хлестаков окажется только Хлеста-ковым.



ПИСЬМА

В. И. ЛИХОШЕРСТОВОЙ

Многоуважаемая Варвара Ивановна!

Не имея возможности переговорить с Вами лично, т. к. нахожусь в настоящее время в Финляндии, принужден при помощи пера напомнить Вам о нашем разговоре относительно перевода из отделения в отделение учениц моего класса.

Т. к. в старшем отделении у меня осталось слишком мало учениц, то я предлагаю перевести Лопухову, Люком, Леонтьеву, Легат, Лютикову, Добролюбову и Ольхину, словом, всех, за исключением Зеест. Если на конференции будет разговор о том, чтобы ученицы проходили с одним преподавателем курс от поступления и до выпуска, то прошу Вас сообщить по этому поводу мое мнение: лучше, как было до сих пор, т. е. чтобы один преподаватель специализировался на обучении первоначальным правилам (так сказать, танцевальной грамматике), другой же учил танц[евальному] искусству до окончания школы.

Должен еще напомнить, что такой же взгляд был высказан и другими учителями танцев, опрошенными в эту зиму по вопросам изменения программы в школе. Очень сожалею, что такой вопрос, могущий иметь очень печальные последствия для нашей школы, разрешен вкратце на последней конференции.

С истинным почтением М. Фокин

8 мая 1906

А. Д. КРУПЕНСКОМУ

I

Многоуважаемый Александр Дмитриевич!

Ознакомившись основательнее с либретто бал[ета] «Павильон Армиды»,
8 я решил отослать его Вам целиком, не переделывая, тем более что вопрос

об участии в постановке бал[ета] автора либретто, Александра Бенуа, у Вас еще не окончательно решен.

Мои соображения по поводу либретто след[ующие]: если давать 2-й акт как самостоятельный балет (а ведь это так и предполагалось) и без всяких изменений, то сюжет его будет неоконченным и совершенно неясным. Растягивать же бал[ет] на три акта для полноты сюжета положительно не стоит, т. к. 1-й и 3-й акты не представляют интереса. Поэтому я бы предложил следующий выход из положения: дать 2-й акт с небольшими изменениями в либретто, т. е. выпустить при начале действия невесту, жениха и аббата. Они осмотрят помещение, и тут ревнивому аббату придет в голову коварная мысль дать Берте совет об испытании любви и храбрости маркиза де Фиэрбуа (так будет называться жених). Здесь же аббат может рассказать о таинственных явлениях, происходящих в том павильоне. После такого введения (если оно будет понятно для публики передано) — танец часов, оживление гобелена и т. д., все это будет иметь смысл и оправдание.

Конец акта я думаю изменить в таком духе: жених отказывается идти на свадьбу и, целуя полученный от Армиды цветок, падает без чувств перед гобеленом.

Злорадный смех аббата.

Что касается постановки, то изменение заключается в добавлении трех костюмов, к[ото]рые можно будет сделать при самой постановке. Если балет будет готовиться летом, то отложить до моего приезда шитье костюмов для двух номеров: «Танца часов» и «Паши с альмеями». Эти номера у меня под сомнением. Я думаю, что касается до гобелена, порядок работы должен быть такой: когда художник нарисует костюм, ознакомившись с ним, я поставлю группу, и тогда уже художник напишет ее на гобелен. Т[ак] что декорации все можно писать летом, отложив до осени только гобелен.

Отсылаю Вам с этим письмом либретто Ал. Бенуа и мой предположительный список действующих лиц бал[ета] «Эвника».

С совершенным уважением М. Фокин

20 мая 1907. Москва, театр «Эрмитаж»

II

[1907]

Многоуважаемый Александр Дмитриевич!

Отсылаю Вам список артистов и артисток для «Павильона Армиды», в[оспитанни]ков же и воспитанниц я пока указываю только количество, т. к. заочно их выбрать не могу. Пожалуйста, Александр Дмитриевич, прикажите сделать репетитор балета. Репетитора у этого балета нет (в училище есть только несколько номеров), а он, конечно, необходим. Очень хорошо было бы кроме репетитора (написанного на две скрипки) иметь клавираусдуг. Музыка в э[том] бал[ете] очень сложная, и, если будут играть без рояля одни скрипки, трудно будет разобраться.

Еще одна просьба: пока еще наши овцы не делаются, может быть, Вы издадите распоряжение поискать живых баранов или овец. Если бы это удалось (нашли бы хоть десяток), дело бы значительно выиграло. Без особенной затраты был бы достигнут большой эффект.

Прим[ите] увер[ения] в ист[инном] почт[ении].
М. Фокин

Многоуважаемый Александр Дмитриевич.

Считаю своим долгом уведомить Вас о происшедшем сегодня 25 октября с. г. недоразумении на репетиции балета «Павильон Армиды».

На этих днях режиссерским правлением мне был передан репертуар репетиций и просьба дать список участвующих в вышеозначенном балете. Последний я передал, и, получив повестку прибыть на репетицию, я явился в репетиционный зал.

Перед началом репетиции ко мне подошли г.г. Лопухов и Кремнев с заявлением, что они в назначенных мною им местах участвовать не желают и не будут.

Не имея в данном случае возможности их отставить, я ответил, что они, безусловно, необходимы на этих местах, и если же они не желают исполнять мои указания, то это меня не касается, т. к. следить за исполнением артистами их обязанностей есть дело режиссера правления.

Приглашенный помощником режиссера г-м Ивановым режиссер балетной труппы г. Николай Григорьевич Сергеев вошел в рассмотрение вопроса, поскольку представленные места г.г. Лопухову и Кремневу соответствуют их положению в труппе, и сказал, что он их заставить участвовать не может.

Т. к. г.г. Лопухов и Кремнев репетировать не пожелали, то я отправился к Вам, чтобы лично переговорить с Вами до начала репетиции о случившемся, но, к сожалению, Вы не принимали, и, таким образом, я не мог тотчас же разрешить прискорбный инцидент. Начать же репетицию, до окончательного выяснения участия г. г. Кремнева и Лопухова, не мог, т. к. подобный отказ вызвал бы целый ряд новых недоразумений.

Вернувшись в репетиционный зал, я заявил помощнику режиссера г. Иванову, что при создавшемся положении вещей я репетировать не могу и прошу Николая Григорьевича принять на себя репетирование моего балета и остаюсь на репетиции как артист.

Тогда последовало распоряжение режиссерского правления об отмене репетиции.

Обсудив весь инцидент, я считая своею обязанностью довести тотчас же до Вашего сведения о случившемся.

Я думаю, что все это произошло оттого, что при переговорах, которые я вел с Вами о моем праве, Николай Григорьевич не присутствовал и не знал, что я имею право распределять места независимо от режиссерского правления и вообще о предоставлении мне вместе с обязанностями и прав балетмейстера.

Надеюсь, многоуважаемый Александр Дмитриевич, что Вы поддержите мой авторитет и дадите этим возможность мне самому репетировать мои балеты.

С совершенным почтением [М. Фокин]

А. Н. БЕНУА

I

[1907]

[...] * т. е. вернее на смотр [«Павильона»] Армиды в репетиционный зал в субботу (13 октября) к 2 часам дня. Радуюсь этому, потому что

давно хочу ознакомить Вас со своими балетмейстерскими опытами, а переносить для этого балет в театр, не доведя его до приличного исполнения, мне очень не хотелось. Очень хорошо будет, если Вы прихватите с собою обещанную программу и либретто, дабы дирижеру, а может, и артистам прочесть содержание балета в Вашем подлинном изложении. Итак, жду Вас непременно в субботу к 2 ч[асам] в репетиционный зал.

Крепко жму Вашу руку. *М. Фокин*

II

Дорогой Александр Николаевич!

Пишу Вам наудачу, быть может, Вы уже уехали из Петербурга и письмо мое прочтете только осенью, когда вернетесь. Если же оно Вас застанет еще в Питере, то черкните мне, как обещали: как Ваше самочувствие, где Вы будете проводить лето и как дела в Париже?

Я читал в газетах, что французы относились к русской опере враждебно, à la Крупен[ский]. Очень интересует меня успех всего дела.

Добраться до Парижа мне не удалось. Компания моя очень тяжела на переезды, и мы, проехав до Берлина, пришли в такое плачевное состояние, что принуждены были на несколько дней остановиться. Этой остановкой я воспользовался и помеломанствовал в Берлине. Был и на «Саломее» Штрауса. Наверное не знаю, кто виноват: я или Штраус, но только удовольствия он мне не доставил и впечатления, которого ожидал, я не получил.

Теперь отдыхаю в Швейцарии.

Живу в восхитительной местности, маую, музицирую и пр., словом, блаженствую, забыв о всяких танцах и срочных постановках.

Вы, помнится, собирались пожить в северной Италии. Быть может, мы с Вами соседи? Очень буду рад, если черкнете мне словечко.

Крепко жму Вашу руку и желаю Вам всего наилучшего. Прошу передать мой поклон Анне Карловне. *

Уважающий Вас *Фокин*

Вера шлет Вам и Анне Карловне свой сердечный привет.

Мой адрес: Clarens, pension La Collone.

25 мая 1908

III

17 июня 1908

Дорогой Александр Николаевич!

Очень рад был бы составить Вам компанию в обозревании Isola Bella и др[угих] итальянских прелестей, но я пригвожден к Швейцарии, занимаюсь здесь с Рубинштейн танцами ежедневно и до самого отъезда в Питер думаю прожить в Саух. Местечко это заключает в себе все земные блаженства: красота гор и озера удивительная, чудный воздух, отличный отель и пр. Если Вас припечет итальянское солнце и Вы задумаете переехать в Швейцарию, то мой совет: направляйтесь в Саух. Я теперь досаую на себя, что раньше не сюда ездил. Я Вас заманиваю сюда не только п[ото]му, что всегда рад Вашему обществу, но здесь так хорошо, что, даже откинув эгоистические мотивы, рекомендую Вам непременно переехать в это дивное место. А как Вам удобно! Осмотрите Maggione и на поезде через красивый Симплонский

перевал — на Женевское озеро, на первой же станции Territet пересядьте в фуникулер и поднимитесь в гору. Всего несколько часов, и Вы в местности, откуда уже не захочется никуда переезжать. Если надумаете сделать так, я Вам сообщу подробные сведения об этой местности. Я бы, конечно, был страшно рад Вашему приезду.

Вы пишете о Черепнине. У меня к нему нехорошее чувство. Я не знаю, можно ли работать вместе над созданием балета, вместе вдохновляться, фантазировать, увлекаться, когда нет и тени симпатии к человеку. Притом, как показал опыт, у него надо всякую строчку из души клещами тянуть. Ведь было же так, что он протестовал против наших планов последней сцены, спорил с нами о драматургической развязке, хотел изменить всю судьбу несчастного Рене де Божанси, только п[ото]му, что лень было написать несколько страниц партитуры! Я, конечно, не сравниваю его с Юрасовским (что для меня бич божий), но от Соколова* я жду большего. А совместно с Вами мы, может быть, раскачали бы даже Глазунова, а ведь это уже первый сорт. Недавно Глазунов написал музыку для танца Саломен. Я его теперь ставлю и прихожу от музыки с каждым днем все в больший восторг.

Читал в газете Ваш отзыв о парижском успехе нашей оперы и от души порадовался. Еще читал о том, что мы с Вами будем там ставить в будущем году балеты. Это забавно! Рубинштейн мне говорила, что «Орфея» дирекция заказала Баксту. Правда ли это? Откуда столько ума и беспристрастия?

Пишите, Александр Николаевич. Буду очень рад и благодарен. Здесь один небольшой недостаток — немного скучно. Ничего, кроме трех отелей, из которых два огромных совершенно пустуют, и только в нашем есть кой-какая жизнь: иногда довольно грустно заиграют два англичанина в три руки на рояле, иногда веселый хозяин забавляет своих жильцов, поливая водой из книжки проходящих девушек. Кстати — девушки эти удивительно поют! Какие-то простенькие швейцарские песни, но так чистенько и славно, что мы обыкновенно ждем, когда они должны прийти. Вот все наши увеселения. Но после безумной городской жизни, особенно последней зимы, со скукой можно примириться. Если хотите знать, где так хорошо живет и где Вас очень не хватает, то вот адрес: Caux sur Montreux. Pavillon des Fougères.

Вера шлет Вам и Анне Карловне свой привет и тоже советует сюда пере-ехать. Крепко жму Вашу руку, преданный Вам *М. Фокин*.

Мой поклон Анне Карловне.

IV

Дорогой Александр Николаевич!

Получив Ваше письмо, очень огорчился, что Вы так прочно засели в Италии. Парижский проект* меня, конечно, очень увлекает, и если бы Серг[ей] Павл[ович] окончательно остановился на мне и черкнул мне об этом, я бы отозвался полнейшим согласием.

Вот, что касается моей поездки на Луганский конгресс, то, при всем моем желании видеть Вас и при всем моем любопытстве к предприятию Дягилева, это у меня не так легко пройдет. 2000 причин удерживают меня здесь. Умалчивая о моих семейных добродетелях, как желании не расставаться с женою и пр., назову Вам главные причины.

1. Специально для занятий со мной приехала сюда Рубинштейн и живет здесь в разлуке с мужем. Уехать на три дня и оставить ее без занятий — очень неудобно.

2. За все мое пребывание в Швейцарии я очень старался пополнить, много ел, пил, спал и дышал горным воздухом и в результате поправился на фунт; теперь я очень горжусь этим фунтом и боюсь его растерять по железным дорогам.

3. Я приговорен доктором к водолечению, которым старательно занимаюсь и прекратил кот[орое] очень нежелательно.

4. Хотя мы с Вами и в двух шагах, но нас разделяет такая масса поездов и пароходов, остановок и пересадок, что надо день ехать к Вам и день обратно. Я не знаю, насколько важно мое участие теперь же в предполагаемом конгрессе, а п[ото]му прошу Вас, приняв во внимание все мои соображения, решить вопрос: необходимо ли мне ехать? Как решите, так и сделаю.

Еще прибавлю след[ующее] соображение.

До поездки в Париж ведь почти год, а за такой срок можно не только новые балеты поставить или старые обставить, но даже привести в приличный вид нашу разнузданную труппу.

Если же до поездки в Париж Дягилева необходимо вырешить репертуар, то, может, это так выйдет: С[ергей] Павл[ович], вероятно, поедет в Париж через Симплон и Женеву. В таком случае ему безразлично, с которой стороны объехать Женевск[ое] озеро, и он может избрать путь через Монтре. Тогда я к нему спущусь в Монтре или он подыметя в Ко. Конечно, это не то что тройственный союз, но, может, все-таки пройдет. С Вами же я надеюсь повидаться в скором времени, ведь надоест же Вам Италия! Еще раз свидетельствую о своем громадном желании Вас видеть и о малой своей способности к путешествию.

Передайте, пожалуйста, мой и Верин привет Анне Карловне.

Шлю Вам наилучшие пожелания.

Крепко жму Вашу руку. М. Фокин

Мой привет Сергею Павловичу.

28 июня 1908

V

Многоуважаемый Александр Николаевич!

Прочтя Ваш отзыв о «Петрушке», я спешу выразить Вам, как автору, свое сожаление, что не оправдал Ваших надежд и оказался один из всех сотрудников не на высоте задачи.

Вы знаете почти все мои постановки, большинство из них создавались на Ваших глазах, и я не могу подумать, чтобы Вы теперь вдруг переменили обо мне свое мнение. Стало быть, Вы и раньше думали, что для меня образцом была безвкусная чепуха «Конька-горбунка», что я продолжатель этой чепухи. В таком случае Вам следовало избежать работы со мною, и если Вы этого не сделали, то вина не моя.

Что же касается нагромождения деталей, которыми я испортил Ваш балет, то я себя утешаю тем, что все эти детали забудутся артистами, создавшими роли, и в следующий раз балет пойдет без деталей.

С истинным уважением М. Фокин

Многоуважаемый Александр Николаевич!

Много раз пытался к Вам дозвониться, но тщетно. Хотел бы с Вами вместе прослушать «Петрушку». Уговориться с Вами о том, когда и где Вам было бы удобнее устроить такое слушание «Петрушки», мне не удалось, а п[ото]му пригласил М. П. Карпова сегодня вечером к себе, и если Вас не затруднит, то буду ждать Вас часов с 8.

Готовый к услугам М. Фокин

На несколько дней уезжаю из Петрограда и хотел бы до отъезда переговорить с Вами о «Петрушке».

VII

22 июля 1923

Дорогой Александр Николаевич!

Как вы знаете, мы соседи. Но... я боюсь к Вам заглянуть. Может, Вы как-нибудь вечером, вооружившись рисунками «Петрушки», посетите нас. Не забудьте и списки костюмов прихватить. Напишите, пожалуйста, на рисунках, из каких материалов должны быть сделаны, а также всякие пр[оче] указания относительно костюмов, грима, количества участвующих в каждом костюме и все, относящееся к писанию декораций, все Ваши пожелания. Напишите на немецком или французском языке. Это будет почти одинаково непонятно для них. Но они все переведут.

Итак, Александр Николаевич, в надежде Вас видеть очень скоро

Крепко жму Вашу руку.

С приветом Анне Карловне ваш М. Фокин

Напоминаю Вам о соблазнительных для нас снимках в студии, куда Вы хотели нас позвать, если только это будет Вам во всех отношениях совершенно удобно.

VIII

[VIII. 1925]

Дорогой Александр Николаевич.

Я надеюсь, что Вы отдыхаете, но надеюсь, письмо это Вам перешлют. Из Копенгагена я получил сообщение, что вознаграждение Вам выслано 4 августа. Коровин деньги давно получил, но получили ли вы, об этом он не знает. Надеюсь, что да. На Вашей квартире мне сказали, что появлялся почтальон с денежным пакетом и что ему дали Ваш приморский адрес. Когда Вы вернетесь? По моему вычислению восемь дней уже прошли. Мы проживем здесь числа до 7-го. Надеюсь с Вами еще встретиться. Сейчас я в переговорах с миланским театром «Ла Скала». Тоже «Петрушка». Постараюсь отвоевать в Копенгагене Ваши рисунки, чтобы Вы могли их использовать для Милана, если это дело состоится. Но, конечно, мечтаю с Вами создать что-нибудь новое. Где? Когда? Ох, как соскучился о новой работе такого порядка. Передайте от нас двоих сердечный привет Анне Карловне и примите лучшие пожелания.

Ваш М. Фокин

Дорогой Александр Николаевич!

Позвольте Вас и Анну Карловну пригласить на чашку чаю и вернисаж выставки портретов В. Фокиной, имеющей быть завтра в четверг в 9 ч[асов] вечера у нас в комнате в Trianon Palac'e. Если Вы еще не вернулись в Versaille, то этот самый вернисаж и эта самая чашка откладываются на пятницу в это же время. Дальнейшие отсрочки невозможны, т. к. в субботу мы уезжаем в Париж, а в воскресенье я направляюсь в Копенгаген. Очень и очень хотелось бы с Вами еще повидаться. Прихватите с собою список «Петрушки». Без него я чувствую себя не так уверенно.

Искренне Ваш М. Фокин

В. А. ТЕЛЯКОВСКОМУ

Ваше превосходительство Владимир Аркадьевич!

К величайшему сожалению, я должен сообщить Вам, что бал[ет] «Египетские ночи» не может быть исполнен в эту среду, а что касается других двух бал[етов] — «Эвника» и «Шопениана», то это выяснится завтра по ходу репетиций! Отказ нескольких артистов от участия в прошлом спектакле принудил меня просить Вас об объявлении им выговора в журнале распоряжений. Вы согласились с необходимостью этой меры, как единственного средства подчинить мне артистов, с которыми я должен работать.

До сих пор при отсутствии административного содействия мне удалось достигнуть того, что почти вся труппа мне добровольно подчинилась. Но есть все же лица, которые с радостью воспользуются правом не участвовать в моих балетах. К сожалению, я не могу обойтись без этих лиц, не могу также распределить места таким образом, чтобы всякая артистка участвовала на том месте, которое ей желательно, а потому я нуждаюсь в содействии администрации и необходимой дисциплине, при которой всегда работают все балетмейстеры и режиссеры.

В труппе установился взгляд, что работа со мной — это частное дело. Репетиции мои так и называют «неказенными», кроме того, установился взгляд, что добросовестная работа в моих балетах не поощряется администрацией, а наоборот, выдвигаются по службе те, которые отказались от участия у меня.

Вы знаете, ваше превосходительство, что и при этих ненормальных условиях мне удалось добиться ансамбля и даже увлечения со стороны исполнителей. Но работа при таких условиях стоила мне таких волнений, такой затраты нервов, что я был вынужден неоднократно обращаться к Вам с просьбой о необходимом содействии. Особенно настойчиво просил я не оставлять без последствий (нрзб) отказа четырех лиц. Но никому из них не только не было сделано выговора в журнале распоряжений, но даже г-ж Федорову и Гердт (о других я не знаю) в контору не вызывали, и они, не прибегая даже к докторскому свидетельству, вторично отказались от участия. Таким образом, устанавливается право артистов отказываться от моих балетов под разными предлогами (то, что Гердт и Федорова могут гримироваться только в розовый цвет, — только предлог для отказа). Сегодня оказалась такая масса больных и просто нежелающих, что я должен был репети-

ровать каждый танец почти как новую постановку.

Ввиду того, что мне приходилось разучивать роли г-жи Преображенской с г-жой Карсавиной, а роль последней с г-жой Поляковой, что для трех важных, совершенно необходимых танцев в «Египетских ночах» я не мог набрать состава желающих участвовать, что мне танцы в трех балетах приходится репетировать с переменявшимся составом и все это в два дня и в то время, когда авторитет мой, которого я достиг в частных работах с теми же артистами, совершенно подорван, я снимаю с себя ответственность за то, что не могу срепетировать 6[алет] «Египетские ночи», а может быть, и др[угие] балеты. Исполняя принятые на себя обязанности, я репетирую, когда есть исполнители, но не могу репетировать, когда их нет.

Прошу принять уверение в моем глубочайшем уважении.

М. Фокин

8 ноября 1910 г.

М. И. ЧАЙКОВСКОМУ

С.-Петербург. Ноябрь 17 1915 г.

Многоуважаемый Модест Ильич!

Обращаюсь к Вам с покорнейшей просьбой разрешить мне инсценировку музыки «Франческа да Римини» и «Серенады для струнного оркестра». Если попытка этих сценических постановок мне удалась бы, то я бы обратился к вам с просьбой дать разрешение на введение этих произведений в репертуар императорских театров, а дирекция в свою очередь вошла бы с Вами в переговоры об условиях постановки. В настоящее время речь идет о спектакле, который я устраиваю в Мариинском театре 28-го сего ноября в пользу общества «Очаг детей беженцев». Сбор с этого спектакля, я надеюсь, даст возможность начать функционировать Обществу, в деятельности которого сейчас острая необходимость. Все мы, главные участвующие в вечере, работаем безвозмездно, так что вечер служит исключительно благотворительной цели.

Что касается художественной стороны спектакля, то мне удалось достигнуть сотрудничества лучших артистов и исключительных музыкантов.

Программа предполагается следующая:

1. «Франческа да Римини» (дирижирует А. Коутс).
2. «Эрос», балет на музыку «Серенады» (дирижирует А. Асланов).
3. «Стенька Разин» (дирижирует А. Глазунов).
4. Дивертисмент на музыку А. Глазунова, Ф. Шопена (оркестровка Ф. Гартмана и А. Глазунова) и «Мелодия» П. Чайковского (оркестровка А. Глазунова), дирижирует А. Глазунов.

Когда представители общества «Очаг детей беженцев» просили меня устроить спектакль и у меня явилась мысль указанной программы, то я хотел обратиться к Вам с просьбой о разрешении постановки произведений Вашего великого брата. Я надеялся воспользоваться Вашими советами, а также просить Вас посетить этот спектакль, если бы Вы могли быть в это время в Петрограде. Но узнав, что Вы больны, я не решился беспокоить Вас. Помня Ваше отношение к моим работам, когда мы, несколько лет назад,

встретились в Риме, я был уверен, что Вы не заподозрите меня во сколько-нибудь невнимательном отношении к задачам композитора.

Во «Франческе да Римини» я стараюсь выполнить программу композитора, ни в чем от нее не отступая и в разработке действия исходя из партитуры.

Я далек от мысли растанцовывать симфоническую поэму, но всякое музыкальное произведение, увлекающее, волнующее меня, рисует моему воображению зрительные образы, и когда они не противоречат намерениям композитора, то я стремлюсь их воплотить на сцене. Как композитор вдохновляется поэзией, так артист сцены может (и должен) пользоваться музыкой. Взаимодействие искусств — одно из условий их развития.

Что получится из «Франчески» на сцене, я сказать не могу. Надеюсь, мечтаю о том, что поэзия Данте и музыка П. И. Чайковского вызовут незаурядные образы и в нашем сценическом искусстве.

Что касается «Серенады», то, не имея программы композитора, я сочинил ее сам, * исходя из музыкального содержания пьесы. Насколько «Франческа» не будет похожа на балет, настолько инсценировка «Серенады» будет в духе балета доброго старого времени. Сюжет, в двух словах, следующий. Девушка видит во сне борьбу Эроса, изваяние которого находится у нее в саду, с Ангелом, изображение которого подарил ей жених. Побеждает Ангел. Проснувшись, она видит разбитую статую Эроса. Подробное и более удачное изложение либретто балета «Эрос» вышлю Вам, хотя, конечно, словами не передать балета. Постановка «Эроса» закончена. Мне кажется, все нюансы музыки передаются сценою. Постановку «Франчески» заканчиваю. Остались последние страницы, где, по словам Данте: «Адский вихрь, никогда не утихающий, уносит осужденные души, кружит их, сталкивая одну с другой и бешено ударяя их».

Надеюсь, Вы, Модест Ильич, простите мне, что я так запоздал с настоящим письмом, в чем чувствую себя очень перед Вами виноватым.

Извиняюсь, что беспокою Вас. Буду крайне признателен за Ваш ответ.

Примите уверение в глубочайшем уважении. М. Фокин

А. М. ФОКИНУ

[1922]

Моя работа

Жизнь и работа моя в Нью-Йорке проходят очень разнообразно. Никогда в жизни не испытывал я таких головокружительных взлетов на вершину всяких успехов и никогда не летал так стремительно вверх тормашками. Я четыре раза портил себе ноги. Мне очень хочется побывать и поработать в Питере, но когда и как — не знаю. Здесь работа в области балетмейстерской идет очень энергично. Еженедельно я ставлю новый балет в «Стренд-театре». Но, конечно, здесь нет таких благоприятных условий для работы, как в России. Меня приглашают гастролировать в Стокгольм, и очень возможно, что оттуда я заеду в Питер. Жизнь в Америке очень тяжелая: здесь все — чудеса техники и культуры. Но как мало умственной и до какой степени ничтожна жизнь духовная! Жизнь крайне дорога. Для того чтобы

удовлетворить свои потребности, необходимо страшно много работать и отказываться от всякого покоя.

Главная моя работа в школе-студии. Мне 41 год: это для танцора такой возраст, [когда] надо торопиться работать, а не отдыхать. Но сейчас я еще полон сил. Имел большой успех в последнем спектакле. Очень хвалят. Говорят только, что маловато танцую, но я боюсь, как бы не лопнуть. Много работает мой сын: он определенно талантлив и разнообразен. Талант его — комический.

«Веселое занятие»

Есть еще одно веселое занятие здесь: я «ищу», с меня «ищут». * Здесь все судятся. Сегодня у меня большая радость. Я судился с антрепренером Шубертом, владельцем 186 театров в Америке. Я уже более трех лет в Америке, и кто только меня не надувал! Сколько раз я влопывался. Но сегодня я выиграл процесс. Судился три дня. Можно себе представить меня в американском суде: без переводчика, говорящим целые часы на ужасном английском языке и отбивающимся от нападений адвоката и противника! Значение этого процесса для меня — русского артиста — очень велико. Но этот случай — один из многих. Вот, например, еще один: надул меня один антрепренер — забрал несколько сборов и скрылся. Адвокат взялся его искать. Конечно, не нашел, но подал мне несколько громадных счетов; чуть не дошло до суда с этим адвокатом. Дело ликвидировал другой адвокат, которому, конечно, придется заплатить. Вообще, суд и искусство судиться — необходимое условие жизни в Америке. А сколько я потерял, будучи неспособным судиться, врать на суде, подкупать свидетелей и пр. Вообще от антрепренеров я страдаю чрезвычайно...

П. И. ГОНЧАРОВУ

1

23 января 1923

Дорогой Павел Иванович!

Спасибо, большое спасибо Вам за Ваше письмо. Давно как-то мне Владимир показывал Ваше письмо, т[ак] что я немного знал о Вашей жизни. Знаю, что Вы много перенесли. Но теперь, как все пишут, жизнь становится нормальнее. Пора бы! Надеюсь, Вам тоже живется легче. Одновременно пишу Леонтьеву на его призыв и Соболевой на ее теплый привет. (Как зовут, между пр[очим], Соболеву по отчеству?) Вы тоже призываете меня. Павел Иванович! Подумайте и напишите мне еще раз: могу ли я приехать, если устроюсь с американскими делами? Могу ли я быть совершенно уверен, что меня выпустят? Я бы очень хотел приехать в Петроград. Но остаться там безвыездно я не могу. Ведь много лет службы в Петр[ограде] я работал в то же время и за границей. Что мне писал Леонтьев о моем 25-летию? Если состоялся какой-либо спектакль по этому поводу, то напишите мне. Напишите поподробнее, как поставлены балеты «Петрушка» и «Жар-птица»? Ставили ли «Стеньку Разина»? Служите ли Вы еще? Надеюсь, что служите! Как время-то идет! Вам 20, а мне 25 лет службы стукнуло. Я очень Вам благодарен за готовность прислать мне Ваши рисунки. Как идет у Вас это

дело? Мой адрес на конверте письма. Пишите, дорогой Павел Иванович, мы оба будем читать Вас с радостью. Вера Петровна очень растанцевалась. Имела большой успех. Выступала одна даже в Метрополитен Опера (раз в 1½ больше Мар[ининского] театра). Я на старости лет затанцевал тоже. Вы, вероятно, слышали, что четыре раза рвал себе мускулы на ногах (вот как в Амер[ике] работают!). Но после этого уже сотни раз благополучно выступал. Вы можете себе представить, что мы переживали, когда у меня лопался мускул на ноге, среди спектакля, а на шее у меня было 9000 долларов вечерового расхода?! Слышали ли Вы, что я, испортив себе правую ногу в танце «Персея», станцевал на одной левой ноге мой новый балет на музыку Моцарта? * Не напоминает ли это рассказ Пашенко, как он, сломав смычок, отыграл концерт pizzicato? Но, к сожалению, это правда! Имел успех больше, чем на двух ногах! Вот как мы работаем, а Вы думаете, мы американские буржуи. Лопаемся, а работаем! Пишите, дорогой Павел Иванович! Будьте здоровы и сыты, танцуйте воздушно, но не худейте. Вера Петр[овна] Вам кланяется. Таля * тоже. Он совершенно взрослый и хороший танцор. Выступал с успехом, но пока под псевдонимом. Жму руку. Ваш М. Фокин.

Пришлите, пожалуйста, какие-либо афиши балетн[ых] спектаклей. Пришлите список бал[етной] труппы. Напишите, кто помер. Слухи разные доходят.

И

[Май—июнь 1923]

[...] выступал мой сын Виталий. Он способен и имел успех. После Лондона, может быть, приседу в Петроград. Получил письма от балетной труппы и от Экскузовича. Очень тронут. Очень хочется приехать. Но вот что меня смущает: 1) я не хочу никому садиться на голову. Вы мне передавали фразу Экскузовича, сказанную Леонтьеву: «Если Фокин приедет, я Вас не вижу управляющим труппой». Вот это-то и досадно. Я окончательно остаться не могу, а мог бы приезжать, чтобы в короткое время сделать все, чем могу быть полезен. Так ведь было и при Теляковском. Зачем же что-либо менять? Я очень рад, что, по Вашим письмам, ко мне все хорошо относятся, и не хотел бы этого испортить. 2) Моя дорога, пустующее здесь помещение и пр. представляют большой расход. Если все это будет покрываться «достойным меня вознаграждением», о котором пишут, то не вызовет ли это тоже нехорошие чувства ко мне? Я всегда работал в Петрограде за малую часть того, что получал за границей, и то вопрос о моем вознаграждении вызвал обидевшую меня баллотировку. Напишите мне свое мнение по этим вопросам, не говоря об этом другим, а также, как Вы думаете, если Экскузович от имени Н[ародного] к[омиссара по просвещению] и управления академических театров гарантирует выезд, то властен ли он выполнить гарантии? Быть может, не выпустят другие власти? Жду Ваших ответов, а также сведений о юбилее и книг. Здесь пущен слух, что сгорел Мариинский театр. Неужели это правда? Надеюсь, нет. Напишите скорее. Жму Вашу руку. Поклон всем артистам от нас обоих. Привет Вам от В[еры] П[етровны] и Тали.

М. Фокин

Работают ли академические театры летом?

Дорогой Павел Иванович!

Я получил Ваше письмо, кажется, в начале апреля. Ответил Вам тогда же. Вы в своем письме писали, что вышлете мне свой труд обо мне.* Я ждал его с большим интересом и не дождался. Может быть, книгу Вы выслали, и она не дошла. Тогда, будьте добры, пришлите другой экземпляр. Я с радостью уплачу расходы за книгу и пересылку, только сообщите мне, сколько это Вам обойдется. Я уезжаю в Лондон на короткое время 18 августа. Был у меня план из Лондона проехать в Петроград. Теперь не знаю, состоится ли это. Во-первых, главная причина, влекущая меня в Россию, это желание повидать еще раз моего умиравшего брата Ник[олая] Михайловича. Теперь я узнал, что он умер. Кроме желания повидать оставшихся других моих родных и выяснить вопросы моего имущества, у меня еще было стремление повидать многих моих сослуживцев и, может быть, поработать с ними еще. Теперь я узнаю из американских и даже парижских газет, что Мариинский театр сторел. Никто ничего здесь не знает об этом и никто мне не писал. Правда ли это? Другой слух был еще здесь, что бал[етная] труппа Мар[ининского] театра приезжает сюда в полном составе. Верно ли это? Если так, то мне в Питер ехать не придется.

В газетах было сказано, что Экскузович входит в соглашение с Юроком (это мой бывший менеджер. Я с ним много работал и отлично его знаю). Если все это правда, желаю успеха петрогр[адскому] балету за границей. (Надеюсь, вы тоже в нем примете участие.) Но обращаю внимание, что надо быть очень осторожным, заключая условия с американцами. Меня надували изрядно, и п[ото]му я имею опыт, за который изрядно заплатил. В смысле выбора репертуара тоже надо иметь в виду американские вкусы и свойства публики. В этом отношении Московск[ий] Худ[ожественный] театр наделал ошибок. Итак, с интересом жду Вашего ответа: правда ли, что труппа приезжает? Правда ли, что Мар[ининский] театр сторел? Это был бы ужасный удар по труппе.

Я очень также заинтересован той книгой, которую, по слухам, написал обо мне к юбилею И. Н. Иванов.* Я не получил ее! Не получил я также и отчета о юбилее. В письме от труппы было написано: «о состоявшемся юбилее пришлем подробный отчет». И ничего нет! Я бы очень хотел знать подробности и текст речей.* Напишите мне, не произошла ли какая-либо перемена в отношении ко мне труппы или, может быть, администрации? Получены ли мои ответы на письма артистов и Экскузовича? Поторопитесь, дорогой Павел Иванович, написать мне, дабы я все знал до 18 августа, до отъезда в Европу. Шлю Вам сердечный привет и прошу передать такой же тем, кто меня помнит. Если правда, что Мар[ининский] театр сторел, то прошу артистов принять мое сочувствие. Были даже сведения, что при пожаре были жертвы. Надеюсь, что это не так.

Ваш М. Фокин

Дорогой Павел Иванович!

Отослав Вам письмо, забыв вложить в него статью о моем праздновании в Н[ью]-Йорке. Посылаю Вам статью вдогонку.

К вопросам, которые Вам задал в прошлом письме, прибавляю Вам следующие: если я вернусь в Россию с семьей, не заберут ли Талю в Красную Армию? Ему сейчас 17 лет! Это во многих отношениях было бы печально. Мы хотим, чтобы он кончил за границей образование. Он переходит в университет. Он хочет здесь остаться, а для нас важны два условия: 1) чтобы с ним не расставаться и 2) чтобы он закончил образование. Что Вы думаете? Выпустят ли его?

Надеюсь скоро получить Ваше обещанное письмо. Тогда отпишу Вам. Пока всего лучшего.

Ваш М. Фокин

ПИСЬМО М. М. ФОКИНА

[1923]

Балетной труппой Петроградских Академических театров получено на днях следующее письмо из Нью-Йорка от балетмейстера М. М. Фокина:

От души благодарю товарищей моих за письмо с призывом вернуться и с приветом, тронувшим меня до слез. Благодарю за внимание, оказанное мне устройством спектакля и чествованием моего имени по случаю XXV-летия моей деятельности. Мои родные описали мне этот праздник моей жизни. * Мне тяжело, что не мог быть с Вами в эти дни и лично поблагодарить Вас, дорогие товарищи, за то, что не забыли меня.

Признание труда моей жизни петроградским балетом для меня дороже всех успехов на чужбине.

Одновременно я сообщаю И. В. Экскузовичу о своем согласии на его предложение приехать.

Вам, моим бывшим сотрудникам, говорю: я сделаю все, чтобы приехать в Петроград, чтобы поработать с Вами опять, чтобы объединиться с Вами в одном артистическом волнении, с Вами, родными мне по духу, темпераменту, по любви к искусству.

Я рад, что своим трудом за границей содействовал тому высокому положению, которое занимает имя Русского Балета во всем мире. Но нужно много еще труда, много любви, чтобы смысл русского балета был вполне понят и оценен, чтобы отличали настоящее от подделки. Там у вас, в Советской России, много настоящего, там художественная культура искусства, еще не понятого, не оцененного. Я волновался эти годы, что не сможет труппа пронести богатства, скопленные историей балета, перенести через трудности перестраивающейся жизни.

Если Вы меня чествовали за мою фактическую любовь к искусству балета, то значит сильна в Вас самих эта любовь. А если так, то ничего не страшно.

Русский балет — первый в мире, а несравненный балет перенесет все, сохранит старое, создаст новое и докажет, что это не забава, а истинное искусство, которому можно посвятить всю свою жизнь.

И. В. ЭКСКУЗОВИЧУ
УПРАВЛЯЮЩЕМУ АКАДЕМИЧЕСКИМИ ТЕАТРАМИ
ИВАНУ ВАСИЛЬЕВИЧУ ЭКСКУЗОВИЧУ

1

[Май — июнь 1923]

Глубокоуважаемый Иван Васильевич,

Прошу Вас принять и передать управлению Госуд[арственных] академических театров мою сердечную благодарность за приветствие, присланное мне в Вашем письме от 25 апр[еля] по поводу двадцатипятилетия моей сценической деятельности.

Большим утешением для меня, вот уже пять лет скитающегося по чужим странам, является сознание, что я не забыт там, на родине, в театре, которому я отдал лучшие годы моей артистической жизни.

С тех пор, как, оставшись за границей без возможности вернуться домой, я стал строить свою жизнь сначала, я постоянно мечтал о том времени, когда обстоятельства позволят мне вернуться в родной Петроград и отдать свои силы русскому балету.

Получив Ваше приглашение, я спешу ответить Вам своим согласием приехать в Петроград и сделать все, что в моих силах, для пользы родного театра.

Для меня, конечно, было препятствием громадное расстояние, расход на переезд и необходимость оставаться безработным в течение пути в Петроград и обратно. Здесь у меня в Америке такие расходы, что я вынужден непрерывно работать. Затем меня смущает неуверенность, что я смогу выехать за границу, когда того потребуют мои обязательства в Америке. Я рад, что в Вашем письме нашел гарантию для свободного въезда и выезда из России. Я сейчас веду переговоры о моей работе в Лондоне в сентябре месяце и приму это предложение, чтобы облегчить возможность моей поездки в Россию. Если это совпадает с Вашими желаниями, то я постарался бы приехать в Россию в октябре на 1 месяц или более.

Два условия я бы хотел, чтобы были соблюдены при соглашении со мною.

1. Чтобы работа моя была бы временной, т. к. я имею школу в Америке] и должен сюда вернуться.

2. Чтобы я не занял ничьего места, чтобы никого из руководителей балета не вытеснил своим приездом.

Прошу Вас верить, что за все время разлуки с родной труппой я служил по мере сил своим славе русского балета, имя которого произносится с уважением теперь во всех концах мира.

Из письма моего брата и из газет я узнал, что юбилейный спектакль состоялся в госуд[арственном] Театре и чествование было в Театральном училище.

Я тронут до глубины души и прошу принять мою сердечную благодарность всем оказавшим мне внимание в дни моего юбилея.

Примите мое уверение в глубочайшем почтении. М. Фокин

Здесь получено сведение о большом пожаре в Мар[инском] театре. Надеюсь, что это ложный слух и что все обстоит благополучно. Ф.

Не получив вашего ответа не мог оставить Америку еду Нью-Йорк определите вознаграждение долларами месяц [т.ч.] два месяца работы устроюсь приехать Фокин

Многоуважаемый Иван Васильевич,

Отослав свое согласие работать в Петрограде, я ждал от Вас ответа с подробностями условий. Я сейчас же принял меры, чтобы поработать в Лондоне и этим облегчить приезд в Россию.

Не получая ответа от Вас, слыша сперва, что театр сгорел, а потом, что вся труппа уезжает за границу, я стал думать, что приглашение меня в Петроград отменено.

Так как с Лондоном я был связан, то я уехал сюда, оставив жену в Нью-Йорке и поручив ей устраивать американские дела.

Я задержал мой ответ на Вашу телеграмму, потому что списывался по этому делу с женой. Теперь я узнал, что она сняла новое помещение, приняла запись учениц и т. д. Так что я должен в Нью-Йорк вернуться.

Мне писали, что Вы отослали мне письмо в Америку. Если я найду его там или Вы мне напишете туда с предложением условий, то я сейчас же начну устраивать свои дела так, чтобы непременно приехать в Петроград. Вы писали мне, что я могу выбрать сроки работы. Если действительно балет поедет в Америку, то мне надо знать, когда это будет, чтобы я не приехал в Петроград, когда труппы там не будет.

В ожидании Вашего письма искренне уважающий Вас

М. Фокин

Многоуважаемый Иван Васильевич!

Мне не удалось дозвониться к Вам, поэтому пишу.

Я обдумал наш проект относительно сентября месяца, и хотя мне очень досадно, что я не смогу использовать то, что нахожусь так близко к России, но времени так мало, что я не вижу никакой возможности списаться с Данией и перенести предполагаемую там постановку, а также списаться с моим компаньоном в Нью-Йорке и перенести работу в Америке на др[угой] срок. Я очень много переписывался телеграфно с датчанами из Парижа и получал ответы на телеграммы через неделю! Директор там, очевидно, все предпринимает по соглашению с другими директорами, а иногда и с министром. Собираются они в летнее время, кажется, раз или два в неделю. Словом, надежды быстро перенести срок постановки нет никакой. Помимо [того], когда я подписывал контракт, я просил их начать с 1 окт[ября], думал в сентябре дать спектакли в Швейцарии, но они очень настаивали на 15 сентября. Я боюсь телеграммами расстроить там дело, тем более что в этой постановке заинтересованы два рекомендованных мною художника, которые уже послали свои работы. Внеся, таким образом, разруху во все свои дела,

я думаю, в Ленинграде моя работа не дала бы тех результатов, о которых я думал несколько лет. Что я мог бы поставить без всякой предварительной подготовки с 1 по 25 сентября, надо ведь время на переезды, о которых мы с Вами забыли.

Никакой новой постановки я бы выполнить не смог. Никаких декораций, костюмов и пр. за это время не приготовить. Я думаю, мой приезд, связанный с большими расходами, был бы продуктивен лишь в том случае, если бы мы заранее решили, что я буду ставить, и до моего приезда писались бы декорация и делались бы костюмы.

Так бывало всюду, куда меня приглашали для постановок.

Мне бы хотелось поставить в России *«Патетическую симфонию»* Чайковского, поставленную мною в Америке, и бал[ет] на тему *«Маска красной смерти»* Эдгара По, * но, конечно, это надо заранее решить и подготовить. Хотел бы я также заранее ознакомиться с теми балетами, которые проектируются Вами, и если бы они по художественному заданию соответствовали бы тому, что я могу успешно выполнить, то порешить на этом репертуаре и к нему готовиться.

Итак, Иван Васильевич, моя работа в сентябре была бы мало продуктивна и очень сбивала бы все мои планы. Я хотел к Вам приехать сегодня, но мне нездоровится (я был нездоров уже в прошлый раз, когда ехал на свидание в Ваграм). Если я поправлюсь через несколько дней, то поеду в Париж. Если же Вы бы смогли заехать к нам и попить у нас чайку с Вашей супругой, то мы бы были очень рады и обсудили [бы] подробно вместе с Верой Петровной все возможности нашей работы.

А. П. ПАВЛОВОЙ

[12 мая 1924]

Многоуважаемая Анна Павловна!

На этих днях я в первый раз увидел балет *«Шопениану»* в исполнении Вашей труппы, быть может под некоторым моим влиянием сочиненный, но заключающий в себе танцы лишь его, г. Хлюстина, сочинения, и я досадовал лишь на то, что для другого балета Вы зачем-то использовали имя одного из наиболее удачных из моих балетов. Лет 18 назад Вы выступали впервые сперва в сочиненном мною вальсе Шопена, а затем в моем балете *«Шопениана»*. Ал. К. Глазунов не только разрешил использовать его оркестровку сюиты Шопена, но и оркестровал добавочно вальс, передав ноты мне для исключительного пользования. В течение многих лет Вы исполняли и отдельно вальс, мною поставленный, и мою *«Шопениану»*.

Придя теперь на Ваш спектакль, я был поражен, во-первых, описанием в программе того, как возникла *«Шопениана»*. Ни слова о создателе этого особого, бессюжетного классического балета. Ни слова о том, кто боролся за благородную линию тальониевского балета, за длинные тюники и танцы, очищенные от акробатизма. Ни слова о Фокине. На программе Вашей сказано о содружестве трех русских художников — Глазунова, Павловой и балетмейстера... Хлюстина.

Когда поднялся занавес, под музыку Шопена, при лунном свете, на 14 пальцах плавают Сильфиды... ну, вижу: взяла не только название балета,

взяла всю прелесть идеи. Всюду влияние моей «Шопенианы». Но вот Вы выходите и танцуете мой вальс. Из десяти танцевальных частей вальса восемь Вы исполнили в неизменной моей композиции, а в две остальные внесли маленькие изменения, оставив главное в них из моей постановки.

Зачем понадобилось вставить два перебега на пальцах в одно из самых удачных и самых известных моих сочинений? Зачем? Неужели для того, чтобы отнять у меня авторство и передать его другому, кто охотно подбирает все, что ему не принадлежит. Смотрю в афишу и вижу, что мой вальс сочинен г. Хлюстиным!

Зачем это Вам понадобилось, Анна Павловна? Всю Вашу артистическую жизнь Вы не переставали исполнять мои сочинения. Начало Вашей карьеры было связано с моей деятельностью. Разве все это нисколько не обязывает Вашу совесть и Вы чувствуете себя свободной поступать так с моим творчеством?

Я буду очень благодарен, если Вы объясните мне Вашу точку зрения по этому вопросу.

Искренне уважающий Вас *М. Фокин*

С. В. БОМОНТУ

I

Дорогой м[исте]р Бомонт!

Мне трудно систематически отвечать на все Ваши вопросы в том порядке, как они заданы. Болен, листа с вопросами искать не могу, не могу двигаться! Так что прошу не взыскать. Если не напишу хоть так, то в Нью-Йорке совсем не найду времени. Сейчас узнал о смерти Бакста. Хочется писать о нем, мы с ним много и удачно работали. Неужели это верно, что он умер? Не буду говорить о живописных достоинствах, о его знании стилей, о чувстве сцены, о понимании театра — это у всех перед глазами. Я скажу, что Бакст один из первых художников (он и Бенуа) примкнул к делу создания Нового русского балета. Он почти исключительно посвятил себя балету на много лет. Он дал балету очень много: и богатство красок, и чувство эпохи, и костюм, не похожий на прежний балетный костюм. Особенно он умел одеть человека, как мужчину, так и женщину. Создавая костюм, он не закрывал, а дополнял человека, пояснял его. Думаю, что Новый балет в свою очередь дал много Баксту. Он дал ему возможность создавать костюмы, свободные от балетного шаблона, он дал ему возможность вместо банальных балетных картин создавать фантазии красок и линий, сказочные видения, каждый раз новой красоты.

Но перейду к нашей теме. Очень важный вопрос в истории русского Нового балета — это объединение художников с балетным миром. Многим кажется, что тут сыграл большую роль Дягилев. Я утверждаю: это неверно. Вот как это произошло: я познакомился с Бенуа. Он приглашал меня к себе, когда у него собирались художники. У него бывали почти все выдающиеся художники, жившие тогда в Петрограде или приезжавшие туда из Москвы. Там бывали Бакст, Сомов, Серов, Добужинский, Лансере, Кустодиев и многие другие. <...> *

Следующая [после «Павильона Армиды»] и, к сожалению, моя последняя с ним работа был балет «Петрушка». Но Бенуа принимал косвенное участие во многих других балетах, когда декорации и костюмы делал другой художник. Все мы с ним советовались и высоко ценили его мнение и критику. После описанного сезона, когда я сблизился с Бенуа, я поехал на отдых за границу и поселился в Швейцарии в местечке Ко на Женевском озере. Туда же последовала за мной Ида Рубинштейн, которая у меня брала уроки танцев и не хотела прекращать занятий на лето. Там, в Ко, я сочинил для нее танец Саломеи, для которого Глазунов по нашей просьбе написал музыку.

Танец этот она исполняла затем в Петрограде на вечере, специально для этого устроенном. Она хотела поставить всю пьесу Оскара Уайльда «Саломея». Но цензура запретила эту постановку. Декорации и костюмы были уже готовы. Их делал Бакст. Это одна из первых моих работ с Бакстом. Раз все было готово, мы решили поставить танец при полной обстановке, т. е. при декорациях и группе. Вечер был дополнен несколькими музыкальными номерами. Я поставил группу. Перед самым поднятием занавеса Ида Рубинштейн сказала мне, что требуется убрать фрукты, т. к. цензура находит, что это намек на «пир» и получается не танец семи покрывал, а танец Саломеи, что не разрешено. Я убрал фрукты, оставил Ирода, Иродиаду и всех действующих лиц уайльдовской пьесы. Танец был исполнен.

У меня на квартире Рубинштейн познакомилась с Дягилевым и всей группой художников и была затем приглашена играть в «Русском сезоне» Клеопатру, а затем Шехеразаду. Мне за год занятий не удалось сделать из нее настоящей танцовщицы, и танец Саломеи мне пришлось принаравливать к ее возможностям. [Однако] в мимических ролях Клеопатры и Шехеразады, хотя она была и холодна, благодаря особенной внешности ее, удалось достигнуть очень необычайных линий и, я думаю, впечатлительного образа и в той и [в] другой роли. Но вернусь в Швейцарию.

Там я получил письмо от Бенуа, в котором [он] писал о проекте показать мои балеты в Париже и [о том], что за это дело возьмется Дягилев. Я думаю, что инициатива в этом принадлежит Бенуа. Он целый сезон, а может, и два перед этим провел в балетных постановках, он чувствовал, что в дирекции имп[ераторских] театров невозможно работать ему и безумно тяжело работать мне, он видел: все, что я создал, — это, за исключением «Армиды», [создано для] благотворительных спектаклей. Дягилев, ранее служивший чиновником в дирекции имп[ераторских] театров, несколько лет уже как ушел из нее и в это время был совершенно в стороне от балета и от нового движения в балете. Так что я могу уверенно утверждать, увлечен балетом был Бенуа и ему принадлежит инициатива показать Новый балет Европе. В это же время Бенуа написал свою «Беседу о балете». * Подарив экземпляр книги мне, он надписал следующее: «Писал эту книгу в один из самых радостных, счастливых периодов моей жизни. Самым радостным, счастливым я называю этот период потому, что в это время работал с восхитительно пламенным, талантливым Михаилом Михайловичем Фокиным».

Я бы хотел, чтоб Вы изменили то место, где Вы описываете нашу размовку с Бенуа после «Петрушки». Лучше бы совсем не поминать об этом. Много было хорошего в наших отношениях с Бенуа, и отношения эти, как я изложил уже, имели громадное значение в создании Нового Русского ба-

лета и Русских балетных сезонов за границей. Поминать о ссоре, чтобы только сказать, что была ссора, не стоит.

Во время постановки «Петрушки» Дягилев уже начал развивать свою идею создания нового балетмейстера из Нижинского. Нижинский еще ничего не ставил, но уже говорили, что он будет ставить и будет замечательно ставить балеты. Я чувствовал, что меня хотят заместить, и был очень чутко настроен. Когда, после громадного успеха «Петрушки» и других балетов, я, отдыхая в Биаррице, прочел статью Бенуа о постановке «Петрушки», в которой он поминает меня после костюмера и других своих сотрудников, я почувствовал в этом перемену к себе Бенуа. Приехав в Петроград, я откровенно высказал свою обиду в одном интервью. Я сказал, что после того, как я создал репертуар для дягилевской антрепризы, вместо меня хотят поставить другого [балетмейстера] и даже Бенуа, как друг Дягилева, меняет свое ко мне отношение. За этим последовало письмо А. Бенуа, в котором он говорил, что о друзьях, как о покойниках, принято говорить одно хорошее и поэтому Фокин обижается на некоторую долю критики в статье о «Петрушке». Он еще раз восхвалял мою постановку, не одобрив только постановку танца кормилиц. Тут мы с ним действительно разошлись в понимании этого танца, хотя это ничтожная деталь в общей массе танцев и сцен. Он чувствовал танец кормилиц как веселый, лихой народный пляс, я же внес свое отрицательное отношение к кормилицам, придал им немного дурковатый, тупой характер. Дело в том, что я чувствую антипатию к этому институту. Женщина, кормящая за деньги, за яркий наряд и за спокойную сытую жизнь, кормящая не своего, а чужого ребенка, такая женщина для меня явление аморальное. Я не могу любоваться на кормилицу. Мать, кормящая свое дитя,— это красота, кормилица — это уродство, несмотря на все ее яркие ленты и кокошник. Это отразилось в моей постановке. Глупая сытость, самодовольство, тупость коровы... Это было не совсем то, что задумал Бенуа. О постановке «Петрушки» мы вообще с ним очень мало сговаривались. Мне была дана музыка и очень короткие отрывочные указания [о] сюжете.

Я развивал сцены, особенно в комнатах (2-я и 3-я картины), исходя главным образом из музыки, и я рад, что не разошелся в чем-нибудь более важном с Бенуа и Стравинским, чем трактовка кормилиц. Стравинский выражал мне свою признательность после спектакля за постановку балета, а Бенуа подчеркивал, что я особенно хорошо справился с общечеловеческой драмой, заложенной в этом балете. В некоторых книгах о балете я встречал ошибочное сообщение о том, что в этом балете я предоставил Нижинскому свободу творить его роль. Это неправда, и это должно быть исправлено. В этом балете, как и во всех других, для Нижинского, как и для всех других исполнителей, я сочинил каждое движение, каждую позу, каждое па, каждое выражение. <...> * Движения куклы, пружинистые, автоматичные и в то же время как бы первные, трагические, которым я обучил Нижинского и которые он потом прекрасно воспроизводил, эти движения вошли потом в его балеты «Игры», «Весна священная» и др.

На мой взгляд то, что хорошо для куклы, не подходит для живых спортсменов XX века и совсем глупо в применении к доисторической мистической картине. За Нижинским [и] Мясин поставил немало кукольных движений, [но] не сум[ел] их только применить там, где они действительно подошли

бы: в балете «Волшебная лавка». Там куклы не вышли. Не думал я, ставя «Петрушку», что устанавливаю шаблон, который принесет столько вреда последующему балету. (...)»*

Кроме дягилевского балета, «Дафнис и Хлоя» был поставлен мною в Гранд Опера с французской труппой в 1922 году. Первые три спектакля главные роли исполняли Вера Фокина — Хлоя и М. Фокин — Дафнис. Потом нас заменили г-жа Замбелли и г-н Авелин. Декорации писал Бакст. Костюмы [были] чудно исполнены по его же рисункам. Освещение, к несчастью, устанавливал сам директор Руше. После этой работы Руше приглашал меня работать постоянно в Гранд Опера и хотел, чтобы я взял на себя все руководство балетом и реформировал его. Я уже был связан с Америкой и не мог принять этого предложения. Потом велись переговоры о работе на более короткие сроки, главным образом для постановки балетов с Бакстом, но и из этого ничего не вышло.

На этом кончаю мое первое к Вам письмо. Вы можете воспользоваться моим писанием как хотите. Примите только во внимание следующее: если Вы возьмете что-либо для печати дословно, то поместите в кавычки, как мои слова. Но в таком случае имейте в виду, что все это никак не обработано. Пишу без поправок, не обдумывая, как в голову приходит. Пишу не для печати, а для Вашего сведения. Так что если хотите что-либо дословно напечатать, то решите сами, достаточно ли хорошо мною это место изложено, достаточно ли хорошо разобрано и переведено. Затем, после того как будет перевод закончен, оригинал мне пришлите. Что Вы не используете, то, может, использую я сам.

1 января 1925. На пароходе «Париж»

II

«Орфей и Эвридика». Вначале мне были поручены только танцы в этой опере Глюка. Всю оперу должен был ставить режиссер Всеволод Мейерхольд. Декорации и костюмы художника Александра Головина, с которым я уже поставил ранее мой балет «Жар-птица». С особенным увлечением я ставил картину ада. Я задумал так: при поднятии занавеса вся сцена покрыта недвижимыми телами. Группы в самых естественных позах, как бы замерев в судороге, в ужасной адской муке облепили высокие скалы и свешивались в пропасти (открытые в полу люки). Во время пения хора: «Кто здесь блуждающий, страха не знающий» и т. д. вся эта масса тел делала одно медленное движение, один страшный коллективный жест. Будто одно невероятных размеров чудовище, до которого дотронулись, злое подымается. Один жест во всю длинную фразу хора. Потом вся масса, застыв на несколько минут в новой группе, так же медленно начинает съезживаться, потом ползает. Все, изображающие теней, вся балетная труппа, весь хор, и мужской и женский, и вся театральная школа, и сотни статистов — все это ползло, меняясь местами. Одни из люка лезли на скалы, другие сползали в люк. Масса участвующих переползала через всю сцену. Все томились, не находили себе места. Артисты были увлечены. Когда я работал еще только с балетом и в репетиционном зале у нас не было, конечно, никаких скал, артисты сами строили скалы из столов и стульев. Уже в этом зале впечатление получалось от сцены страшное, жуткое.

Когда перешли на сцену, г. Мейерхольд просил меня разучить этот акт с хором и всеми участвующими. Я охотно за это взялся, так как с самого начала думал о балете в этой опере как об одном целом со всеми другими участвующими. Меня всегда шокировало выступление балета в опере. Всегда получалось, что среди одной труппы, поющей, на время появляется другая, танцующая,— и никакой связи между этими двумя элементами.

Я с радостью взялся в этой первой моей работе в опере за проведение моего принципа единства в работе всех участвующих в одной картине. Конечно, никто бы из публики не мог понять, где начинается балет, где кончается хор. Танец фурий и теней затем естественно выливался из всей этой пластической массы. Хор также увлекся. Помню, когда я замечал, что некоторым хористкам приходилось петь в невероятно неудобных и непривычных позах, лежа почти вниз головой на скалах или стоя на коленях, обхватывая друг друга в самых невероятных положениях, [и] направлялся к ним, чтобы облегчить их работу, они просили меня ничего не менять, говоря, что они все исполнят. Всю эту сцену я поставил со всеми участвующими. Потом ко мне перешла работа с хором, статистами и школой (помимо балетной труппы) и во всех остальных картинах. В первом акте (плач Орфея над могилой Эвридики) я поставил большую печальную группу. Почти вся картина без движений, только один жест: снимаются с голов траурные плащи и затем опять надеваются. Несколько ритуальных движений, возлияния, возложения венков на могилу... и затем медленный печальный уход хора. Затем я поставил танцы и группы блаженных теней в картине Элизима, там же большую мимическую сцену Эвридики и партию Орфея, ибо в движениях своих он зависел от моей композиции для хора и балета. Последняя картина — счастливый апофеоз, союз Эвридики и Орфея — была поставлена в стиле XVIII века, в таком духе, как могла быть поставлена эта сцена во времена Глюка; хору я поставил группы — венчальный обряд Эвридики и Орфея, очень маленькие воспитанницы театрального училища танцевали амуров, напоминая группы Версаля. Некоторые из них с белыми голубями. Здесь же были мною поставлены танцы и для артистов и артисток. Получилось, таким образом, что, за исключением одного трио, которое исполнялось перед занавесом, и нескольких моментов в роли Эвридики, Орфея и Амура, я поставил всю оперу. На программе было обозначено: «опера поставлена В. Мейерхольдом и М. Фокиным».

Опера была дана в первый раз в бенефис хора. Артисты хора подчеркнули мою роль в этой постановке, поднеся венки Головину и мне. К этой опере готовились невероятно долго. Декорация писалась года три. Был сделан специальный кружевной занавес по рисунку Головина. Он раскрашивался и расшивался под руководством самого художника.

Я думаю, это одна из самых прекрасных, роскошных постановок Головина. Но опере этой не посчастливилось. Поставленная несколько раз в этом сезоне с громадным успехом, в последующие сезоны она не могла быть дана. Каждый раз, как ее хотели ставить, я оказывался за границей. Затем в период войны она не могла быть в репертуаре, как произведение немецкого композитора.

В 1923 году, к моему двадцатипятилетнему юбилею, хотели возобновить эту мою работу, но оказалось, что никто ее не знал достаточно. Любопытно, что при постановке оперы была попытка записать мою работу по той самой

системе, по которой записывались старые балеты. Но режиссер Сергеев, попробовав, отказался и сказал: «Какие же это танцы, если их и записать нельзя?..» Действительно, эти танцы не похожи были на старый балет и по старой системе записать их было невозможно.

«Прелюды». Балет этот был поставлен мною для труппы Павловой в Берлине в 1913 году.

Темой балета был текст Ламартина, на который Ф. Лист написал свою музыку.

Отвлеченные идеи этой поэмы были символизированы на сцене. Анисфельд по моей просьбе дал декорацию в стиле Ренессанса — Боттичелли, Беночцо Гоцциоли и др.

Этот стиль и костюмов, и пейзажа казался мне самым ирреальным, а потому самым подходящим для возвышенного произведения, каким должны быть «Прелюды». Успех у немецкой публики был громадный. На сцену приходили такие авторитеты музыки, как Рихард Штраус и Артур Никиш. Они поздравляли Павлову и меня. Я вспоминаю этот случай, когда слышу обвинения в том, что пользую для балета симфоническую музыку. Да, конечно, Лист не думал о балете, когда писал свою симфоническую картину. Но ведь и Ламартин не думал о музыке, когда писал свою философскую поэму. «Прелюды» были включены в репертуар петроградских имп[ераторских] театров. Там мнения публики разделились. Часть публики нашла этот балет «кубистическим» произведением. Особенно эту часть публики шокировала условная декорация (она так была не похожа на привычный реальный лес, который мы видели во всех старых балетах), а также носочки на ногах танцовщиц, эта чудная деталь костюма Ренессанса. Балет этот сохранился в репертуаре Павловой и доныне. Но теперь он идет в безжизненном, скучном исполнении. Балет этот не похож на другие балеты. Это первый опыт балета, где место реального сюжета заняли отвлеченные идеи, символизированные в пластических образах. Балет полон эмоционального содержания, но без всякого отношения к какому-либо анекдоту...

«Исламей». Восточная фантазия. Поставлена на благотворительном спектакле в пользу Литературного фонда и сейчас же принята в дирекцию [императорских театров].

Появление этого балета вызвано моим желанием показать в Петрограде что-либо из восточных моих сочинений. «Шехеразаду» нельзя было ставить вследствие запрета со стороны вдовы Римского-Корсакова.

«Исламей» имеет много общего с «Шехераздой», но это не повторение и не копия, а новое произведение на схожую тему. Взята одна из лучших восточных фантазий в русской музыкальной литературе. Наследник композитора Балакирева (тоже композитор) Ляпунов сперва запротестовал против такой «профанации», но потом даже сам оркестровал для балета эту фортепьянную вещь.

Сюжет балета (заимствован из 1001 ночи).

Жена султана усыпляет мужа, всыпая ему [сонный порошок] в вино. Султан, заметив ее хитрость, притворяется, что пьет вино, на самом же деле он выливает его. Он притворяется, что засыпает. Жена укладывает его за занавеску, а сама принимает своего любовника. В самый разгар оргии муж, наблюдавший за коварной женой из-за занавеси, выскакивает. Он убивает любовника. Она же в страхе бросается из окна в пропасть. Весь сюжет раз-

живается на фоне восточных плясок гарема и мальчиков-рабов. Танец с появлением шаха переходит в сцену общего ужаса. Балет полон танцев, сцен, массы движений и ярких, горящих красок. Но он слишком короток (музыка всего на 7 минут), и потому впечатления в нем несколько нагромождены одно на другое. Говорили, что надо его несколько раз просмотреть, чтобы уловить все, что в нем происходит.

Главные роли исполняли: шах — Гердт, жена — Карсавина и потом Фокина, любовник — Фокин и потом Романов.

«Бабочки». Насколько «Исламей» был отражением «Шехеразады», настолько [балет «Бабочки»] явился маленьким «Карнавалом»: был задуман как продолжение «Карнавала». Поставлен был для того же общества и, кажется, в тот же спектакль, как и «Исламей», и также перешел немедленно в репертуар имп[ераторских] театров. Группа девушек, одевшись бабочками, порхает вокруг Пьеро. Он их принимает за каких-то чудных бабочек и пытается поймать. Он ставит свечу посреди сада. Бабочки летают вокруг. Вот он поймал одну. Она вырывается. Он так крепко хватает ее, что отрывает ей крылья. Бабочка умирает. Похороны бабочки. Пьеро в отчаянии. Но вот она оживает, снова, веселая, порхает. Он счастлив. Все выются в каком-то свадебном танце вокруг Пьеро и его возлюбленной, но вдруг все исчезают. Пьеро один. Рассвет. При лучах восходящего солнца он видит разъезд с маскарада. Его фантастические видения оказываются обычными барышнями, которые направляются по домам со своими родными, кавалерами и лакеями. На месте грез — жизненная проза. Любовь к нему чудного существа — только маскарадная шутка. Оставшись один, Пьеро падает на траву, и слезы горького разочарования текут по его белому лицу.

«Арагонская хота». Это результат моей поездки в Испанию. Прожив 2—3 месяца в Мадриде, Севилье, Гренаде, Малаге, я изучал испанские танцы всюду, где только мог: и в школах, и в горах у цыганок, и у отдельных танцовщиц, и в деревнях. Общее мое впечатление, что танцы эти совсем неверно переданы в тех «испанских» балетах, которые я видел на сцене в Петрограде. Там было все неверно: и па, фальшивые испанские па, и ритмы, и линии танцующих, а главное — по петроградскому шаблону все испанки выглядели очень зловеще, совершенно отсутствовала жизнерадостность, бодрость, веселье. Я поэтому поставил свой первый испанский балет как радостный, солнечный пляс на открытом воздухе. Никто не хмурился, и балет вышел непохожим на прежние испанские постановки в Петрограде. Я не ограничился одной хотой в этом балете, а ввел элементы других испанских танцев. Поставил на бенефисе оркестра, а затем [балет был взят] в казенный репертуар. Главную партию танцевала Вера Фокина.

«Эрос», «Стенька Разин» и «Франческа да Римини» были поставлены мною в один и тот же благотворительный спектакль. Этот спектакль положил основание существованию приюта для детей, потерявших на войне своих родителей. Устроительница приюта ездила на вокзал и подбирала там бедных крошек, которые, потеряв в дороге своих матерей и отцов, выходили из поезда и плакали, не зная, куда деться. В самое короткое время с сотню детей было пристроено в этот новый приют. Все артисты, конечно, участвовали безвозмездно, что не всегда бывало. Главные роли играли: в «Эросе» — Кшесинская, в «Стеньке Разине» — Фокина, во «Франческе» — Егорова. Кроме того, я поставил в этом же спектакле еще дивертисмент, в котором высту-

пали также лучшие силы балета и танцевал я сам. Трудно представить, что такая большая программа была представлена с одной репетиции в театре.

Особенно сложна была обстановка «Франчески». Я применил здесь особый способ обстановки, я употребил массу декораций из старых опер. В то время как маленькая часть сцены, где происходило действие, была освещена, все остальное утопало во тьме, и там в это время переставлялась декорация.

Начиналось с полета страдающих душ. Здесь мчалась в объятиях любовная пара. Данте с Вергилием с высокой скалы наблюдали картину в муках мечущихся любовников. Вот одна чета подлетает к скале, на которой стоит Данте. Это Франческа и Паоло. Она рассказывает поэту печальную повесть свою. Весь ее рассказ иллюстрируется. Вот мы видим ее играющей и беззаботно танцующей с подругами в своем саду, вот в другом месте сцены вспыхивает огонь светильника, и мы видим, как она читает книгу в комнате у стола, вот среди сада мы видим идущего Паоло, он несет ей цветы, он несет ей любовь свою, вот он у нее, они вместе читают, склоняются над книгой, сближаются, целуются... она убегает от него... он за нею... вот он вошел в ее комнату, он страстно просит ее любви... она вся дрожит... В это же время мы видим, как муж ее, суровый рыцарь, весь в железе, возвращается домой... слуга шепчет ему об измене [Франчески]. Он страшен. Мы в одно и то же время наблюдаем две сцены: в комнате неукротимо разгорающуюся любовь, а в саду — приближающегося с мечом ревнивца. Вот он ворвался в комнату. Вот оба любовника пронзены одним громадным мечом, вот они опять летят в вихре страждущих. Не выдерживает душа поэта этого вида людского страдания, и падает он без чувств. (Здесь я хотел бы привести строки из Данте, но у меня его, конечно, нет под рукой).

Вихрь душ, конечно, разработан как иступленный танец. Я видел потом пьесу «Иоганнес Крейслер», поставленную по такому же принципу. Там было до сорока перемен декораций в течение спектакля. Но это было после нескольких недель сплошных репетиций. У меня же на «Франческу» ушло четверть одной репетиции. Здесь был и оркестр, и вся труппа, и освещение, и масса декораций.

Другой балет, тоже очень сложный и совершенно иного характера. Стенька Разин со своей ватагой на стругах разъезжал по Волге и Каспийскому морю и грабил. Вот он присаживает на берег Волги (с этого начинается балет), его молодцы выкатывают с кораблей на берег бочки с вином и выносят сундуки с награбленным товаром. Начинается пир и дележ добычи. Удачные пляски казаков с пашками. В объятиях Стеньки пленная персидская царевна. Она танцует для него со своими рабынями. Она любит своего мрачного повелителя. Но казаки замечают, что и он любит ее, и ревнуют они своего атамана. Слишком много он думает о своей царевне и забывает лихую жизнь, в которую вовлек их всех. Начинается заговор, начинается бунт. Когда взволнованные товарищи окружают Стеньку и выражают ему свое недовольство, он внезапно хватает одного из них за горло; и, страшно глядя на остальных, которые в ужасе отступают, он, не поворачивая головы к несчастному, душит его и мертвого выпускает из рук. Его уносят. Стенька приказывает продолжать пляс. Но сам он мрачен. Он что-то решает. Вот он идет на струг, берет красавицу высоко на руки и бросает в воду: «Возьми, Волга, то, что дороже жизни мне было». Товарищи его снимают шапки, пре-

клоняются перед жертвой своего атамана. Но слышно приближение царских войск. Нет времени думать о погибшей возлюбленной, за дело! Вся ватага бросается в атаку на царские войска.

Балет поставлен на симфоническую картину Глазунова. Он приписал для меня казачий танец и вставил его в середину своей симфонии. Вот как относятся сами композиторы к исполнению их музыки [в] балет[е].

«Эрос». Опять совсем другой характер. 1830-е годы.

Комната. Через открытую дверь виден сад со статуей Эроса. Молодой человек доводит девушку до ее комнаты и прощается, даря ей ангела Фиезоле, которого он привез из своей поездки по Италии. Он уходит. Она, влюбленная, посылает ему вслед поцелуи, которых он не видит, и садится на диван в сладком забытии. Сон: она видит, что крылатый Эрос стоит в дверях, опершись о стенку, и смотрит на нее. Вот он направляется к девушке. Она сперва боится его, но потом видит себя носящейся по саду с крылатым Эросом. Появляются нимфы (в костюмах 30-х [годов] à la Тальони), они танцуют вокруг Эроса. Он на пьедестале, они украшают ритуально его цветами. Эрос склоняется и целует девушку. В это время является ангел. Он только проходит, но девушка смущена. Эрос опять призывает ее. Она забывается в объятиях крылатого. Но ангел вновь является. Властным жестом он сбрасывает языческого бога с пьедестала. Девушка просыпается. Ветер свалил мраморного Эроса и разбил статую. В жутком недоумении девушка видит обломки своего кумира. Она направляется к дивану, берет куколку-ангела, вешает его на стену и становится перед ним на колени. Музыка для этого балета: «Струнная серенада» Чайковского. *

Все три балета и дивертисмент имели такой успех, что сейчас же другие благотворительные общества обратились ко мне с просьбой дать этот же спектакль в их пользу. Целиком спектакль был дан еще дважды с благотворительной целью. «Эрос» вошел в репертуар имп[ераторских] театров. Другие два балета не успели войти, так как они требовали специальной обстановки со множеством костюмов.

«Семь дочерей». Балет поставлен мною для Павловой в Берлине одновременно с «Прелюдами». Стихотворение «Три пальмы» Лермонтова, на которое Спендиаров написал музыку, было использовано мною для балета, то есть взята идея стихотворения и сочинен иной сюжет совместно с художником Анисфельдом, который писал декорации.

Семь дочерей царя Черных гор ропщут на своего повелителя за то, что он дал им скучное существование. Чистые крылатые девы, они не знают человеческих страстей и начинают завидовать людям. Мечутся, как птицы в клетке, невинные девы. Услыхал их протест Черных гор повелитель и разгневался. В тот же момент послышался шум приближающегося каравана. Вот группа прекрасных молодых людей с рабами и богатыми товарами приезжает во дворец, где не бывал ни один мужчина. Девы принимают дорогих гостей. Обласканные красавицами, гости засыпают в их объятиях. Слышен гневный голос повелителя. Огонь вздымается из земли и сжигает крылья дев, символ их божественной чистоты. Затем огонь пожирает их всех. Проснувшийся поутру караван удаляется, равнодушный к внезапному исчезновению таинственных хозяек. Только одна душа остается во дворце. Это единственная из сестер, не впавшая в грех и не возроптавшая на отца своего. Тоскует, одинокая, льет слезы о погибших сестрах. Тихо, лишь фонтан журчит в опу-

стелом дворце. Склоняется у фонтана одинокая дева. Фонтан все ниже, ниже... вот он иссох, смолк... Умерла дева...

Ну, довольно на сегодня.

Устал

2 января 1925

III

Дорогой м[исте]р Бомонт,

Я задержался с ответом на два ваших письма, желая дать Вам более точную информацию и сведений, но в конце концов вынужден послать Вам лишь то, что мне удалось припомнить по памяти. У меня нет ни программ, ни отзывов прессы о моей деятельности в России и Европе. Так что сначала я отвечу на вопросы, поставленные в Вашем первом письме.

Балет «Шопениана», задуманный как серия картинок, демонстрирующих различные образы, начинается полонезом. Я поставил его для благотворительного концерта в один вечер с первым представлением балета «Эвника».

Балет «Шопениана» состоял из полонеза, вальса, ноктурна, мазурки и тарантеллы. Не могу припомнить их последовательности.

Четыре номера были оркестрованы Глазуновым ранее, а вальс он оркестровал по моей просьбе. Я сочинил вальс для А. Павловой и М. Обухова, как танец в стиле Тальони, из которого годом позднее возникла моя композиция 2-я «Шопениана» («Сильфиды»).

2-я «Шопениана» была поставлена для благотворительного концерта и показана вместе с первым представлением балета «Египетские ночи».

Оркестровка этого балета была сделана Морисом Келлером. Вальс Глазунова — Шопена был перенесен в этот балет и исполнялся под аккомпанемент группы кордебалета.

На ученическом спектакле давали 2-ю «Шопениану», а не первую. Балет этот был вначале исполнен артистами и лишь затем воспитанниками.

Балет «Египетские ночи» был дан в декорациях из оперы «Аида», они отличались от последующего оформления, придуманного Бакстом. Там был храм с громадной лестницей. «Счастливым» был финал балета: Амур — Фокин, который выпивал не яд, а снотворный порошок, приходит в себя. Для Парижа на музыку Черепнина была создана трагическая развязка, которую я ему изобразил. Интересно заметить, что это была не пантомима под музыку, но музыка для пантомимы.

Для первого представления «Египетских ночей» я использовал костюмы, найденные мною в гардеробе императорских театров из старых опер и балетов. В большинстве случаев я использовал лишь детали различных костюмов, отказываясь от того, что не соответствовало моему представлению о Египте.

К примеру: когда балет «Египетские ночи» намечался к постановке, для него были сделаны новые костюмы. Костюмы были типично балетные. В одном из номеров «Солнца России» вы можете найти фото Кшесинской в египетском костюме из балета «Дочь фараона». Это характерно балетный костюм: [тюники], корсаж и атласные балетные туфли... лишь с дополнением египетского орнамента на корсаже. Я бы посоветовал вам поместить эту фотографию в вашу книгу, как образец балетных представлений о Египте.

Такие же костюмы были сделаны для «Египетских ночей». Естественно, я не смог ими воспользоваться. Я взял узкие блузы, повязал их шарфами и, таким образом, без художников и почти даром осуществил реформу балетного костюма.

Подходящий темный грим, удлиненные глаза и парики в соответствии со стилем... все это было выполнено для благотворительного спектакля без помощи художников.

Первое представление моих танцев из «Князя Игоря» состоялось в Париже в сезоне 1909 года (а не в Петрограде). Осенью того же года они были показаны на императорской сцене.

Ставил я танцы из «Князя Игоря» в Петрограде, в театре на Екатерининском канале.

Репетиции балетов для парижских сезонов я начинал обычно месяца за полтора до отъезда. И в то же время готовил репертуар.

Очень трудно определить, что легло в основу моей композиции танцев из «Князя Игоря».

Я изучал танцы различных народов Кавказа, персидские и турецкие... но после того, как я создал танцы из «Князя Игоря».

Не так давно я увидел танцы тибетских лам. Художник Сорин предложил мне посмотреть их, сказав, что ламы исполняют мои танцы из «Князя Игоря». Сходство было разительным. Но я увидел эту азиатскую хореографию в 1925 году, а поставил танцы в 1909.

В основе моей композиции чувства, а не знания. Из всего того, что я прочитал об азиатских народностях, которые вторгались в Россию, я отчетливо представил себе тех сильных степных кочевников, каких вылепил в «Игоре».

Но больше, чем все книги и библиотеки, мне помог Бородин. Его музыка разбудила мое воображение.

«Карнавал» был поставлен в сезоне 1909/10 года для бала «Сатирикона».

«Шехеразаду» и «Жар-птицу» я поставил где-то в марте — апреле 1910 года.

Я буду рад прислать Вам дополнительную информацию о «Шехеразаде» и «Временах года», когда Вы дадите мне знать, что из рассказанного мною об этих балетах ранее написано в Вашей книге.

Если Вы, как и обещали, пришлете мне свой труд, чтобы я мог просмотреть его, то я с удовольствием подсказал или добавил бы все необходимые факты. Так Вы избежите ошибок.

Я бы предложил Вам прислать мне все, что уже написано, не дожидаясь завершения работы.

Я мечтал воплотить подлинность пластического стиля, возродить античную пластику в балетах из греческой жизни задолго до того, как я увидел Дункан; тем не менее я признаю, что ее танцы очаровали меня и оказали некоторое влияние на мои творческие искания в этом направлении.

Светлов преувеличил ее влияние на меня. Большинство моих произведений противоположны ее естественным танцам.

Идея одухотворенности балета, подчинения танца форме и стилю композиции, гармонии костюма и танца... все это пришло ко мне независимо от Дункан и в полемике с ее искусством.

Отвечаю на вопросы второго письма:

1. Я порвал с Дягилевым не только из-за ссоры во время постановки «Дафниса». Описанная ссора явилась последним грубым выражением его желания обойтись без меня. Уже тогда он хотел создать «балет Дягилева» из того, что называлось «балетом Фокина». Он хотел устранить меня, чтобы завладеть всем.

В Петрограде мои балеты показывались на самостоятельных представлениях, известных как «спектакли Фокина». Благотворительные спектакли, которые я сам ставил, также известны под этим названием.

Дягилев желал при содействии своих фаворитов освободиться от меня и создать «балет Дягилева».

После экспериментов 1913 года он просил меня вернуться, чтобы спасти балеты, мною же созданные. Я был в нерешительности. Сначала я не желал даже встретиться с Дягилевым. Но однажды Светлов, который жил со мной в одном доме на Екатерининском канале в Петрограде, позвонил мне по телефону и сказал, что Дягилев у него и что ему хотелось бы спуститься ко мне. Он упросил меня принять Дягилева. Через некоторое время вошел Дягилев. Возникло минутное замешательство. Затем он разразился речью, пытаясь убедить меня, что всем сердцем на моей стороне, что все заблуждения забыты, что лишь я смогу спасти искусство русского балета, которое сам создал и которое сейчас находится в опасности, и т. д. Я возражал против всего этого. Но известие, что мои балеты, мои создания, в которые я вложил всю жизнь, все свои силы, — эти балеты ставятся и будут ставиться в уродливом и искаженном виде и что лишь от меня зависит спасти мои собственные творения и, быть может, создать еще лучше — я начал колебаться. После нескольких встреч с Дягилевым мы договорились о новой работе, обновлении репертуара и постановке семи новых балетных актов.

2. «Прелюды» и «Семь дочерей» были поставлены в Берлине, а не в Париже. Не помню названия театра.

3. «Руслан и Людмила» — моя последняя дань петроградскому балету. Я старался оживить оперу танцами. Пушкинская поэма полна юмора, она легка и шаловлива. Опера обычно слишком серьезна. Я поставил танцы во многих местах оперы, придавая им несколько юмористический характер. Одним из кульминационных моментов стал «Марш Черномора», исполненный хором, воспитанниками и статистами. Это было грандиозное и в то же время не монументальное, а веселое шествие фантастических персонажей.

Мой балет «Руслан и Людмила» полюбился опере и балетной труппе, и его насколько возможно продолжают сохранять вплоть до сегодняшнего дня.

Дорогой м[исте]р Бомонт, продолжение всего этого вскоре последует*.

С уважением М. Фокин

ДЖОНУ МАРТИНУ

13 октября 1931

Дорогой м[исте]р Мартин,

Я уже принес Вам свои извинения за задержку с ответом на Ваше письмо. Только сейчас, на корабле, я нашел время сосредоточиться на проблемах, не связанных с моей спешной, бесконечной работой.

<...> *

В танцах Дункан национальный характер отсутствует. Только Греция, древняя Греция, привлекает ее своим искусством, как будто эту форму можно приспособить ко всем эпохам. Ужас ее смерти обострил трагическое противоречие между условиями современной жизни и ее идеей возвращения древнегреческих хоров, танцев и костюмов.

Ее обычная привычка носить шарфы и плащи оказалась для нее роковой, когда их коснулись колеса автомобиля.

Неудачная постройка храма в Афинах, показ в Германии древнегреческого хора юношей — все это свидетельствует о том, что для нее искусство существует вне времени.

Но для меня искусство тесно связано с временем, местом и национальными особенностями его создания, и без этой зависимости искусство теряет для меня большую часть своего очарования.

Был ли я поклонником Дункан? Был всегда и остаюсь им...

Реакция на неестественность балета, освобождение тела от стесняющих его одежд, одухотворенность и простота танца... все это появилось с Дункан.

Но должны ли мы ограничиваться естественностью?

Не является ли искусство высшей формой развития природы?

Кажется невозможным, чтобы танцовщик не умел естественно ходить и бегать (хотя такие случаи встречались до недавнего времени во всех ведущих оперных театрах); но так же невозможно ограничиться лишь ходьбой и бегом, надо развивать движения всего тела. Нас призывают восхищаться естественными движениями ребенка. Ребенок очарователен. Но при чем тут искусство? Достаточно ли будет, если мы все будем похожи на детей? Разве не отвратительно, когда взрослый впадает в детство?

Разумеется, подобно развитию человеческой речи, которая усложняется и резко отличается от детского лепета, движения также усложняются и осмысливаются. Это складывалось столетиями, историей человечества.

Идея, что в основу танца должно быть положено естественное эмоциональное движение, что, независимо от того, насколько неясна, фантастична и нереальна форма танца, она должна быть жизненно правдивой, эта идея, которая стимулировала мою работу и из которой появился новый русский балет, возникла у меня раньше, чем я встретился с искусством Дункан.

<...> *

Мнение о Дункан и ее влиянии на русский балет преувеличено. Она заявляла, что после ее приезда в Петербург русский балет начал использовать музыку Шопена и Шумана. Во-первых, музыка Шумана была использована в русском балете задолго до ее приезда, и, во-вторых, наши танцы на музыку Шопена были противоположны тому, что танцевала Дункан. Мое искреннее восхищение талантливой Айседорой Дункан должно было привести меня в ряды ее поклонников. Однако если в нашей работе было известное сходство, то расхождений между моими произведениями и ее танцами было гораздо больше.

<...> *

Но судьями должны быть люди, не заинтересованные лично в вопросе создания русского балета, люди, знавшие, каким русский балет был до меня и каким он стал после принесенных мною преобразований.

Наиболее компетентным свидетелем моей работы является труппа бывшего императорского театра. Поэтому для тех, кто интересуется данной про- 3.

блемой, я порекомендовал бы книгу «Михаил Фокин», изданную балетной труппой.

Поскольку вы спрашиваете меня, я отвечу, что новый русский балет был создан мной под влиянием великих художников, писателей и режиссеров: Толстого, Станиславского, Вагнера, Глюка, Микельанджело, Родена... — вот откуда возникла моя реформа русского балета.

Теперь я отвечу на Ваш вопрос относительно моей работы в Буэнос-Айресе. Здесь я поставил следующие балеты: «Жар-птица», музыка Стравинского, «Половецкие пляски», музыка Бородина, «Сильфиды», музыка Шопена, «Карнавал», музыка Шумана, «Шехеразада», музыка Римского-Корсакова, «Приключения Арлекина» Бетховена, «Ученик чародея», музыка Дюка. В последнем из упомянутых балетов я впервые использовал новую идею: танцы и группы были поставлены на вращающейся сцене.

Сцена заполнялась водой (воду изображали танцовщики). Вода старалась поглотить ученика чародея, но затем, когда появлялся сам чародей, вода отступала.

Трудность заключалась в том, что я репетировал на обычной сцене, и только на последней репетиции были опробованы все эффекты, но я не допустил ошибок, и все вышло очень хорошо.

«Приключения Арлекина» — это гротеск в стиле итальянской комедии. Другие балеты Вы, вероятно, знаете. Я поставил их точно так же, как двадцать лет тому назад. Я только забыл «Жар-птицу», которую не репетировал двадцать лет; поэтому я сочинил много новых деталей.

Аргентинская труппа, пополненная несколькими русскими танцовщиками, все балеты исполнила великолепно.

В числе русских танцовщиков мой сын, Виталий Фокин, дебютировал в ведущей роли. Различие в стилях, различие в технике этих балетов (балеты романтические, гротесковые, на пальцах, на каблуках, с босыми ногами, движения естественные и сверхфантастичные) — все это было достигнуто (конечно, после колоссального количества работы). Почему это оказалось возможным?

Почему было бы невозможно достичь всего этого с танцовщицами Дункан или с учениками немецкой школы?

Потому что труппа театра Колон прошла серьезную профессиональную балетную подготовку, которая дала им возможность интерпретировать разные балетные стили.

Вам, возможно, будет интересно узнать о факте, который Айседора забыла отметить в своей книге. В 1909 году, после нашего успеха в Париже, меня посетил секретарь Дункан с предложением преподавать вместе с ней. Она в то время очень увлекалась русским балетом, посылала Нижинскому цветы и выражала мне свое восхищение. Я бы принял ее предложение, если бы уже не был связан контрактом.

Я возвращаюсь в Нью-Йорк 27 октября и вместе с госпожой Фокиной 1 ноября вновь открываю мою студию на Риверсайд Драйв, 4, телефон Трафальгар-79171.

Буду очень рад увидеть Вас и побеседовать с Вами.

С наилучшими пожеланиями,

искренне Ваш М. Фокин

Это письмо я пишу на корабле и отправлю его в Буэнос-Айрес моему сыну, который после перевода его на английский язык перешлет его Вам авиапочтой. Поэтому прошу извинить меня за то, что я не подписал его, я даже не смогу просмотреть перевод.

В. С. БУХШТЕЙНУ

I

Нью-Йорк] Декабря 5 1931
[Телеграмма]

Вернулся из Буэнос-Айреса получил ваше письмо и письмо труппы благодарю буду рад работать с родной труппой письмо следует Фокин

II

Многоуважаемый Вениамин Соломонович!

Благодарю Вас за Ваше письмо и предложение вновь работать с родной мне труппой. К большому сожалению, письмо это очень долго путешествовало в Буэнос-Айрес и в Нью-Йорк, и мне едва ли удастся приехать на этот сезон. Мои обязательства и контракты связывают меня. Но мы можем теперь же приступить к выяснению вопроса о моей работе в будущем сезоне. Я сегодня послал Вам телеграмму с принципиальным согласием и с благодарностью за Ваше приглашение. В этом письме еще раз подтверждаю свое желание работать с моими товарищами по бывшему Мариинскому театру. Уверен, что мы сможем вместе поработать с пользой для искусства, с художественным удовлетворением и потому с громадной радостью для меня. Уверен, что труппа Лен[инградских] Госуд[арственных] Театров и сейчас является самой лучшей балетной труппой в мире.

Буду благодарен за присылку подробностей Вашего плана относительно моего ангажемента.

С искренним уважением *М. Фокин*

5 декабря 1931

А. Л. ВАГАНОВОЙ

Дорогая Агриппина Яковлевна!

Благодарю Вас за Вашу любезную телеграмму. Она доставила мне большую радость. Рад был узнать, что опять идут мои балеты, и душевно признателен Вам за то, что Вы так их срепетировали, что они имели большой успех.

К нам сюда, в далекую Америку, доходят слухи, что по своему составу труппа государственных театров все еще прекрасна, что она пополняется новыми отличными силами и что в этом главная заслуга принадлежит Вам, как преподавательнице.

Я получил письмо от директора Бухштейна и от труппы с призывом вернуться к работе. Я ответил принципиальным согласием, и, надеюсь, на этот раз мне удастся осуществить мое давнишнее желание: с родной русской труппой поставить мои балеты.

Примите от меня и передайте Артистам мой сердечный привет.

Уважающий Вас *М. Фокин*

5 дек[абря] 1931. Нью-Йорк]

Дорогой Павел Иванович!

Сегодня получил Ваше грандиозное письмо и письмо от труппы. Ваше письмо очень детально ознакомило меня с делами труппы, и я очень Вам за него благодарен. Письмо артистов меня тронуло, взволновало. Передайте труппе мою благодарность за письмо, мое искреннее сожаление, что так давно мне не удавалось осуществить мое желание опять поработать с родной труппой, и мою уверенность в том, что в скором времени мне это удастся. Я сегодня послал В. С. Бухштейну телеграмму с моим принципиальным согласием, о котором он меня запрашивал, и сегодня же написал ему письмо.

К сожалению, письма Ваши катались из Нью-Йорка в Буэнос-Айрес и из Буэнос-Айреса в Нью-Йорк.

Конечно, мне надо заблаговременно решать вопрос о приезде в Ленинград и соответствующим образом устроить все свои дела. Поэтому на этот сезон я почти уверен, что не успею устроиться, чтобы приехать, но и для работы в будущем сезоне надо решать вопрос теперь же.

Меня бы более всего устроило работать по несколько месяцев в сезоне при полном обеспечении свободного выезда за границу по окончании работы. Так я работал и во времена Теляковского. Ваш план ставить балет «на рельсы», «подпихивать» и т. д., так чудно Вами изложенный, мне более всего нравится. Другое Ваше письмо (от 21. XI) я получил несколько дней назад. Не отвечал на него, т. к. поджидал первое, которое мне сын выслал из Буэнос-Айреса. Вы все подробно описали. Я рад, что Леонтьев так написал, что должен был убраться. Это облегчает мой приезд, т. к. такому «администратору» я не очень доверял [бы]. Я был бы Вам благодарен за дополнительные сведения: а как обстоит дело с администрацией балета теперь? Есть ли комиссия? Есть ли художественный руководитель? Если бы я приехал на периодическую работу, с кем бы мне, кроме артистов, пришлось бы сотрудничать? Какое отношение к постановкам балета, к выбору репертуара, вообще к работе балетмейстера имеют комитеты рабочих сцены, портных, бутафоров и т. д.?

Все это для меня неясно.

Еще прошу Вас написать, что стоила бы мне жизнь в месяц, если бы я приехал один и если бы приехал с Верой Петровной?

Насколько я знаю, квартира, где живет мамаша В[еры] Петровны, заселена жильцами. Вероятно, мне не пришлось бы жить в ней?!

Еще раз благодарю Вас за Ваше письмо. Надеюсь, что на этот раз наша переписка будет иметь практические результаты и мы с Вами повидаемся на родной сцене.

Крепко жму Вашу руку. Ваш М. Фокин

Сейчас прочел в старой газете о беседе управляющего петроград[ской] балет[ной] труппой Лентович * с сотрудником «Красной газеты». Кто это Лентович? Вы о нем не поминали.

Получил несколько дней назад телеграмму от А. Я. Вагановой. Сегодня написал ей.

Фотографию подписываю и высылаю Вам.

Дорогой Павел Иванович!

Сегодня получил посланную Вами книжку «Егип[етские] ночи, Шопениана, Карнавал» (или в обратном порядке) Ю. Слонимского. * Очень Вам благодарен. Книгу прочел с удовольствием. Много приятных вещей про себя узнал. Есть в книге неточности, перепутаны даты постановок, первой моей постановкой назван бал[ет] «Сон в летнюю ночь», то, что было сперва поставлено в Петрограде, названо парижской постановкой, возобновленной в Петрограде, А. Н. Бенуа приписывается авторство групп и поз кордебалета в «Шопениане», сказано, что я работал над «Шопенианой» очень долго, с перерывами в течение нескольких лет (я ее поставил в три дня! — чего никогда не делал, за исключением «Карнавала», кот[орый] поставил тоже в три дня), и т. д. Думаю послать автору некоторые поправки, если это не будет ему неприятно. Конечно, напишу в самой любезной форме. Куда ему адресовать и как его имя и отчество?

Как Вы живете? Слышал, что Вы выезжали за границу. Жаль, что мы не повидались. Я был в Париже год назад. Работал с труппой Иды Рубинштейн. Поедете ли еще в Европу? Напишите, если поедете.

Я был бы Вам благодарен, если бы Вы прислали мне еще экземпляра 3—4 этой же книги, а также книги И. Н. Иванова с Вашими иллюстрациями. Если это не хлопотливо для Вас, то пошлите мне их наложенным платежом или напишите, сколько стоит это будет с пересылкой, чтобы у Вас не было никаких расходов.

Напишите о балетных делах, кто еще служит из моих сослуживцев? Недавно узнал, что идет фильм в Нью-Йорке, в котором показывается Ленинград и урок в Театр[альном] училище. С волнением полетел смотреть. Узнал Ал[ександра] Ивановича Чекрыгина. Потолстел он и постарел, учит старательно, и два тура его ученицы делают честно.

Есть ли в СССР недавно вышедшие книги обо мне? Одна — Бомонта — основательная, но скучная, другая — Кирстейна, полная глупостей и вранья.

Недавно мой балет выступал в Стадиуме. Выпустили альбомы. Спросили у меня материал. Я дал, а они все перепутали. Напечатали Ваши рисунки и не поместили Вашего имени. Очень досадно. Все же альбомчики эти Вам pošлю.

Сердечный привет от Веры Петровны, Виталия и меня.

Жму крепко Вашу руку М. Фокин

С. М. КРУПИЦКОЙ

13 октября 1932

Дорогая Соня!

5 августа послал тебе письмо заказное и в нем статью мою об артисте московского балета Н. Семенове, который бросился в Ниагарский водопад. Он написал мне о своем намерении так покончить с собой. Я телеграфировал всюду в полицию, но не успел предупредить его самоубийства. Напиши мне, получила ли эту статью? Или, может быть, из-за статьи и письмо мое не дошло? Теперь я посылаю тебе мою статью о Павловой по-английски.

Напиши также, получили ли. Хотя я все пишу больше о покойниках, но все же пишу и хотел бы, чтобы ты читала мои писания.

На обороте под фотографией надпись: Смотрю довольно мрачно, но это не на тебя, а так... в пространство. Снимался в Риге в 1929 г[оду]. Теперь еще старше и сердитее.

ИЗ ПЕРЕПИСКИ С С. В. РАХМАНИНОВЫМ

ФОКИН — РАХМАНИНОВУ

I

15 дек[абря] 1935
On Board R. M. S. «Majestic» *

Дорогой Сергей Васильевич!

Хотел во время переезда на пароходе исполнить Ваше желание, написать либретто, но пока оно у меня не назрело. Это было бы большим музыкальным событием, если бы Вы написали балет, и большой радостью для меня, если бы написали его на мой сюжет. Поэтому я не могу Вам дать то, что у меня случайно осталось не использовано другими музыкантами или придуманное на готовую музыку, а хочу найти тему новую, наиболее для Вас подходящую. Быть может, я предложу Вам несколько проектов, а Вы выберете или забракуете их все.

В Париже надеюсь найти книги, кот[орых] в Нью-Йорке не успел достать. Пришлю все, что в голову придет, на Ваш суд, из Парижа. Жалею, что затягиваю дело. Пока блуждаю в поисках сюжета по 1001 ночи, сказкам и легендам Афанасьева и Декамерону. Последний напоминает анекдоты Серверино. Много перцу, но на музыку, особенно Вашу, не ложится. Из русских или восточных сказок я предложу Вам сюжет лишь в том случае, если он будет совершенно не похож на уже использованные для театра. Итак, буду продолжать изыскания. Если Вам придет мысль или появится аппетит на какую-нибудь специальную эпоху, напишите мне два слова. Пошлите письмо Вере Петровне. Она перешлет. Я не знаю еще парижского адреса. Шлю Вам мой душевный привет и самые лучшие пожелания Наталии Александровне. *

Ваш М. Фокин

ФОКИН — РАХМАНИНОВУ

II

Самх. 23 авг[уста] 1937

Дорогой Сергей Васильевич!

Хотим поблагодарить Вас и Наталью Александровну за чудный вечер, который мы провели в Вашем «Райчике». * Очень благодарим Вас за ознакомление с рапсодией. * Я ее давно слыхал в Вашем исполнении в Нью-Йорке и очень был увлечен этой вещью. Но мне надо много раз еще про-
2 слушать ее, чтобы я чувствовал, что знаю. Надеюсь, если изучить Вашу

рапсодию, и я почувствую, что мог бы создать подходящее и достойное оформление для сцены, Вы разрешите мне это сделать и благословите меня на такой подвиг. Признаюсь: когда ехал к Вам, смутно надеялся, что, может быть, от нашего свидания родится новый балет, о котором давно мечтаю. Это пока не вышло. Вы уже заняты, а я все еще не нашел той темы, которая мне казалась бы *совершенно* для Вас подходящей. Прочел я массу книг в поисках сюжета и не могу сам понять, отчего так безрезультатно! Недавно, ознакомившись с сюитой (увертюрой) Баха, в один день придумал (и не глупое, мне кажется) все содержание балета.

Мне нужен какой-то толчок. Часто это бывает музыка, реже книга. Вероятно, мешает делу моя неуверенность в том, что именно Вас бы заинтересовало. Мифы (только что перечел Овидия) дают богатый материал и для композитора, и для балетмейстера. Но Вы, я помню, косо посмотрели на Персея. «Что он там чувствует, этот Персей? почему я знаю!» — сказали Вы. «Пастушка и трубачист», «Ковер-самолет» Андерсена, «Гусар» Пушкина могли бы быть славными балетиками. Но Вам не хочется предлагать такие пустячки. Когда начинаю думать об эпохе Петра (соблазнительные элементы: сам Петр, ассамблеи, царевич Алексей в Италии, смесь жестокости и гениальной воли, разгул, пьянство, святотатство, трагедия отца и сына), когда думаю об эпохе Анны Иоанновны (Ледяной дом, костюмированные контрасты, князь Голицын, за женитьбу в Италии на итальянке разведенный, превращенный в шута и обвенчанный с шутихой-калмычкой) — все это выставляет монархов в таком виде, что Вы бы не захотели браться за эту тему. Ничего не нашел у Пушкина, Лермонтова, Байрона, Шелли, Жуковского, Оскара Уайльда, Эдгара По, в русских сказках, в 1001 ночи, в Декамероне, ничего, что было бы подходящим и для Вас и для меня и не было бы уже использовано другими.¹ Теперь я ищу книги Карло Готци и Гофмана, а также все сказки Андерсена. Так трудно найти на русск[ом] языке! Вере Петровне сейчас сказал, что говорил много раз: для Вас нужен балет, изображающий что-нибудь мощное, борьбу стихий, напр[имер], à la мой последний балет на муз[ыку] Баха.* Не сотворить ли нам «Сотворение мира»? Вот тема для музыки! Чудно описано у Овидия в самом начале «Метаморфоз». Хотя письмо слишком затянулось, мне хочется еще сказать, как интересны мне были Ваши мысли о ценности темы в музыке. Ведь я у музыки учусь балету и проверяю свои мысли о танце, слушая содержательные суждения о музыке. Теперь в балете, так же как у большинства новых музыкантов, качество тем заменяется количеством их. Тема так слаба, что ее повторять нельзя, надо брать другую, хотя бы такую же бессодержательную.

Мы не нашли ничего подходящего на Люцернском озере и докатились сюда, в Саух. Здесь было чудно, теперь же дожди, но это, может быть, кстати. Сажу целые дни над «Петушком». Как жаль, что не мог показать Вам наши купюры. Примите от Веры Петровны и меня и передайте Наталии Александровне наш сердечный привет и пожелания здоровья и отдыха.

Ваш М. Фокин

¹ Одна еще тема не использована и п[ото]му подает надежду, это — царевич Ясный сокол. Ударится о землю и обратится соколом!
Красиво и балетно.

29 августа 1937
Вилла Сенар. Хергенштейн в Люцерне

Дорогой Михаил Михайлович!

Никак не могу Вас поймать. Звонил Вам 15/8 в Люцерн (у нас Вы были 13/8) и получил ответ, что Вы вчера уехали. После получения Вашего письма вчера звонил Вам в Монтре, ответ тот же: вчера уехали. Куда? Адреса не знаю. Вы, как метеор или, портичнее, как молодой месяц. Это письмо попробую адресовать на Лондон. Хотел Вам сказать о «Рапсодии», о том, что буду очень счастлив, если Вы что-либо из нее сделаете. Сегодня ночью думал о сюжете, и вот что мне пришло в голову: даю только главные очертания, детали для меня еще в тумане. Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину? Все вариации с Диес-Ире* — это нечистая сила. Вся середина от вариации 11-й до 18-й — это любовные эпизоды. Сам Паганини появляется (первое появление) в «Теме» и, побежденный, появляется в последний раз в 23-й вариации — первые 12 тактов, после чего до конца торжество победителей. Первое появление нечистой силы — вариация 7-я, где при цифре 19 может быть диалог с Паганини на появляющуюся его тему вместе с Диес-Ире. Вариации 8, 9, 10 — развитие нечистой силы. Вариация 11-я — переход в любовную область. Вариация 12-я — мениэт — первое появление женщины до 18-й вариации. Вариация 13-я — первое объяснение с женщиной Паганини. Вариация 19-я — торжество искусства Паганини, его дьявольское пиччикато. Хорошо бы увидеть Паганини со скрипкой, но не реальной, конечно, а с какой-нибудь выдуманной, фантастической. И еще мне кажется, что в конце пьесы некоторые персонажи нечистой силы в борьбе за женщину и искусство должны походить карикатурно, непременно карикатурно, на самого Паганини. И они здесь должны быть со скрипками, еще более фантастически-уродливыми. Вы не будете надо мной смеяться?

Так хотел бы Вас видеть, чтобы рассказать подробно обо всем этом, если только мои мысли и сюжет представляются для Вас интересными и ценными.

Ваш С. Рахманинов

ФОКИН — РАХМАНИНОВУ

IV

9 сентября 1937
Отель Уолдорф [Лондон]

Дорогой Сергей Васильевич!

Очень рад был получить от Вас письмо и узнать Ваши мысли о Рапсодии. Очень интересно все, что Вы пишете. Если у Вас выяснятся другие подробности, то напишите мне. Каждое слово может быть ценным и дать толчок для развития целой картины.

Где я мог бы узнать подробности легенды о Паганини? Очень мало о ней знаю. Еще: что это за штука «Диес Ире»? Есть ли это Dies Iras из католической службы? Имеют ли слова этого гимна отношение к Паганини? Сейчас я очень занят «Истукном» и лишен возможности искать какой-либо материал, относящийся к Паганини. Этим объясняется, что я не смог ответить Вам, как хотелось бы, тотчас же на Ваше письмо. Как только кончу

«З[олотого] петушка» (к 21 сентября), сосредоточусь на Рапсодии. Если же получу от Вас еще пояснения, то это очень мне поможет.

С искренним приветом Наталии Александровне и Вам от нас двоих.

Ваш М. Фокин

ФОКИН — РАХМАНИНОВУ

V

Сентябрь 1937

Дорогой Сергей Васильевич!

В Лондоне я получил Ваше письмо, которое меня очень обрадовало. Тогда же ответил. Но Вы, кажется, сразу уехали из Швейцарии. Теперь Вы «как метеор». С помощью Е. И. Сомова мое письмо где-нибудь Вас настигнет. Я Вам писал, что мне очень нравится все, что Вы сказали о Рапсодии, но просил дальнейших подробностей. Надеюсь быть на Вашем концерте в Нью-Йорке и повидать Вас. Если же в свободную минутку захотите написать мне, то я до 1 февраля буду в Jonkars'e (253 North Broadway Jonkars N. Y.).

Сердечный привет Наталии Александровне и Вам от Веры Петровны и меня.

Ваш М. Фокин

ФОКИН — РАХМАНИНОВУ

VI

15 февраля 1939. Окленд, Н. Зеландия

Я пишу Вам из Новой Зеландии, где готовлю «Паганини». Балет будет показан в Лондоне в конце июня или в июле. Я уже поставил почти весь балет — мы дошли до 22-й вариации. Я работаю с большим энтузиазмом. Все идет хорошо. Вера Петровна одобряет. Я ручаюсь за «критиков». Я думаю, что остальное будет тоже интересно. В работе стало ясно, что вторая картина — флорентийская красавица с девушками и юношами — выиграет от повторения 12-й вариации. Я очень доволен великолепным контрастом между дьявольскими танцами первой картины и этим изящным танцем девушек на лужайке. Он приятен, успокаивает... но слишком короток. Поэтому я прошу Вашего разрешения на повтор. Дирижер Дорати очень восстает против этого повтора полностью, без изменения. Но это как раз то, что хочется моему сердцу...

Могу ли я составить программу таким образом?

Паганини

(Рапсодия на тему из «Паганини»)

Балет С. Рахманинова и М. Фокина

Музыка С. Рахманинова. Хореография М. Фокина *

РАХМАНИНОВ — ФОКИНУ

VII

3 апреля 1939

Отель Мажестик, ул. Перу, 36 Париж

Дорогой Михаил Михайлович!

Посылаю письмо воздушной почтой. Аэроплан вылетит через три дня и будет в пути шесть дней. Дней через десять это письмо попадет к Вам в 40

руки. Отвечаю на Ваши вопросы. Вариацию «Menuet» можно, конечно, повторить полностью, причем музыкальное изложение ее должно бы было быть изменено, что правильно понял Ваш дирижер.

К сожалению, его работа не может быть признана удовлетворительной. Лучше повторить вариацию так, как она у меня написана, следуя соображению, что из двух зол надо выбрать меньшее. Лучше всего было бы сочинить новую вариацию, но это трудно обещать: и сезон мой еще не кончился, и Hitler строго следит за тем, чтобы никому в Европе покоя не было.

Еще одно предложение: после конца печатной партитуры Вы делаете добавление, состоящее из двенадцати тактов вариации перед менуэтом и вариации 18-й, которая транспонирована в А мажор. Нехорошо тут следующее: во-первых, в 12-ти тактах сделана корявая модуляция, подготавливающая тональность А мажор, во-вторых, вариация 18-я в этом тоне звучать хорошо не будет. Надо сделать так: сыграть все 12 тактов, ничего не изменяя, как у меня написано, — и начать играть 18-ю вариацию не в А мажор, а в D мажор, т. е. на полтона выше оригинального. Звучать будет еще напряженнее! Можно дать, если Вам вздумается, сыграть целиком всю вариацию с ф[орте]п[ьянной] каденцией до менуэта, а вместо менуэта перейти непосредственно к вариации 18-й, — в D мажор.

Заглавие балета вполне на Ваше усмотрение. Со всем согласен.

Эскизы декорации получил. Очень мне нравятся. Только почему Paganini переменил свою профессию и сделался гитаристом?

Привет и поклон Все Петровне и Вам. Ваш С. Рахманинов

РАХМАНИНОВ — ФОКИНУ

VIII

22 июня 1939

Вилла Сенар. Хергенштейн в Люцерне

Дорогой Михаил Михайлович.

С большим интересом ждал и дождался Вашего письма. Все сообщаемые Вами подробности внимательно взвешивал и распределял по статьям.

Некоторые шли в кредит:

1) «Балет был совсем срепетирован и очень хорошо исполнялся в Австралии. Интерес был такой» и т. д. 2) Костюмы делаются при участии Веры Петровны. 3) «Паганини» попал в чудесную компанию. Справа и слева «Карнавал» и «Золотой петушок». Лучше быть не может.

Теперь дебет: 1) «Из труппы ушло много артистов, и приходится все разучивать вновь». Один этот пункт разрушает почти весь кредит. Почему ушли? Так же ли хороши вновь поступившие? Вызовет ли у дирекции это исполнение такой же интерес, как австралийское? 2) «Пианист обещан хороший». А вдруг окажется нехороший? А дней осталось совсем немного до первого исполнения. Эти два пункта заставили меня подумать, что у балетного композитора, в роли которого я впервые нахожусь, бывают неприятные минуты.

В заключение о моем приезде. Помните, давно это было, о чудесном спасении их величеств на станции Борки 17 октября? Нечто подобное случилось со мной. Поскользнулся на паркете и хлопнулся на пол. Чудо в том, что ничего не сломал. Ушиб же был так силен, что вот уже три недели, как

я хромаю и хожу с палочкой. Показаться в таком виде неудобно. Доктор рекомендовал терпение и думает, что хромой я буду еще не менее 2-х недель. Может, приеду попозже.

Вас же прошу не оставлять меня без известий. Войдите в мое хромоe положение.

Сердечный привет Вере Петровне и Вам. *С. Рахманинов*

ФОКИН — РАХМАНИНОВУ

IX

24 июня 1939
Отель Уолдорф. Лондон

Дорогой Сергей Васильевич!

Только что получил Ваше письмо. Огорчены, что с Вами случилось такая неприятность. Желаем Вам скорее поправиться. Огорчены также, что Вы не будете на первом спектакле. Но будем утешаться тем, что у Вас не будет «неприятных минут балетного композитора». Минут таких много при приближении первого спектакля, когда костюмы сделаны с ошибками, штаны у артистов падают, места для танцев не хватает, кой-кто из артистов путает, не узнает музыку в оркестре... а балетмейстер отчаянно злится и орет, стараясь все наладить. Каждый раз кажется, что спектакль не пройдет благополучно, что подымут не тот занавес, не тех артистов осветят, кого надо, что артисты не успеют переодеться и т. д.

В «Паганини» большинство артистов переодевается по два и три раза. Переодеваются по секундам, кот[орые] я высчитал с секундомером, метрономом и нотами в руках. Словом, муки перед рождением нового балета немалые. Обыкновенно все налаживается, и лишь балетмейстер идет домой охрипший. Уверен, и в этот раз все будет как полагается, т. е. бестолково, шумно и нервно, и... на свет появится хороший балет. Если Вы приедете не к первому спектаклю, то попадете «на готовое».

О том, что балет разладился, я писал Вам для того, чтобы, увидев на репетициях (если бы Вы приехали), как артисты ошибаются, Вы бы не удивлялись и не огорчались. Теперь почти все уже разучил с новыми, а осталась почти неделя. Новые (хотя их и много) вступили лишь в кордебалет. Главные артисты не переменились.

Отличные исполнители будут: Ростов — Паганини, Рябушинская — флорентийская девушка, Баронова — гений Паганини, Григорьева — ложь, Лазовский и Алонзо — сплетня. 9 хороших танцоров — двойники Паганини. Словом, лучший состав. Постановка очень сложная в декоративном, костюмном, осветительском и танцевальном отношениях. Много трудных виртуозных танцев. Пианиста пока не слышал. Дорати разучил с одним. Но ему не дали разрешения на работу в Лондоне. Он достал другого. 20-тилетний юноша играет рапсодию наизусть и, как говорит Дорати, очень хорошо. Итак, надеюсь на хороший спектакль. Что будет потом? Глупая, а может быть, и злобная критика. Один критик — «балетоман» сказал мне шутя: «Я слышал, что Вы выводите критиков? Критиков трогать нельзя! Критик — лицо священное». Я ответил тоже шутя: «Я знаю, что критик лицо священное. Поэтому-то они выходят у меня под «Dies Irae».

И святость, и страшный суд. Все тут».

Напишу вам о всех подробностях постановки.

С пожеланием здоровья и приветом Наталии Александровне и Вам от нас двоих.

Искренне Ваш М. Фокин

ФОКИН — РАХМАНИНОВУ

Х

1 июля 1939

Отель Уолдорф. Лондон

Дорогой Сергей Васильевич!

Поздравляю Вас с новорожденным. Наш первый балет очень удался и был встречен восторженно. Занавес подымали без конца. Кланялись в самых разнообразных комбинациях: фрак, ангелы и черти. Я тоже кланялся старательно и за Вас, и за Судейкина, и за себя.

Все произошло, как я предвидел в последнем письме, но все в превосходной степени. Безобразие с костюмами превзошло все, что бывало раньше. Я произносил на последней репетиции громовые речи, понося организацию или, вернее, дезорганизацию за все противодействие, которое нам оказано. Артисты совершенно путались в тех немногих костюмах, кот[орые] дали для последней репетиции. Охрип я больше, чем когда-либо. Вера Петровна переполновалась. Я-то хотя в крике душу отвожу, а она все молча. В результате появились какие-то дрянные костюмы, стали немного выполняться наши указания, и на спектакле для тех, кто не знал того, как должен был быть балет обставлен, казалось, что все обстоит благополучно. Танцевальная сторона была исполнена старательно и удачно. Три балерины танцевали отлично. Паганини — Ростов очень хорош, красив и демоничен. Кордебалет исполнил все хорошо. Декорации: меняли быстро и без ошибок. Для 2-й картины — в минуту, а для 3-й — в 30 секунд! Все переодевались с необычайной быстротой. Музыка звучала очень хорошо, и юный пианист дела не испортил. Ирина Сергеевна и Татьяна Сергеевна,* вероятно, не получили большого удовольствия от фортепьяно. У них в ушах звучит Ваше исполнение. Но что же делать! Doraty брал хорошие темпы, очень близко к Вашему рекорду. Публика иногда раздражалась аплодисментами, кот[орые] в Вашей партитуре не предвиделись, но это после премьеры пройдет. Декорации Судейкина очень хороши. Освещение удалось. Это чудо, если принять во внимание, что освещали без костюмов. Сегодня и еще несколько спектаклей я буду доводить освещение до совершенства. При поднятии занавеса во 2-й картине большие аплодисменты заглушили мою любимую музыку, менуэт. То же случилось и в начале 18-й вариации. В первом случае я подумал: хорошо, что повторяем. При начале 3-й картины (var. 18-я) я пожалел, что Doraty не остановил после var. 17-й. Это было бы лучше, чем играть под аплодисменты. Но, как я уже сказал, вероятно, на след[ующих] спектаклях публика поможет. Итак, спектакль прошел очень хорошо, понравился публике, балетмейстеру и его жене. Вы оказались чудным «балетным композитором», а я — хитрым эксплуататором музыки, написанной без всякой мысли о балете. За это меня много ругали, но на этот раз, кажется, мне не достанется.

Забавно: критики («музыкальные» критики) одобрили конец балета, кот[орый] Вы «специально» написали, не заметив, что это точное повторение музыки, которую они 7 минут назад прослушали!

Итак, Сергей Васильевич, душевно, сердечно благодарю Вас за это наше первое и, надеюсь, не последнее сотрудничество и поздравляю Вас с успехом.

Очень бы хотелось, чтобы Вы все же приехали с Наталией Александровной. Не думаю только, что удастся поставить «Паганини» еще раз в такую симпатичную компанию, как «Золотой петушок» и «Карнавал». Буду посылать Вам наш репертуар.

С приветом от Веры Петров[ны] Вам и Наталии Александров[не].

Ваш М. Фокин

РАХМАНИНОВ — ФОКИНУ

XI

4 июля 1939

Вилла Сенар. Хертенштейн в Люцерне

Дорогой Михаил Михайлович!

Благодарю Вас за Ваше подробное письмо, рецензии, программы и т. д.

Только проглядев их, узнал о Вашем личном празднике. Значит, прежде всего позвольте поздравить Вас и Веру Петровну с днем рождения и пожелать Вам на долгие годы иметь хороший театр, хороших артистов, пианистов, хороший оркестр и хороших композиторов. И чтобы эти последние, с готовыми партитурами новых балетов под мышкой, толпились бы «в очереди» перед дверью Вашей приемной, а Вы бы только покрикивали: «Следующий!».

Отчет о первом спектакле «Паганини» мне протелефонировал один знакомый на следующее утро; вечером звонили дети. Получил еще сегодня подробное письмо от театрала, много на своем веку перевидавшего.

Все балет очень и очень хвалят; только театрал упоминает два момента, ему не понравившихся, которые тут же приведу. Вы одни можете судить, правильны ли они. 1) В конце слишком много движения, суеты, чертовщины, рук — около Паганини, что мешает будто бы ему самому играть. Сам же Паганини великолепен. Лучше всех. В особенности замечателен его первый выход. 2) Начало 18-й вариации — великолепное соло, но к концу вариации появляющиеся в «несметном количестве» белые дамы впечатление будто бы ослабляют.

Из того же письма мне лично понравилась деталь, где гений «направляет руку Паганини».

Про пианиста все говорят, что он не плох, но мог бы быть лучше. Лично я думаю, что пианист очень волновался и со временем въиграется. Не безнадежен же он.

Вот и все.

В заключение буду Вас благодарить еще раз от лица «балетного композитора».

Привет и поклон.

С. Рахманинов 46

21 июля 1939

Вилла Сенар. Хергенштейн в Люцерне

Многоуважаемый Михаил Михайлович,

Не могу Вам сказать, до чего мне досадно и обидно, что не удастся приехать в Лондон и посмотреть «Паганини». Сергей Васильевич сейчас так занят, что не может решиться уехать, и я было совсем решила полететь на аэроплане одна, но у нас все последние дни такие сильные грозы и бури, что, я думаю, будет благоразумнее мне остаться дома. Сергей Васильевич получил массу писем, где все единогласно выражают свои восторги по поводу Вашей постановки, что меня очень радует. Буду надеяться, что и мне удастся посмотреть Ваш балет.

Шлю Вере Петровне и Вам сердечный привет.

Н. Рахманинова

ФОКИН — РАХМАНИНОВУ

XIII

23 сентября 1940

Дорогой Сергей Васильевич!

Благодарю Вас за то, что познакомили меня с Вашей чудной композицией, кот[орую] мне так хотелось узнать! * Желаю Вам ее так же успешно довести до конца, а себе желаю скорее ознакомиться с нею «в общем и в целом». Под впечатлением Ваших «танцев» задумался вчера и совсем сбился с пути. Думал, перебирал в памяти все, что слышал, и заехал в Down-Town. Хотя я плохой музыкант и с первого раза не все улавливаю, музыка меня захватила, и мне кажется, все, что Вы наиграли, я усвоил, а о целом догадываюсь. Отрывки с разговорами, м[ожет] б[ыть], даже лучше в голову влетают, чем стройное, непрерывное исполнение. До слушания я побаивался русского элемента, о кот[ором] Вы мне говорили, но вчера его полюбил, мне он кажется очень уместным и красивым. Вот что я не успел сказать Вам, и это главная причина, почему пишу: это о «раз-та-та, раз-та-та». Этот вальсовый аккомпанемент как будто мешает Вам, стесняет. Это я понял не из музыки, а из Ваших слов (пять недель назад). Если Вам кажется назойливым этот элемент вальса и Вы его сохраняете потому, что это дает танцевальность, облегчает танцевать под музыку, облегчает сочинение танца или оправдывает название, то я думаю, что следует отбросить «та-та», как только потеряется *чисто музыкальный аппетит* к нему. Мысль о танце — мысль посторонняя. Если бы мне, например, выпала вторичная радость сочинять на Вашу музыку танцы, то я бы совершенно не чувствовал необходимости в этой ритмической поддержке.

Я не умею говорить, а тем более писать о музыке, но пишу п[ото]му, что, мне кажется, Вы связываете себя *танцевальными* требованиями.

Итак, поздравляю с прелестным Вашим детищем и желаю радостно закончить Ваш труд.

С приветом Наталии Александровне.

Искренне Ваш М. Фокин

Хотел избавить любезную Софью Александровну * от беспокойства, попытался добыть у Раковского книгу Метнера, но она (слава автору и издателю) распродана. Буду очень признателен, если С[офья] А[лександровна] напишет мне, куда можно прислать за книгой.

Дорогой Сергей Васильевич!

Рады успеху Ваших «Симфонических танцев». Были на концерте, получили большое удовольствие и долго от души Вам аплодировали.

Примите и передайте Наталии Александровне наш привет и пожелания счастливого путешествия.

Искренне Ваш М. Фокин

О. И. ДЫМОВУ

5 ноября 1936

Дорогой Осип Исидорович!

Спасибо Вам за чудную статью. Как Вы написали! Эта статья особенно дорога мне тем, что написана она Вами, писателем, драматургом. Отношение Ваше к моим балетам как к драме — это громадное удовлетворение, это большая награда за мой труд. Ведь главное, о чем я мечтал, это чтобы из балета-забавы создать балет-драму, из танца — язык понятный, говорящий. Как бы я хотел, чтобы все смотрели на балет так, как Вы! Почти всегда, читая критику, я страдаю. Не потому, что «бракууют», строго судят, не признают и т. д., а потому, что всё, что пишут о балете, всё — *мимо*. А иная похвала еще хуже ругани. И чем более критик специалист своего дела, чем более балетоман, тем мучительнее его писание. В технике танца никто из пишущих балетоманов ничего не понимает. Смысл же танца, который должен быть понятен всякому человеку, подходящему с открытой душой, они не улавливают, занятые различными рас. Видят танцовщицу, а не тот образ, который должен быть воплощен. Кажется, у Гоголя кто-то наслаждается при чтении тем, «как из букв слова получаются». Так же и балетоманы упиваются тем, как из рас получается танец. А какой смысл в том, что выражено, что сказано этим особенным языком... до этого интерес не доходит.

Газету (Новое русское слово) я добыл во множестве экземпляров и статью прочел много раз. Когда буду в плохом настроении и усомнюсь: стоит ли заниматься таким пустяковым делом, танцеванием? — прочту Вашу статью и, может, опять натворю что-нибудь.

Еще раз благодарю Вас и прошу принять и передать супруге от Веры Петровны и меня наш сердечный привет.

Ваш М. Фокин

М. КАЛЬВОКОРЕССИ

[Середина августа 1939]

Многоуважаемый г. Calvocoressi!

Можете ли Вы мне объяснить: почему Вы, когда пишете о моих балетах (в Radio Times aug. 11¹ 1939 г.), не поминаете совершенно меня как автора, а все их называете дягилевскими?

¹ «Радио таймс», 11 августа (англ.).

«Russian Ballets of his»¹ — пишете Вы. «His»² — это значит Дягилева.

По поводу «Бориса Годунова» Вы никогда не решаетесь написать: опера Дягилева «Борис Годунов», а про мои балеты пишете: «They should have been named the Diaghileff Ballets from the very start».³

Говоря о бал[ете] «Сильфиды», Вы поминаете Тальони, Шопена, Роя Дугласа, Павлову, Карсавину, Нижинского и, конечно, Дягилева... всех, но... не Фокина.

Вы знаете, что «Сильфиды» я поставил за несколько лет до встречи с Дягилевым. Вы знаете, что «Павильон Армиды» и «Клеопатра» были мною также поставлены на императорской сцене в России до Дягилева. Но, описывая эти балеты, так же как и Половецкие пляски, Вы меня совершенно не упоминаете.

Говоря о «Видении розы», Вы называете Дягилева, Жана Луи Водуайе, Теофиля Готье, Карсавину, Нижинского, Вебера, Берлиоза... но не Фокина.

Вы знаете, что «Дафнис и Хлоя» Равеля написан на мое либретто, сочиненное за много лет до знакомства с Дягилевым. Вы знаете, что «Жар-птицу» Стравинский написал также на мой сюжет и в тесном сотрудничестве со мной. Но, помянув об этих балетах, Вы обо мне, об авторе, забываете. Почему?

Не потому ли, что «they should have been named the Diaghileff Ballets»? ⁴

Очень прошу Вас написать мне: какие причины заставляют Вас приписывать Дягилеву то, что является плодом моей артистической жизни.

Вы понимаете, что, вредя таким образом моему имени, Вы помимо моральной обиды причиняете мне и материальный убыток. Все мои дела и заработки находятся в полной связи с тем, что мной создано в прошлом.

Примите уверения в моем искреннем уважении.

М. Фокин

Н. Ф. СТРАВИНСКОМУ

Дорогой Игорь Федорович!

В течение многих лет я воздерживался от письма, которое мне очень неприятно отсылать Вам, Вам, с которым я связан воспоминаниями о самых радостных для меня днях художественного сотрудничества. Теперь, прочтя в газетах, что А. Больм в Калифорнии, в Hollywood Bow'l будет при Вашем содействии ставить новую хореографию для нашего балета «Жар-птица», я чувствую себя вынужденным обратиться к нему и к Вам с вопросом: как Вы смотрите на это с чисто моральной точки зрения?

Откинем в данный момент юридическую сторону дела — вопрос о праве (с точки зрения «существующих законов») пользования сюжетом, о праве продавать его и пр. и пр. Все эти права трудно защищаемы. Защита их связана с большими неприятностями и иногда приводит к смехотворным результатам (напр[имер], присуждение трех центов в вознаграждение морального ущерба)... *

¹ Его русский балет (англ.).

² Его (англ.).

³ Они должны быть названы дягилевскими балетами с самого начала (англ.).

⁴ Они должны быть названы дягилевскими балетами? (англ.).

Совсем другое — этика; она удерживает человека от неправильного поступка, она не имеет никакой «давности».

Балет «Жар-птица», переданный мною Вам для написания к нему музыки, является плодом большой моей работы. Это не сказка, переделанная в балет, такой сказки нет, а сюжет, основанный на изучении и объединении многих сказок. В него я вложил свою фантазию, свою мечту о новой форме балета, свои приемы особого изложения действия и т. д. и т. д.

Передавая Вам его и указывая все детали действия, я был уверен, что наша работа неразделима, что каждый момент музыки будет выразителен и будет выражать именно те самые чувства и настроения, которые составляют содержание балета. Как можно музыку оторвать от того содержания, для выражения которого она написана?

Никто у меня либретто не покупал, ни Дягилев, ни Вы, ни музыкальный издатель (как это было, например, с балетом «Дафнис и Хлоя», который у меня купил Дюран). *

Вот почему я был очень удивлен, увидав на нотах, что все права принадлежат Юргенсону, что за получением права на постановку *mise en scène* надо обращаться к нему. Какими же *mise en scène* он владеет? Почему моя *mise en scène* принадлежит ему, а не мне?

Естественно было бы понять это так, что, хотя и без моего ведома и без моего согласия, издатель Вашей музыки взял на себя охрану моих авторских интересов и при каждом предложении постановки балета будет запрашивать меня по поводу либретто, *mise en scène*, хореографии. Но этого ни разу не случилось.

Читал я, что Вы продали право на «Жар-птицу» кинематографическому обществу, что Вы судились с этим обществом, и одной из причин тому было, что сюжет фильма имеет к балету лишь весьма отдаленное отношение. Следовательно, Вы бы хотели, чтобы сюжет мой был использован фильмом без изменений. Теперь же я читаю, что моя хореография будет заменена совершенно новой хореографией А. Больма.

Конечно, совершенно новой, независимой от моей, она быть не может. 1. Хореография связана с музыкой, а музыка с сюжетом. 2. Больм много лет видел мой балет и не сможет вычеркнуть его из своей памяти.

Итак, мои выдумки, мои мысли и чувства будут использованы, а меня самого при этом просто будут считать несуществующим.

Было время, когда Больм был в тяжелом положении и этим передо мной оправдывал необходимость принять предложение постановки «Золотого петушка» «по Фокину». * Но теперь, насколько я знаю, он непрестанно работает и имеет полную возможность ставить свои балеты. Отчего бы ему не ставить его хореографию на музыку, не связанную с моим творчеством?

Для меня несомненно, Игорь Федорович, что если Вы пересмотрите все эти вопросы не с деловой, коммерческой точки зрения, а с точки зрения правственного права человека на создание его фантазии, плод его духа, то Вы войдете в мое положение и почувствуете неправильность и жестокость отрыва от меня того, что составляет часть меня и что я так доверчиво, радостно раскрыл перед Вами, не допуская и мысли, что мое может уйти от меня.

Буду благодарен, если Вы объясните мне, как Вы смотрите на все изложенное мною.

Я уверен, что кроме очень несовершенных и временных законов, действующих в разных странах и между странами, Вы верите еще и в другие законы, вечные и более обязательные. *

Искренне преданный Вам М. Фокин

А. Р. БОЛЬМУ

Дорогой Адольф!

Из газет я узнал, что ты ставишь «Жар-птицу» с совершенно новой хореографией.

Тебе, более чем кому-либо другому, известно, что в моих балетах, и особенно в балетах, где самый сюжет создан мною, хореография органически связана с действием и от него неотделима; это не украшение сюжета танцевальными номерами, а выявление его танцами.

В газетной заметке меня больно царапнули по душе: 1) что мой балет ставится без всякого поминания меня как автора, 2) что о праве его ставить никто меня не спрашивает, 3) что моя хореография объявляется этим как бы ненужной, может быть, недостаточно доброкачественной, может быть, устарелой, 4) что это делаешь ты — человек, связанный со мною и моими постановками очень большой долей своего артистического успеха.

Разве твой успех в «Игоре», «Тамаре», «Клеопатре», «Зол[отом] петушке», «Шехеразаде» и пр., и т. д. и т. д. не налагает на тебя никаких обязательств?

Про себя скажу, мне особенно тяжело обращаться к тебе с протестом, порицанием или, вернее, просьбой оставить мои балеты, к тебе, с которым я связан воспоминаниями о многих славных днях работы и успехов.

Мне кажется, наше прошлое обязывает.

Я ни единого из твоих балетов не ставил и никоим образом ими не пользовал[ся]. Обращаюсь к тебе с просьбой так же поступать и по отношению ко мне.

«Петрушка», «Шехеразада», «Золотой петушок», «Карнавал» — все это самые большие удачи моей артистической жизни, и все это ты в течение ряда лет пользуешься. Теперь дошла очередь до «Жар-птицы»!

При нашей первой встрече в Нью-Йорке ты объяснил, что обстоятельства вынудили тебя поставить в Метрополитен-опера мою постановку «Зол[отого] петушка». Ну, а теперь? Ты имеешь возможность творить свое. Что же заставляет тебя пользоваться мое?

Пишу тебе с полной откровенностью и ожидаю искреннего ответа.

Твой М. Ф.

М. В. БОРИСОГЛЕБСКОМУ

1

[1940]

Многоуважаемый г. Борисоглебский!

Простите, что так обращаюсь к Вам, не зная Вашего имени и отчества.

Ознакомившись с «Материалами по истории русского балета», приношу

14 Вам мою благодарность за сочувственное отношение к моей деятельности

и за правильное изложение моих взглядов на балет, что так редко приходится встречать в печати. В то же время я хочу довести до Вашего сведения о некоторых неточностях, касающихся меня. Если эта полезная для людей, интересующихся искусством, и в частности балетом, книга будет издаваться вторым изданием, Вы, вероятно, найдете возможным внести в нее некоторые исправления или же сделаете это каким-либо иным способом.

Стр. 89, том II.

«Фокин М. М., род. в 1880 г. «Незаконнорожденный» сын гражданки города Мангейма Екатерины Кинд. Отец Фокина неизвестен, т. е. документально не установлен. Усыновлен же Фокин был купцом Апраксина рынка Михаилом Федоровичем Фокиным. Восьмилетним мальчиком Мих. Фокин был определен в петербургск[ое] Театральное училище...»

Я был рожден Екатериной Андреевной Фокиной (урожденной Кинд). Она состояла 33 года в законном браке с купцом Михаилом Васильевичем Фокиным и родила от него 18 детей. Все были законнорожденными. 13 умерло при рождении или в малолетстве. Я был 17-м по рождению и самым младшим из пяти оставшихся в живых. Отец мой ничего не имел общего с Апраксиным рынком. В школу я поступил девятилетним мальчиком. Никогда не учился у Облакова, Петипа, Иванова и Чеккети. Учился у Карсавина, Волкова, Ширяева, Гердта, Легата и по окончании школы — у Иогансона.

Стр. 89. Преподавателем был назначен не в 1904, а в 1901.

Стр. 137. «Фокин, исполнявший фактически обязанности второго балетмейстера, дослужился до 2000 руб.».

Обязанности второго балетмейстера я никогда не исполнял. После парижского успеха в 1909 г. Теляковский, приглашая меня, обмолвился о должности второго балетмейстера. Я ответил решительным отказом. Я сказал: «Второй я или первый — это будет видно по моим работам». Тогда мне предложен был контракт балетмейстера без всякого «номера». Я получал 4000 р[ублей] за репетирование своих балетов, 4000 гарантии за постановки (по 1000 р[ублей] за каждую) и 4000 как артист. Итого 12 000 р[ублей].

Стр. 89. «Он открыто заявлял, что «докажет свое преимущество не только над отжившим свой век Петипа, но...» и «мы о нем говорим как о давно пройденном этапе».

Ничего подобного я не говорил и не заявлял. Смелости у меня было достаточно, но хвастуном никогда не был. Меня удивляет, что слова поставлены в кавычки. Откуда они взяты?

Стр. 92. «Теперь Фокину 58 лет. Это уже старик. У него все в прошлом, и мы о нем говорим как о давно пройденном этапе. Даже великие мертвецы (!) не пробуждаются».

Теперь мне 60 лет. Я действительно старик, но последний поставленный мною в 1939 году балет «Паганини» признается в Лондоне, в Нью-Йорке и в Австралии лучшим из всего, что я сделал. «Паганини», таким образом, не может быть давно пройденным этапом и является не прошлым, а будущим по отношению к 1938 году, когда писалась книга. Очевидно, «мертвецы» иногда «пробуждаются».¹

¹ Чтобы не быть голословным, посылаю Вам свидетельство печати. Мог бы множество таких вырезок прислать.

Я отлично понимаю, что при таком колоссальном количестве материала неизбежны ошибки. Пишу без малейшей доли осуждения. Но очень прошу Вас исправить ошибки. Особенно хотелось бы исправить «незаконнорожденного» и фразу о Петипа. Я боролся против рутины, отживших традиций, устарелых приемов... но больших и старых художников уважал. Не мне судить о моих преимуществах!

Если бы Вы написали моей сестре (Софии Михайловне Крупицкой, Кирочная, 38, Ленинград), она бы предоставила Вам документы и разъяснения, касающиеся моей семьи.

Покорнейше прошу Вас ответить на это письмо и указать: на чем основано недоразумение с незаконнорожденным?

С глубоким уважением М. Фокин

P. S. В Вашей книге я не нашел упоминания о моем проекте реформы балета, кот[орый] я изложил в форме предисловия к моему либретто бал[ета] «Дафнис и Хлоя». Либретто и этот проект реформы были отосланы Теляковскому. Если этот документ не застрял в личных бумагах Теляковского, то он должен находиться в «деле Фокина». Могу ли я получить в таком случае копию? Как большого личного одолжения, жду от Вас ответа. Пишу книгу воспоминаний, и этот документ очень важен для меня.

Был бы очень признателен, если бы Вы выяснили для меня след[ующий] вопрос: было ли в СССР напечатано новое издание мемуаров М. Петипа? Дело в том, что С. Лифарь в своей книге ссылается на слова Петипа, кот[орый] будто бы на меня обрушился. На мой вопрос, где он это прочел, Лифарь ответил, что в «Мемуарах» Петипа, кот[орые] в настоящее время (в 1938 году) готовятся к печати и выписки из которых он «в частном порядке» получил из Ленинграда.*

Простите, что беспокою Вас своими просьбами. Со своей стороны буду рад служить Вам сведениями по вопросам искусства в Америке.

С почтением М. Фокин

II

[Апрель 1941]

Многоуважаемый Михаил Васильевич!

Очень благодарен за Ваше письмо. Тронут, что Вы нашли время в день получения моего письма отослать мне такой обстоятельный ответ. Мне сейчас очень трудно писать Вам подробно по поводу всех затронутых вопросов (я переезжаю в новое помещение), и я надеюсь послать Вам при первой возможности более убедительные доказательства того, о чем теперь пишу кратко.

Спешу ответить Вам не только потому, что хочу Вас поблагодарить. Я хочу Вас предупредить как можно скорее, что меня не следует зачислять в группу «дягилевцев»! Если Ваш роман* будет основан на сведениях, почерпнутых из книги «à la» книга Ромолы [Нижинской], то он независимо от его художественных достоинств будет содействовать утверждению той неправды, во имя которой написаны уже сотни книг. Неправда эта (говоря кратко, резко и — пока — бездоказательно) заключается в следующем:

1. Принято Дягилева считать руководителем, создателем, учителем, творцом балета, реформатором, проводившим в жизнь искусства свои вкусы, свои идеи и т. д.

На самом деле он не руководил, а руководился советами Бенуа, Бакста, Серова, Фокина и других... в первый период (1909—1914) его антрепризы и гг. Кокто, Кохно, Пикассо и других — во второй (1915—1929).

Он *никогда ничего* не создал, никого не учил ничему, реформы балета не осуществлял (давал то, что, казалось ему, может быть успешным, или то, что по посторонним искусствам соображениям ему было выгодно, удобно, практично давать). Своих взглядов на балет *не имел*, их не высказывал и ни в чем не проявил (даже в своем «Мире искусства» он не упомянул об этом искусстве).

Он ставил (в смысле антрепренерском) чужие сочинения, по вкусу, по художественным приемам, по самому направлению совершенно противоположные. Так делают директора театров, менеджеры, но не творцы. Дягилев был мастер уговаривать, добывать экспонаты, добывать деньги (см. письмо И. Репина * в «Мире искусства» за 1899 год), он не был брезглив в средствах (см. «Воспоминания о балете» А. Бенуа в «Русских записках» за 1939 год).

2. «Дягилевцы. — Под этим словом подразумевается группа людей, объединенных с Дягилевым одним стремлением в искусстве. Я же (как и многие, знающие правду) думаю, что под этим словом следует понимать группу гомосексуалистов, которые внесли грязь в искусство балета. Целая серия друг друга сменявших фаворитов были объединены не художественной платформой, а стремлением использовать слабость, ненормальность Дягилева. Это привело к извращению русского балета. Если бы я имел место и время подробно изложить этот пункт, Вы бы поняли, с каким ужасом я отношусь к слову «дягилевцы».

3. Нижинского следует считать одним из величайших танцоров, исполнителей, но не новатором, не творцом, не философом; ни толстовцем, ни музыкантом, ни даже минимально интеллигентным или культурным человеком его назвать нельзя. (Прочитайте о его немзыкальности в мемуарах Игоря Стравинского.) Прочтя у Ромолы о том, какой был музыкант Вацлав, я запросил Бурмана (тоже автора лживой книги о Нижинском). Он (однокашник Нижинского) ответил мне о потрясающей немзыкальности Нижинского. В письме он мог сказать правду, но в книге о Нижинском надо врать, а то получается неинтересно.

4. Книга Ромолы. Я начал читать ее. На первых же страницах прочел, что Нижинский танцевал классические «pas de trois» с сестрой и братом, когда ему было 3 года. Сестре был 1 год! Очевидно, репетиции начались в утробе мамы. Я бросил книгу. ¹ <...> *

Мне трудно указать Вам книгу, в которой была бы правда о балете. Помянутые записки Бенуа достойны доверия. Надо только учесть его желание, его слабость представить себя учителем, а других — исполнителями его идей.

¹ Бронислава Нижинская писала мне: «В книге Ромолы очень много неточностей и вымысла».

Книга В. Светлова «Современный балет» не продиктована (какое исключение!), ей можно верить. Но она говорит о самом начале нового балета. Книга С. Beaumont'a «M. Fokine and his Ballets»¹ содержит небольшие ошибки, в ней все скучно... но зато нет вранья (невероятное явление!). Рекомендую прочесть книгу Лифаря «Дягилев». Книга написана, конечно, не Лифарем, а по его заказу. В ней легко отличить хвастливые и глупые писания «самого» Лифаря от страниц, хлестко написанных опытным, но тоже ничего не понимающим в балете литератором. Авторы много врут, совместно возвеличивают Дягилева, уничтожают Фокина и т. д., но в книге есть интересная документация, есть удивительная психология «дягилевцев» (прочтите сцену драки двух «любвей» Дягилева — Лифаря и Кохно над телом усопшего), есть курьезные разоблачения (прочтите, как «организовал» Дягилев писание своей книги). Вообще книга замечательна характеристикой грязи, в которой купалась компания.² Посылаю Вам мою статью о Лифаре.* Это материал тоже для писаний о Дягилеве.

В заключение: я не скрываю мою *личную неприязнь* как к Ромоле, так и к «дягилевцам». Но уверяю Вас, что личные отношения и чувства не влияют на оценку мною людей и их талантов: в самый разгар интриги Дягилева и Нижинского против меня и моего балета «Дафнис и Хлоя» я работал с наслаждением над ролью Дафниса с Нижинским и любовался им, как исполнителем моего сочинения. Я высоко ценю также организаторские способности и энергию Дягилева.

Буду очень признателен, если приложенное письмо перешлете моей сестре С. М. Крупницкой, Кировная, 38. Если это Вам неприятно, разорвите его.

С искренним приветом М. Ф.

На все Ваши вопросы с радостью отвечу.

¹ С. Бомонта «М. Фокин и его балеты» (англ.).

² Цинично-кокетливые признания Лифаря в том, что он «ни в чем не мог отказать Дягилеву», не всем приятно читать, но для ознакомления с «эпохой» необходимо.



Приложения



КОММЕНТАРИИ

В основу подготовки литературного наследия М. М. Фокина к настоящему изданию положены следующие правила.

Воспроизводится подлинный текст оригинала рукописи, фотокопии, газетной или журнальной статьи. Из числа купюр, сделанных в первом издании, оставлены лишь те, где текст повторяется и не приносит ничего нового, причем в каждом случае в комментариях указано, какой именно текст оказался повторен.

Редакторская правка заключалась в том, что были устранены некоторые слова, явно написанные Фокиным ошибочно, и вместо них нужные по смыслу слова вставлены в квадратных скобках. В квадратные же скобки заключены слова, названия и нумерация глав, отсутствующие у Фокина, но необходимые или желательные для понимания текста.

По-русски написаны фамилии, названия и слова, которые Фокин писал по-разному: иногда по-русски, иногда на иностранном языке.

В подстрочных сносках даются ссылки самого Фокина, а также перевод иностранных слов, сделанный редакторами первого и второго изданий. Библиографические ссылки даны с указанием номеров журналов и страниц, у Фокина порой отсутствующих. Цитаты проверены, и мелкие неточности в них устранены.

За помощь, оказанную при подготовке второго издания книги М. М. Фокина «Против течения» к печати, редактор приносит благодарность М. Н. Алфимовой, П. Е. Вайдман, Дени Дабади, Ю. Н. Подкопаевой.

Принятые сокращения: ЛГТБ — Ленинградская государственная театральная библиотека им. А. В. Луначарского, ГПБ — Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград), ЛГТМ — Ленинградский государственный театральный музей, ГРМ — Государственный Русский музей (Ленинград), ЛГАТОБ — Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова.

ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ

В 1937 г. М. М. Фокин начал писать мемуары. По свидетельству сына, В. М. Фокина, балетмейстер «засел вплотную за мемуары, начав их 16 ноября, и рабо-

гал почти каждый день с 8 ч. 05 м. с небольшим перерывом на кофе и телефонные разговоры». В архиве М. М. Фокина найден план будущей книги. На фирменной бумаге отеля в Ко (Швейцария) Фокин сделал следующий набросок карандашом:

«ПЛАН КНИГИ (может быть много раз изменен)

I часть — Мысли о балете

Сказать только, чем мои взгляды отличаются от других: а) общий взгляд, б) о технике танца, в) о мимике, г) о постановке балетов.

II часть — Воспоминания

а) Детство, школа и разочарование; моя анкета. Начало карьеры. Занятия живописью. Эрмитаж. Дмитриев-Кавказский.

б) Как я стал балетмейстером, учителем. «Дафнис и Хлоя», записка в дирекцию. Постановки. План реформы и осуществление. «Армида» и знакомство с Бенуа. Масса постановок. Рубинштейн и «Саломея». Ко (Саух) и письмо Бенуа.

Дягилевский период:

в) Встречи с Дягилевым и первый сезон. Другие сезоны. Работа в Спб., Милане, Стокгольме. г) Ссора с Дягилевым. Работа с Павловой, Рубинштейн. Спб. д) Примирение с Дягилевым и серия балетов. е) Война, поездка по Испании, возвращение в Россию. Благотворительность. 1-е турне по России. ж) Революция. Мы в Швеции. Возвращение. Ерунда в театре. 2-я поездка по России. «Руслан» как «лебединая песня». Отъезд. з) Деятельность в эмиграции: Скандинавия, Америка, турне, постановки в Европе (Лондон, Париж, Милан), в Южной Америке, Калифорнии. и) Как Фокина хоронили и как он оказался живым. Милан, Блум, Базиль.

III часть — Настоящее и будущее балета

Модернисты вне балета

Дилетанты

Модернисты в балете

Искусство танца вне балета (Дункан, Рут Сен-Денис, Шан-Кар, Архентинита, Эскудеро).

IV часть — Беседы о балете

с балетоманами, с родственниками композиторов, с художниками, с дилетантами, с режиссером.

V часть — Мои статьи о балете

[Письмо в] «Таймс», о Вигман, о Грэм, об американском балете.

VI часть — Интервью со мной

Тюгаль («Архив танца»), Гребенщиков.

VII часть — Ответ моим критикам

и поправки к книгам о балете.

На другом листе Фокин пополнил свой план:

«О т д [е л] VIII. Годы в Америке

Морис Гест и американские «менеджеры». «Афродита», «Мекка» и другие постановки с американскими танцовщиками. Концертное турне по Америке и Европе. Празднование моего юбилея в России и приглашение вернуться в Ленинград. Моя

школа в Нью-Йорке. Постановка балетов во Франции, Англии, Дании. Смерть Павловой. «Колон-театр» в Буэнос-Айресе. Дягилевский балет после моего ухода. Травля балета и самоубийство Семенова».

Кроме плана книги Фокин составил и перечень своих балетов, где определил место каждого из них.

«Посвятить отдельную главу:

«Жар-птица», «Дафнис и Хлоя», «Золотой петушок», «Паганини».

Описать для книги:

«Игорь», «Шехеразада», «Петрушка», «Видение розы», «Павильон Армиды», «Орфей», «Карнавал», «Сильфиды», «Эвника», «Египетские ночи», «Франческа да Римини», «Песни» Лядова, «Приключения Арлекина», «1-я Шопениана», «Бессмертный Пьеро», «Медуза», «Сон маркизы», «Громовая птица», «Веселящиеся боги», «Прелюды», «Семь дочерей горного духа», «Оживленный гобелен», «Стихии».

Упомянуть:

«Тамара», «Синий бог», «Садко», «Грот Венеры», «Исламей», «Юдифь», «Руслан», «Ученик Чародея», «Стенька Разин», «Виноградная лоза», «Сон», «Пудренный бал», «Эльфы», «Оле Торо», «Три апельсина», «Испытание любви», «Дон Жуан», «Золушка», «Ацис», «Времена года», «Искатели жемчуга».

Упомянуть кратко:

«Нарцисс», «Иосиф Прекрасный», «Мидас», «Хота», «Эрос», «Бабочки», «Русские игрушки», «Китайский», «Фарландайо», «Афродита», «Мекка», «Иоганн Крейслер», «Мефисто-вальс», «Эрос и Нимфа», «Семирамида», «Диана де Пуатье».

Забывать:

«Фра Мино», «Фауст», «Роз Герл», «Суд», «Казанова», «Самсон и Далила», «Хассан», «Сон в летнюю ночь», «Шайтан», «Дедушка Мороз», «Пизанелла», «Вальс», «Болеро».

В 1937—1938 гг. Фокин написал и отдал перепечатать на машинке шесть глав: три главы о детстве, школьных годах и начале работы в театре, о «Жар-птице», о «Дафнисе и Хлое» и о «Золотом петушке». Всем им предшествует довольно подробный перечень содержания. Кроме того, были перепечатаны материалы, названные Фокиным: «Модернистический немецкий танец», «Дилетантизм вместо мастерства», «О дилетантизме в танце», «Ответ автору статьи «Варварство в танцах», предназначенные для главы о модернистах, — 33 страницы, а всего — 160. Эти материалы, перепечатанные в нескольких экземплярах, были подвергнуты небольшой правке Фокина и переплетены вместе. Один экземпляр хранится в ЛГТБ.

Остальная часть мемуаров, которую успел написать Фокин, сохранилась в рукописных черновиках, написанных на листах бумаги большого формата. Здесь всего два заглавия: «Первый сезон в Париже» и «Второй сезон Ballet Russe»; разбивка на главы не проведена через весь текст и потому воспринимается случайной. С 1 по 47 страницу идет рассказ о путешествиях, увлечении музыкой, начале педагогической деятельности, о замысле балета «Дафнис и Хлоя», о женитьбе; с 49 по 69 — о первых постановках. «Павильон Армиды» открывает новую нумерацию следующих 18 страниц, причем на первой из них написано «Готово». «Египетские ночи» пронумерованы 71—78 страницами, причем на последней Фокин переходит к рассказу о «Шопениане». Далее до 125-й страницы включительно идет рассказ о «Шопениане», «Карнавале» и Русских сезонах. Поскольку разбивка на главы не доведена Фокиным до конца, в издании сохранены главы первого издания, как более соответствующие хронологической последовательности изложения событий. Все эти материалы хранятся в ЛГТБ в виде фотокопий с автографа Фокина.

В мемуары включены две новые главы, опубликованные в первом издании книги М. Фокина «Против течения» в виде статей: о Дягилеве и о модернистическом танце. Обе были задуманы Фокиным как составные части мемуаров: материалы о Дягилеве даже названы воспоминаниями.

Глава «Модернистический танец» составлена из трех статей. Две из них — «Модернистический немецкий танец» и «О дилетантизме в танце» — взяты из той тетради, в которой они переплетены вместе с шестью главами мемуаров и некоторыми другими. Статья «Модернистический немецкий танец» под названием «Современен ли

модернизм?» (Is modernism modern?) была опубликована в 1931 г. в журнале «The Dance Magazine», вторая — в журнале «Trend» за 1933 г. (№ 1). Из той же тетради взята последняя часть статьи «Модернистический немецкий танец», продолжающая ее текст, но написанная позднее; в первом издании опубликована не была. Статья «Печальное искусство» была напечатана в газете «Новое русское слово» 1 марта 1931 г.

Двенадцать глав мемуаров были проверены по тексту подлинников и фотокопий, хранящихся в ЛГТБ. Основная часть главы о Дягилеве обнаружена там не была; ее проверка и раскрытие купюр произведено по копии, сохранившейся в архиве Г. Н. Добровольской; вторая и четвертая части главы публикуются по копии, снятой с подлинника В. М. Фокиным и хранящейся в ЛГТБ, третья — по копии из архива Г. Н. Добровольской. Не была обнаружена и статья «Печальное искусство». Публикуется по тексту первого издания книги; одна фраза восстановлена по копии страницы, сохранившейся в архиве Г. Н. Добровольской.

Стр. 29. По воспоминаниям родственников, отец Фокина, Михаил Васильевич Фокин, долгое время был содержателем первоклассного буфета-ресторана в императорском Яхт-клубе на Крестовском острове. Косвенно это подтверждается и в мемуарах: дети Фокиных летом жили на даче на Крестовском острове, посещали танцы в Яхт-клубе.

У Фокиных было 18 детей (Михаил — семнадцатый по счету). Из них дожили до зрелого возраста пятеро: братья Владимир, Николай, Александр, Михаил и сестра Софья.

Стр. 30. Брат М. М. Фокина, Николай Михайлович, окончил Тверское кавалерийское училище, полковник царской армии, участник первой мировой войны. После революции добровольно вступил в ряды Красной Армии, участвовал в гражданской войне, занимал высокие военно-административные должности в Перми, Вятке (ныне Киров), Екатеринбурге (ныне Свердловск). В 1923 г. демобилизован по болезни с поста начальника Организационного управления Штаба Приуральского военного округа. Вскоре умер.

Мать Фокина, Екатерина Андреевна Фокина (урожденная Кинд), родилась в городе Мангейме, приехала в Россию в возрасте 16 лет.

Стр. 31. Брат М. М. Фокина, Владимир Михайлович, учился в мореходном училище, ходил в кругосветное плавание. Затем стал комедийным актером, работал в московских и петербургских театрах, а также в провинции. В 1916 г. поступил в труппу Александринского театра. О нем очень тепло отзывается в мемуарах Н. Ф. Монахов, называя превосходным актером, у которого было чему поучиться. После Октябрьской революции В. М. Фокин снимался в советских фильмах. Умер во время блокады Ленинграда.

Ленни — псевдоним комического актера С. К. Алафузова.

Стр. 32. Н. М. Фокин читал лекции по истории России в 1920—1922 гг., но не в Перми, а в Свердловске.

Стр. 33. Брат М. М. Фокина, Александр Михайлович, законченного образования не получил. Увлекался спортом, был рекордсменом по гребле, в 1896 г. — чемпион России по велосипеду, в 1906—1907 гг. брал призы на автомобильных гонках Петербург—Москва, Петербург—Рига. Затем занялся театральным делом — организовал Троицкий театр миниатюр. После Октябрьской революции устраивал гастрольные поездки по провинциальным городам. Осенью 1927 г. уехал в Латвию и спустя 10 лет скончался в Риге.

Троицкий театр миниатюр помещался на Троицкой улице (ныне ул. Рубинштейна), 18; основан А. М. Фокиным в 1911 г. и просуществовал до 1917 г. В театре ставились небольшие пьесы, фарсы и т. п. Первым его художественным руководителем был А. И. Долинов, а затем В. Р. Раппопорт. Из числа известных драматических актеров в Троицком театре работали В. О. Топорков и Ф. Н. Курихин.

Стр. 34. Сестра М. М. Фокина, Софья Михайловна, в 1896 г. вышла замуж за А. П. Крупицкого. После революции некоторое время работала в советских учреждениях.

Стр. 35. Имеется в виду Крупицкий Александр Петрович, муж С. М. Фокиной. Служил начальником сметно-финансового отделения Главного артиллерийского управления. После Октябрьской революции работал в разных учреждениях Ленинграда.

Стр. 36. Санкт-Петербургское императорское Театральное училище, ныне Ленинградское государственное академическое хореографическое училище им. А. Я. Вагановой.

Книга, о которой пишет Фокин, — «Материалы по истории русского балета. 200 лет Ленинградского государственного хореографического училища. Прошлое балетного отделения петербургского Театрального училища, ныне Ленинградского государственного хореографического училища. (1738—1938)». Составитель М. В. Борисоглебский. Первый том (1738—1887) вышел в 1938 г., второй том (1888—1918) — в 1939 г. Издание Ленинградского государственного хореографического училища.

Упомянутая Фокиным статья Веры Балетомановой «В царстве Терпсихоры (записки русской танцовщицы)» была напечатана в ноябрьской и декабрьской книжках журнала «Новое слово» за 1884 г. Псевдоним автора раскрыть не удалось. Сомнения Фокина в правоте Балетомановой не имеют оснований; однако в 1890-х гг. состав педагогов и воспитателей действительно обновился к лучшему.

Стр. 37. В годы учения Фокина французский язык в Театральном училище преподавал Эвод Алексеевич Тернизьен (работал в училище с 1879 по 1908 г.).

Законоучителем в училище с декабря 1886 г. был священник Василий Фавстович Пигулевский.

Стр. 40. Упомянутый натюрморт М. М. Фокина находится в Ленинградском государственном хореографическом училище им. А. Я. Вагановой.

Стр. 47. Фокин неоднократно выступал в постановках Л. И. Иванова в школе и в театре. Он исполнял роль Колена в «Тщетной предосторожности», участвовал в балетах «Шалость Амура», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Сильвия». Но все они были созданы раньше.

Л. И. Иванов был знаком с музыкой балета «Волшебная флейта, или Танцовщики поневоле», возобновленного в Петербурге в 1865 г. Этот старинный балет и лег в основу нового, переработанного Дриго и Ивановым.

Стр. 49. Музей Александра III (ныне Русский музей в Ленинграде) был открыт как картинная галерея в 1898 г.

Стр. 51. Михайловский театр помещался в здании, построенном на Михайловской площади (ныне площадь Искусств) в 1833 г. Его нынешнее название — Государственный академический Малый театр оперы и балета.

Фокин, видимо, забыл точное название балета — «Урок танцев в гостинице».

Стр. 56. «Летучая мышь» — первый русский театр-кабаре, существовавший в Москве с 1908 по 1918 г. Основан Н. Ф. Балиевым, В. И. Качаловым и Н. Л. Тарасовым сначала только для артистической, а с 1910 г. — для широкой публики. В репертуаре его были пародии (например, на «Марию Стюарт», на «Синюю птицу»), сценки, пантомимы, песенки и другие эстрадные номера, в которых принимали участие Станиславский, Качалов, Шаляпин, Собинов, Мордкин, Голейзовский и др.

Стр. 57. С. С. Белинская действительно не оправдала возлагавшихся на нее в школе надежд. Главной причиной было тяжелое заболевание: в 1904 г. она была помещена в психиатрическую лечебницу.

Стр. 62. Фокин, очевидно, имеет в виду статью Н. В. Гоголя «Петербургские записки 1836 года».

Книги, касающиеся балета, в самом деле выходили редко. Это: Цорн Ф. А. Грамматика танцевального искусства и хореографии. Одесса, 1890; Нелидова Л. М. Письма о балете. М., 1894; Плещеев А. А. Наш балет. Спб., 1899; Н. Балет и эстетика. Спб., 1896.

Стр. 69. В ленинградской части архива Фокина сохранилась конторская книга, на листах которой наклеены цветные открытки с изображением разнообразных народных танцев многих европейских и других национальностей.

Стр. 72. У Фокина эта фамилия написана неразборчиво, похоже на Ошевнов. Но такого лица среди знакомых Фокина тех лет обнаружить не удалось. Вероятно, Фокин имел в виду Осипова.

Стр. 73. Дворянское собрание — ныне Ленинградская государственная филармония (Большой зал).

Сопоставление теории Э. Ганслика с исполнительским искусством не вполне правомочно. Критик не отрицал эмоционального воздействия музыки, тем более исполнения. Он выступал против вульгаризации содержания музыки, против того, что музыка может изобразить «всю лестницу человеческих чувств», конкретность действительности. Ганслик настаивал на том, что «идеи, изображаемые композитором, прежде всего суть идеи чисто музыкальные» (с. 55); анализируя специфические возможности музыки, исследователь утверждал, что «в музыке есть и смысл, и последовательность, но музыкальные, она есть язык, который мы понимаем, на котором мы говорим, но перевести который мы не в состоянии» (с. 83). Теория Ганслика способствовала пониманию того обобщенного специфического содержания музыки, которое диктуется природой этого искусства.

Стр. 74. Разумеется, Фокин говорит не о народниках в общепринятом смысле слова, а об артистах балета, проводивших культурно-просветительную работу среди населения; многие из них в 1905 г. были инициаторами и активными участниками забастовки артистов балета Мариинского театра.

Речь идет о Четвертой симфонии П. И. Чайковского.

Стр. 77. Фокин написал «[Иза] Гердт», вероятно, помня свое обращение к девочке.

Воспоминания о годах учения у Фокина, приуроченные к празднованию 25-летия его деятельности, писали бывшие ученицы и ученики М. Н. Горшкова (см.: Материалы по истории русского балета, т. 2, с. 30), Е. М. Люком (там же, с. 143—152), А. В. Лопухов (там же, с. 214—216), артист П. И. Гончаров (там же, с. 130).

Стр. 78. В Петербурге с 1853 г. существовала книжная торговля Маврикия Осиповича Вольфа. В Гостином дворе помещался его главный книжный магазин.

На титульном листе упоминаемой Фокиным книги написано следующее: «Дафнис и Хлоя. Древнегреческая повесть Лонгуса о любви пастушка и пастушки на острове Лезбос. С.-Петербург, издание М. В. Нирожкова, 1904 г. Дозволено цензурой, С.-Петербург, 20 апреля 1904 года». Предисловие датировано 1895 г. Тексту предпослан эпиграф из Гете: «Поэма «Дафнис и Хлоя» так хороша, что в наши скверные времена нельзя сохранить в себе производимого ею впечатления, и, перечитывая ее, изумляешься снова и снова. Какой вкус! Какая полнота и нежность чувств! Их можно сравнить с лучшим, что только было написано. Требуется написать целую книгу, чтобы как следует оценить достоинства этой поэмы. Следовало бы ее перечитывать раз в год, чтобы научиться из нее и вновь чувствовать впечатления ее большой красоты».

Обложка книги, хранящейся в Публичной библиотеке, не совсем соответствует описанию Фокина. В центре рисунка — изваяние Папа. Дафнис и Хлоя стоят перед ним на коленях, лицом друг к другу. Их правые руки подняты к изваянию. На поясе Дафниса — свирель, левой рукой Хлоя держит флейту, прижимая к себе посох, посох и в левой руке Дафниса. Позади Дафниса — козлы, позади Хлоя — овцы.

Стр. 79. Не имея под рукой оригинала предисловия, Фокин был вынужден воспроизвести его на память. Это исказило и модернизировало изложение — создалось впечатление, что уже в 1904 г. у Фокина была закончена программа реформ. Таким и воспроизвел это предисловие Бомонт в своей книге о Фокине, где писал: «Танец не должен быть простым дивертисментом, вставленным в пантомиму. В балете все содержание может быть выражено в танце. Танец прежде всего должен быть выразительным. Он не должен вырождаться в простую гимнастику. Он должен быть, по существу, пластическим словом. Танец должен разъяснять духовное состояние артистов в спектакле. Более того, он должен передать целую эпоху, в которой протекает действие балета.

Музыка для такого выразительного танца должна быть не менее вдохновенной. Вместо старомодных вальсов, полек, пиццикато и галопов нужно создать музыку, выражающую те же чувства, которые вдохновляют движения танцующего. Гармоническое сочетание, в которое эти танцы должны входить с темой, эпохой и стилем, требуют нового подхода к декорациям и костюму. Нельзя больше требовать коротких юбок, розовых трико и атласных туфель. Нужно дать свободу художественной фантазии.

Балет нельзя составлять из «номеров», «выходов» и т. п. Он должен отражать художественное единство замысла. Действие балета никогда не должно прерываться для того, чтобы танцовщицы могли ответить на аплодисменты публики.

Вместо традиционного дуализма, балет должен отличаться полным единством выразительности, единством, состоящим из гармонического слияния трех элементов — музыки, живописи и пластического искусства.

Великим, выдающимся отличием нового балета будет то, что вместо акробатических трюков, рассчитанных на привлечение аплодисментов, и формальных антре и пауз, введенных исключительно только для эффекта, в нем будет лишь одно — стремление к красоте.

Через ритмы тела балет может найти выражение идей, чувств, эмоций. Танец так же относится к жесту, как поэзия к прозе. Танец — это поэзия движения.

Так же, как жизнь различна в разные эпохи, так и жесты людей бывают различны, поэтому танец, выражающий жизнь, должен быть разнообразным. Танец египтян времен фараонов отличался от танца маркизов восемнадцатого столетия. Пылкий испанец и флегматичный обитатель севера не только говорят на разных языках, но применяют разные жесты. Они не выдуманы. Их создала сама жизнь». (Перевод Н. П. Ренз-Рославлевой). Ср. с подлинным текстом предисловия «О постановке балета «Дафнис и Хлоя», с. 229—230.

Стр. 81. А. Л. Волынский был тонким знатоком и ценителем классического танца и академического балета; в многочисленных статьях он дал профессиональный разбор балетов Петина и Иванова, сделал первые шаги и в области теории хореографического искусства. Оценка Фокиным личности и деятельности Волынского весьма субъективна и вызвана столь же субъективным неприятием Волынским творчества Фокина, того пути, по которому хореограф направил балетный театр.

Стр. 87. Фокин справедливо пишет о влиянии на себя жены. Но он, естественно, отмечает лишь положительные стороны этого влияния. Между тем, по свидетельству современников, были и отрицательные. Балетмейстер действительно сконцентрировал внимание только на балете: круг разносторонних интересов Фокина, питавших его творчество, сузился, ослабли его дружеские контакты с художниками, композиторами; заботившийся прежде лишь о художественной стороне предприятия, Фокин стал придавать большее внимание и материальной. Предпочтение В. П. Фокиной танцовщицам, с которыми он делал свои первые балетмейстерские шаги, вызвало неодобрение многих членов труппы.

Стр. 90. Письмо А. А. Санина было опубликовано в газете «Русь» в 1906 г. (№ 79, 18 дек., с. 1): «Милостивый Государь, ввиду неправильностей и разноречия в толках о действительных мотивах, заставивших меня отказаться от постановки трагедии гр. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» на сцене Александринского театра, считаю своим неременным долгом выяснить перед обществом те факты и раскрыть те причины нравственного свойства, которые заставили меня бросить работу и отказаться от постановки трагедии. Через всю мою пятилетнюю режиссерскую деятельность на сцене

Александринского театра в качестве руководящего принципа проходило одно стремление, одна задача — это борьба за святость и неотъемлемость прав, принадлежащих режиссеру как свободному художнику, как поэту, как ответственному воплощению известного идейного и художественного плана данной постановки. Г. директор императорских театров всегда шел навстречу этим моим художественным заботам и исканиям и [в] лицах директора и управляющего конторой Г. И. Вуича, наперекор многим враждебным для меня влияниям, я всегда находил истинно художественную поддержку и на словах, и на самом деле. Так и теперь, развивая перед В. А. Теляковским общий художественный план моей постановки трагедии гр. Толстого, я сказал ему, что в последней картине трагедии есть сцены «скоморошьей потехи», для постановки которых мне нужен в помощь артист балетной труппы г. Фокин. Директор немедленно одобрил мой свободный выбор и обещал мне участие г. Фокина. Я остановился на г. Фокине потому, что, следя и интересуясь деятельностью этого молодого артиста в балете, пришел к убеждению, что г. Фокин по своей индивидуальности, по манере творчества, по всем склонностям своего ищущего дарования наилучшим образом подойдет к моему плану, сумеет понять меня. Именно г. Фокин, твердо верилось мне, уйдет от обычной «балетной» пляски скоморохов, именно он воссоздаст нужную мне грубоватую, наивную, лубочную бытовую картину «смешного скоморошьего действия в XVI веке», где и своеобразное пение, и мимика, и примитивная музыка, и народный жест, и юмор в ухватке и танце — все должно сливаться в одну гармоническую новую художественную ценность. Г. директор понял меня и, заручившись его согласием, я сейчас же стал вводить г. Фокина в мою художественную концепцию. Я не ошибся. Г. Фокин увлекся задачей и стал готовить мне сцену с чутьем, с фантазией, с настоящим подъемом художественного творчества. Так, г. Фокин открыл мне целую группу любителей исторической музыки, для которых никакие сопелки не страшны. Заручившись принципиальным согласием В. А. Теляковского, я вместе с тем приступил к оборудованию формальной стороны дела. Стоя на страже порядка, необходимого в таком громадном деле, как сложное хозяйство императорских театров, я считал необходимым оформить и упорядочить участие г. Фокина и выбранных им товарищей, как деятелей чужой труппы, в моей постановке. 8 и 9 декабря эта часть, после обычных проволочек, была у меня покончена с г. управляющим конторой Г. И. Вуичем и режиссером балетной труппы г. Сергеевым.

Я отдался пьесе, как вдруг в понедельник, 11 декабря, совершенно неожиданно для меня, на репетицию «Грозного» явился страшно взволнованный г. Фокин и заявил мне, что он устранен от участия в постановке трагедии и что назначенная репетиция «скоморошеских сцен» отменена. Вслед за тем еще большей неожиданностью для меня оказалось внезапное появление г. Легата, сконфуженно предложившего мне свои услуги. Не предупрежденный ни одним словом, ничего не понимая в произошедшем, я только мог, сам потерявшись вконец, отделаться общими любезностями перед ним в чем не повинным г. Легатом. Затем, придя в себя, я конечно, понял, что какие-то непонятные для меня закулисные влияния, какие-то непонятные для меня «высшие» соображения хотят отнять у меня выбранного мной, нужного мне, уже посвященного в мое дело человека и заменить его г. Легатом, против личности и дарования которого, как таковых, я опять-таки решительно ничего не имею. Как раз при наличии совсем иной художественной задачи я, с чувством полного художественного удовлетворения, имел удовольствие работать с г. Легатом. Я говорю о постановке им танца гетер перед цезарем в трагедии Дюма «Калигула», которую я ставил года два тому назад. Глубоко оскорбленный таким вторжением в область моей художественной компетенции, обиженный больно за такое отношение к г. Фокину как к артисту и как к человеку, я в тот же день, в понедельник 11 декабря, обратился вновь к В. А. Теляковскому, прося его распутать этот закулисный узел. Г. директор императорских театров отнесся к моей просьбе с большой сердечностью, вновь успокоил меня, обещал поддержать мои интересы и права как художника, сказал, что в тот же вечер разберет все дело и даст ему надлежащий справедливый ход. Во вторник, 12 декабря, на утренней репетиции г. управляющий труппой поразил и сразил меня вконец новым решением интересующего меня дела. «Балет не может участвовать. Любителей исторической музыки нельзя допускать. Танцы ставит непременно г. Легат. Ему предоставляются статисты». Тогда, видя полное пренебрежение к моим заботам и настояниям, не будучи в состоянии вынести прямого насилия над моей художественной волей, связанный чувством товарищеской этики с гг. Фокиным и Легатом, я вынужден был отступить. Вот та совокупность условий, которая заставила меня

покинуть черновые репетиции «Грозного» и совершенно отказаться от какого-либо вмешательства в постановку трагедии и от какой-либо художественной ответственности за предстоящий спектакль».

Стр. 91. Дивертисмент «Виноградной лозы» состоял из танцев духов вин: итальянских, венгерских, испанских, восточных. Царицу виноградных вин изображала А. Павлова, ее сестру Веселость — Т. Карсавина; В. Фокина, Е. Обухова и М. Рутковская исполняли танец испанских вин.

Стр. 92. В рукописи мемуаров встречается правка, сделанная В. М. Фокиным. В этом месте текст возвращен к своему первоначальному виду, а на полях рукой М. М. Фокина написано: «Лучше бы не поправлял отца!»

Стр. 95. А. К. Глазунов оркестровал «Шопениану» в 1889—1892 гг.

С. 96. «Шопениана» была подсказана Фокину не только гравюрами 1840-х гг., но и сохранившимися образцами романтического балета — «Жизелью» и «Сильфидой».

Стр. 98. Не удалось установить, какое издание и чей перевод цитирует Фокин.

Стр. 100. См.: Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980, с. 458. Кроме того, Бенуа мимоходом упоминает, что Фокин выбрал «Оживленный гобелен» «по совету Черепнина» (с. 457) и что привлечением к работе над оформлением «Павильона Армиды» в Мариинском театре он «был обязан Черепнину» (с. 458); это раходится с рассказом об истории постановки балета Фокиным. Разумеется, сейчас трудно с точностью установить, кто прав — Бенуа или Фокин. Однако следует помнить, что сведения о постановке «Павильона Армиды» в Мариинском театре Бенуа получил от Черепнина, в разговоре с которым у художника могло сложиться превратное впечатление, что инициатива в обоих случаях принадлежала композитору. Трудно себе представить, что Черепнин сам предложил малоизвестному балетмейстеру поставить свой балет в Театральном училище. Удивляет, что на столь шатком основании авторы комментариев к книге Бенуа делают довольно решительный вывод: «М. М. Фокину в период написания его поздних мемуаров было, по-видимому, свойственно приписывать себе некоторые инициативы в создании и осуществлении различных балетных замыслов» (с. 700). Ошибки и неточности Фокина обусловлены ненадежностью человеческой памяти; думается также, что память Бенуа («Записки о балете», где упомянуты эти сведения, были опубликованы в 1939 г.) не менее уязвима, чем память Фокина, писавшего мемуары (и ранние, и поздние) в те же 1938—1940 гг.

Стр. 102. Далее Фокиным в рукописи зачеркнуто шесть строк, представляющих определенный интерес для характеристики его взглядов: «Мариус Петипа под конец своей деятельности ставил грандиозные балеты, [такие], как «Спящая красавица», «Раймонда». Исключением явились два его одноактных балета — «Времена года» и «Испытание Дамиса». Последний можно считать единственным его сочинением, выдержанным с начала до конца в одном стиле».

Утверждая, что одноактные балеты стали основной, преобладающей формой балетного спектакля во всем мире, Фокин не учитывал практику хореографического театра в Советском Союзе.

Стр. 104. Здесь у Фокина написано: «как например», но примеры не приведены.

Стр. 107. Речь идет об интервью по поводу постановки «Павильона Армиды», данном А. Н. Бенуа брату Л. С. Бакста, репортеру «Петербургской газеты» И. С. Розенбергу, и напечатанном в этой газете 18 ноября 1907 г. (№ 317, с. 11):

— Как прошла генеральная репетиция?

— Это можно назвать административным курьезом.

Балет преподносится публике после всего одной костюмной репетиции, сошедшей за «генеральную».

Будь я ответственным директором, я бы ни за что не решился в таком виде преподносить балет даже специальной репетиционной публике. На сцене шла ценообра-

зимая путаница благодаря тому, что при новизне костюмов никто друг друга не узнал и все попадали не на свои места и не в свои пары. Повторяю, наша затея очень трудная и к ней нужно было отнестись с большим вниманием, нежели отнеслось наше экономное начальство.

— Почему ваша задача так трудна и как могла выразиться пресловутая театральная экономия в том, что балет давался публике в недопеченном виде?

— Отвечу вам сначала на второе, хотя и чувствую, что это самый щекотливый из ваших вопросов. Видите ли, не дали нам больше костюмных репетиций потому именно, что балет очень дорого обошелся дирекции (говорят, от 24 до 30 тысяч рублей). Дирекция считает нужным теперь беречь столь дорогую постановку. По остроумной комбинации «некоего в виц-мундире», пусть лучше балет провалится из-за своей неподготовленности для сцены (а дорогая постановка будет сдана в шкафы и сараи), нежели чтоб балет был хорошо срепетирован, имел успех, остался бы на репертуаре и делал сборы, которые покрыли бы высокие издержки. Такова экономия «виц-мундира».

— Вы все упоминаете о виц-мундире. Означаете ли вы под этим вообще наше чиновничество или имеете в виду определенное лицо?

— Я имею в виду вполне определенное лицо, но называть его вам еще не хочу¹. Впрочем, если вас интересует узнать, кто этот «пекий», то спросите любого из служащих в казенных театрах или причастных к ним: кого они ненавидят от всей души, кого считают за человека, губящего священное дело русского театра, и любой из них назовет вам «без осечки» непременно «одно» лицо.

Это лицо через два года доберется и до директорского поста.

Раз же сделавшись директором, он погубит казенные театры вконец, после чего будет переведен, с повышением в чине, на «другую должность».

— Вы обещали выяснить трудность вашей затеи.

— Главная трудность, но и главный интерес ее заключались в том, что мы все трое авторов захотели создать нечто в совершенстве гармоничное.

— Удалось ли это вам? Разве могут трое художников спеться настолько, чтобы, не теряя своих индивидуальных особенностей, каждый являлся необходимым добавлением к другому?

— По-моему, удалось вполне. Черенкин сочинил превосходную музыку. Давно уже на нашей сцене не слышали такой подходящей к действию «оркестровой иллюстрации». Танцы полны чарующих красок, «психологическая» сторона разработана с большим умом и проникновенным чувством. Что касается Фокина, то он обнаружил себя прямо гениальным балетмейстером! У этого человека в голове целые «планы баталий», и изобретательность его неисчерпаема.

Каждый танец им выдуман по-новому; отдельные вариации для артистов изящны, «как песня», а «хоровые эффекты» полны царственной пышности и темперамента. Еще бы две репетиции, и вы увидали бы нечто сказочное по великолепию. Но и так артисты подтянутся к спектаклю и «спасут» то, что губит начальство.

— Думаете вы, что спасут? Ведь Фокина не любят.

— Действительно, как всякий выдающийся человек Фокин навлек на себя немало неприязни.

Он весь огонь, а огонь обжигает. Но огонь вызывает поклонение, и нельзя сомневаться, что балету ясна сила дарования Фокина и что он может добиться всего одним своим личным авторитетом».

Стр. 108. Журнал «Мир искусства» выходил с 1899 по 1904 г.; издателями его были С. Н. Мамонов и М. К. Тенишева, а редактором — С. П. Дягилев.

Стр. 110. Именно по поводу статей Л. Кирстейна Фокин в 1940 г. сформулировал небезынтересные требования к балетному критику: «Признавая за критиком право отрицательно относиться к любому, хотя бы признанному и публикой, и всеми другими критиками произведению, никогда не выступая против оценки моих сочинений, я все-таки заявляю, что каждый критик должен удовлетворять трем требованиям:

1) Критик должен быть совершенно свободен от личной денежной или деловой заинтересованности как в деле, о котором он высказывается, так и в организациях, которые с данным делом конкурируют.

¹ Бенуа имеет в виду А. Д. Крученского.

2) Критик, если он даже не является компетентным лицом, человеком со специальным образованием, то он все же должен не представлять [собой] феномена по неспособности усваивать хотя бы основные законы того искусства, которое он хочет разбирать.

3) Критик должен непременно воздержаться от того, чтобы ставить свою оценку произведения в полную зависимость от личных отношений с артистом». (Письмо редактору журнала «PM's weekly» по поводу письма Л. Кирстейна, опубликованного 1 декабря 1940 г. ЛГТВ).

Здесь Фокин написал: «во всей нашей поверхности и во все стороны».

Стр. 112. Первый («Египетские ночи») и второй («Клеопатра») варианты балета отличались и по своему финалу. Счастливая развязка была предусмотрена сценарием балета: жрец, жалая Амуна и Веренику, подменял яд снотворным панитком. В «Клеопатре» финал был трагическим. Музыка его была сочинена Н. Н. Черепным.

Стр. 113. Одно из главных действующих лиц балета «Египетские ночи» в программах и афишах того времени называли то Вереника, то Береника. Фокин писал Вереника. Та же героиня в «Клеопатре» была названа Таор.

Бенуа сказал это в интервью, данном корреспонденту «Петербургской газеты» и опубликованном 18 ноября 1907 г. См. комментарии к с. 107 настоящего издания.

Здесь Фокин собирался закончить главу и начать новую под цифрой VII. Для того чтобы не разбивать по разным главам два варианта одного и того же балета («Шопениана»), а также два балета, поставленные в один вечер («Шопениана» и «Египетские ночи»), сохранена компоновка главы первого издания.

Стр. 118. Балет «Карнавал» был поставлен Фокиным в 1910 г. в Петербурге для благотворительного спектакля журнала «Сатирикон», т. е. после знакомства с Дягилевым, но, действительно, вне какого-либо делового контакта с ним.

«Сатирикон» — юмористический и сатирический еженедельный журнал. Издавался в Петербурге в 1908—1914 гг. под редакцией М. Г. Корифельда, художника А. А. Радакова и писателя А. Т. Аверченко. В числе его сотрудников были известные юмористы Н. Тэффи, О. Л. д'Ор, поэт Саша Черный, писатель Осип Дымов.

Стр. 121. Письмо Бенуа не найдено. Однако в разделе «Письма» настоящего сборника публикуется ответ Фокина, подтверждающий получение упомянутого письма.

Стр. 123. Далее у Фокина следуют слова: «Приведу здесь описание того, как работал Тальони».

Вот как не надо работать, вот самая ошибочная система». Однако пример не приведен.

Стр. 124. Репертуар первого «Русского сезона» в Париже: 18 мая 1909 г. генеральная репетиция и 19 мая спектакль — «Навильон Армиды», «Шоловецкие пляски», «Шир» («Le Festin»). 18 мая в «Навильоне Армиды» главные роли исполняли Каралли и Мордкин, а 19 мая — Павлова и Фокин. 2 июня была показана вторая программа, в которую входили первый акт из оперы Глинки «Руслан и Людмила», «Сильфиды» («Шопениана»), «Клеопатра» («Египетские ночи»).

Главный дирижер Э. Купер. Исполнители основных ролей: А. Павлова, Т. Карсавина, Н. Рубинштейн, В. Фокина, С. Федорова, В. Каралли, А. Балдина, О. Федорова, В. Нижинский, М. Фокин, А. Булгаков, А. Больм, М. Мордкин, Г. Розай, С. Григорьев.

Театр Шатле (Châtelet) — парижский муниципальный театр. В 1909 г. Дягилев, арендовав этот театр для своей антрепризы, основательно его перестроил и расширил сценическую площадку. Спектакли труппы под руководством Дягилева шли в этом театре в течение десяти лет.

Стр. 127. Это слово написано у Фокина неразборчиво: может быть, «отдаленным».

После этих слов у Фокина написано: «V. Первый сезон в Париже».

Стр. 128. Вместо девичьей фамилии Ромолы Нижинской у Фокина поставлено многоточие.

Стр. 129. «Аполлон» — художественно-литературный и музыкальный ежемесячный журнал. Издавался в Петербурге с 1909 по 1917 г. Редактором-издателем журнала был С. К. Маковский. Фокин был близок к основателям журнала, на страницах которого широко и сочувственно освещались триумфы «Русских сезонов».

Екатерининский театр помещался на Екатерининском канале (ныне канал Грибоедова), 90. С октября 1909 г. в этом помещении функционировал один из самых оригинальных дореволюционных театров — «Кривое зеркало» («Театр художественных пародий, буффонад и миниатюр»), созданный в 1908 г. А. Кутелем и З. Холмской.

Стр. 130. Далее у Фокина написано: «VI. Второй сезон Ballet Russe».

Ныне переулок Леонова.

Стр. 136. Фокин здесь ошибся: премьера «Видения розы» состоялась в третьем сезоне — 6 июня 1911 г.

В основу сюжета были положены две начальные строки стихотворения Т. Готье: «Я — дух розы, которую ты носила вчера на балу...»

Стр. 137. Сокращена фраза, в более развернутом виде фигурирующая в главе о Дягилеве.

Стр. 142. Гранд Опера (официальное название — Национальная Академия музыки и танца) — крупнейший оперный театр Франции в Париже. Здесь Фокин поставил ряд своих балетов во время «Русских сезонов», а также в 1921 и в 1934 гг.

Стр. 146. Здесь начинается новая нумерация страниц главы о «Жар-птице».

Стр. 147. Кроме того, Н. С. Гончарова оформила еще два балета Фокина: «Русские игрушки» (Нью-Йорк, 1921) и «Мефисто-вальс» (Париж, 1935).

Стр. 148. Труппа Дягилева в 1920-е гг. называлась «Русские балеты Монте-Карло», так как патроном ее был принц Монакский, предоставивший Дягилеву прекрасное помещение, служившее стационаром, в котором каждую весну должны были даваться спектакли. В 1929 г. директором театра Оперы Монте-Карло был назначен Ренэ Блюм, к которому после смерти Дягилева перешли полномочия антрепренера. В 1932 г. труппа слилась с труппой Русской оперы в Париже под руководством В. Г. де Базиля и была названа «Русские балеты Монте-Карло». В 1936 г. Блюм ушел из антрепризы, организовав новую — «Русский балет Монте-Карло Ренэ Блюма», где Фокин поставил «Испытания любви», «Дон Жуан» (оба 1936) и «Стихии» (1937). В 1938 г. труппа Блюма вошла в новую организацию под руководством Л. Ф. Мясина с исключительным правом на название «Русский балет Монте-Карло». Труппа де Базиля была переименована в «Русский балет де Базиля» (она называлась также «Воспитательные балеты», «Оригинальный русский балет», «Королевский Ковент-Гарденский балет»); после оккупации Франции немцами она перебазировалась в США и просуществовала до 1951 г. С этой труппой Фокин создал балетную версию «Золотого петушка» (1937) и «Паганини» (1939).

Стр. 150. Это намерение Фокина осталось неосуществленным. См. ниже его статью «О ритмическом суеверии».

Стр. 158. Далее Фокиным написано: «VIII. Сезон 1912 года» и следует начало главы, текстуально почти совпадающее с рассказом о замысле «Дафниса и Хлои» в главе IV. В настоящем сборнике приведен целиком тот вариант главы о «Дафнисе и Хлое», который был у Фокина перепечатан начисто и переплетен в тетрадь.

Стр. 159. Видимо, говоря о рассуждениях Римского-Корсакова по поводу стилизации античной музыки, Фокин имел в виду соображения композитора о том, что

при сочинении музыки на античные темы главным условием является исключение явно противоречащих данной эпохе интонаций, ладового строя и т. п., поскольку следов древней музыки не сохранилось и никто не может в точности сказать, какая именно музыка была в древнем Риме. Однако внациональной музыки не существует, поэтому необходимо для римской музыки подбирать наиболее близкие ей оттенки, например итальянский и византийский. При соблюдении этих условий никто не сможет упрекнуть композитора в том, что его музыка не римская. (Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980, с. 281.)

Стр. 160. В повести Лонга имя этой девушки не Лисион, а Ликенион.

Стр. 163. Собрание лучших номеров «Иллюстрированной комедии» и программ, посвященных представлениям и торжественным спектаклям Русского балета. Издатель Брюноф. (Франц.).

Стр. 164. Было принято открывать спектакль малозначительными пьесами или балетами в расчете на то, что главная, наиболее «почетная» часть публики обычно являлась в театр с опозданием.

В издании 1935 г. (The Albatros. Hamburg—Paris—Bologna), с. 145.

Стр. 165. Габриэль Астрюк был антрепренером театров в Париже во время Русских сезонов.

Стр. 172. Фокин имеет в виду группу артистов Варшавского правительственного театра, пополнивших труппу Дягилева после того, как она стала постоянно действующей.

Стр. 174. По симфонической картине «Три пальмы» Спендиарова Фокин создал в 1913 г. балет «Семь дочерей горного короля».

Стр. 178. После постановки оперно-балетной версии «Золотого петушка» в журнале «Аполлон» (1914, № 6-7, с. 46—54) появилась статья сына композитора, А. Н. Римского-Корсакова, под заглавием «Золотой петушок» на парижской и лондонской сценах» с протестом против использования Фокиным музыки оперы Римского-Корсакова для танца и в особенности против перевода оперного действия в танцевальное. Протест нашел поддержку среди музыкантов. 25 сентября 1937 г. в связи с постановкой Фокиным балетной версии «Золотого петушка» в лондонской газете «Таймс» была опубликована статья «Разрушительные действия балета», автор которой категорически протестовал против использования Фокиным для балетного спектакля даже сюиты из «Золотого петушка».

Ответное открытое письмо Фокина было напечатано в газете «Таймс» 30 сентября 1937 г.

«Сэр, я прочитал в «Таймс» от 25 сентября статью под заглавием «Разрушительные действия балета», в которой автор заявил в отношении балета «Золотой петушок», поставленного мною на музыку Римского-Корсакова, что «замыслы композитора больше ничего не стоят, если его уже нет в живых».

Такое обвинение очень серьезно. Оно направлено против меня, поскольку это я предложил 24 года тому назад покойному Сергею Дягилеву поставить балет на музыку из оперы «Золотой петушок». Теперь я осуществил мечту своей жизни: передать образы Пушкина на музыку моего любимого композитора Римского-Корсакова. Мои сообщники по «преступлению» — замечательная Гончарова и талантливая труппа полковника де Базиля. Но каждый «преступник», когда его обвиняют, имеет право говорить в свою защиту. Я поэтому не сомневаюсь, что вы дадите этому ответу на обвинения, направленные против меня, гостеприимное место на страницах вашей газеты.

Меня обвиняют по трем пунктам: первое, что я поставил балет на музыку, написанную для оперы, и, таким образом, исказил замысел композитора. Второе, что произведены сокращения, соответствующие движениям танца. Третье, что темпы изменены.

Мой ответ состоит в том, что я изменил замысел композитора в гораздо меньшей степени, чем сам композитор изменил замысел поэта. Пушкин не писал этих стихов

для пения: а в опере их не только поют, но и значительно изменили. Большинство стихов Пушкина сокращено, и вставлены сотни других строк, сочиненных Бельским. Некоторые слова много раз повторяются для того, чтобы соответствовать музыке, в ущерб поэзии и своему значению.

Почему же тогда ваш критик не написал, что «замыслы поэта ничего уже не стоят, если его нет в живых»? Можно легко понять уважение музыкального критика к намерениям композитора, но не следует забывать в то же время о поэте, особенно в год, когда весь мир отмечает столетие со дня его смерти. С другой стороны, когда этот балет был поставлен на музыку Римского-Корсакова, не было сделано никаких изменений, вставок, изменений порядка или повторов. Затем, в отношении купюр, Римский-Корсаков лично дал разрешение Глазунову и Штейнбергу сделать сюиту из музыки оперы, заменив вокальные партии инструментальными. Сюита, на которую поставлен теперешний балет, представляет собой значительно менее сокращенный вариант, чем тот, который был создан при жизни композитора. Во время постановки балета я никогда не расставался со своим метрономом и тщательно следовал темпам, указанным самим композитором, больше, чем мне когда-либо приходилось в процессе какой-либо другой постановки. Если дирижер не всегда следовал метроному, это не было связано с необходимостью «соответствия движениям танцовщика», но полностью происходило благодаря личной интерпретации и чувству самого дирижера. Но это как раз то, что Римский-Корсаков написал в предисловии к партитуре оперы: «...исполнение произведения должно быть гибким и эластичным».

Когда я собирался ставить балет, я знал, что педанты будут обвинять меня за дерзость, но чувствовал, что имею право использовать музыку, которую люблю, так же как композиторы имеют право использовать стихи, никогда не предназначавшиеся для сцены.

Я теперь вполне уверен, что не ввел своих «сообщников в преступление», а, наоборот, привлек к подлинному художественному творчеству. Мы пытались выразить в балете слова Пушкина и музыкальную интерпретацию Римского-Корсакова.

Подытоживая, я хотел бы задать несколько вопросов: почему возможно сокращать Пушкина и нельзя сокращать Римского-Корсакова? Почему сюита Глазунова и Штейнберга может быть приемлемой, а сюита, аранжированная Черепнинным, нет? Римский-Корсаков умер и по этой причине не может дать разрешения своему ученику. Почему право санкционировать или осуждать такую аранжировку должно принадлежать вашему критику?

Не мне судить, насколько удачен наш эксперимент, но я должен защищать право на творчество». (Перевод Н. П. Ренз-Рославлевой).

Стр. 180. В черновике ответа секретарю дирекции парижской комической оперы М. Доре Римский-Корсаков писал: «В качестве капельмейстера, могущего провести мою «Снегурочку» согласно моим авторским намерениям, я могу Вам указать на Николая Черепнина...» (Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 336).

Стр. 182. См.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1951, т. 30, с. 127.

Стр. 185. 4 августа 1907 г., заканчивая оперу «Золотой петушок», Н. А. Римский-Корсаков написал либреттисту В. И. Бельскому, что решил изменить финал оперы и закончить ее послесловием Звездочета перед опущенным занавесом; для этого предисловия он просил Бельского сочинить несколько стихов. В ответном письме от 9 августа Бельский сообщал: «Я всегда восставал против послесловия в [«Золотом»] петушке» и именно для того, чтобы его избежать, постарался пристроить слова «Сказка ложь, да в ней намек» в начале оперы. Я рассчитывал на серьезное впечатление (пожалуй, даже на тяжелое) от последней сцены и хора и боялся, что всякое обращение к зрителям уничтожит реальность только что пережитых событий и повернет их в шутку. А между тем здесь плохая шутка. Но очевидно, эта мысль не вполне отвечает вашей природе, которая глубоко постигает даже самое мрачное, но всегда предпочитает ему светлое; у вас в этом вопросе положительно потребность сгладить мрачное впечатление и закончить оперу шутливым аккордом. Ии будь по-вашему». (Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 327).

Эти слова Бельского и привели Фокина к выводу, что либреттист собирался закончить оперу «мрачной, страшной нотой».

См.: Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 294.

Стр. 186. В VII томе «Британской энциклопедии» на с. 306 (издание 1959 г.) в статье о Дягилеве сказано следующее: «В Англии новизна и свежесть его концепции, так сказать, совершили революцию в искусстве танца и впоследствии возродили к новой жизни сценический танец, который к концу XIX века пришел в упадок и превратился в эффектное зрелище невысокого художественного уровня. Среди его [Дягилева] многочисленных удачных балетов можно назвать «Карнавал» (музыка Шумана), «Шехеразаду» (музыка Римского-Корсакова), «Петрушку» (музыка Стравинского) и др.»

Стр. 187. Имеется в виду период 1915—1929 гг.

Стр. 188. Следующая фраза в тексте Фокина является почти дословным повторением предыдущей.

Стр. 191. В изданной Дягилевым книге о творчестве Левицкого вступительная статья действительно написана В. П. Горленко.

Стр. 193. Вероятно, имеется в виду Ливен.

Стр. 194. В 1924 г. в газете «Новое русское слово» была опубликована статья С. П. Дягилева «Как я ставил русские балеты». Она была перепечатана из английского журнала. При всех неточностях, которые могли вкратце в перевод, статья говорит сама за себя: «Неоднократно указывалось, что «дягилевский балет», только что отпраздновавший свой 20-летний юбилей, является следствием и показателем моего собственного развития.

Быть может, потому тем, кто знает меня только как директора балета, небезынтересно будет вкратце познакомиться с неизбежностью, с которой причина влечет за собой определенное следствие.

С ранней юности я интересовался театральным искусством. Однако моей первой работой было создание журнала «Мир искусства», в связи с чем я организовал несколько картинных выставок. Просуществовав шесть лет, журнал в 1905 году прекратил выходить.

Единственным следствием организации журнала и выставок было то, что мне поручили в 1906 году руководить первой большой выставкой русского искусства в Западной Европе.

На следующий год я с помощью Римского-Корсакова и других талантливых музыкантов организовал серию симфонических концертов в Париже. С целью яснее выявить русскую национальную музыку, необходимо было, конечно, поставить там же и оперу. И в 1908 году поэтому я поставил «Бориса Годунова» с Шаляпиным. Это было первое выступление его за границей; с этих пор началось победное шествие величайшего певца по всему миру.

От оперы один шаг до балета.

В то время в императорских оперных театрах в Петербурге и Москве вместе было около 400 балетных артистов. Они проходили великолепную школу и танцевали традиционные классические балеты, которые вовсе не были, как это ошибочно думали многие, вкраплены в оперу, но сами занимали целые вечера. Некоторые из них имели от 10 до 12 картин. Упомяну только «Эсмеральду», «Талисман», «Баядерку», «Спящую красавицу» и «Раймонду».

Я хорошо знал все эти балеты, так как в продолжение двух лет был прикомандирован к директору императорских театров.

Я не мог не отметить, что среди более молодых сил петербургского театра намечалась известная реакция против классических традиций, за которыми ревниво следил Петипа.

Тогда я задумался о новых коротеньких балетах, которые были бы самодовлеющими явлениями искусства и в которых три фактора — музыка, рисунок и хореография — были бы слиты значительно теснее, чем это наблюдалось до сих пор.

Чем больше я размышлял над этой проблемой, тем яснее мне становилось, что совершенный балет может создаться только при полном слиянии этих трех факторов.

При постановках балета я поэтому работаю, никогда не упуская из виду все эти три элемента спектакля. Так, я часто бываю в студии декораторов, я наблюдаю за

работой в костюмерном отделении, я внимательно прислушиваюсь к оркестру и каждый день посещаю студии, где все артисты от солистов до самых молодых участников кордебалета репетируют и упражняются.

Эти ежедневные занятия распадаются на две части. По утрам от 10 до 11 все решительно производят упражнения и делают гимнастику, тогда как от 11 до 1 час. и после обеда с 3 до 6 час. идут репетиции.

Когда-то, когда дирижером балета был синьор Сехетти, который ныне работает в театре «Скала», он наблюдал за уроками. Ныне уроки ведутся под руководством г-жи Черниковой. Репетиции происходят ежедневно, так как почти всегда у нас на очереди какой-нибудь новый балет и наряду с этим необходимо работать и над старыми постановками.

Никто решительно не освобождается от репетиций. И сказать правду, никто и не старается отделаться от них. Напротив, я постоянно встречаю артистов, упражняющихся даже когда они не обязаны этого делать.

Они составляют самое счастливое из счастливых семейств, и бесконечно интересно наблюдать, как каждый из них стремится облегчить первые шаги новичку.

Достаточно вспомнить те дни, когда Фокин, как режиссер, и Нижинский, как танцор, — два революционера балета — решили художественно осуществить мои идеи. Декораторами нашими были Рерих, Бенуа и Бакст. Мы начали в 1909 году с «Князя Игоря», самого старого из балетов, который не сходит с репертуара. В следующем году мы поставили «Сильфид», «Карнавал» и «Шехеразаду».

Я тем временем, как, впрочем, и всегда, искал новых союзников, которые бы помогли мне поставить балет на желанную высоту. Я поставил «Павильон Армиды» Николая Черепнина и попросил одного из своих старых учителей — Лядова написать музыку для балета на тему старинной русской легенды о Жар-птице. Но Лядов работал медленно, а мне во что бы то ни стало хотелось увидеть новый балет осуществленным. Однажды вечером на концерте в консерватории я услышал скерцо неизвестного композитора, которое переливалось такими яркими красками, что я решил, что нашел сотрудника для своего балета. Этот неизвестный композитор был Игорь Стравинский. На следующий день я поручил ему написать музыку на сюжет «Жар-птицы». С тех пор он написал для меня пять балетов.

Кроме русских, мне дали музыку восемь французских композиторов во главе с Дебюсси, далее — испанец де Фалья, немец Штраус («Легенда [об] Иосифе»), итальянец Ригети и англичане лорд Бернерс и Констант Ламберт. Всего-навсего было поставлено 50 балетов.

Во время нашего «романтического» периода руководство хореографией было поручено Фокину. Его сменил Нижинский, вся карьера которого была связана с моим балетом. Он был одинаково гениален как хореограф и как танцор. Он ненавидел танцы, придуманные другими и которые он должен был исполнять, и был бесконечно талантлив в изобретении танцев для кого бы то ни было, кроме самого себя. После Нижинского я работал с Леонидом Мясным, с г-жой Нижинской — сестрой Нижинского и Баланчинным». И т. д.

Речь идет о книге В. Я. Светлова «Современный балет», изданной в 1911 г. в Петербурге и одновременно в переводе на французский язык в Париже.

Окончание неразобранной фразы: «и мой художественный темперамент».

У Фокина написано: «но в 1929 году я читаю в статье Дягилева: «Я... и т. д.» Цитата не приведена, и фраза не закончена.

Стр. 195. Здесь в рукописи образовался пробел, вызванный тем, что Фокин вырвал и уничтожил страницу.

Фокин сделал пометку: «см. Британскую энциклопедию, т. 7, стр. 306, 14 издание».

Фокин написал: «Выписки из Бенуа, из Репина, Бакста (!!)».

А. Н. Бенуа писал по этому поводу: «Как на курьез, очень характерный для Дягилева, я укажу на то, что он, несмотря на весь свой пиетет к Бородину, выпустил из этого акта наиболее в России популярную арию самого князя Игоря: «О дайте, дайте мне свободу...» Поступая так, Дягилев ублажил свою страсть к купюрам во-

обще, предлогом же ему послужило то, что несколько тактов этой арии напоминают один из самых любимых военных маршей Франции. За год до того он же отважился выпустить в «Борисе Годунове» целиком всю картину «Корчмы» из опасения, как бы она не оскорбила парижан своей грубостью». (Бенуа А. Воспоминания о балете. — В кн.: Мои воспоминания. М., 1980, с. 512).

Стр. 197. Это мнение Фокина разделял и Бенуа: «Однако уже и тогда, вскоре после наших первых выступлений, слышались рядом с голосами, певшими нам гимны, и такие, которые высказывали известные пожелания во имя «более передовых» чаяний. Если для одних мы были достаточно (а то и *слишком* «авангардными»), то для других русские балеты не представлялись стоящими на уровне того, чем жило наиболее передовое европейское искусство. И как раз к этим последним голосам Дягилев был особенно чувствителен, они его волновали и беспокоили в чрезвычайной степени. Вообще единственно, что могло по-настоящему встревожить нашего героически отважного «вождя», это критики, обвинявшие его в отсталости или хотя бы журившие его за остановку. Черта эта была хорошо знакома и нам, его самым близким, изучившим в малейших чертах его натуру. Лучшим средством «напугать» Сережу было указать на то, что он не поспевает за веком, что он отстает, что он «погрязает в рутине». К этому своего рода шантажу часто прибегали Бакст и Нувель, но не безгрешен был и я в этом отношении». (Бенуа А. Воспоминания о балете. — В кн.: Мои воспоминания, с. 543).

Балет «Стальной скок» рассказывал о послереволюционной Советской России.

11 мая 1917 г. в балете «Жар-птица», который давался в Париже на благотворительном спектакле, Ивану-царевичу вместо положенных по действию короны и скипетра вручили фригийский колпак и красный флаг. Парижская публика восприняла этот символический жест с явным неодобрением, и трюк с флагом в «Жар-птице» больше не повторялся.

Стр. 199. Фокин имеет в виду неоднократно упоминаемую им книгу С. Лифара «Дягилев и с Дягилевым» (Париж, 1939). В центре этой книги не столько Дягилев, чьей апологией она должна была служить, сколько сам Лифарь.

Далее Фокин предполагал сделать выписки из Лифаря, а затем — цитаты из Бенуа, Бакста, Репина. На полях рукописи публикуемых черновиков им сделаны, вероятно для дальнейшего плана работы, следующие пометки: «Без Фокина Дягилев искал помощи от испанской труппы, брал балет «Фея кукол», словом, искал, как бы обойтись без балетного творчества, но не сотворил сам ни[какой] хореографии».

Упомянуть, что я создал балет в СП[етер]б[урге] без пресс-агентов и без патронов. Сказать, что я не педераст».

Стр. 201. Вера Петровна Фокина.

Стр. 207. Оценка Фокиным состояния русского советского балета базировалась на рассказах очевидцев десятилетней давности. Представления об исканиях советских балетмейстеров на рубеже 1920—1930-х гг. Фокин явно не имел.

Стр. 209. Очевидно, имелось в виду: 25 лет.

Фокин предполагал иллюстрировать статью фотографиями танцовщиц и танцовщиков этого направления. Сохранилась папка с надписью «Модернизм», где собраны вырезки из американских журналов — фотографии известных представителей модернистического танца: М. Грэм, П. Конер, М. Марлейн, Д. Хемфри, Ч. Вейдмана и др. Хранится в ЛГТБ.

Стр. 220. Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954, т. 1, с. 333.

СЦЕНАРИИ И ЗАМЫСЛЫ БАЛЕТОВ

Сценарии и наброски сценариев, включенные в данный раздел, хронологически охватывают всю творческую жизнь М. М. Фокина, ибо первый из них — «Дафнис и 4.

Хлоя» — был дебютом хореографа в качестве сценариста собственного балета, «Русский солдат» и «Прекрасная Елена» — его последними, один — законченным и осуществленным, другой — законченным, но неосуществленным, спектаклями. Основным критерием отбора материала служила мера причастности Фокина к созданию текста и драматургии сценария. Предпочтение отдавалось тем, которые написаны лично Фокиным, на которых сохранились его пометки и поправки.

Легко заметить, что сценарии многих лучших и наиболее известных балетов Фокина, таких, как «Египетские ночи», «Жар-птица», «Половецкие пляски», «Шопениана», в разделе отсутствуют. Это не случайно. Перечисленные балеты знакомы советскому читателю и зрителю по сценическим их воплощениям, по описанию самого Фокина. Запись же сценического действия, сделанная тем или иным искусствоведом, по ценности своей не могла быть поставлена рядом с автографом Фокина. И напротив, балеты последнего периода творчества Фокина, такие, как «Дон Жуан», «Золушка», «Испытание любви», известные на Западе, но почти неизвестные советскому зрителю, были включены в книгу, даже при отсутствии авторской записи, в описаниях разных людей.

Судьба сценариев, представленных в книге, оказалась различной. Одни были воплощены Фокиным вскоре после их написания или через долгое время, другие воплощены не были, но были закончены, третьи остались в черновиках, в набросках, рассказывая о первых этапах замысла. Однако, собранные вместе, они представляют чрезвычайно полную картину многообразных творческих интересов Фокина. Большое место среди них занимают обработки произведений классиков русской и мировой литературы. Среди них Гоголь, Мольер, Лонг, Овидий, Франс, Лонгфелло, Перро; некоторые замыслы Фокина были подсказаны музыкой — Прокофьева, Моцарта, Рахманинова, Римского-Корсакова, Шумана. Немало сюжетов черпал Фокин в фольклоре разных стран — в русском, индийском, скандинавском, китайском. Тратовка известных сюжетов в его изложении порой оказывается неожиданной (миф о Медузе).

За исключением сценария «Паганини» и примечаний к балету «Дафнис и Хлоя», приведенных в комментариях первого издания книги М. М. Фокина «Против течения», все материалы раздела публикуются впервые.

Стр. 225. Сценарий «Дафниса и Хлоя» — первый опыт Фокина в сочинении балетных либретто, опыт, предшествовавший его балетмейстерской практике. Сам Фокин датировал сочинение этого сценария 1904 г., годом издания перевода романа Лонга. В России постановка «Дафниса и Хлоя» не была осуществлена. Сделать это Фокину удалось лишь в 1912 г. для труппы Русского балета под руководством С. П. Дягилева. Премьера состоялась в Париже. Музыка была написана М. Равелем. В главных ролях выступили Т. П. Карсавина, В. Ф. Нижинский и А. Р. Больм. Впоследствии в ролях Дафниса и Хлоя неоднократно выступали В. П. Фокина и М. М. Фокин.

Сохранилось несколько вариантов сценария «Дафнис и Хлоя» в пору его создания в России. Один из них — из архива композитора А. В. Кадлеца, которому был, видимо, передан дирекцией императорских театров, — хранится в АГТБ. Другие находятся в фонде Фокина в отделе рукописей ГПБ (ф. 820, ед. хр. 2). В их числе вариант, напечатанный на машинке, почти идентичный тому, который был послан в дирекцию императорских театров. Однако правка на нем Фокина свидетельствует о дальнейшей работе над сценарием. Работа эта, видимо, не была закончена, так как вновь появившиеся сюжетные коллизии не были проведены сквозь весь сценарий и порой вступают в противоречие с теми, которые уже существовали. Второй акт вообще не был перепечатан. Вот почему в выборе одного из этих двух вариантов предпочтение было отдано тому, который оказался закончен и отделан. Изменения, внесенные Фокиным позже и нашедшие отражение в варианте, хранящемся в ГПБ, приведены в комментариях.

Около каждого имени в перечне действующих лиц рукой Фокина написаны фамилии предполагававшихся исполнителей: Ламон — Киселев, Миртала — Левинсон П, Дафнис — Фокин, Дриас — Григорьев, Палэ — Яковлева I, Хлоя — Павлова, Дионисофан — Гердт, Клеариста — Петица II, Гнафон — Гиллерт, Филетас — Соляйников, Даркон — Кякшт, 1-я нимфа — Карсавина, 2-я нимфа — Егорова, 3-я нимфа — Кякшт, Бог Пан — Черников, Блюксис — Булгаков. В списке фамилии Карсавиной и Черникова зачеркнуты, причем во втором случае наверху написана фамилия Лобойко.

Стр. 226. В следующем варианте будет исправлено на: «Даркон, влюбленный в Хлою, хочет ее поцеловать, девушки отстраняют его, предлагая ему состязаться с Дафнисом».

Будет: «Первым танцует Даркон. Все смеются над ним».

Будет: «К нему подкрадывается влюбленная в него Ликенион, она закрывает ему глаза. Дафнис сперва думает, что это Хлоя. Он нежно берет ее руку, но, узнав Ликенион, равнодушно отворачивается от нее. Она танцует вокруг него, ласкается к нему, но Дафнис остается равнодушен к ней».

Стр. 227. От слов «Корабль метимнийцев бросает на волнах» до «внезапно появляется бог Пан» вычеркнуто и заменено: «Воинов охватывает ужас. Им кажется, что на них идут со всех сторон многочисленные войска. Они хватают оружие и бьются с невидимым врагом. Одни считают себя ранеными, другие падают, подобно убитым. Все принимает вид сражения, а сражения нет, и нет врагов. Те, у кого ум еще [не] совсем помрачился, поняли, что эти чудеса происходят от бога Пана. Появляется Пан. На голову Хлое он одевает венок из сосновой зелени — знамение его покровительства».

Стр. 228. В последней картине первого акта вычеркнуты многие подробности описания, как например: Дафнис «выпивает в честь их (нимф. — Г. Д.) кубок вина, потом вешает за рога, на ветвь сосны у изваяния Пана, кожу лучшего козла», «когда они кончают (танцевать. — Г. Д.), восхищенный старик обнимает Дафниса и дарит ему свою флейту» и т. п.

Стр. 229. Этот абзац в вариантах, хранящихся в ГПБ, отсутствует.

Стр. 230. Либретто балетов «Фра Мино» и «Сын Вечерней Звезды» написаны рукой М. М. Фокина на соединенных вместе листах тетради (ГПБ, ф. 820, ед. хр. 9). Объединены они Фокиным не случайно. В них как бы с разных сторон освещена одна и та же тема: любовь как всеильное чувство, преобразующее мир и людей. Интересны они и как своеобразный этап на пути к знаменитым вакханалиям Фокина. Сценарии не датированы. Предположительно могут быть отнесены к ранним замыслам; Ю. И. Слонимский считал, что они были написаны в 1905—1906 гг. Все примечания, помеченные соответствующими цифрами, сделаны Фокиным на полях рукописи. На полях сценария «Сына Вечерней Звезды» рукой Фокина нарисован поясной профиль женской фигуры индейского типа.

Стр. 235. Сценарий балета «Омфала», названный позднее «Павильон Армиды», написан А. Н. Бенуа. Поставлен Фокиным на музыку Н. Н. Черепнина. Премьера состоялась 25 ноября 1907 г. в Мариинском театре.

В архиве А. Н. Бенуа в секторе рукописей ГРМ (ф. 137, ед. хр. 2333) хранятся семь вариантов сценария балета «Павильон Армиды». Все они в большей или меньшей мере отличны друг от друга. Но поскольку во всех варьируется один и тот же сюжет, большие куски текста переходят из одного в другой.

Три первых варианта представляют собой сценарии трехактного балета, четыре последних — одноактного. Второй и третий варианты датированы 17 февраля 1903 г.

В отличие от первого, во втором варианте невеста предлагает герою переночевать в таинственном павильоне не из собственной прихоти, а по совету влюбленного в нее аббата; более подробно разработана здесь линия взаимоотношений жениха и невесты; в последнем акте Омфала сходит с портрета и, не видимая никем, кроме героя, танцует с ним среди гостей.

В третьем варианте обозначен жанр — драматический балет в 3-х действиях и 4-х картинах, указаны сценарист и композитор, перечислены действующие лица, названные, кстати, иначе, чем в первом и последующем вариантах. На полях третьего варианта карандашом рукой А. Н. Бенуа помечено: «То, что лежало в Дирекции». И именно на этом варианте сохранились две пометки Фокина. Красным карандашом отчеркнут тот кусок, где аббат советует героине испытать героя и она предлагает ему переночевать в павильоне; рукой Фокина на полях написано: «Перенести во 2-й акт. М. Ф.». «Необходимо изменить. М. Ф.» — указано в том месте, где герой, после ночи, проведенной в павильоне, «бросает последний взгляд на Армиду и рассеянно

отправляется по усыпанному цветами пути. Звук церковного колокола. Аббат с насмешливым видом смотрит вслед за графом, посылает благодарные поцелуи Армиде и последний уходит». Цитированные строки перечеркнуты тем же красным карандашом.

Начиная с четвертого варианта сюжетная линия невесты и ее окружения изъята. В пятом варианте появляется коварный таинственный маркиз, владелец рокового для героя павильона, а на часах рядом с Сатурном оказывается Амур, и любовь одерживает победу над временем. На пятом варианте — штамп дирекции императорских театров с датой 10 ноября 1907 г., днем, когда была назначена несостоявшаяся премьера балета.

Поскольку сценарии не принадлежали Фокину, публикация ограничена первым и последним вариантами: тем, с которого начал свою работу Бенуа, и тем, к которому он пришел в результате творческих контактов с Фокиным.

Стр. 236. Зачеркнуто: «с неверными, с турками».

Стр. 237. Зачеркнуто: «Мать графини в негодовании на то, что ее дитя заставляет страдать в такой день, находит, что ее фантазия вполне понятна, что все эти рассказы об ужасах павильона сплошной вздор, достойный старой бабы, и что ви-конт, если любит дочь ее...» и т. д.

Стр. 238. Здесь, как и в некоторых других местах, у Бенуа написано: «графу».

Стр. 241. В четвертом и пятом вариантах сценария Бенуа перечислял танцы дивертисмента: *Grand pas de deux*. *Adagio*. *Valse noble* (танцуют рыцари и дамы двора Армиды). *Variation d'Armide*. *Variation de Vicomte*. *Coda*. *Petit galop* (*danse des enfants*). *Danse des confidents* (*pas de trois — mouvement de valse lente*). Восточный властелин и альмен. Выход короля Гидрао и других магов. Заклинание и вызов волшебных теней, танец теней (*danse des ombres*). Танец шутов (*les bouffons*). *Grand valse final*. Некоторые из этих танцев вошли в спектакль: адажио, Благородный вальс, танец наперсниц, Паша и альмен, Заклинание теней, танец шутов, финальный вальс.

Стр. 242. Сценарий «Вакханалий» хранится в ГПБ (ф. 820, ед. хр. 15). Написан рукой неизвестного лица. Не датирован. Нумерация вписана карандашом. Представляет собой описание сцены из оперы Вагнера «Тангейзер». Картина «Грота Венеры» была создана Фокиным в спектакле Мариинского театра в 1910 г.

Стр. 243. «Карнавал» представляет собой подробное описание хореографического действия балета, сделанное самим Фокиным. Балет «Карнавал» был сочинен Фокиным в 1910 г. в Петербурге для благотворительного спектакля журнала «Сатирикон»; позднее вошел в репертуар Мариинского театра и труппы Русского балета. По воспоминаниям сына балетмейстера, В. М. Фокина, запись эта относится к 1929 г. Она представляет собой черновой вариант, написанный наскоро карандашом, с большим количеством сокращений и поправок. Настоящая публикация сделана по расшифровке В. М. Фокина, хранящейся в ЛГТБ.

Неизвестно, для какой цели предназначал Фокин свою запись. Скорее всего, он хотел оградить балет от расхищения, которому в этот период подверглось все его творчество. Воспроизвести «Карнавал» по этой записи может только тот человек, который хорошо знает балет и которому запись может помочь вспомнить порядок действий и движений. Однако запись Фокина лучше, чем любое описание, дает представление о «Карнавале» человеку, с балетом незнакомому. Преамбула написана Фокиным в третьем лице и, видимо, предназначалась для программы. Несколько уточнений было внесено в текст М. Н. Алфимовой. В номерах «*Florestan*» (№ 15), «*Valse allemande*» (№ 10) и «*Tempo 1, ma pui vivo*» (№ 12) *jeté entrelasé* было расшифровано В. М. Фокиным как *jeté en tournant*; в номере «*Coquette*» (№ 2, 4, 15) *pas chassé* — как *pas chaîné*; в номере «*Tempo 1, ma pui vivo*» (№ 14) *saut de basque* — как *pas de basque*. В номер «*Marche des «Davidsbundler» contre les Philistins*» (№ 3) исправление не внесено, но можно предположить, что в балете исполнялись не *pas chaînés*, а *pas chassés*.

Стр. 256. Либретто и описание танцев и сцен балета «Бабочки» написаны рукой М. М. Фокина и хранятся в рукописном отделе ГПБ (ф. 820, ед. хр. 1). Постановка балета была осуществлена в 1912 г. на сцене Мариинского театра.

Название балета «Бабочки» написано Фокиным по-французски — «Papillons».

Стр. 258. «Лебедь» представляет собой первый эскиз сценария балета. Автограф Фокина хранится в архиве балетмейстера ЛГТБ. Он написан на фирменной бумаге отеля «Континенталь». Название и имена на французском языке: «Le Cygne. Ballet en un acte de Catulle Mendès, musique de Charles Lecocq». Не датирован. Сходство сюжетных мотивов с «Карнавалом» и «Бабочками», с одной стороны, с «Тролями» — с другой, побудило поместить его между этими сценариями.

Стр. 260. Три варианта балета «Троли» (один из них называется «Ночь на Ивана Купалу») хранятся в архиве Фокина в ГПБ (ф. 820, ед. хр. 11). Они написаны рукой неизвестного лица, не датированы. На первом из них довольно много вставок и исправлений, сделанных рукой Фокина; на втором балетмейстером написано: «Тангейзер»; на обороте третьего варианта Фокин набросал новый план действия балета:

- «1. Праздник в деревне.
Сцена [прощания?].
Бегство.
2. Лес. Данс¹ русалок и тролей.
Сцена любви Хумпе.
Похищение королем девушки.
3. Монтань.
Бегство с Хумпе.
4. Смерть Хумпе.
5. Сцена.
6. Смерть девочки».

Таким образом, все три варианта сценария подверглись критике и переработке Фокина, каждый последующий, видимо, создавался с учетом его замечаний, хотя нет достаточных оснований считать, что Фокин лично создавал их. В том, как менялся сценарий балета, видна не только творческая работоспособность хореографа, но и постепенное нащупывание им близкой себе темы.

Сценарий «Тролей» дает основание предполагать, что был предназначен для воплощения музыки Грига. В 1922 г. в «Еженедельнике петроградских государственных академических театров» была приведена выдержка из письма Э. Грига, датированного 1902 г., в ответ на просьбу дирекции императорских театров написать музыку для балета. Композитор отклонил предложение, но предоставил дирекции право использовать для этой цели свои сочинения. Ф. В. Лопухов считал, что инициатива создания балета на музыку Грига принадлежала Фокину. Принимая во внимание многочисленность ошибок и неточностей, вторгавшихся в публикации «Еженедельника петроградских государственных академических театров», можно предположить, что переговоры происходили не в 1902 г., а несколько позже и что сценарий балета «Троли» был первым этапом практического осуществления замысла. По имеющимся сведениям Фокин к этому замыслу не возвращался. А в Петрограде — Ленинграде уже после революции замысел этот нашел воплощение — на сборную музыку Грига в инсценировке Б. В. Асафьева были созданы балеты: «Сольвейг» (1922, балетмейстер П. Н. Петров), «Ледяная дева» (1927, балетмейстер Ф. В. Лопухов), в музыкальной редакции Б. В. Асафьева и Е. М. Корнблита: «Сольвейг» (1952, балетмейстер Л. В. Якобсон), в оркестровке А. В. Чайковского «Фея Рондских гор» (1980, балетмейстер О. М. Виноградов).

Публикация ограничена двумя, наиболее разнящимися вариантами сценария «Троли». Основное отличие третьего варианта от двух предшествующих заключается в том, что два персонажа — Хумпе и Горный король — объединены в один. Этот персонаж сохраняет некоторые качества Хумпе, некоторые качества Горного короля (прельщает девушку золотом и похищает ее), однако преобладают отрицательные,

¹ Два слова в этом плане написаны по-французски русскими буквами: Данс (танец) и Монтань (гора).

в отличие от Хумпе во втором варианте сценария в этом персонаже меньше психологической сложности.

В первом варианте сценария имена всех фантастических существ написаны по-шведски. Для того чтобы облегчить чтение, перечень действующих лиц взят из третьего варианта сценария.

Стр. 267. Сценарий балета «Персей» написан рукой М. М. Фокина и датирован 6 и 7 августа 1913 г. Местом написания явился Аркашон. Из хранящихся в ГПБ (ф. 820, ед. хр. 3) материалов «Персея» публикуются чистовой вариант сценария, список действующих лиц и подробный план балета, включающий в себя перечень танцев и сцен. Черновик сценария ничем значительным от чистового варианта не отличается. На первой странице крест-накрест перечеркнут первоначальный план балета. План наглядно показывает логику творческой мысли Фокина; обращает на себя внимание, что ход действия и опорные моменты сценария впоследствии не изменились, и это свидетельствует о четкости первоначального замысла.

«ПЛАН БАЛЕТА

Д[е й с т в и е] I

Карт[ина] I. Превращение Медузы

Игры девушек на берегу. Купание девушек. Явление морского бога. Сцена его с Медузой. Бог уносит Медузу в храм. Морские божества пляшут. Уход бога и божеств в море. Выход и плач Медузы. Явление богини — и превращение Медузы. Горе и крик Медузы. Сбегают люди. Каменеют. Медуза убегает. Выход невест. Плач их об окаменелых женихах. Юноши бегут преследовать Медузу.

[Картина] II. Персей отрубает голову Медузе

Пещера Медузы. Танец страдания. Явление Персея. Он отрубает голову Медузе.

Д[е й с т в и е] II

К[артина] III. Похищение Андромеды

Свадьба X. с Андромедой. Приготовление к жертвоприношению. Приход молодых. Пляски. Ритуал. Явление дракона и морских чудовищ. Общий страх. Родители умоляют X. заступиться. Он убегает. Похищение Андромеды. Все трясет. [?]

Карт[ина] IV. Спасение Андромеды Персеем

Прикованная Андромеда. Выход родителей. Полет Персея. Он влюбляется в Андромеду. Явление дракона. Ужас родителей. Бой Персея с драконом. Освобожденная Андромеда.

Д[е й с т в и е] III

Карт[ина] V. Свадьба Персея и Андромеды

Пляски на пиру. Выход X. с друзьями. Персей встречает их. Возлияния. Пляски продолжают. Танец Андромеды. Спор. Битва. Все каменеют.

Декорации

1) I к[артина] 1-го действ[ия] и I к[артина] 2 д[ействия] — берег моря, храм Минервы («Превращение Медузы» и «Похищение Андромеды»).

- 2) 2 к[артина] 1 д[ействия] — пещера Медузы («Бой Персея с Медузой»).
- 3) 2 к[артина] 2 д[ействия] — берег моря («Освобождение Андромеды»).
- 4) 3 действ[ие] — дворец Персея («Свадьба Персея и Андромеды»).

Интерес представляют также страницы, озаглавленные «Примечания к балету «Персей» (первая и третья картины, видимо, утеряны). Примечания напечатаны на машинке и явно принадлежат автору музыки, который пишет о ней, как об уже существующей. Установить, кто был композитор, не удалось. Можно предположить, что работа над музыкой протекала в контакте с балетмейстером, что пожелания Фокина отразились как в партитуре, так и в примечаниях. В частности, пластические образы, возникающие при чтении примечаний, должны были быть подсказаны балетмейстером. В публикуемых ниже примечаниях сокращены все ссылки на определенные страницы партитуры.

«Примечание ко второй картине первого акта «Персея»

Музыка изображает *тип* чудовища Медузы, то неподвижной, зловещей, то мятущейся, тоскующей, судорожной, то, наконец, совсем по-человечески страдающей.

Появлению Персея предшествует или, точнее, его подготавливает шум борьбы. Звуки труб, прерываемые судорожными вздрагиваниями Медузы, которую эти звуки пробудили, заставили ее вскочить и застыть в тревожном ожидании в глубине ее пещеры. Этот шум, эти звуки не только возвещают прибытие героя, но могут также означать борьбу, которую герою приходится выдержать, прежде чем добраться до жилища Горгоны. Действительно, звуки эти, идущие *crescendo*, переходят наконец в героический и триумфальный марш. После момента молчания и тоскливого ожидания Персей входит с мужественной силой. Музыка принимает здесь характер упрямого, смелого, непоколебимого и сокрушающего героизма. Персей останавливается среди пещеры, отвернув голову от чудовища. Так неподвижно, выжидательно, сдерживая себя, стоит он в течение некоторого времени против насторожившейся, готовой броситься на него, но тоже неподвижной Медузы. В течение этих моментов выжидания музыка постепенно успокаивается, и тогда в трагедию врывается краткий посторонний эпизод: в пещеру, откуда можно видеть клочок звездного неба, врываются радостные звуки нескольких флейт, эти звуки удаляются, постепенно замирают, и к концу слышна лишь очень печальная песня двух флейт, теряющаяся в тиши прекрасной ночи.

После *mesure* молчания Медуза начинает медленно и с перерывами двигаться. Ее движения сохраняют как бы змеиный, но более тяжеловесный характер. Чередующиеся *crescendo* доходят до взрыва страсти. С этого момента личность Медузы раздваивается, представляет два различных характера: Медузы-женщины и Медузы-чудовища.

Характер Медузы-женщины вполне человеческий, и музыка тут страстна, патетична, так как она изображает женщину, в которой душа жива, хотя и скрыта в чудовищном образе, и эта душа ищет ласки, хочет сблизиться с человеческим существом; *поэтому-то Медуза бросается на Персея*, поэтому в музыке двух верхних *parties*¹ есть мелодичность и порывы любовной сцены, между тем как внизу, в музыке двух нижних *parties*, бушует в ее змеинной форме чудовищность Медузы.

Но Персей отталкивает Медузу, и этим он одновременно отталкивает ужасное чудовище и страстную женщину. Так сцена продолжается до [того момента], когда Медуза, увидев отражение своего лица в щите героя, сама подвергается влиянию своего наркотического могущества и медленно удаляется в глубь пещеры, превратившись в бесчувственную массу. Характер ее страшной, зловещей, но неподвижной чудовищности возобновляется в музыке, выражаясь однообразным ритмом с прорывающимися иногда слабыми жалобными звуками.

Когда Персей отрезывает голову Медузы, туловище чудовища начинает извиваться, корчиться наподобие разрезанного червяка.

Но Персей наступает на туловище Медузы, и оно после нескольких судорожных вздрагиваний агонии становится инертным.

¹ Частей (франц.).

Персей поднимает отрезанную голову чудовища и медленно выходит из пещеры. Постепенно все успокаивается, и наступает тишина. Трагедия кончилась, и снова замечают внешнюю жизнь: небо покрыто звездами и в тиши чудной ночи плывут радостные звуки нескольких флейт, которые удаляются, исчезают, и к концу слышна лишь ужасно меланхолическая песнь только двух флейт, тоже медленно умолкающая. Занавес должен спускаться очень медленно.

*Примечание к первой картине
второго акта «Персея»*

Картина начинается звуками и темпом, наиболее для нее характерным: fanfares и торопливые mouvements¹. Жанр этой картины почти всегда клонится к смешному. Я объясняю это тем, что это наиболее антипатичная картина поэмы (неудавшаяся свадьба, дракон, трусость Финей). Поэтому и фигура дракона изображена в quasi смешных красках (она появляется с самого начала, тотчас после fanfares).

Величественность обрядов и жертвоприношений, монотонность манер и движений священников охарактеризованы в mouvements «Poco sostenuto» (но все в несколько смешном тоне). Более непосредственная жизнь появляется вместе с девушками и юношами, предшествующими брачному corteжу. Искусственно-величественные персонажи архонтов изображены [в музыке]. Маленький смешной марш дает, насколько лишь возможно точно, характер картины.

[Далее] я перехожу в нескрываемую карикатуру: старые дряхлые матроны проходят под звуки грандиозного марша, в то время как строгие архонты дефилируют под кричащие звуки легкого дерзкого марша, а страшные мускулистые воины ступают неровно под растянутые жалкие звуки.

Звуки fanfares возвещают затем corteж. [Далее] доходим до главного места картины — свадебного марша, внешне торжественного, но по существу жалкого. Вдруг после шумных звуков фанфар от весело-комичного переходим к трагическому. Немой и жалкий ужас появляется в одном тоне, в одном быстром и заглушенном mouvement. Тут выступает фигура дракона, которая своей тяжелой неуклюжестью и чисто внешним ужасом еще более подчеркивает трусость Финей. Но вокруг медленных и затрудненных движений дракона продолжает царить общий ужас, который усиливается, растет и в котором выделяется ужас пленной девы. Картина резко обрывается однообразными звуками ужаса и смертельной тоски.

Примечания к третьему акту «Персея»

Увертюра дана быстрым и ритмическим движением стрелков, друзей Финей. Раздаются звуки труб, возвещающие приближение свадебного corteжа, и вслед за которыми слышен воинственный марш.

Занавес поднимается при первых mesures² «свадебного марша», который рождается вдали, и в это время на сцене, в праздничной зале дворца Кефей, гости бросаются к дверям, чтобы увидеть приближающийся corteж. Этот свадебный марш (так сказать № 2) является как бы противоположностью маршу первой картины второго акта, который я в своих примечаниях характеризую жалким, лжевеличественным. Тут свадебный марш отличается подлинной величественной красотой, которая подчеркивает красоту брака Персея с Андромедой.

Появление молодых толпа приветствует. Входят Финей и его друзья, останавливаются как бы обвороченные. Андромеда танцует. Танец Андромеды прерывается эпизодом: Финей, который больше не может сдерживать свою страсть, бросается к танцующей Андромеде; она останавливается, но после непродолжительного колебания возобновляет свой танец, сначала медленно, а затем с постепенно все усиливающимся увлечением. Финей едва сдерживает себя. Наконец раздражается драма. Финей бросается на Андромеду и заключает ее в свои объятия. Персей бросается на него. Свадьба становится общей, она происходит под звуки танца стрелков, как если бы эта

¹ Фанфары и темпы (франц.).

² Тактах (франц.).

борьба была продолжением этого танца, доведенного до пароксизма и ставшего из чувственного и страстного жестоким и лютым.

Наконец Персей поднимает голову Медузы, и тяжелые глухие звуки окаменения снова появляются (те же, что в первой картине первого акта). Они однообразно тянутся, иллюстрируя полную неподвижность сцены. Но вместе с этими звуками окаменения, неизменно продолжающимися до конца акта, появляется главная тема танца Андромеды, ибо Андромеда в глубине сцены сделала движение к Персею. Тема танцев развивается, между тем как Андромеда, отвернув голову, ползет к Персею, который все еще стоит неподвижно. В то время как Персей и Андромеда страстно обнимаются, появляется на *ff* тема, сопровождающая эпизоды любви, которую мы много раз встречаем во второй картине второго акта и которая подчеркивает также эпизод с Посейдоном (первый акт, первая картина), хватающим девственную Медузу; но в этой своей первой форме она является как бы признаком судьбы.

Mouvement танца возобновляется и продолжается до конца параллельно с *mouvement* окаменения. Последняя *mesure* составлена из двух разобренных здесь аккордов темы окаменения.

Занавес начинает медленно опускаться, едва лишь Персей и Андромеда обнялись; и он должен совсем опуститься только по окончании предпоследней *mesure*, так как последняя, по своему характеру, не относится к этому акту и является как бы точкой, заканчивающей все произведение».

Балет «Персей» осуществлен не был. Однако Фокин создал сначала концертный номер «Персей», который исполнял сам. В 1924 г. в Нью-Йорке балетмейстер поставил спектакль по одному из составляющих сценарий мифов — «Медуза». Поскольку все материалы по «Персею», а возможно и партитура, остались в Петрограде, балет был осуществлен на музыку Шестой симфонии Чайковского.

В пересказе мифа Фокин применяет в основном греческие имена, но иногда пользуется римскими — Минерва, Юпитер.

Стр. 270. К перечню танцев Фокин дает хронометраж каждого номера и спектакля в целом.

Стр. 271. Сценарий балета «Воспоминания» хранится в ГПБ (ф. 820, ед. хр. 13). Он написан почерком неизвестного лица. По тому, как подробно описана пластика персонажей, передвижения и количество танцовщиц кордебалета, участвующих в той или иной сцене, костюмы и их цвета, можно предположить, что сценарий принадлежал Фокину. Либретто закончено обозначением места и времени написания: «Стокгольм, января 1914»; в это время Фокин действительно работал в Стокгольме. Сведений о постановке нет.

Стр. 274. Либретто балета «Нимфы» хранится в ГПБ (ф. 820, ед. хр. 7). Написан почерком неизвестного лица. Не датирован. Судя по постоянному интересу Фокина к фольклору самых разных стран, мог быть в числе его балетных замыслов. Сведений о постановке нет.

Стр. 275. Сценарий балета «Майская ночь» написан рукой Фокина. Не датирован. Хранится в ГПБ (ф. 820, ед. хр. 6). Осуществлен не был.

Стр. 278. Балет «Русские игрушки» («Русская фантазия») был создан Фокиным в 1922 г. в Нью-Йорке как вставной номер для музыкальной комедии в антрепризе Гильды Грей. Фокин сам сочинил сценарий к фантазии на русские темы для скрипки и оркестра (ор. 33) Н. А. Римского-Корсакова. И по костюмам, и по движениям персонажи напоминали русские дымковские игрушки. В 1935 г. хореограф с некоторыми изменениями возобновил балет «Русские игрушки», назвав его «Русская фантазия». Публикуемый текст либретто взят из программы спектакля труппы «Русский балет Монте-Карло». Перевод Г. Н. Добровольской.

Балет «Приключения Арлекина» поставлен Фокиным в 1922 г. в Нью-Йорке. Публикуемое либретто взято из программы спектакля. Перевод Г. Н. Добровольской. Обращает на себя внимание, насколько, по сравнению с «Карнавалом» и «Бабочками», сценарий «Приключений Арлекина» приближен к сюжетам комедии дель арте.

Стр. 279. Фотокопия автографа пояснения Фокина к «Испытанию любви» хранится в ЛГТБ. Текст этот, видимо, предназначался для программы спектакля, так как Фокин пишет о себе в третьем лице. Сюжет хореограф характеризует весьма лаконично, излагая скорее свою концепцию, нежели ход действия. Вот почему казалось целесообразным к тексту Фокина прибавить более подробное описание балета, взятое из «Книги классических и современных балетов» Д. Гуда (Goode G. Book of Ballet, classic and modern. New York, 1939). Из этой же книги заимствованы сценарии балетов «Дон Жуан» и «Золушка». Перевод Н. П. Ренэ-Рославлевой.

Премьера балета «Испытание любви» состоялась в 1936 г. в Монте-Карло; спектакль был создан для труппы «Балет Монте-Карло». В 1957 г. труппа Национальной оперы Финляндии показала «Испытание любви» в Ленинграде. Главные роли исполнили: Май-Лис Раяла, Инто Лятти, Клаус Салин. Хотя хореография была восстановлена Георгом Ге «по М. Фокину», она давала представление об этом остроумном балете.

Стр. 281. «Дон Жуан» был создан для труппы Русского балета Ренэ Блюма, премьера состоялась в 1936 г. По свидетельству дирижера Р. Дезормье, посовествовавшего Блюму поставить «Дон Жуана», об этом балете мечтал еще Дягилев. Э. Аллатини нашел партитуру Глюка из четырех номеров. Первоначальный клавиш состоял из 31 номера и увертюры. В этом виде балет был поставлен в Вене в 1761 г. балетмейстером Гаспаро Анджелини. После долгих поисков Аллатини нашел полный рукописный клавиш и из некоторых записей на полях сумел восстановить взаимоотношения музыки и сюжета. Либретто было им переработано совместно с Фокиным.

Действие балета происходило на двух площадках разного уровня: то на просцениуме перед серо-голубым занавесом, то на сцене, к которой вели четыре ступени, поднимавшие планшеты сцены. Своеобразие «Дон Жуана» заключалось в том, что, изучив технику танца XVIII в., Фокин создал образцы виртуозного мужского танца в партиях самого Дон Жуана и Шута; в третьей картине хореограф поставил замечательный танец фурий.

Стр. 283. Балет «Золушка» был осуществлен Фокиным в 1938 г. в Лондоне для труппы де Базиля.

Партии двух уродливых сестер Золушки были гротесковыми и исполнялись танцовщиками. Тем самым Фокин продолжил старинную традицию английской пантомимы. В 1948 г. Ф. Эштон в своем балете «Золушка» повторил этот прием.

Стр. 284. Фотокопия сценария «Паганини», написанного рукой Фокина, хранится в ЛГТБ. Спектакль был поставлен в 1939 г. в лондонском театре Ковент Гарден для труппы де Базиля. По свидетельству сына балетмейстера, В. М. Фокина, в спектакле сравнительно с публикуемым вариантом сценария был изменен финал — Паганини вставал из гроба (это делал двойник исполнителя главной роли) и в сопровождении Музы поднимался вверх по лестнице, символизируя бессмертие великого музыканта; кроме того, классики были заменены театральными критиками.

В 1960 г. труппа Кубинского балета, в дополнение к своей основной программе, показала в Ленинграде балет «Паганини», восстановленный племянником балетмейстера, Леоном Фокиным, так, как это удалось вспомнить. Балет «Паганини» Л. М. Лавровского, созданный в Большом театре Союза ССР в 1960 г., представлял собой самостоятельный вариант, однако идея спектакля, несомненно, была подсказана балетом Фокина.

Стр. 287. Сценарий балета «Синяя Борода» публикуется по фотокопии, сделанной с автографа Фокина и хранящейся в ЛГТБ. Сценарий датирован 3 июля 1941 г. А 27 октября того же года в Мехико состоялась премьера спектакля, оформленного Марселем Верте. В 1960 г. труппа Американского театра балета под руководством Лючии Чейз и Оливера Смита показала балет «Синяя Борода» Фокина в декорациях Верте в Советском Союзе. Главные роли исполнили Джон Криза, Тони Ландер, Ройс Фернандес, Рут Энн Кесун. Судя по этому спектаклю, Фокин изменил некоторые моменты сценария.

Стр. 293. Балет «Русский солдат» — последний спектакль Фокина, увидевший свет 5 рампы. Премьера состоялась 23 января 1942 г. в Бостоне. набросок Фокина, видимо,

предназначался для программы спектакля. Публикуется по фотокопии автографа, хранящейся в ЛГТБ. Описание действия взято из «Книги балетов и балетной музыки Р. Лоренца» (Lawrence R. The Victor book of ballet and ballet music. New York, 1950). Перевод Н. П. Ренэ-Рославлевой.

Стр. 294. Последний балет Фокина — «Прекрасная Елена» — не увидел света рамп. Спектакль готовился в театре Мехико в 1942 г. Хореограф провел генеральную репетицию и уехал в США, где скоропостижно скончался. Д. Линин был приглашен «выпустить» балет. В результате этой работы от замысла и хореографии Фокина осталось весьма немного.

Фотокопия текста программы «Прекрасной Елены», переснятая с автографа Фокина, хранится в ЛГТБ. Хотя здесь нет привычного пересказа сюжета, можно получить представление об общем замысле и концепции этой веселой балетной комедии.

СТАТЬИ, ИНТЕРВЬЮ И ПИСЬМА

В сборник вошли далеко не все статьи, интервью и письма М. М. Фокина, которыми располагали составители. Часть материалов исключена по сравнительной мало-важности и эпизодичности освещаемых фактов, другие — как тождественные или близкие по содержанию мемуарам или более ранним печатным выступлениям. Охвативший страстью борьбы за обновление балетного театра, Фокин проявлял редкую настойчивость в утверждении своих взглядов. Из статьи в статью он намеренно повторял некоторые наиболее важные для себя мысли, обновляя (да и то не всегда) лишь аргументацию. Поэтому в тех местах, где встречается буквальное повторение уже сказанного или же изложение другими словами, сделаны купюры. Такие купюры огорожены в примечаниях. Эпистолярное наследие Фокина в настоящее время еще полностью не выявлено. К сожалению, многие письма, адресованные друзьям по сцене, дирекции академических театров и другим советским учреждениям, погибли во время блокады Ленинграда. Тогда же пропала переписка с родными и знакомыми. Поэтому воспроизводятся лишь ее фрагменты, случайно уцелевшие или опубликованные. Печатаются лишь письма самого Фокина. Исключение составляет его переписка с С. В. Рахманиновым. В порядке обмена микрофильмами ЛГТБ получила, с разрешения В. М. Фокина, из Библиотеки Конгресса в Вашингтоне переписку его отца с Рахманиновым относительно создания балета «Паганини» и планов хореографического воплощения «Симфонических этюдов».

Стр. 297. Театрал. К открытию балетных спектаклей. — Петербургская газета, 1907, 2 сент. В первом издании книги М. М. Фокина «Против течения» опубликована не была.

Стр. 298. Театрал. Босоногие танцовщицы. Новая эра в балете. — Петербургская газета, 1908, 1 мая.

Стр. 299. Здесь в газете не набрана строка и напечатано лишь окончание фразы: «тем разнообразнее могут быть танцы».

Стр. 300. Театрал. Как поступают в балет. — Петербургская газета, 1908, 6 сент.

Стр. 301. Театрал. У Фокина. — Петербургская газета, 1909, 19 авг.

Стр. 303. Л. И. Революция в балете. — Биржевые ведомости, 1909, 24 нояб.

Стр. 304. Театрал. «Карнавал» Шумана. — Петербургская газета, 1911, 6 февр.

Стр. 305. Театрал. Русская Терпсихора в Италии. — Петербургская газета, 1911, 13 янв.

Стр. 306. Международный балетный конфликт. — Обзорение театров, 1911, 18 февр., с. 11—12.

Стр. 307. О русских балетах в Лондоне. — Петербургская газета, 1911, 13 нояб.

Стр. 309. Tutti. М. М. Фокин о постановке «Орфея». — Обзорение театров, 1911, 4 дек, с. 17—18.

Стр. 310. П. И. Чайковский и балет. — Солнце России, 1913, № 44, с. 7.

Стр. 311. Новый Русский балет. Условности танца. Принципы и цели Фокина. Редактору [газеты] «Times», — Times, 1919, 6 Jul. Воспроизводится по машинописной копии на английском языке. Перевод В. М. Павлоцкого.

В машинописной копии написано: не танца, а танцовщика.

Стр. 312. В машинописной копии написано: «chap-book and broad-sides».

Стр. 314. О ритмическом суеверии. — Биржевые ведомости, веч. вып., 1915, 20 февр.

Стр. 316. Новый балет. — Аргус, 1916, № 1, с. 27—40.

Стр. 317. В архиве Фокина сохранились черновые наброски статьи «Новый балет» в форме диалога под названием «Разговоры о новом балете». В них имеется много рассуждений, не вошедших в окончательный текст. В частности, о пантомимном диалоге «Лебединого озера» Фокин там писал: «Мне пришлось, репетируя роль Зигфрида, услышать от двух балерин в разное время буквально одну и ту же фразу: «он мне тут что-то долго говорит...» Что именно он говорит, это не важно для партнерши. Не важно, потому что совершенно ясно, что публика все равно не поймет, что говорит «он» и что ему отвечает «она». Не поймет, потому что выразительность отсутствует. Зритель видит красивые балетные позы, видит множество жестов, обыкновенно знакомых, так как они строго установлены для всех балетов, но до выразительности этих жестов никому дела нет».

Под идеализацией Фокин здесь и в других местах подразумевал то, что ныне мы называем художественным обобщением.

Стр. 318. В «Разговорах о новом балете» после этого заявления следует диалог:

— Неожиданно Вы, представитель нового в балете, отстаиваете старое.

— Я стою за то, в чем чувствую красоту, а «старое» это или «новое» — для меня безразлично! Фриз Парфенона очень стар, но он дороже мне очень многого «нового». Барельефы Египта еще старше, но они милее мне того, что творится сегодня. Естественно, мы чувствуем сильнее устарелость того, что только что устарело. Ошибки далеких предков мы спокойно рассматриваем, так сказать в исторической перспективе. То же, что кажется нам устарелой традицией, дошедшей до нас, нам мешает, мы рвемся ее разрушить, от нее освободиться. Так, в истории танца меня особенно волнует недавнее вторжение в балет акробатизма, спорта, мертвой жестикуляции, кукольности.

— Насколько я вас знаю, вас интересует исключительно балетный танец?

— Не скажу, чтобы из всех видов танца меня особенно пленял танец балетный, даже в лучшую его пору. Национальные пляски мне всегда казались более содержательными и разнообразными. В балете всегда чувствуется «танец для публики». Отсюда фальшь, заискивание перед зрителем, церемонная учтивость придворного балета, унижительное низкопоклонство дворового... Народный же танец искренен. Танцуют для себя. Дают в танце то, что чувствуют, а не то, чего от танцующего ждут. Как не могу я сказать, что лучше: восход или заход солнца, зима или лето, так не могу сказать, что лучше: танец испанских гитан или танец кавказских горцев. И то и другое прекрасно, как сама природа.

— Дункан призывает к естественному танцу, балет же отвергает естественность.
? Куда же вы его хотите направить?

— Основой, конечно, должна быть естественность, но овладевший ее законами может в искусстве своем идти к какой угодно искусственности. Чтобы быть хорошим рисовальщиком, необходимо прежде всего уметь провести прямую линию. Только овладев прямой, можно достигнуть совершенства в передаче волнообразной. Чтобы овладеть искусством драматического актера, чтобы выразительно, разнообразно читать, нужно уметь прежде всего просто читать; чтобы искусно танцевать, надо уметь прежде естественно двигаться, владеть своим телом, уметь естественно ходить, бегать, стоять...»

Стр. 323. В «Разговорах о новом балете» далее было написано:

«— Но можно ли совместить выворотный танец с естественными движениями?

— Конечно можно. Ошибка балета в том, что, уча выворачивать противоестественно ноги, он не учит их не выворачивать. А ведь если еще можно спорить о вывернутых ногах, то о необходимости уметь естественно, по-человечески двигаться и спора быть не может».

Фокин не прав, ибо в народных танцах так же много боковых движений, как и в сценических.

Рассуждения Фокина о невыразительности второй позиции в «Разговорах о новом балете» были несколько лаконичнее, чем в окончательном варианте. В конце этого рассуждения было написано:

«— Но как же отказаться от второй позиции? Если в балете основных позиций пять, то это означает исключение одной пятой? Разве это не ограничение?

— Я враг всякого ограничения, но надо помнить, что в искусстве не должно быть и ничего лишнего. Раз человеческая фигура с симметрично расставленными ногами ничего не выражает (а это, безусловно, так), то долой ее. Несмотря на то, что, например, «Шопениана» поставлена мною в формах старого балета, я и в ней ни разу не употребил второй позиции. Там ее нет. В сторону ноги не поднимаются, а поднимаются только вперед и назад, и ни один критик не заметил этого...»

Стр. 325. [Беречь старое, создавать новое]. Воспроизводится по фотокопии автографа Фокина, хранящейся в ЛГТБ. Статья не была озаглавлена, и ее название взято из текста рукописи по смыслу. На рукописи имеется надпись: «29 сентября 1918, Стокгольм».

Стр. 327. Где правда балета? — Театр и жизнь, Берлин, 1922, № 8. Монография, о которой идет речь в тексте от редакции, издана не была.

Стр. 329. М. Фокин об американском балете. — Новое русское слово, 1928, 9 дек. Вырезка хранится в ЛГТБ. Под американским балетом Фокин подразумевает балет США.

Стр. 330. Фуллер Лой исполняла оригинальные сольные танцы, сочетающие использование цветных шалей со световыми эффектами. Наибольшую популярность заслужили ее «Танец серпантина» и «Танец огня».

Сен-Денис Рут исполняла танцы и балеты, в основу которых были положены восточные фольклорные мотивы. Наиболее известные балеты Сен-Денис: «Египет», «О-Мика», «Иштар», «Дух моря».

Стр. 332. Льюисон-Стадиум — открытый стадион в Нью-Йорке. С 1914 г. используется летом как концертная эстрада для выступлений симфонического оркестра, солистов и балетных спектаклей. Вмещает свыше 20 000 зрителей.

Сенчюри — театральное здание в Нью-Йорке, функционировавшее в первой половине XX в. Владельцы сдавали его в аренду на сезон или иное время под различные зрелищные предприятия. В этом театре Фокин ставил танцы для спектаклей «Афро-жилой дом», «Мекка». В начале 1940-х гг. здание было снесено и на его месте выстроен жилой дом.

Стр. 334. Маркиза. — «Жар-птица», 1921, № 1, с. 38. В первом издании книги М. М. Фокина «Против течения» опубликована не была.

Стр. 336. Открытое письмо А. Козлову. — Новое русское слово, 1922, 31 мая. Вырезка хранится в ЛГТБ. Бывший артист Большого театра Алексей Михайлович Козлов, приехав в Америку, стал регулярно показывать чужие балеты, в том числе Фокина, под своим именем. Спектакли Козлова сопровождались шумной рекламой. Так, о том спектакле в Карнеги-холл, по поводу которого писал в газету Фокин, «Новое русское слово» сообщало: «Сегодня в Карнеги-холл (уг. 57-й улицы и 7-го авеню)» состоится интересный балетный спектакль под руководством и с участием известного балетмейстера Метрополитен Опера Алексея Козлова. Поставлена будет «Шехеразада» (60 профессиональных артистов и артисток, 30 статистов, 100 детей — учениц студии Козлова, ученицы старших классов и, наконец, Kosloff Unit, т. е. его труппа, выступающая в кинотеатрах с артисткой Люней Нестор во главе.

Этот балет Ал. Козлова ставился с большим успехом в Англии, Германии и России, а с 1913 года — в Америке. Первая постановка «Шехеразеды» в Нью-Йорке состоялась в 1913 году...»

2 февраля 1941 г. в той же газете «Новое русское слово» появилась статья А. Козлова «Линия из четырех кавалеров», в которой он, беззастенчиво искажая факты, в неоправданном тоне писал о многих, в частности петербургских, танцовщиках. Если в 1922 г. Фокин защищал от Козлова себя, свое творчество, то девятнадцатью годами позже — весь русский балет, всех достойных представителей его. В газете от 15 февраля 1941 г. был напечатан ответ Фокина, озаглавленный «Призываю к порядку».

«Я не имею студии и практически не затронут А. Козловым. Но мне кажется, что именно мне следует призвать его к порядку. Поэтому я написал нижеследующее и прошу Вас напечатать.

Неприлично, неэтично, недопустимо так критиковать искусство своих конкурентов, коллег, бывших сослуживцев, как это делает А. Козлов в своей «исторической справке», напечатанной в «Новом русском слове» от 2 февраля.

Вся эта «история» заключается в саморекламе А. Козлова и безмерной хуле петербургских танцоров.

Похвастав тем, что был будто бы любимцем публики, рассказав о своих поклонниках и поклонницах, назвав себя «генералом» балета, объяснив, что делал иногда три-четыре пируэта, он пишет об артистах петербургского балета (значит, о братьях Легат, Кякште, Фокине, Обухове, Больме, Нижинском, Владимирове) следующее: «Петербургцы в этом были ниже всякой критики, либо окончат «на полтора» и останутся задом к публике, либо башмак потеряют... И петербуржцы, ей-богу, зная эти свои недостатки, приезжали к нам в Москву учиться...»

Никогда не видел, чтобы кто-нибудь из указанных танцоров кончал пируэт «на полтора», терял башмак (какая глупость!), останавливался «задом» (!) и вообще был «ниже всякой критики». Все мы, действительно, ездили в Москву, но не учиться, а гастролировать. Были радушно приняты и публикой, и артистами. Было соревнование, была честная конкуренция, но ни с той, ни с другой стороны никогда не было гадких выпадов, к которым А. Козлов теперь прибегает.

Что же побудило его выступить в печати со своей «историей»? Оказывается, интервью с М. М. Мордкиным по поводу скорбной даты — десятилетия со дня кончины А. Н. Павловой.

Неужели необходимо так прицепляться к большим именам для саморекламы?

Я помню А. Козлова по антрепризе Дягилева, где он участвовал в моих балетах. Помню его в кордебалете, в антураже, когда соло танцевали Розай, Больм, Нижинский... все петербуржцы. Судить о талантах Козлова не могу. Может быть, их не заметил, может быть, не запомнил...

Я запросил М. М. Мордкина, знавшего его еще в Москве: что он думает о козловской «истории»? Сейчас получил ответ. Точный и краткий. Мордкин (москвич) пишет: «Сплошное вранье».

Неужели А. Козлов не догадывается, что воинственный, наступательный пыл зовет необходимость обороняться?

Неужели он не понимает, что никто, как бы он ни божился, не поверит в его превосходство над танцорами, прославившими русский балет?

Пусть «генерал от балета», делавший три круга, зайдет в студию, хотя бы П. Н. Владимирова, и тот покажет ему, что настоящие танцоры делают не полтора и не три-четыре, а двенадцать поворотов.

Странно, неприятно мне измерять искусство количеством поворотов на одной ноге. Но что делать, если именно с этой стороны повед атаку Козлов, если только в этом он способен видеть искусство танца?

Но как бы ни рассуждал Козлов об искусстве, он не должен в печати сравнивать себя с другими танцорами.

Никогда ни один пианист, скрипач, художник, певец не напишет в печати о своем конкуренте: «ниже всякой критики».

Если по природе А. Козлова ему чужды этические побуждения, если он лишен чувства такта, то его необходимо призвать к порядку».

Стр. 337. Редактору [журнала] «The American Dancer». Воспроизводится по машинописной копии, хранящейся в ЛГТБ. Было ли письмо опубликовано в прессе, установить не удалось. Перевод В. М. Павлоцкого.

Стр. 338. Анна Павлова. — Новое русское слово, 1931, 25 янв. На вырезке, хранящейся в ЛГТБ, имеется правка Фокина, которая внесена в настоящий текст.

Стр. 340. Воспоминания балетмейстера. Воспроизводится по тексту книги «Анна Павлова. (1881—1931)», изданной под редакцией А. Френкса и вышедшей на русском языке в издательстве «Иностранная литература» (М., 1956). Редакция Е. Я. Суриц, перевод Ю. А. Добровольской.

Сокращен фрагмент, почти дословно повторяющий высказывания Фокина, приведенные на с. 338—339, 37—38 и 317.

Стр. 342. Прыжок в Ниагарский водопад. — Новое русское слово, 1932, 8 июля. Вырезка хранится в ЛГТБ. В первом издании книги М. М. Фокина «Против течения» опубликована не была. В той же газете было приведено следующее сообщение: «Кливленд. Местная полиция получила из Нью-Йорка от М. М. Фокина следующую телеграмму:

«Найдите Семенова, который готовится покончить самоубийством. Задержите его и уведомьте меня». Самому Семенову Фокин отправил телеграмму: «Ожидайте моего важного письма». Ответа на телеграмму Фокин уже не получил.

Выясняется, что в июне месяце, после балетного вечера в своей студии, Семенов стал раздавать друзьям много ценных книг и сувениров из своей библиотеки. По словам друзей, он был в то время сильно подавлен своими финансовыми затруднениями. И далее: «М. М. Фокин сообщил нашему сотруднику, что вчера утром он получил открытое письмо от Н. П. Семенова из Найагра Фоллс. Как установлено, — говорит М. М. Фокин, — Семенов бросился в Ниагару в среду в 12 часов 20 минут полудни. Почтовый штемпель на открытке — среда, 9 часов утра. Открытка, очевидно, была опущена в почтовый ящик в отеле, приблизительно за три часа до самоубийства.

На открытке изображен водопад.

Вот что писал Семенов:

«Ну, вот я и перед окончанием жизни. Настроение хорошее. Другого выхода нет и, быть может, помогу вам в борьбе с беспринципными хулиганами от искусства.

Если бы вы знали, как я любил балет. Ваш Н. Семенов».

Стр. 344. Sex appeal. Печатается по фотокопии с черновика, хранящейся в архиве Фокина в ЛГТБ и датированной 1 сентября 1932 г.

Статья написана в ответ на вопросы, заданные Фокину критиком журнала «Нью-Йорк Тауэр» Б. М. Пембертоном. Была ли она опубликована в прессе, установить не удалось.

Стр. 345. Ziegfeld Follies — кабаре, созданное по типу парижской Фоли-Бержер, принадлежало нью-йоркскому импресарио Флоренсу Зигфельду. В этом кабаре, в частности, устраивались «спектакли девушек» (Ziegfeld Show girls).

Материал для лекций о балете. Воспроизводится по фотокопии черновых записей, хранящейся в ЛГТБ. Они не датированы, но, судя по упоминанию «Сильфид» («Шопенианы») в Ленинграде, относятся к 1931—1932 гг.

Стр. 347. [Танец и жизнь]. Воспроизводится по фотокопии чернового автографа, хранящейся в ЛГТБ. Датируется предположительно 1932 г. Статья была опубликована в журнале «Тренд» на английском языке, а впоследствии издана журналом в виде отдельной брошюры.

Стр. 349. Эволюция танца. — Excelsior, 1933, 19 дек. Вырезка хранится в ЛГТБ. Перевод Л. А. Линьковой.

Стр. 352. Открытое письмо У. Терри. Воспроизводится по фотокопии черновика, хранящейся в ЛГТБ. Не датирован. В сопроводительном письме Фокин писал: «Dear Mr. Terry. Посылаю Вам мои пояснения и возражения по поводу Ваших мыслей «The Male Aspect of Ballet». Был бы очень благодарен, если бы Вы поместили письмо целиком. Если это невозможно или неудобно, то, может быть, Вы включите мои высказывания в Вашу статью или же изложите в виде интервью?»

Пользуюсь случаем, чтобы выразить Вам мою искреннюю благодарность за Ваше внимание и сочувственное отношение к моим работам. С искренним почтением». Просьба Фокина была Уолтером Терри исполнена: статья Фокина была включена в статью Уолтера Терри, оговорившего свои частные несогласия с хореографом, и опубликована в «Нью-Йорк геральд трибюн» 29 декабря 1940 г.

Стр. 353. [Две беседы с Арнольдом Хаскеллом] приведены в его книге «Балетомания» (Haskell A. Balletomania. London, 1934). Автор рассказал там о четырех балетмейстерах своего времени: Пижирском, Фокине, Мясине, Балавичине. Три последних рассказа построены в форме бесед с хореографами. Перевод В. М. Павлоцкого.

Свенгали — герой романа английского писателя Джорджа Дюморье «Трильби» (1894). Музыкант Свенгали, обладавший магическим даром внушения, умел оказывать такое воздействие на посредственную певицу Трильби, что в присутствии Свенгали она исполняла вокальные произведения так, как он хотел, и это сделало ее знаменитой.

Стр. 354. Это заявление Фокина неточно: назначение преподавателем состоялось в 1901 г., предложение о реформах (комментарии к сценарию балета «Дафнис и Хлоя») было внесено в 1904-м, а реализация замысла началась лишь в 1905-м («Аидис и Галатея»).

Фокин имеет в виду второй приезд Айседоры Дункан в Россию в 1907—1908 гг., когда его собственные преобразования уже осуществлялись.

Стр. 355. Опущен фрагмент, более подробно изложенный Фокиным в письме к редактору газеты «Таймс».

«Умиравший лебедь» был создан Фокиным не в 1905-м, а в 1907 г.

Стр. 356. Опущен фрагмент, более подробно изложенный Фокиным в главе о «Дафнисе и Хлое».

Опущен фрагмент, почти дословно повторяющий фразы Фокина из главы о Дягилеве.

Стр. 357. Опущен фрагмент истории создания балета «Жар-птица», более подробно изложенный в главе об этом балете.

Стр. 358. В этом и двух последующих опущенных фрагментах Фокин повторяет начало статьи «Печальное искусство».

Что произошло в балете за последние 25 лет? — Новое русское слово, 1935, 14 апр. Вырезка хранится в ЛГТБ.

Здесь и в других местах Фокин имеет в виду зарубежные труппы и отдельных артистов русского балета бывших императорских театров.

Стр. 361. Открытое письмо г. Иванцову, председателю [общества] «Музыкальное искусство России». Воспроизводится по машинописной копии на английском языке,

хранящейся в ЛГТБ; датирована 30 апреля 1935 г. Перевод В. М. Павлоцкого. Письмо было вызвано тем, что в третьем акте оперы Бородина «Князь Игорь», показанном 29 апреля 1935 г. в нью-йоркском Ипподроме группой русских артистов, покровительствуемой эмигрантским обществом «Музыкальное искусство России», «Шоловецкие пляски» Фокина были показаны без упоминания его имени, вместо которого стояла фамилия Алекса Яковлева. Одновременно Фокин посылал копию своего письма Джону Мартину со следующей припиской: «Уважаемый мистер Мартин! Посылаю Вам копию моего письма президенту [общества] «Музыкальное искусство России». Буду очень благодарен, если Вы сможете поместить его в «Таймс». Если же это невозможно сделать, то, может быть, Вы бы высказались в газете по вопросу о заимствованиях и плагиатах в искусстве танца. Данный случай мог бы быть хорошей иллюстрацией. Я думаю, что Вы разделяете со мною чувство возмущения, которое я испытывал, видя, как меня бесцеремонно обворовывают». Было ли письмо опубликовано в «Таймс» и получил ли Фокин ответ от председателя общества, установить не удалось.

Стр. 363. Приехал ревизор. Воспроизводится по машинописному тексту с правкой Фокина, хранящемуся в ЛГТБ. Напечатано в газете «Новое русское слово» 19 июня 1938 г. В своих книгах и статьях Лифарь характеризовал Фокина как исполнителя художественных замыслов Дягилева, а также объявлял себя соавтором ряда балетов Фокина, показанных в Гранд Опера («Видение розы», «Дафнис и Хлоя» и др.).

Стр. 364. Записка Петипа приведена в мемуарах, с. 91.

Стр. 366. Именно так — «Прелюд к послеполуденному отдыху фавна» — называется произведение Дебюсси.

Стр. 368. Письмо инспектрисе балетного отделения петербургского Театрального училища В. И. Лихошерстовой воспроизводится по подлиннику, хранящемуся в ЛГТМ (ОРУ 1339).

Первое письмо управляющему Петербургской конторой императорских театров А. Д. Крупенскому воспроизводится по подлиннику, хранящемуся в архиве А. Н. Бенуа в ГРМ (ф. 137, ед. хр. 1680, лл. 3, 4).

Стр. 369. Второе письмо Крупенскому воспроизводится по подлиннику, хранящемуся в музыкальной библиотеке ЛГТОБ, инв. № 26 076. Зеленым карандашом отмечены фразы от слова «Пожалуйста» до слова «разобраться», и поперек страницы написано: «К. А. Кучера прошу со мной переговорить. А. К[рупенский]».

Стр. 370. Третье письмо Крупенскому воспроизводится по черновику, хранящемуся в ЛГТБ. Публикуется впервые.

Письма Фокина к А. Н. Бенуа хранятся в ГРМ (ф. 137, ед. хр. 1680). Всего там находится 12 писем и записок, написанных Фокиным в период 1907—1925 гг. Кроме шести писем, опубликованных в первом издании книги М. М. Фокина «Против течения», в настоящем издании публикуются еще три.

Первое письмо (л. 2) датировано рукой Бенуа «X. 1907».

Начало письма оборвано и утрачено.

Стр. 371. Второе письмо — лл. 5, 6.

Анна Карловна — жена Бенуа.

Третье письмо — лл. 7, 8.

Стр. 372. Вследствие беглого упоминания фамилии композитора и отсутствия других данных о нем в мемуарах, статьях и письмах Фокина, трудно сказать, кого именно имел он в виду из числа современных ему композиторов по фамилии Соколов. Можно предположить, что речь шла о профессоре петербургской консерватории Николае Александровиче Соколове.

Четвертое письмо — лл. 9, 10 — является ответом на предложение Бенуа организовать с помощью Дягилева гастроль русского балета в Париже. По предложению Бенуа в Лугано предполагалась встреча Бенуа и Фокина с Дягилевым для обсуждения вопроса о постановке русских балетов в Париже в 1909 г.

Имеется в виду проект гастролей балета в Париже.

Стр. 373. Пятое письмо — лл. 12, 13. Причины и обстоятельства размолвки между Фокиным и Бенуа в связи с отзывом Бенуа о балете «Петрушка» освещены в публикуемом ниже письме Фокина к Бомонту. Не датировано, но на почтовом штемпеле на конверте указано: «26 августа 1911 года».

Стр. 374. Шестое письмо — л. 15. Не датировано, но рукой Бенуа на нем проставлена дата: «XII. 1917». В этом и двух последующих письмах речь идет о постановке «Петрушки» в разных городах мира, в частности в Стокгольме, Копенгагене и Милане.

Седьмое письмо — лл. 16, 17. Публикуется впервые.

Восьмое письмо (л. 18) Бенуа датировал 31 августа 1925 г. и девятое (лл. 20, 21) — 10 сентября 1925 г. Публикуются впервые.

Стр. 375. Письмо В. А. Теляковскому воспроизводится по подлиннику, хранящемуся в Центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина (ф. 280, ед. хр. 225 854). Публикуется впервые.

Стр. 376. Письмо М. И. Чайковскому воспроизводится по подлиннику, хранящемуся в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину (ф. М. И. Чайковского, индекс 6-10, ед. хр. 6054).

Стр. 377. В программах и рецензиях было указано, что сюжетным первоисточником «Эроса» послужила сказка В. Я. Светлова «Ангел из Фьезоле».

Подлинники писем к брату утрачены. Орывки воспроизводятся по публикации в журнале «Красная панорама», 1923, № 4, с. 14. Судя по содержанию, предположительно датированы октябрём—декабрём 1922 г.

Стр. 378. По рассказам сына, М. М. Фокин имел специальную папку, в которой хранил многочисленные документы, касающиеся отношений с адвокатами и антрепренерами, своими домогательствами неоднократно приводившими его на грань разорения. Фокинская характеристика околотеатральных нравов и обычаев США 1920-х гг. полностью подтверждается К. С. Станиславским в его письмах из Нью-Йорка в 1923 г., во время гастролей МХАТ.

Тексты первого и третьего писем Фокина П. И. Гончарову воспроизводятся по подлинникам, хранящимся в ЛГТМ (ОРУ 9878 и 9880), второго и четвертого — по первому изданию книги М. М. Фокина «Против течения». В комментариях этого издания сказано, что копии писем сохранились в личном архиве Ю. И. Слонимского. Поскольку после кончины Ю. И. Слонимского в 1978 г. его архив по завещанию закрыт на десять лет, проверить эти письма не удалось.

Стр. 379. Очевидно, «Сон маркизы».

Таля — сын Фокиных, Виталий Михайлович.

Стр. 380. Речь идет об альбоме рисунков П. И. Гончарова «Балет» (Пг., 1922), в которых воспроизводятся сцены из балетов Фокина.

Фокин имеет в виду книгу И. И. Иванова «М. Фокин» (Пг., 1923) с зарисовками балетов Фокина и его портретом работы П. И. Гончарова. Против портрета помещено следующее посвящение: «Балетмейстеру и художнику Михаилу Фокину в день двадцатипятилетия артистической деятельности благодарная Петроградская государственная академическая балетная труппа. Петроград. 1923».

В апреле 1923 г. исполнилось 25 лет сценической деятельности Фокина. Коллектив Петроградского театра торжественно отметил эту дату. Был создан юбилейный комитет в составе артистов балета П. Петрова, В. Пономарева, А. Христапсона и В. Томсона. 6 и 7 мая в Театре оперы и балета и в Театральном училище состоялись юбилейные торжества. В театре были поставлены спектакли Фокина: «Египетские ночи», «Эрос» и «Павильон Армиды», а в училище проведено торжественное заседание, в котором приняли участие представители театральной общественности и родные Фокина. В фойе театра, в училище и в Театральном музее были устроены выставки, посвященные творчеству Фокина, к этому времени вышла книга о нем И. Н. Иванова. Приветствия, адреса, поздравления поступили от балетной труппы, от артистов оперы, от Всероссийского театрального общества, от Института истории искусств (впоследствии Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии), от Театрального музея, от К. С. Станиславского, от А. Н. Бенуа и др. Фокин был избран почетным членом совета Музея академических театров.

Стр. 381. Письмо М. М. Фокина, адресованное балетной труппе, явилось откликом на чествование 25-летия творческой деятельности хореографа. Воспроизводится по публикации в газете «Последние новости» (Пг., 1923, 9 июля).

Александр Михайлович Фокин в своем письме М. М. Фокину от 7 мая 1923 г. подробно рассказал о состоявшемся юбилее: «Вчера 6-го мая, в воскресенье, был твой юбилейный спектакль в Марининском театре. Реклама для юбилея была сделана великолепная. Было по Питеру расклеено масса афиш и плакатов. Из типографии мне обещали доставить и то и другое, и я тебе немедленно вышлю отдельной бандеролью. Вышлю также и номер программы «Еженедельник петроградских государственных академических театров». В программу вошли «Египетские ночи», «Эрос» и «Павильон Армиды». [Театр] был переполненный, т. е. [сбор был] рекордный в этом сезоне, [собрали] 71 миллион. Цены на места были очень высокие, но ниже Собиновских цен, который полных сборов не делал. Устроители, т. е. юбилейная комиссия, в диком восторге. В юбилейную комиссию вошли Пономарев, П. Петров, Христапсон и Томсон. Публика была великолепная. Масса бальных туалетов, фраки, смокинги.

Спектакль прошел хорошо, но не больше. Уж очень, кроме Гердт и Дудко, все были неважны. Конечно, все балеты шли в довольно изуродованном виде. Можешь себе представить Кшесинского в роли Виконта в «Армиде»???

В фойе была устроена часть твоей выставки, т. е. все твои карточки с самых старинных до американских, тобою присылаемых, все карточки Веры Петровны и Талички, эскизы костюмов и из твоей квартиры картины «Вороны» и «Садко». Публика очень внимательно и трогательно все рассматривала. Вообще, все было очень любовно сделано. Н. А. Бакеркина и еще какие-то балетные продавали книгу о тебе, которую тебе на днях вышлют. В фойе висел большой плакат, гласящий, что через неделю в Музее открывается большая выставка М. М. Фокина. Мы все сидели в ложе, были: Соня с Александром Петровичем, Валичка, Мария Петровна, Володя с Екатериной Михайловной, Ниночка, Кокочка, Левушка и я.¹ Александра Александровна не могла идти, т. к. осталась дома с ребенком, а главное, не в чем было идти. Спектакль прошел для публики шикарно, но главного, т. е. чествования, не было. Масса говорила, почему не было торжественного чествования, но об этом сообщу как-нибудь при случае.

В антракте в ложу пришел член юбилейной комиссии Христапсон и просил нас всех пожаловать завтра во вторник к 1 часу дня в Театральное училище, где в маленьком театре и будет происходить торжество. (...)» В письме от 9 мая: «Вчера в час дня происходило чествование твое в театре в Театральном училище. Был Володя, Мария Петровна, Александр Петрович с Валичкой и я. Мы были встречены директором училища Андреем Александровичем Облаковым. Театр был, конечно, набит битком. Без исключения была вся труппа (не было только одной Спесивцевой). Усадили нас

¹ Софья Михайловна Крупицкая (урожд. Фокина), Александр Петрович Крупицкий, их дочь Валентина Александровна Келоватова (урожд. Крупицкая), Мария Петровна Антонова (мать Веры Петровны Фокиной), Владимир Михайлович Фокин, его жена Екатерина Михайловна (урожд. Погребова), Нина Александровна, Николай Александрович, Лев (Леон) Александрович Фокины — дети Александра Михайловича Фокина и Александры Александровны Федоровой.

в ложу. Поднялась занавесь, на сцене большой стол и за столом все депутации. Облаков, как директор училища, где ты когда-то получил образование, открыл торжественное заседание и сказал небольшую речь; после него по бумаге читал обзор твоей деятельности режиссер Иванов, читал толково. Шаронов читал адрес от оперы. Какой-то артист читал адрес от Михайловского театра, от Театрального общества очень красиво говорил К. Витарский, потом были адреса от Института искусств, от хора русской оперы, от костюмерных мастерских, от Музея Академических театров, в который тебя выбрали почетным пожизненным членом, адрес от публики читал один старый балетоман, но фамилии его не помню. Кшесинский прочитал телеграмму, полученную из Америки от Московского Художественного театра, подписанную Станиславским, Подгорным и еще кем-то мне неизвестным. Очень хорошую речь от труппы сказал П. Н. Петров, указав находящимся всем воспитанницам и воспитанникам, что должны к твоему имени относиться, как к святыне, а кончил речь тем, что все сожалеют, что ты сам на торжестве отсутствуешь, и просил чествовать находящихся в театре братьев. Были громадные овации, мы встали и раскланялись. Потом была выбрана комиссия для составления тебе телеграммы, которую ты, конечно, давно уже получил. После небольшого антракта было концертное отделение из твоих произведений в исполнении воспитанниц и воспитанников. Было поставлено: два номера из «Египетских ночей», вальс Шопена, вариация из «Шопенианы», танец наперсниц из «Павильона Армиды» и танец шутов из того же «Павильона Армиды». Танцевали они великолепно. Вообще, все торжество и чествование на меня произвело поразительное впечатление и было до слез умирительно. Все адреса будут тебе посланы в Америку. Из всех речей и адресов понял, что тебя здесь все очень желают видеть и что отношение к тебе всех без исключения самое доброжелательное. Из начальства высшего и из конторы никого не было на торжестве. Я и Володя благодарили всех устроителей за твое чествование. Но все время торжества у меня не выходила из головы наша мама, которая не дожидая до такого торжественного для нее дня. Конечно, будь ты сам здесь, то торжество было бы во много раз пышнее. Надеюсь, что доживу до такого дня, когда при твоём присутствии увижу это зрелище. (...)»

Стр. 382. Письма и телеграмма И. В. Экскузовичу воспроизводятся: первое и четвертое — по фотокопиям черновиков, третье и телеграмма — по копиям, сделанным В. М. Фокиным. Копии и фотокопии хранятся в ЛГТВ.

Стр. 383. Телеграмма написана латинскими буквами по-русски. Не датирована. Можно предположить, что была послана летом или осенью 1923 г.

Третье письмо отправлено из Лондона. Дата определена приблизительно.

Судя по тому, что Петроград в четвертом письме уже именуется Ленинградом, речь идет о свидании с Экскузовичем, состоявшемся в 1925 г. во Франции, следовательно, письмо это послано в августе 1925 г.

Стр. 384. Речь идет о балетах Фокина «Медуза» на музыку Шестой симфонии Чайковского и «Маска красной смерти» на музыку Черепнина (сценарий и музыка были созданы в 1915 г., но спектакль так и не был поставлен).

Письмо к А. П. Павловой воспроизводится по фотокопии черновика, хранящейся в ЛГТВ. На это письмо Павлова ответила:

15 мая 1924 г.

Дорогой Михаил Михайлович!

Мне очень больно было, что Вы могли предположить на минуту, что я могу сделать по отношению Вас что-нибудь недоброжелательное, я никогда ничего не проявляла к Вам, кроме самого глубокого уважения, и Ваш талант служил для меня предметом почти благоговейного почитания. Да это все так естественно. Все начало моей карьеры связано с началом Вашего творчества. Во всех частях света, где мне пришлось бывать, Ваше имя было первым на моих устах и иметь его на моих афишах было всегда для меня честью.

Вы совершенно правы указать на то, что Ваше имя должно было быть упомянуто при исполнении Вашего вальса. Но упущение это было сделано не с какой-нибудь целью, а просто, надо сознаться, по недоразумению, т. к. каждый раз, когда

я исполняла Ваш вальс отдельным номером, Ваша фамилия, как его автора, всегда упоминалась.

«Шопениана» была поставлена в 1912 году И. Н. Хлюстиным для Grand Opéra, а затем он поставил [ее] и для моего американского турне в 1913 году. И в первоначальном [варианте] Вашего вальса там не было, затем я как-то вставила его в этот балет. Так оно и осталось. Но Ваше имя не было упомянуто.

Еще раз извиняюсь, если я Вас невольно огорчила, но я думаю, что Вы поверите искренности моего объяснения.

Вы правы и в том, что в вальс внесено мною незначительное изменение. Но это вызвано было необходимостью танцевать иногда на очень маленьких сценах.

Преданная Вам А. Павлова.

Стр. 385. Первое и второе письма к С. Бомонту воспроизводятся по копии с автографа, сделанной В. М. Фокиным. Копия хранится в ЛГТБ.

Сокращен эпизод, почти дословно воспроизводящий рассказ о создании «Павильона Армиды» в мемуарах.

Стр. 386. «Беседа о балете» А. Н. Бенуа была издана в сборнике «Книга о новом театре» (Сиб., издательство «Шиповник», 1908).

Стр. 387. Здесь сокращен фрагмент о том, как Фокин подсказывал Нижинскому движения Петрушки, более подробно освещенный на с. 158.

Стр. 388. Сокращен фрагмент, повторяющий критику балета Нижинского «Послеполуденный отдых Фавна», и история создания «Дафниса и Хлои».

Стр. 393. При постановке «Эроса» последняя часть Струнной серенады не исполнялась.

Стр. 394. Третье письмо к С. Бомонту воспроизводится по фотокопии на английском языке, хранящейся в ЛГТБ. Письмо не датировано. Перевод В. М. Павлоцкого.

Стр. 396. Копий последующих писем Фокина Бомонту не обнаружено.

Письмо Джону Мартину воспроизводится по машинописной копии на английском языке с собственноручной правкой Фокина карандашом. Хранится в ЛГТБ. Перевод В. М. Павлоцкого.

Сокращен фрагмент о разнице между искусством Фокина и Дункан, повторяющий сказанное в беседе с А. Хаскеллом.

Стр. 397. Сокращен фрагмент автобиографии Фокина, более подробно изложенный в мемуарах.

Сокращен фрагмент, продолжающий рассуждение Фокина о сходстве и разнице его композиций с искусством Дункан.

Стр. 399. Письмо и телеграмма В. С. Бухштейну воспроизводятся по хранящимся в ЛГТБ фотокопиям черновиков Фокина. Телеграмма написана по-русски латинскими буквами.

Письмо А. Я. Вагановой воспроизводится по хранящейся в ЛГТБ фотокопии с черновика Фокина, написанного на бланке нью-йоркской балетной школы Фокина. В 1932 г. Ваганова была художественным руководителем ЛГАТОБ. В ответном письме она писала:

5 февраля 1932 года.

Дорогой Михаил Михайлович!

Болезнь помешала мне не откладывая ответить на Ваше письмо. Грипп считает необходимым раз в год (спасибо на том, что не чаще пока) меня помучить да еще дает маленькие осложнения, которые задерживают быстрое восстановление сил. Все это, конечно, должно быть мало интересно для Вас, но для меня — причина несвоевременного ответа, которая несколько меня беспокоила.

Наш директор Вениамин Соломонович Бухштейн Вам сообщил, согласовав со мной, что хотелось бы на первых порах от Вас получить нашему театру. В особенности желательно, чтобы Вы не отказались от «Щелкунчика». Произведения Чайковского у нас в Советской стране очень ценятся, и жаль, что музыка «Щелкунчика» остается неиспользованной. До Вас, вероятно, доходил слух о неудачной перестановке этого балета.

Если бы Вы согласились, можно было бы Вам сообщить, какого характера спектакль желателен, конечно предоставив все в волю Вашей богатой фантазии.

С нетерпением буду ждать от Вас уведомления о результатах предложения и надеяться на благоприятный исход.

Прошу передать мой сердечный привет Верочке, которую надеюсь увидеть вместе с Вами у нас не в столь далеком будущем.

Искренне преданная Вам А. Ваганова.

Стр. 400. Текст писем П. И. Гончарову воспроизводится по подлинникам, хранящимся в ЛГТБ (ОРУ 9879 и 9881).

По всей вероятности, Фокин имел в виду О. С. Левич.

Стр. 401. Речь идет о брошюре Ю. И. Слонимского «Египетские ночи» музыка Аренского, «Карнавал» музыка Шумана». Издательство ЛГАТОБ, 1935.

Письмо С. М. Крупицкой написано на оборотной стороне фотографии Фокина. Хранится в ЛГТБ. Публикуется впервые.

Стр. 402. Переписка с С. В. Рахманиновым публикуется полностью. Семь писем Фокина воспроизведены с микрофильма, присланного Библиотекой Конгресса в Вашингтоне, десятое письмо и все письма Рахманинова — с присланных В. М. Фокиным и хранящихся в ЛГТБ фотокопий черновиков и подлинников. Текст шестого письма Фокина Рахманинову не обнаружен и публикуется по первому изданию книги М. М. Фокина «Против течения».

На борту корабля Королевского морского флота «Мажестик» (англ.).

Наталья Александровна — жена Рахманинова.

«Райчик» — швейцарская вилла Рахманиновых «Сенар» в Хертенштейне, под Люцерном. Название «Сенар» составлено из начальных слогов имен Сергея Васильевича и Натальи Александровны и первой буквы фамилии Рахманиновых. Эта вилла построена в 1931—1932 гг. Семья Рахманиновых жила там каждое лето до августа 1939 г. В начале второй мировой войны Рахманиновы уехали в США и в Швейцарию больше не возвращались.

Рапсодия на темы Паганини (рапсодия для фортепьяно с оркестром, ор. 43).

Стр. 403. Фокин имеет в виду свой балет «Стихии».

Стр. 404. Диез-Ире («День гнева — Судный день») — часть реквиема, заупокойной молитвы в католическом богослужении.

Стр. 405. Сценарий балета «Паганини» воспроизводится в разделе «Сценарии и замыслы балетов».

Стр. 408. Ирина Сергеевна и Татьяна Сергеевна — дочери С. В. Рахманинова.

Стр. 410. Речь идет о «Симфонических танцах» Рахманинова, на музыку которых Фокин собирался создавать балет.

Сатина Софья Александровна — сестра Натальи Александровны Рахманиновой.

Стр. 411. Записка без даты. Первое исполнение «Симфонических танцев» состоялось в Филадельфии 3 января 1941 г. (повторено 4 и 6 января), а в Нью-Йорке — 7 января 1941 г. Можно предположить, что записка была написана в день нью-йоркского концерта, на котором М. М. и В. П. Фокины присутствовали, или вскоре после него.

Письмо О. И. Дымову. — Новое русское слово, 1943, 22 авг. Опубликовано уже после смерти Фокина. Вызвано статьей Дымова о балетах Фокина «Дон Жуан» и других в 1936 г. Вырезка хранится в ЛГТБ.

Письмо М. Кальвокоресси публикуется по фотокопии черновика, хранящейся в ЛГТБ. При оценке Русских сезонов Кальвокоресси поставил творчество Фокина очень высоко, а затем изменил мнение. Фокин тяжело переживал это. На копии письма он сделал приписку: «Никакого объяснения этому я не получил. Но и без его объяснения все ясно. Кальвокоресси служил у Дягилева и о нем писал в полном согласии со своим патроном. Теперь он продолжает писать то же самое. Если для этого надо принести в жертву Фокина, то это для него значения не имеет».

Стр. 412. Письмо И. Ф. Стравинскому воспроизводится по фотокопии черновика, хранящейся в ЛГТБ. Предположительно датируется концом 1930-х — началом 1940-х гг.

Говоря о «присуждении трех центов», Фокин намекает на описанный в «Новом русском слове» 7 июня 1938 г. случай со Стравинским: композитор предъявил иск на сумму 10 тысяч долларов к кинофирме «Уорнер Бразерс», использовавшей музыку балета «Жар-птица» в сочетании с вульгарными вальсами для одноименного фильма с пошлым уголовным сюжетом. Суд, признав моральную правоту Стравинского, присудил ему чисто символическое вознаграждение в размере трех центов.

Стр. 413. Французское издательство, пользовавшееся мировой известностью, — «Дюран и Шеневек» (с 1870 г.), «Дюран и сын» (с 1891-го), «Дюран и К°» (с 1934-го). Называлось именем одного из владельцев, органиста и композитора Мари-Огюста Дюрана, позднее — его сына Жана Дюрана.

Фокин имеет в виду опубликованное в 1923 г. письмо, в котором он писал о присвоении Большом авторства «Золотого петушка» и других аналогичных поступках. Больш ответил Фокину полным покаянием, оправдываясь безвыходным материальным положением.

Стр. 414. Ответа Стравинского на это письмо не обнаружено, однако оно, по-видимому, достигло цели, т. е. Больш больше «Жар-птицу» при жизни Фокина не ставил. Только через три года после смерти Фокина Больш осуществил этот балет в Нью-Йорке.

Письмо А. Р. Большу печатается по фотокопии черновика, хранящейся в ЛГТБ.

Письма М. В. Борисоглебскому публикуются по хранящимся в ЛГТБ фотокопиям черновиков. В ответ на эти письма Борисоглебский писал Фокину:

10 февраля 1941 г.

*Ленинград, пр. Володарского 33, кв. 2
Борисоглебский Михаил Васильевич*

Многоуважаемый Михаил Михайлович,

Только сегодня я получил Ваше письмо, отправленное из Нью-Йорка 23 ноября 1940 года. Столь долгое путешествие Вашего послания неудивительно, поскольку война парализовала нормальную деятельность многих стран.

Спешу ответить Вам незамедлительно, так как письмо Ваше всячески обязывает меня к этому.

Мне очень трудно писать Вам, потому что разговор будет идти почти на разных языках и, во всяком случае, при разных восприятиях одних и тех же явлений. Вы, видимо, не учитываете многих обстоятельств, придающих работе человека не только специфический оттенок, но зачастую и своеобразную форму, а следовательно, и содержание, ибо содержание требует определенной формы, а форма, до некоторой степени, определяет содержание. Большое влияние на труд человека имеет вообще все окружающее. Это Вам нужно учесть при осуждении моей скромной работы в области частичного опубликования материалов по истории русского балета.

Я не желаю приуменьшать свои ошибки или снимать с себя ответственность за «литературные» погрешности, потому что читателю нет дела до того, как и при каких условиях работал автор. Искусство требует жертв, и не только материальных, но

часто и более существенных, а в наше время этого требует не только искусство, но и всякая интеллектуальная работа.

Теперь от общего перейдем к частному. Конечно, Ваше «личное дело» было просмотрено. Материалы, находящиеся в этом деле, возможно, могут противоречить действительности! Но это уже не моя вина. Моя оплошность заключалась лишь в том, что я отнесся с доверием к документам. На проверку же оказалось, что документам нужно верить так же мало, как и людям!

Так огорчившая Вас «незаконнорожденность» имела свое значение только до 1917 года. В нашем советском понимании «незаконнорожденность» не содержит в себе ничего зазорного. Вот почему я так легко пользовался термином «незаконнорожденный».

В Вашем «личном деле», которое было найдено в Архиве Октябрьской Революции (фонд дирекции императорских театров), хранится весьма небольшое количество документов. На основании этих документов была составлена особая сводка на восьми страницах. Сводка эта хранится у меня, как и вообще все документальные данные по первому и второму томам. В этой сводке сказано:

«Прошение Баденской подданной г. Мангейма, Екатерины Кинд, о выдаче свидетельства о рождении сына. Дано свидетельство от Петербургского Адмиралтейского собора. 23 апреля 1880 года у Баденской подданной Е. А. Кинд, католического вероисповедания, родился незаконный сын Михаил. Восприемниками были: кандидат коммерции Л. Я. Гопжевер и жена статского советника А. И. Рейхельд». Означенный в сем документе Михаил записан в Петербургское мещанское общество до совершеннолетия к семейству брата, с предоставлением отчества «Михайлович» и фамилии «Фокин». Из мещанского общества Вы были выписаны, т. е. исключены постановлением казенной палаты 5 февраля 1901 года.

Мог ли я, при наличии подобных документов, не написать того, что было мной написано?

Ваше личное дело кончается 1918 годом. В этом деле отражены все передвижения по службе, командировки, отпуска, ставки, и все это на основании приказов дирекции театров. Даже Ваши неявки и опоздания на репетиции и спектакли зафиксированы в деле, но нет никаких записок, никаких следов Ваших творческих и принципиальных высказываний. Что же касается дел Теляковского, то обнаружить их не удалось, а его знаменитые дневники все еще недоступны театроведам.

В отношении «Апраксина рынка», «списка Ваших учителей» и других неточностей, Вы, наверное, правы. Но здесь я стал жертвой многочисленных свидетельств Ваших «современников» и «однокашников». Видимо, очевидцы действительно врут без зазрения совести.

Смею Вас уверить, что при составлении кратких, справочного порядка, биографий артистов (а составил я их более 2000) все мои старания были устремлены к максимальной точности. Что служило мне материалом? Архивные, то есть официальные документы, газетные заметки, журнальные статьи, выдержки из мемуаров и показания «современников», «соратников», «знакомых», «однокашников». Показания некоторых лиц даже стенографировались. Пять лет я потратил на то, чтобы составить два тома материалов по истории русского балета. Работа эта далека от совершенства, она имеет много недостатков, и я очень был бы рад ее исправить, переделать, даже переконструировать, но, увы, об этом теперь не приходится даже мечтать! Скажу Вам больше, я даже прекратил свою работу в области изучения материалов по истории русского балета и отказался писать третий том. Единственное, что мне представляется еще возможным, — это написание романа о новаторах («Дягилевцах») — о Вас, Нижинском и других.

Признаюсь, я давно мечтаю о такой работе, близкой мне даже и профессионально (ведь, как-никак, я автор пятнадцати беллетристических книг). Подобная работа меня увлекает, но я не имею надлежащих возможностей, а главное, у меня нет исчерпывающих материалов о самом блестящем явлении в истории русского балета. Может быть, Вы поможете мне в этом? Если есть книги, статьи или мемуары, посвященные «Дягилевцам», то не откажите в любезности сообщить мне о них.

Что же касается уничтожения допущенных мною ошибок в Вашей биографии, то это более чем затруднительно, а посему я весьма сожалею, что допустил их, и твердо обещаю Вам при первой возможности исправить все мои «описки».

Самое неточное — это, конечно, фраза о «великих мертвецах, которые не пробуждаются». Очень горестно, что Вас обижает подобная редакционная оценка. Мне

кажется, что имя Михаила Фокина столь значительно в истории русского балета, да и не только русского, что едва ли умалит достоинства великого мастера одна литературная фраза.

В порядке смягчающих мои «описки» обстоятельств, могу сообщить Вам, что в 1937 году я делал попытки отыскать в Ленинграде оставшиеся после Вашего отъезда материалы: записки, фотографии и т. п., но ничего не нашел. А Ваша сестра, у которой я был, воздержалась от документальной информации.

Из всего сказанного Вам должно быть ясно, как трудно быть точным и безошибочным даже в том, что *живо* и еще не весьма отдалено.

Упомянуемого Вами предисловия к балету «Дафнис и Хлоя» я не встречал, но поисками его займусь и, если обнаружу, то сниму копию и пришлю Вам.

Ссылка Сергея Лифаря на мемуары Петипа мне кажется *весьма сомнительной*. Никаких мемуаров Мариуса Петипа не печаталось и не печатается, кроме известных Вам, изданных в 1906 году. Сомневаюсь я и в том, что кто-нибудь из ленинградцев вступал в переписку с С. Лифарем. «Этуаль» Парижской Академии танцев пользуется у нас дурной славой, и я лично не верю его цитатам, да и зачем было Петипа обрешивать на Вас? Когда Ваша звезда взойшла, звезда Петипа уже закатилась.

Очень, очень огорчило меня Ваше мнение о книге Ромолы Нижинской. Неужели можно так убедительно, так трогательно, так вдохновенно лгать, как это сделала Ромола? И почему же ее ложь «санкционировали» довольно значительные люди? Я достаточно уважаю Вас, чтобы заподозрить в Вашем суждении личную неприязнь в отношении Нижинской. Убедительно прошу Вас написать мне о книге Нижинской подробнее, потому что эту книгу я включил в материалы для намечаемой большой литературной работы. Меня очень интересует трагическая судьба Нижинского и все, что связано с этим феноменальным танцовщиком.

За вырезки из газет — большое спасибо. Буду ждать с нетерпением книги Ваших воспоминаний. Такая книга необходима для истории балета. Надеюсь, что этой книгой Вы восполните большие пробелы в материалах, касающихся Вашей деятельности и *обрисовки всей плеяды «новаторов», или, как я выражаюсь, «неоклассиков русской хореографии».*

В заключение примите мои уверения в том, что я высоко ценю и уважаю Вас и никогда не мыслил сделать Вам что-либо неприятное.

Всегда готовый к услугам М. Борисоглебский

Стр. 416. В Советском Союзе мемуары М. И. Петипа были переизданы лишь в 1971 г. в книге «Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи». (Л., «Искусство»).

М. В. Борисоглебский собирался написать роман о Фокине, Нижинском, Павловой и других, кого он называл «дягилевцами», и о триумфах русского балета на Западе.

Стр. 417. Речь идет о письме И. Е. Репина «По адресу «Мира искусства» от 30 марта 1899 г., опубликованном в журнале «Нива» 10 апреля того же года. Дягилев перепечатал это письмо в журнале «Мир искусства» (1899, № 10) в разделе «Художественная хроника», сопроводив «Ответом Репину». Репин писал о своем решении устраниваться от всякого участия в «Мире искусства», находя его направление декадентским и дилетантским, а ряд художников — недобросовестными. Дягилев обвинил Репина в непостоянстве взглядов, в эклектизме.

Сокращен фрагмент, почти дословно повторяющий критику книги Нижинской в мемуарах (с. 127—128). Под строкой добавлено лишь: 1) «Помянул его [Роза] только Бенуа», 2) «Книгу писала она [Нижинская] с помощью Л. Кирстейна».

Стр. 418. Фокин послал Борисоглебскому свою статью «Приехал ревизор», опубликованную в настоящем сборнике.

СПИСОК ПОСТАНОВОК М. М. ФОКИНА

Список постановок М. М. Фокина в России составлен путем обследования афиш петербургских и московских театров и по материалам прессы. Сравнительно с опубликованным в первом издании книги «Против течения» список дополнен рядом концертных номеров, обнаруженных за эти годы, расширен за счет внесения имен соавторов Фокина и исполнителей.

Список не может считаться исчерпывающим. Многие афиши концертов балета того времени ограничивались перечнем исполнителей, а программа зачастую выявлялась только на самом концерте. Бывало и наоборот, что могли быть перечислены лишь номера программы, а имена дирижера и исполнителей пропущены. Большинство же балетных концертов вообще не находило отражения в афишах того времени, так как артисты императорских театров не имели права в них участвовать и потому охотнее соглашались на выступления без афиш.

Список постановок М. М. Фокина за границей составлен на основе перечня балетов, сделанного сыном хореографа, В. М. Фокиным. Этот список также дополнен сведениями из архива балетмейстера и литературы о нем.

Принятые сокращения: сп. — спектакль, бл. сп. — благотворительный спектакль, сц. — сценарист, муз. — музыка, худ. — художник, пер. — переводчик, дир. — дирижер, исп. — исполнители, к. н. — концертный номер.

1905. 20 апреля. 1) *Ацис и Галатея*. Мифологический балет в 1 действии. Муз. А. В. Кадлеца. Дир. А. В. Кадлец. Исп. М. Н. Горшкова, Ф. В. Лопухов, Е. А. Смирнова, Е. В. Лопухова. 2) *Полька-пиччикато*, к. н. Муз. И. Штрауса. Дир. П. А. Константинов. Исп. Е. А. Смирнова, Г. А. Розай. Петербург, Марининский театр, сп. Театрального училища.

1906. 12 февраля. 1) *Полет бабочек*, к. н. Муз. Ф. Шопена. Исп. М. Н. Горшкова, М. К. Обухов. 2) *Лезгинка*, к. н. Исп. В. П. Фокина, М. М. Фокин, А. И. Титов, К. И. Воронков, С. В. Огнев, В. В. Киселев, П. И. Гончаров, Е. И. Пресняков. Петербург, зал Дворянского собрания, бл. сп.

21 февраля. *Севильяна*, к. н. Муз. И. Альбениса. Дир. М. В. Владимиров. Исп. М. Ф. Рутковская, М. М. Фокин. Петербург, театральный зал Павловой, бл. сп. в пользу детской бесплатной столовой.

27 марта. 1) *Сон в летнюю ночь*. Фантастический балет в 1 действии. Сц. М. И. Петипа. Муз. Ф. Мендельсона к комедии У. Шекспира (со вставками произведений М. И. Глинки, А. В. Кадлеца, Э. Кабелла). Исп. А. И. Кандина, О. К. Николаидис, М. Ф. Кирхгейм, Л. В. Лопухова, Е. А. Смирнова, В. Ф. Нижинский, Е. П. Гердт, Н. А. Исаев. 2) *Ревность Пьеро*, к. н. Исп. Е. А. Смирнова, А. Г. Иванов, Г. И. Бабич. Дир. Р. Е. Дриго. Петербург, Мариинский театр, сп. Театрального училища.

8 апреля. 1) *Виноградная лоза*. (Вторая картина первого действия балета). Муз. А. Г. Рубинштейна. Исп. А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, М. М. Фокин, Л. Г. Кякшт, Л. Н. Егорова, М. М. Петипа, О. С. Чумакова, А. Р. Больм, Л. С. Леонтьев, И. Н. Кусов. 2) *Испанский танец*, к. н. Муз. Ж. Бизе. Исп. В. П. Фокина, М. М. Фокин. Дир. Р. Е. Дриго. Петербург, Мариинский театр, бл. сп. в пользу Общества попечения о Гребловской школе им. Н. В. Гоголя.

19 июля. *Чардаш*, к. н. Муз. И. Брамса. Красное Село, летний театр.

1907. 10 февраля. 1) *Эвника*. Балет в 1 действии, 2 картинах. Муз. Н. В. Щербачева. Сц. Стенбок-Фермор (по роману Г. Сенкевича «Камо грядеши»). Исп. М. Ф. Кшесинская, А. П. Павлова, П. А. Гердт, Ю. Н. Седова. 2) *Шопениана* (1-я редакция). Муз. Ф. Шопена (оркестровка А. К. Глазунова). Исп. А. П. Павлова, А. П. Уракова, Ю. Н. Седова, В. П. Фокина, М. К. Обухов, А. Д. Булгаков. Дир. Р. Е. Дриго. Петербург, Мариинский театр, бл. сп. в пользу общества защиты детей от жестокого обращения.

15 апреля. *Оживленный гобелен*. (Вторая картина балета «Павильон Армиды»). Муз. Н. Н. Черепнина. Сц. А. Н. Бенуа. Дир. Э. Кабелла. Исп. Е. П. Гердт, В. Ф. Нижинский, Е. М. Люком, Л. В. Лопухова, К. Я. Голейзовский. Петербург, Мариинский театр, сп. Театрального училища.

19 мая. 1) *Фантазия на мелодию П. Чайковского*, к. н. Муз. П. И. Чайковского. Исп. Э. И. Вилль, М. К. Обухов. 2) *Полька*, к. н. Муз. И. Штрауса. Исп. Л. Ф. Шоллар, Э. И. Вилль. Москва, театр и сад «Эрмитаж».

25 ноября. *Павильон Армиды*. Балет-пантомима в 3 картинах. Сц. А. Н. Бенуа. Муз. Н. Н. Черепнина. Дир. Р. Е. Дриго. Худ. А. Н. Бенуа. Исп. А. П. Павлова, П. А. Гердт, П. А. Соляников, Л. Г. Кякшт, Л. Н. Егорова, Е. Д. Полякова, Э. И. Вилль, В. Ф. Нижинский, Г. А. Розай. Петербург, Мариинский театр.

22 декабря. 1) *Лебедь*, к. н. Муз. К. Сен-Санса. Исп. А. П. Павлова. 2) *Танец с факелом*, к. н. Муз. А. С. Аренского. Исп. Т. П. Карсавина. Петербург, Мариинский театр, бл. сп. в пользу новорожденных детей и бедных матерей.

1908. 16 января. Маскарад «*Ночь Терпсихоры*». Танцы прошлого, настоящего и будущего. Историческое обозрение искусства с древнейших времен. Составлен М. М. Фокиным. Дир. М. М. Амматняк. Исп. О. О. Преображенская, В. А. Трефилова, А. П. Павлова, Ю. Н. Седова, Л. Г. Кякшт, Т. П. Карсавина, В. П. Фокина, А. Ф. Бекефи, Г. А. Розай и др. Петербург, Мариинский театр, бл. сп. в пользу Российского общества покровительства животным.

8 марта. 1) *Египетские ночи*. Балет в 1 действии. Муз. А. С. Аренского. Исп. А. П. Павлова, О. О. Преображенская, Т. П. Карсавина, М. М. Фокин, В. Ф. Нижинский, А. Д. Булгаков, Е. И. Тиме. 2) *Балет под музыку Ф. Шопена* (2-я редакция «*Шопенианы*»). Муз. Ф. Шопена. Оркестровка М. Ф. Келлера. Исп. А. П. Павлова, О. О. Преображенская, Т. П. Карсавина, В. Ф. Нижинский. Дир. М. Ф. Келлер. Петербург, Мариинский театр, бл. сп. в пользу школ императорского патриотического общества.

11 марта. *Обманутый посетитель*. Пантомима. Муз. М. Клементи и др. композиторов XVIII века. (Оркестровка М. Ф. Келлера). Дир. М. Ф. Келлер. Исп. М. М. Петипа, Э. Ц. Чекетти, А. Ф. Бекефи. Петербург, Русское купеческое общество. Бал художников. Бал Пудре в стиле Людовика XV. Бл. сп. в пользу учащихся Академии художеств.

6 апреля *Grand pas*. (Вариант 2-й редакции «*Шопенианы*»). Муз. Ф. Шопена. Оркестровка М. Ф. Келлера. Дир. Э. Кабелла. Исп. Е. П. Гердт, А. С. Чумакова, Л. Н. Чернышева, Ф. К. Шерер. Петербург, Мариинский театр, сп. Театрального училища.

3 ноября. *Пляска семи покрывал* в трагедии О. Уайльда «Пляска царевны». Муз. А. К. Глазунова. Худ. Л. С. Бакст. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Исп. И. Л. Рубинштейн. Петербург, Михайловский театр, бл. сп. в пользу Русского Театрального общества.

1909. 26 февраля. *Картины античного мира*: 1. Танец на пиру. Исп. Е. К. Валмерская. 2. Бой гладиаторов. Исп. М. И. Поддубный, М. И. Заикин. 3. По примеру богов (живая картина). Молодая римлянка — М. М. Порчинская, молодой римлянин — Б. С. Глаголин. 4. В римском цирке (живая картина по роману «Камо грядеши» Г. Сенкевича). Лигия — Е. К. Валмерская, Урус — борец Кашеев. Петербург, театр Литературно-художественного общества.

22 марта. *Времена года*. Хореографическая фантазия. Муз. П. И. Чайковского. Оркестровка А. В. Кадлеца и Клейнике. Дир. В. П. Лачинов. Исп. Е. М. Люком, Л. В. Лопухова, Е. Э. Бибер, К. Я. Голейзовский, Б. Г. Романов, Ф. К. Шерер. Петербург, Мариинский театр, сп. Театрального училища.

19 мая. 1) *Половецкие пляски* из оперы «Князь Игорь». Муз. А. П. Бородина. Худ. Н. К. Рерих. Дир. Э. А. Купер. Исп. оперы Е. Ф. Петренко, Д. А. Смирнов, В. С. Шаронов; исп. танцев Е. А. Смирнова, С. В. Федорова, А. Р. Больм. 2) Номера в дивертисменте *Le Festin* (Пир): а) *Лезгинка*. Муз. М. И. Глинки. б) *Трепак*. Муз. П. И. Чайковского. в) *Гопак*. Муз. М. П. Мусоргского. Дир. Э. А. Купер. Париж, театр Шатле, сп. Русского балета под руководством С. П. Дягилева.

2 июня. 1) *Сильфиды* (Les Sylphides. 2-я редакция «Шопенианы» с Седьмым вальсом). Муз. Ф. Шопена. Оркестровка А. К. Глазунова и М. Ф. Келлера. Дир. Н. Н. Черепнин. Худ. А. Н. Бенуа. Исп. А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, А. Д. Балдина, В. Ф. Нижинский. 2) *Клеопатра* (Cleopatre. 2-я редакция «Египетских ночей»). Хореографическая драма в 1 действии. Муз. А. С. Аренского, С. И. Танеева, Н. А. Римского-Корсакова, М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, Н. Н. Черепнина. Худ. Л. С. Бакст. Дир. Н. Н. Черепнин. Исп. А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, И. Л. Рубинштейн, М. М. Фокин, В. Ф. Нижинский, А. Д. Булгаков. Париж, театр Шатле, сп. Русского балета под руководством С. П. Дягилева.

22 сентября. *Половецкие пляски* в опере «Князь Игорь». Текст и музыка А. П. Бородина. Опера закончена Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым. Худ. К. А. Корвин. Дир. Э. А. Крушевский. Исп. оперы Е. Ф. Петренко, П. Э. Андреев, Д. А. Смирнов, В. И. Куза, А. М. Лабинский; исп. танцев В. П. Фокина, Л. Ф. Шоллар, Е. А. Смирнова, В. Ф. Нижинская, О. В. Федорова, А. Р. Больм. Петербург, Мариинский театр.

1910. 22 января. *Вакханалия*. Муз. А. К. Глазунова. Худ. Л. С. Бакст. Петербург, зал Дворянского собрания.

20 февраля. *Карнавал*. Пантомима-балет в 1 действии. Муз. Р. Шумана. Худ. Л. С. Бакст. Исп. Т. П. Карсавина, М. М. Фокин, В. Э. Мейерхольд, В. П. Фокина, Л. Ф. Шоллар. Петербург, театральный зал Павловой.

20 февраля. 1) *Восточный танец*, к. н. Муз. К. Синдинга, оркестровка А. С. Танеева. Худ. Л. С. Бакст. Исп. В. Ф. Нижинский. 2) *Кобольд*, к. н. Муз. Э. Грига. Оркестровка И. Ф. Стравинского. Худ. Л. С. Бакст. Исп. В. Ф. Нижинский. Петербург, Мариинский театр, сп. Филармонического общества на усиление средств общества.

6 апреля. *Грот Венеры* в опере «*Тангейзер*». Муз. Р. Вагнера. Пер. К. И. Званцова. Дир. А. Никиш. Худ. Лютке-Мейер и Е. П. Пономарев. Исп. оперы В. И. Касторский, И. В. Ершов, Д. А. Смирнов, В. И. Куза; исп. танцев Т. П. Карсавина, В. Ф. Нижинский, В. П. Фокина, Л. Ф. Шоллар, Л. С. Леонтьев, Н. В. Кремнев. Петербург, Мариинский театр, бл. сп. в пользу школ императорского женского патриотического общества.

4 июня. *Шехеразада* (Scheherazade). Хореографическая драма в 1 действии. Сц. Л. С. Бакста. Муз. Н. А. Римского-Корсакова. Дир. Н. Н. Черепнин. Худ. Л. С. Бакст. Исп. И. Л. Рубинштейн, В. Ф. Нижинский, А. Д. Булгаков. Париж, Гранд Опера, сп. Русского балета под руководством С. П. Дягилева.

25 июня. *Жар-птица* (L'Oiseau de Feu). Русская волшебная сказка в двух сценах. Сц. М. М. Фокин. Муз. И. Ф. Стравинского. Дир. Г. Пьерне. Худ. А. Я. Головин и

Л. С. Бакст. Исп. Т. П. Карсавина, М. М. Фокин, В. П. Фокина, А. Д. Булгаков. Париж, Гранд Опера, сп. Русского балета под руководством С. П. Дягилева.

12 ноября. *Танцы в комедии «Женщины в народном собрании»* Аристофана. Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. Режиссер Р. Унгрэн. Муз. О. В. Беме. Худ. К. И. Евсеев. Исп. О. О. Преображенская. Петербург, концертный зал Тенишевского училища, бл. сп. в пользу общества народных университетов.

1911. 11 февраля. *Людвиг XV*. Балет на костюмированном «Балу у Людовика XV». Более 100 участвующих. Петербург, Спортинг-палас, бл. сп. на усиление средств комитета для сбора пожертвований в пользу заведений С.-Петербургского совета детских приютов.

15 февраля. *Балет с разговором* для ежегодного бала-маскарада журнала «Сатирикон». Дир. Г. П. Варлих. Исп. Т. П. Карсавина, В. П. Фокина, Г. А. Розай. Петербург, зал Дворянского собрания, бл. сп. в пользу пострадавших от землетрясения в Семиреченской области.

19 апреля. *Видение розы* (Le Spectre de la Rose). Хореографическая картинка по поэме Т. Готье. Сц. Ж. Л. Водуайе. Муз. К. Вебера. Дир. Н. Н. Черепнин. Худ. Л. С. Бакст. Исп. Т. П. Карсавина, В. Ф. Нижинский. Монте-Карло, сп. Русского балета под руководством С. П. Дягилева.

26 апреля. *Нарцисс* (Narcisse). Мифологическая поэма в 1 действии. Сц. Л. С. Бакста. Муз. Н. Н. Черепнина. Худ. Л. С. Бакст. Исп. Т. П. Карсавина, В. Ф. Нижинский, Б. Ф. Нижинская. Монте-Карло, сп. Русского балета под руководством С. П. Дягилева.

6 июня. *Подводное царство* из оперы «Садко». Муз. Н. А. Римского-Корсакова. Дир. Н. Н. Черепнин. Худ. Б. И. Анисфельд. Париж, театр Шатле, сп. Русского балета под руководством С. П. Дягилева.

13 июня. *Петрушка* (Petrushka). Потешные сцены в четырех картинах. Сц. А. Н. Бенуа и И. Ф. Стравинского. Муз. И. Ф. Стравинского. Дир. П. Монте. Худ. А. Н. Бенуа. Исп. В. Ф. Нижинский, Т. П. Карсавина, А. А. Орлов, Э. Ц. Чекетти. Париж, театр Шатле, сп. Русского балета под руководством С. П. Дягилева.

1 октября. *Вариация*, к. н. Муз. Ф. Шопена. Петербург, Мариинский театр, бл. сп. в пользу приюта для детей сценических деятелей.

21 декабря. *Танцы в опере «Орфей и Эвридика»*. Муз. Х. Глюка. Пер. В. П. Коломийцева. Дир. Э. Ф. Направник. Худ. А. Я. Головин. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Исп. оперы М. Н. Кузнецова-Бенуа, Л. В. Собинов, Л. Я. Липковская; исп. танцев В. П. Фокина, Е. М. Люком. Петербург, Мариинский театр, бенефис хора императорской оперы.

1912. 10 марта. 1) *Бабочки* (Les Papillons). Пантомима-балет. Сц. М. М. Фокин. Муз. Р. Шумана. Оркестровка Н. Н. Черепнина. Худ. Л. С. Бакст. Исп. М. Ф. Кшесинская, М. М. Фокин. 2) *Исламей*. Восточная фантазия на муз. М. А. Балакирева. Оркестровка А. Казелла. Сц. М. М. Фокин (сюжет заимствован из сказок «1001 ночи»). Худ. Б. И. Анисфельд. Исп. Т. П. Карсавина, Е. П. Гердт, М. М. Фокин, Е. Д. Полякова, В. П. Фокина, П. Н. Владимиров, Л. С. Леонтьев. Дир. Н. Н. Черепнин. Петербург, Мариинский театр, сп. Литературного фонда.

13 мая. *Синий бог* (Le Dieu Bleu). Легенда хинди в 1 действии. Сц. Ж. Кокто и Ф. Мадрацо. Муз. Р. Гана. Дир. Д. Ингхельбрехт. Худ. Л. С. Бакст. Исп. Т. П. Карсавина, В. Ф. Нижинский, М. П. Фроман. Париж, театр Шатле, сп. Русского балета под руководством С. П. Дягилева.

20 мая. *Тамара* (Tamar). Хореографическая драма в 1 действии. Сц. Л. С. Бакст. Муз. М. А. Балакирева. Дир. П. Монте. Худ. Л. С. Бакст. Исп. Т. П. Карсавина, А. Р. Больм. Париж, театр Шатле, сп. Русского балета под руководством С. П. Дягилева.

8 июня. *Дафнис и Хлоя* (Daphnis et Chloë). Балет в 1 действии и 3 картинах. Сц. М. М. Фокин. Муз. М. Равеля. Дир. П. Монте. Худ. Л. С. Бакст. Исп. Т. П. Карсавина, В. Ф. Нижинский, А. Р. Больм. Париж, театр Шатле, сп. Русского балета под руководством С. П. Дягилева.

13 ноября. *Танцы в опере «Юдифь»*. Слова и муз. А. Н. Серова. Дир. Э. Ф. Направник. Худ. В. А. Серов и К. А. Коровин. Исп. оперы Ф. И. Шаляпин, Ф. В. Литвин, Е. И. Збруева, Н. А. Большаков. Фокин поставил танцы альмей и одалисок в 3-м действии, оргию — в 4-м действии. Петербург, Мариинский театр.

27 ноября. *Танцы в опере «Искатели жемчуга»*. Муз. Ж. Бизе. Дир. Э. Ф. Направник. Режиссер Н. Н. Боголюбов. Исп. оперы Л. В. Собинов, И. В. Тартаков, Л. Я. Липковская. Фокин поставил танцы индийских девушек во 2-й картине и танцы йогов — во 2-й картине 3-го действия. Петербург, Мариинский театр, бенефис хора императорской оперы.

1913. 31 марта. *Прелюды (Les Préludes)*. Сц. М. М. Фокина (по Ламартину). Муз. симфонической поэмы Ф. Листа. Дир. Р. Е. Дриго. Худ. Б. И. Анисфельд. Исп. Т. П. Карсавина, М. М. Фокин. Петербург, Мариинский театр.

31 марта. *Семь дочерей горного короля*. Балет в 1 действии. Сц. Б. И. Анисфельд и М. М. Фокин. Муз. А. А. Спендиарова. Худ. Б. И. Анисфельд. Берлин, труппа А. П. Павловой.

20 июня. *Танцы в комедии «Пизанелла»* Г. д'Аннунцио. Муз. И. Парма. Худ. Л. С. Бакст. Исп. И. Л. Рубинштейн. Париж, театр Шатле, труппа И. Л. Рубинштейн.

1914. 17 мая. *Легенда об Иосифе (La Légende de Joseph)*. Балет в 1 действии. Сц. Г. Гофмансталь и Х. Кеслер. Муз. Р. Штрауса. Дир. Р. Штраус. Худ. Ж.-М. Серт и Л. С. Бакст. Исп. М. Н. Кузнецова-Бенуа, Л. Ф. Мясин, А. Д. Булгаков. Париж, Гранд Опера, сп. Русского балета под руководством С. П. Дягилева.

24 мая. *Золотой петушок (Le Coq d'Or)*. Оперно-балетная версия. Сц. В. И. Бельский (по Пушкину). Муз. Н. А. Римского-Корсакова. Дир. П. Монте. Худ. Н. С. Гончарова. Исп. оперы Е. Ф. Петренко, И. А. Алчевский; исп. балета Т. П. Карсавина, А. Д. Булгаков, Э. Ц. Чекетти. Париж, Гранд Опера, сп. Русского балета под руководством С. П. Дягилева.

2 июня. *Мидас (Midas)*. Мифологическая комедия в 1 действии. Сц. Л. С. Бакст. Муз. М. О. Штейнберга. Дир. Р. Батон. Худ. М. В. Добужинский. Исп. Т. П. Карсавина, А. Р. Больм, М. П. Фроман. Париж, Гранд Опера, сп. Русского балета под руководством С. П. Дягилева.

1915. 10 января. *Сон*. Хореографическая картина на тему стихотворения М. Ю. Лермонтова. Муз. Вальса-фантазии М. И. Глинки. Исп. Т. П. Карсавина. Петроград, Мариинский театр, сп. Литературного фонда, посвященный памяти М. Ю. Лермонтова.

28 ноября. 1) *Стенька Разин*. Волжская былина. Муз. А. К. Глазунова. Дир. А. К. Глазунов. Исп. П. З. Андреев, В. П. Фокина. 2) *Эрос*. Балет в 1 действии (по сказке В. Я. Светлова). Муз. П. И. Чайковского. Дир. А. П. Асланов. Исп. М. Ф. Кшесинская, П. Н. Владимиров. 3) *Франческа да Римини*. Балет в 1 действии (по Данте). Муз. П. И. Чайковского. Дир. А. Коутс. Исп. Л. Н. Егорова, П. Н. Владимиров, Б. Г. Романов, П. А. Гердт, И. Ф. Кшесинский. Худ. М. П. Бобышов. 4) *Романс*, к. н. Муз. П. И. Чайковского. Исп. О. О. Преображенская. 5) *Прелюды*, к. н. Муз. Ф. Шопена. Исп. В. П. Фокина. 6) *Вакх*, к. н. Муз. Н. Н. Черепнина. Исп. М. М. Фокин. 7) *Тарантелла*, к. н. Муз. Ф. Шопена. Исп. Л. Мендес. Дир. А. К. Глазунов. Петроград, Мариинский театр, бл. сп. в пользу приюта для детей-беженцев.

1916. 9 января. *Pas classique*. а) Andante (муз. Ш. Берно), б) Allegro. Дир. В. П. Лачинов. Исп. М. Ф. Кшесинская, П. Н. Владимиров. Петроград, Мариинский театр.

12 января. 1) *Хайтарма*, к. н. Муз. А. А. Спендиарова. Исп. Л. Мендес. 2) *Русские песни*. Муз. А. К. Лядова. а) Протяжная. Исп. оркестр. б) Шуточная «Я с комариком плясала». Исп. М. Ф. Кшесинская. в) Колыбельная. Исп. М. Ф. Кшесинская. г) Плясовая. Исп. Б. Г. Романов, А. А. Орлов. д) Хороводная. Исп. М. Ф. Кшесинская, А. А. Орлов, восемь танцовщиц и четыре танцовщика. Дир. А. П. Асланов. Петроград, Мариинский театр, бл. сп.

29 января. *Арагонская хота*. Балет в 1 действии. Муз. М. И. Глинки. Дир. Н. А. Малько. Худ. А. Я. Головин. Исп. Е. М. Люком, В. П. Фокина, Е. Э. Бибер, А. И. Вильтзак. Петроград, Мариинский театр, бенефис артистов оркестра.

6 февраля. 1) *Царевна Аврiza*, к. н. Муз. М. П. Мусоргского. Исп. В. П. Фокина. 2) *Мелодия*, к. н. Муз. П. И. Чайковского. Оркестровка А. К. Глазунова. Исп. Е. М. Люком, М. К. Обухов. Дир. Н. А. Малько и А. П. Асланов. Петроград, Мариинский театр, бл. сп. на усиление средств дамского кружка для попечения о пострадавших от войны нижних чинов лейб-гвардии Московского полка и их семейств.

12 ноября. *Ученик чародея*. Балет в 1 действии. Муз. П. Дюка. Дир. В. П. Лачинов. Петроград, Мариинский театр, бл. сп. в пользу дамского кружка лейб-гвардии Измайловского полка.

1917. 16 января. 1) *Из переживаний Польши*, к. н. Муз. Ф. Шопена. а) *Счастье* (Прелюд № 19). б) *Борьба* (Этюд № 12). в) *Скорбь* (Прелюд № 6). Исп. В. П. Фокина. 2) *Сапатеадо* (пляска гитаны), к. н. Муз. народная. Оркестровка Ф. А. Гартмана. Исп. В. П. Фокина. Стокгольм, Финский театр.

18 января. *Осенняя песня*, к. н. Муз. П. И. Чайковского. Исп. В. П. Фокина, М. М. Фокин. Стокгольм, Финский театр.

Март. *Кавказские танцы*, к. н. Муз. народная. Оркестровка Б. В. Асафьева. Исп. В. П. Фокина, М. М. Фокин.

Март. *Саломея*, к. н. Муз. А. К. Глазунова. Исп. В. П. Фокина.

27 ноября. *Танцы в опере «Руслан и Людмила»*. Муз. М. И. Глинки. Дир. Н. А. Малько. Худ. А. Я. Головин и К. А. Коровин. Режиссер П. Н. Мельников. Исп. оперы М. В. Коваленко, И. В. Ершов, Ф. И. Шалапин, В. Н. Касторский; исп. танцев Т. П. Карсавина, Э. И. Вилль, М. М. Леонтьева, В. П. Фокина, Ф. В. Лопухов. Петроград, Мариинский театр, сп. в день 75-летия со дня первой постановки.

1918. 22 сентября. *Лунная соната*. Муз. Л. Бетховена. Исп. В. П. Фокина и 1000 участников. Стокгольм, Стадиум.

22 ноября. 1) *Цыганский танец*, к. н. Муз. К. Сен-Санса. Исп. М. М. Фокин. 2) *Танцы из балета «Коппелия»*. Муз. Л. Делиба. а) *Мазурка*. б) *Чардаш*. Исп. В. П. Фокина, М. М. Фокин.

1919. Декабрь. *Танцы в спектакле «Афродита»* П. Фрондю и Д. Хазелтона. Муз. М. П. Мусоргского и А. К. Глазунова. Худ. П. Андерсен, Д. Харкер и Ф. Харкер. Нью-Йорк, Сентюри-театр.

1920. 10 февраля. 1) *Цыганский танец*, к. н. Музыка народная. Исп. В. П. Фокина. 2) *Паспье*, к. н. Муз. Л. Делиба. Исп. В. П. Фокина. Нью-Йорк, Метрополитен Опера. 3) *Панадерос*, к. н. Муз. А. К. Глазунова. Исп. М. М. Фокин. Нью-Йорк, Метрополитен Опера.

? *Танцы в спектакле «Мекка»* О' Ши. Муз. П. Флетчера. Худ. П. Андерсен. Нью-Йорк, Сентюри-театр.

1921. *Сон маркизы*. Балет в 1 действии. Сц. М. М. Фокин. Муз. В. Моцарта. Худ. К. Ниссен. Исп. В. П. Фокина, М. М. Фокин. Нью-Йорк, Метрополитен Опера.

8 сентября. *Громовая птица*. Балет в 1 действии. Сц. В. П. Фокина. Муз. А. П. Бородина, М. И. Глинки, П. И. Чайковского. Худ. В. Пейгани. Исп. В. П. Фокина. Нью-Йорк, Инподром.

3 октября. 1) *Пленница шайтана*. Балет в 1 действии. Муз. А. К. Глазунова. Нью-Йорк, Палас-театр.

1922. *Русские игрушки* (позднее под названием «*Русская фантазия*»). Балет в 1 действии. Сц. М. М. Фокин. Муз. Н. А. Римского-Корсакова (Фантазия на русские темы для скрипки и оркестра, ор. 33). Худ. Б. Арцибашев. Нью-Йорк, ночной клуб.

12 ноября. *Приключения Арлекина*. Балет в 1 действии. Сц. М. М. Фокин. Муз. Л. Бетховена. Худ. Б. Арцибашев. Нью-Йорк, Марк Стренд-театр.

15 октября. 1) *Весенние голоса*, к. н. Муз. И. Штрауса. 2) *Китайский танец*, к. н. Муз. В. И. Ребикова. Нью-Йорк, Марк Стренд-театр.

25 декабря. 1) *Русские танцевальные сцены*, к. п. Муз. А. Г. Рубинштейна. 2) *Танцы Алашет*, к. н. 3) *Голубой Дунай*, к. н. Муз. И. Штрауса. Нью-Йорк, Центральный театр.

1923. 29 января. *Танцы в спектакле «Йоганнес Крейслер»*. Муз. Резника. Худ. С. Гейд. Нью-Йорк, театр Аполло.

23 апреля. 1) *Фарландайо*. Одноактный балет в музыкальном ревю. Муз. В. Герберта. Худ. Д. Рейнольдс. 2) *Веселящиеся боги*. Балет в 1 действии. Сц. М. М. Фокин. Муз. П. И. Чайковского (сюита из «Щелкунчика»). Худ. Д. Урбан и Д. Рейнольдс. Нью-Йорк, Ново-Амстердамский театр.

20 сентября. *Танцы в спектакле «Хасан»* Д. Флекера и Харриса. Лондон, Королевский театр.

23 сентября. *Возвращение с карнавала*. Танцевальный пролог к пьесе «Казанова» Л. Ацертиса. Муз. Д. Тейлора. Худ. Д. Барбье. Нью-Йорк, Эмпайр-театр.

25 декабря. *Санта-Клаус* (по Гофману). Муз. А. К. Лядова. Худ. А. Кайранский и М. М. Фокин. Ньюарк.

1924. 26 февраля. 1) *Медуза*. Балет-трагедия в 1 действии. Сц. М. М. Фокин. Муз. П. И. Чайковского (Шестая симфония). Худ. А. Кайранский и М. М. Фокин. 2) *Эльфы*. Балет в 1 действии. Муз. Ф. Мендельсона. Худ. А. Кайранский и М. М. Фокин. 3) *Оле Торо*. Балет в 1-м действии. Сц. М. М. Фокин. Муз. Н. А. Римского-Корсакова («Испанское каприччио»). 4) *Античный барельеф*, к. н. Муз. А. К. Глазунова. Худ. М. М. Фокин. Нью-Йорк, Метрополитен Опера.

14 апреля. *Шаматанская царица*, к. н. Муз. Н. А. Римского-Корсакова. Филадельфия.

8 августа. *Кавказские эскизы*, к. п. Муз. М. М. Ипполитова-Иванова. Нью-Йорк.

1925. 16 февраля. *Бессмертный Пьеро*. Балет в 3 сценах. Сц. М. М. Фокин. Муз. Л. Бетховена. Худ. В. Пейгани. Нью-Йорк, Театр на 81-й улице.

24 апреля. 1) *Фра Мино*. Мимодрама в 1 действии. Сц. М. М. Фокин (по «Святому сатиру» А. Франса). Муз. Р. Шумана (Симфонические этюды). 2) *Птица-Феникс*, к. п. Муз. Н. А. Римского-Корсакова. Исп. В. П. Фокина. Берлин.

26 декабря. *Танцы в комедии «Сон в летнюю ночь»*. В. Шекспира. Муз. Ф. Мендельсона. Лондон, театр Дрюри-Лейн.

1926. 12 июня. *Горная царица*. Сц. М. М. Фокин. Муз. М. М. Ипполитова-Иванова. Худ. М. М. Фокин. Нью-Йорк.

1927. 7 февраля. *Пролог к Фаусту*. Балет в 1 действии. Сц. М. М. Фокин. Муз. М. П. Мусоргского и Э. Грига. Филадельфия.

1928. 10 января. *Балет цветов* в музыкальной комедии «Розали» Ф. Зигфельда. Нью-Йорк, Ново-Амстердамский театр.

1933. 10 июля. *Коппелия*. Муз. Л. Делиба. Постановка балета А. Сен-Леона и М. И. Пети-типа. Худ. А. Стиванелло. Чикаго.

1934. 3 мая. 1) *Семирамида*. Балет в 1 действии (по поэме Валери). Муз. А. Онеггера. Худ. А. Н. Бенуа. Исп. И. Л. Рубинштейн и Лестер. 2) *Диана де Пуатье*. Балет в 1 действии. Сц. Э. Грамо. Муз. Ж. Ибера. Исп. И. Л. Рубинштейн, А. И. Вильтзак. 3) *Болеро*. Балет в 1 действии. Муз. М. Равеля. Исп. И. Л. Рубинштейн, А. И. Вильтзак и мужской хордебалет. 4) *Вальс*. Балет в 1 действии. Муз. М. Равеля. Худ. А. Н. Бенуа. Париж,

1935. 24 июня. 1) *Психея*. Балет в 1 действии. Сц. М. М. Фокин. Муз. Ц. Франка. Худ. А. Н. Бенуа. 2) *Мефисто-вальс*. Балет в 1 действии. Сц. М. М. Фокин. Муз. Ф. Листа. Худ. Н. С. Гончарова. Париж, театр Опера-комик.

1936. *Любовь к трем апельсинам*. Балет в 11 сценах (по К. Гоцци). Сц. Р. Симони. Муз. Д. Ц. Сонцонго. Худ. А. Н. Бенуа. Исп. Нивес Поли. Милан, Ла Скала.

Танцы в опере «Самсон и Далила». Муз. К. Сен-Санса. Худ. Лемар и М. М. Фокин. Милан, Ла Скала.

4 апреля. *Испытание любви*. Балет в 1 действии. Сц. М. М. Фокин и А. Дерэн. Муз. В. Моцарта. Худ. А. Дерэн. Исп. В. Немчинова, А. Обухов, А. Эглевский, Н. Красовская. Монте-Карло, Казино, сп. антрепризы Р. Блюма.

25 июня. *Дон Жуан*. Трагикомедия в 3 картинах (по Г. Анджьолини). Новая версия Э. Аллатини и М. М. Фокина. Муз. Х. Глюка. Занавес, декорации и костюмы М. Андре. Исп. А. Вильтзак, Ж. Лоре, Ж. Язвинский, А. Эглевский. Лондон, театр Альгамбра, сп. антрепризы Р. Блюма.

Танцы в оперетте «Флоридор» О. Холла. Муз. Л. Стюарта. Худ. У. Барра и Уэлли. Дир. П. Ридер. Нью-Йорк, Мюнисипал Стадиум.

1937. 1 апреля. *Стихи*. Балет в 1 действии. Сц. М. М. Фокина. Муз. И. С. Баха. Худ. Д. Бушен. Исп. Нини Тейлед, И. Юскевич. Лондон, театр Альгамбра, сп. антрепризы Р. Блюма.

23 сентября. *Золотой петушок*. Балет в 3 сценах по волшебной сказке А. С. Пушкина и оперному либретто В. Н. Бельского (хореографическая версия М. М. Фокина). Муз. Н. А. Римского-Корсакова, аранжирована Н. Н. Черепнинным. Худ. Н. С. Гончарова. Дир. А. Дорати. Исп. И. Баронова. Лондон, театр Ковент-Гарден, сп. антрепризы Р. Блюма.

1938. 19 июля. *Золушка*. Балет в 3 сценах по сказке Ш. Перро. Сц. А. Шервашидзе. Муз. Ф. д'Эрланже. Худ. Н. С. Гончарова. Дир. А. Дорати. Исп. Т. Рябушинская. Лондон, театр Ковент-Гарден, сп. антрепризы В. Г. Базиля.

1939. 30 июня. *Паганини*. Фантастический балет в 3 сценах. Сц. С. В. Рахманинов и М. М. Фокин. Муз. С. В. Рахманинова «Рапсодия на тему Паганини». Худ. С. Ю. Судейкин. Исп. Д. Ростов, И. Баронова, Т. Рябушинская. Лондон, театр Ковент-Гарден, сп. антрепризы В. Г. Базиля.

1941. 27 октября. *Синяя Борода*. Балет в 2 актах с 2 прологами и 3 интермедиями. Сц. М. М. Фокин. Муз. Ж. Оффенбаха по опере-буфф А. Мельяка и Л. Галеви, аранжирована А. Дорати. Худ. М. Верте, костюмы Б. Каринской. Исп. А. Маркова, И. Баронова, Л. Чейз, А. Долин. Мехико, Дворец изящных искусств.

1942. 23 января. *Русский солдат*. Балет в 1 действии, 5 сценах, действие которого развивается на двух площадках одновременно. Сц. М. М. Фокин. Муз. С. С. Прокофьева (симфоническая сюита «Поручик Киже»). Худ. М. В. Добужинский, костюмы Б. Каринской. Дир. А. Дорати. Исп. Ю. Лазовский. Бостон, Театр оперы.

Елена Троянская (Прекрасная Елена). Сц. М. М. Фокин. Муз. Ж. Оффенбаха. Худ. М. Верте. Мехико, Дворец изящных искусств. Спектакль доведен М. М. Фокиным до генеральной репетиции; премьера состоялась после его смерти, 8 сентября.

СПИСОК РОЛЕЙ И ТАНЦЕВ, ИСПОЛНЕННЫХ М. М. ФОКИНЫМ В ПЕТЕРБУРГЕ

- 1890 9 ноября. Драматический спектакль *«Актер Яковлев»*. Мальчик при лавках. Александрийский театр.
- 1891 3 апреля. *«Волшебная сказка»*. Гном. Театральное училище.
- 1892 18 ноября. *«Спящая красавица»*. Брат Мальчика с пальчик. Мариинский театр.
- 1893 9 марта. *«Волшебная флейта»*. Лука. Театральное училище.
- 1894 Апрель. *«Роксана»*. Воинственный танец. Театральное училище.
- 1895 27 сентября. *«Щелкунчик»*. Щелкунчик. Мариинский театр.
21 ноября. *«Ночь перед рождеством»*. Овсень. Мариинский театр.
- 1896 4 марта. *«Тщетная предосторожность»*. Колен. *Дивертисмент*. Pas de deux. Театральное училище.
30 декабря. *«Привал кавалерии»*. Valse viennoise. Мариинский театр.
- 1897 27 марта. *«Шалость Амура»*. Адонис. Театральное училище.
- 1898 7 января. *«Раймонда»*. Jeux et danses в I действии. Мариинский театр.
29 марта. *«Две звезды»*. Адонис. *«Урок танцев в гостинице»*. Учитель танцев. Михайловский театр.
26 апреля. *«Пахита»*. Pas de quatre. Мариинский театр.
21 октября. *«Дочь Фараона»*. Grand pas de crotales. Мариинский театр.
17 ноября. *«Пиковая дама»*. Пастух. Мариинский театр.
22 ноября. *«Лебединое озеро»*. Pas de trois. Мариинский театр.
2 декабря. *«Раймонда»*. Берпар де Вантадур. Мариинский театр.
- 1899 25 марта. *«Гугеноты»*. Цыганский танец. Мариинский театр.
6 октября. *«Тщетная предосторожность»*. Pas de deux. Мариинский театр.
5 декабря. *«Маркобомба»*. Цьер. Мариинский театр.

- 1900 23 января *«Испытание Дамиса»*. Гость графини. *«Золушка»*. Grand pas d'action. Мариинский театр.
13 февраля. *«Арлекинада»*. Танцы кордебалета. *Дивертисмент*. Pas de deux. Мариинский театр.
16 апреля. *«Пробуждение Флоры»*. Меркурий. Мариинский театр.
3 сентября. *«Синяя Борода»*. Танцы кордебалета. Мариинский театр.
24 сентября. *«Царь Кандавл»*. Поэт. Мариинский театр.
8 ноября. *«Спящая красавица»*. Голубая птица. Мариинский театр.
- 1901 28 января. *«Камарго»*. Pas de trois. Мариинский театр.
4 февраля. *«Маркитантка»*. Pas de six. *«Наяда и рыбак»*. Рыбак. Мариинский театр.
11 февраля. *«Грациелла»*. Pas de deux. Мариинский театр.
8 апреля. *«Очарованный лес»*. Гений леса. Мариинский театр.
7 октября. *«Пробуждение Флоры»*. Аполлон. Мариинский театр.
21 ноября. *«Царь Кандавл»*. Сатир. Мариинский театр.
27 ноября. *«Волшебный стрелок»*. L'invitation à la valse. Мариинский театр.
2 декабря. *«Сильвия»*. Сильван. Мариинский театр.
- 1902 3 февраля. *«Привал кавалерии»*. Пьер. Мариинский театр.
17 февраля. *«Жавотта»*. Pas d'ensemble. Мариинский театр.
24 февраля. *«Жавотта»*. Le pêcheur et la perle. *«Волшебная флейта»*. Лука. Мариинский театр.
1 мая. *«Капризы Бабочки»*. Кузнечик. Мариинский театр.
6 ноября. *«Коппелия»*. Свадебный танец в III действии. Мариинский театр.
4 декабря. *«Фиаметта»*. Pas de deux. Мариинский театр.
15 декабря. *«Лебединое озеро»*. Испанский танец. Мариинский театр.
- 1903 16 февраля. *«Фея кукол»*. Pas de trois. Мариинский театр.
19 февраля. *«Волшебное зеркало»*. Один из свиты принца. Мариинский театр.
9 апреля. *«Царь Кандавл»*. Эндимион. Мариинский театр.
16 апреля. *«Гарлемский тюльпан»*. Pas de deux. Мариинский театр.
30 апреля. *«Жизель»*. Pas de deux. Мариинский театр.
26 октября. *«Арлекинада»*. Арлекин. Мариинский театр.
- 1904 21 января. *«Спящая красавица»*. Принц Фортюнэ. Мариинский театр.
25 января. *«Пахита»*. Солист в Grand pas. Мариинский театр.
11 апреля. *«Спящая красавица»*. Принц Дезире. Мариинский театр.
2 мая. *«Пахита»*. Люсьен д'Эрвильи. Мариинский театр.
19 сентября. *«Корсар»*. Pas de six. Мариинский театр.
12 декабря. *«На перепутье»*. Родриго, испанец. Мариинский театр.
27 декабря. *«Пробуждение Флоры»*. Зефир. Мариинский театр.

- 1905 30 января. *«Щелкунчик»*. Принц Коклюш. Мариинский театр.
 20 февраля. *«Голубая Георгина»*. Готье, садовник. Мариинский театр.
 4 декабря. *«Дон Кихот»*. Болеро. Мариинский театр.
 10 декабря. *«Евгений Онегин»*. Вальс и мазурка, полонез и экосез. Мариинский театр.
 15 декабря. *«Пляска жизни»*. Кэк-уок. Зал Павловой.
 18 декабря. *«Талисман»*. Один из индусских танцовщиков. Мариинский театр.
 30 декабря. *«Конек-горбунок»*. Малороссиянин. Мариинский театр.
- 1906 4 января. *«Дон Кихот»*. Базиль. Мариинский театр.
 12 февраля. *Концерт*. Лезгинка. Дворянское собрание.
 8 апреля. *«Виноградная лоза»*. Паскаль. *Дивертисмент*. Испанский танец.
«Ревность Пьеро». Арлекин. Мариинский театр.
 23 апреля. *«Баядерка»*. Pas d'action. Мариинский театр.
- 6 января. *Концерт*. Полька française. Консерватория.
 14 января. *«Ручей»*. Pas de deux. Мариинский театр.
 4 февраля. *«Конек-горбунок»*. Мутча, приближенный хана. Мариинский театр.
 19 сентября. *«Баядерка»*. Солор. Мариинский театр.
 11 ноября. *«Раймонда»*. Жан де Бриен. *Дивертисмент*. Pas de papillon. Мариинский театр.
 9 декабря. *«Павильон Армиды»*. Ренэ де Божанси. Мариинский театр.
 16 декабря. *«Аленький цветочек»*. Принц. Мариинский театр.
 28 декабря. *«Спящая красавица»*. Принц Шери. Мариинский театр.
- 1908 8 марта. *«Египетские ночи»*. Амун. Мариинский театр.
 3 апреля. *«Раймонда»*. Беранже. Мариинский театр.
- 1909 29 ноября. *«Талисман»*. Нуреддин. Мариинский театр.
- 1910 22 января. *«Вакханалия»*. Вакх. Дворянское собрание.
 7 февраля. *«Эсмеральда»*. Феб де Шатопер. Мариинский театр.
- 1911 23 января. *«Карнавал»*. Арлекин. Мариинский театр.
 11 декабря. *«Шопениана»*. Юноша. Мариинский театр.
- 1912 10 марта. *«Карнавал»*. Пьеро. *«Исламей»*. Негр. Мариинский театр.
- 1913 31 марта. *«Прелюды»*. Главная мужская партия. Мариинский театр.
- 1915 19 апреля. *«Лебединое озеро»*. Принц Зигфрид. Мариинский театр.
 28 ноября. *Концерт*. Вакх. Мариинский театр.
- 1916 3 марта или 13 апреля. *«Эрос»*. Эрос. Мариинский театр.
- 1917 16 апреля. *Концерт*. Абрек. Мариинский театр.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Авелин Альбер (1883—1968), французский танцовщик, педагог, балетмейстер 388
- Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881—1925), писатель, редактор журнала «Сатирикон» 431
- Адан Адольф Шарль (1803—1856), французский композитор 18
- Алафузов С. К., псевд. Ленни (1850—1900), комический актер 31, 424
- Алджеранов (Эссекс) Харкорт (1903—1967), английский танцовщик, хореограф, педагог 183
- Александр III (1845—1894), российский император с 1881 г. 46
- Александр Македонский (356—323 до н. э.), царь Македонии с 336 г. до н. э. 366
- Алексей Петрович (1690—1713) царевич, сын Петра I 403
- Алексидзе Георгий Дмитриевич (р. 1941), балетмейстер 25
- Аллатини Э., итальянский композитор 446, 469
- Аллегри Орест Карлович (1866—1954), художник-декоратор МТ* в 1883—1908 гг. 309
- Алонзо (Алонсо) Альберто (р. 1917), кубинский танцовщик, балетмейстер, педагог, работал во франко-русских труппах в 1935—1941 гг., работает на Кубе с 1948 г. 407
- Алфимова Маргарита Николаевна (р. 1937), танцовщица ГАТОБ в 1959—1980 гг. 421, 440
- Алчевский Иван Алексеевич (1876—1917), певец (тенор), артист МТ в 1901—1905 гг., Гранд-опера в 1908—1910 гг., БТ в 1910—1914 гг. 466
- Альбенис Исаак (1860—1909), испанский композитор 462
- Амматияк М. М., дирижер 463
- Андерсен Питер Бернард (р. 1898), американский художник 467
- Андерсен Ханс Кристиан (1805—1875), датский писатель-сказочник 403
- Анджьолини Доменико Мария Гаспаро (1731—1803), итальянский хореограф 446, 469
- Андре Морриссет (1876—?), французский художник 469
- Андреев Василий Васильевич (1861—1918), основатель и руководитель первого оркестра русских народных инструментов 73—75, 90
- Андреев Павел Захарович (1874—1950), певец (бас-баритон), артист МТ—ГАТОБ с 1909 г. 464, 466
- Анисфельд Борис (Бер) Израилевич (1879—1950), живописец, график, театральный художник, педагог, выполнял декорации для спектаклей «русских сезонов» 198, 390, 393, 465, 466

* Принятые в указателе сокращения:
МТ — Мариинский театр, ГАТОБ — Ленинградский государственный академический театр оперы и балета (с 1935 г. — имени С. М. Кирова), БТ — Большой театр, ЛХУ — Ленинградское хореографическое училище (с 1957 г. — имени А. Я. Вагановой)

- Анна Ивановна (1693—1740), российская императрица с 1730 г. 403
- Ансерме Эрнест (1883—1969), швейцарский дирижер, композитор 20
- Антонова (Фокина) Вера Петровна (1886—1968), жена М. М. Фокина, танцовщица МТ в 1904—1918 гг., участница «русских сезонов» в 1909—1912 и 1914 гг., педагог 51, 82—87, 91, 93, 94, 99, 111, 114, 119, 121, 125, 127, 128, 133, 134, 142, 147, 168, 171, 175, 180, 209, 327, 335, 343, 357, 373, 375, 379, 383, 384, 388, 391, 392, 398, 400—411, 413, 427, 429, 431, 437, 438, 455, 458, 462—468
- Антонова Мария Петровна, мать В. П. Фокиной 400, 455
- Арендс Андрей Федорович (Генрих Фридрихович) (1855—1924), скрипач БТ в 1883—1900 гг., дирижер с 1900 г., композитор 9
- Аренский Антон (Антоний) Степанович (1861—1906), композитор, пианист, дирижер, педагог, профессор Московской консерватории с 1889 г. 111, 123, 124, 458, 463, 464
- Аристофан (ок. 446—385 до н. э.), древнегреческий поэт-комедиограф 465
- Арпино Джеральд (р. 1928), американский хореограф 24
- Архентина (Антония Мерсе) (1890—1936), испанская танцовщица 216
- Архентинита (Энкарнасьон Лопес) (1895—1945), испанская танцовщица 216, 432
- Арцибашев Борис (р. 1899), художник 467, 468
- Асафьев Борис Владимирович, псевд. Игорь Глебов (1884—1949), композитор, музыковед 9, 441
- Асланов Александр Петрович (1874—1960), дирижер оркестра МТ, летних симфонических концертов в Павловске 376, 466, 467
- Астрык Габриэль (1864—1938), французский музыкальный критик, импресарио, антрепренер театров в Париже во время «русских сезонов» 165, 433
- Ауэр Леопольд Семенович (1845—1930), скрипач, дирижер, педагог, профессор Петербургской консерватории в 1868—1917 гг. 364
- Ацертис Л. 468
- Афанасьев Александр Николаевич (1826—1871), этнограф, собиратель и исследователь русского фольклора 138, 402
- Бабич Георгий Иванович (р. 1889), артист балета МТ в 1906—1908 гг. 463
- 4 Базиль (Воскресенский) Василий Георгиевич) (1888—1951), импресарио, один из организаторов труппы «Русские балеты Монте-Карло», возглавлял труппу «Русский балет де Базиль» в 1936—1948 гг. 22, 148, 173, 179, 180, 182, 184, 364, 422, 432, 433, 446, 469
- Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824), английский поэт 403
- Бакеркина Надежда Алексеевна (1866—1940), танцовщица БТ в 1886—1896 гг., МТ в 1896—1907 гг. 455
- Бакст (Розенберг) Лев Самойлович (1866—1924), художник 7, 20, 96, 108, 109, 130—132, 142, 148, 159, 163, 166, 178, 187, 190, 196—199, 201, 304, 305, 336, 337, 364, 366, 367, 372, 385, 386, 398, 394, 417, 429, 436, 437, 464—466
- Бакунин Михаил Александрович (1814—1876), революционер, один из основателей и теоретиков анархизма и народничества 71
- Балакирев Милий Алексеевич (1837—1910), композитор 9, 390, 465
- Баланчин Джордж (Баланчивадзе Георгий Мелитонович) (р. 1904), танцовщик петроградского академического балета в 1921—1924 гг., хореограф, с 1933 г. работает в США 20, 21, 24, 25, 210, 436, 452
- Балдина Александра Васильевна (1885—?), танцовщица МТ в 1901—1904 гг., БТ в 1905—1910 гг., педагог 431, 464
- Балетоманова Вера, нераскрытый псевдоним 36, 425
- Балиев Никита Федорович (1877—1936), театральный деятель, эстрадный актер, режиссер, руководитель театра-кабаре «Летучая мышь» с 1908 г. 56, 425
- Барбье Жорж (1882—1932), французский театральный художник, график 468
- Баронова Ирина (р. 1919), французская танцовщица, солистка труппы «Русские балеты Монте-Карло» в 1932—1940 гг. 182, 407, 469
- Батон Рене Франц (1879—1940), французский дирижер, работал в «Русском балете Дягилева» с 1913 г. 466
- Баттаджи, итальянская танцовщица 307
- Батый, Бату Саин-хан (1208—1255), монгольский хан, основатель Золотой орды 65
- Бах Иоганн Себастьян (1685—1750), немецкий композитор 24, 127, 121, 403, 469
- Бebel Август (1840—1913), немецкий социал-демократ, один из основателей и руководителей II Интернационала 71
- Бежар (Берже) Морис (р. 1927, по др.

- данным 1924), французский танцовщик, балетмейстер, режиссер, педагог 21
- Безобразов Николай Михайлович (1848—1912), балетный критик 94, 129
- Бекефи Альфред Федорович (Фридрихович) (1843—1925), танцовщик БТ в 1865—1866 и 1873—1883 гг., МТ в 1883—1905 гг. 12, 91, 98, 109, 119, 127, 463
- Белинская Станислава Станиславовна (1880—1916), танцовщица МТ в 1899—1905 гг. 46, 57, 425
- Беллини Винченцо (1801—1835), итальянский композитор 25
- Бельский Владимир Иванович (1886—1946), оперный либреттист, знаток древнерусской литературы 176, 179, 181, 183—185, 434, 466, 469
- Бельский Игорь Дмитриевич (р. 1925), танцовщик ГАТОБ в 1945—1963 гг., хореограф 25
- Беме О. В., композитор 465
- Бенуа (Кипд) Анна Карловна (1869—1952), жена А. Н. Бенуа 371—375, 453
- Бенуа Александр Николаевич (1870—1960), художник, искусствовед, театральный деятель 7—11, 14, 20, 21, 100—110, 113, 121—124, 129, 131, 132, 138, 139, 151, 174, 175, 178, 187, 190, 193, 201, 235, 241, 297, 356, 357, 369—375, 385—387, 401, 417, 422, 429—431, 436, 437, 439, 440, 453—455, 457, 461, 463—465, 468, 469
- Берио Шарль (Август) де (1802—1870), бельгийский скрипач, композитор 466
- Берлиоз Гектор (Эктор) Луи (1803—1869), французский композитор, дирижер, музыкальный писатель 412
- Бернерс Лорд (Джералд Хью Тиритт-Уилсон) (1883—1950), английский композитор, художник 436
- Бетховен Людвиг ван (1770—1827), немецкий композитор, пианист, дирижер 8—10, 22, 127, 278, 398, 467, 468
- Бибер Евгения Эдуардовна (1891—1974), танцовщица МТ — ГАТОБ в 1909—1954 гг. 464, 467
- Бизе Жорж Александр Сезар Леопольд (1838—1875), французский композитор 463, 466
- Бикир 68
- Билибин Иван Яковлевич (1876—1942), график-иллюстратор, театральный декоратор 145, 466
- Бирдслей (Бердсли) Обри (1872—1898), английский художник, график, книжный иллюстратор 121
- Блазис Карло (1795—1878), итальянский танцовщик, хореограф, педагог 43, 51, 80
- Блок Александр Александрович (1880—1921), поэт 24
- Блюм Рене (1878—1942), французский балетный импресарио, искусствовед 22, 158, 182, 422, 432, 446, 469
- Бобышов Михаил Павлович (1885—1964), художник, график, театральный декоратор 466
- Боголюбов Николай Николаевич (1870—1951), режиссер МТ в 1911—1917 гг. 466
- Больш Адольф (Эмилий) Рудольфович (1884—1951), танцовщик МТ в 1903—1911 гг., участник «русских сезонов», хореограф, педагог 20, 128, 130, 135, 157, 209, 412—414, 431, 438, 450, 459, 463—466
- Большаков Николай Аркадьевич (1874—1958), певец (тенор), артист МТ — ГАТОБ в 1905—1929 гг. 466
- Бомарше Пьер Огюстен Карон (1732—1799), французский драматург 84
- Бомонт Сирил Уильям (1891—1976), английский историк и критик балета, автор книги «М. Фокин и его балеты» (Лондон, 1935) 144, 385, 401, 418, 427, 454, 457
- Борисоглебский Михаил Васильевич (1896—1942), историк балета, писатель 11, 414—418, 425, 459, 461
- Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887), композитор 5, 17, 129, 398, 436, 464, 467
- Боттичелли Сандро (Алессандро ди Мариано Филиппи) (1444—1510), итальянский художник 390
- Боуман Патриция (р. 1908), ученица М. М. Фокина, американская танцовщица и педагог 357
- Бошан Андре (1873—1958), французский живописец, график 357
- Боярчиков Николай Николаевич (р. 1935), танцовщик Ленинградского Малого театра оперы и балета в 1954—1971 гг., хореограф 25
- Брак Жорж (1882—1963), французский живописец, график 20
- Брамс Йоханнес (1833—1897), немецкий композитор, пианист, дирижер 183, 463
- Брюллов Карл Павлович (1799—1852), художник 182
- Булгаков Алексей Дмитриевич (1872—1954), артист балета МТ в 1899—1909 гг., БТ в 1910—1952 гг., участник «русских сезонов» в 1909—1914 гг., режиссер, педагог 99, 133, 142, 183, 431, 438, 463, 466
- Буре Павел 85
- Бурман (Кучинский) Апатоллий Михайлович (1888—1962), танцовщик МТ в 4

1906—1911 гг., участник «русских сезонов» 84, 417

Бурнонвиль Август (Огюст) (1805—1879), датский танцовщик, балетмейстер, педагог 43, 51, 80, 326, 332, 334

Бурнонвиль Антуан Теодор (1760—1843), датский танцовщик, балетмейстер 43

Бухштейн Вениамин Соломонович, директор ленинградских академических театров 399, 400, 457, 458

Бушен Дмитрий Дмитриевич (Дези) (р. 1893), живописец, театральный художник 469

Ваганова Агриппина Яковлевна (1879—1951), танцовщица МТ в 1897—1916 гг., педагог 399, 400, 457, 458

Вагнер Рихард (1813—1883), немецкий композитор 8, 196, 346, 355, 367, 398, 464

Вайдман Полина Ефимовна, сотрудник Дома-музея П. И. Чайковского в Клину 421

Валери Поль (1871—1945), французский поэт 468

Валмерская Е. К. 460

Вальман Маргарете (р. 1904), австрийская танцовщица, хореограф, режиссер 203, 208

Вальтер Виктор Григорьевич (1865—1935), скрипач, концертмейстер оркестра МТ в 1890—1924 гг., критик 190

Варламов Константин Александрович (1848—1915), актер Александринского театра с 1875 г. 85

Варлих Гуго Иванович (1856—1922), дирижер придворного оркестра с 1888 г. 465

Василев Владимир Юдич (р. 1931), артист балета БТ в 1949—1960 гг., балетмейстер 25

Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926), художник 66

Вебер Карл Мария фон (1786—1826), немецкий композитор 412, 465

Веберн Антон фон (1883—1945), австрийский композитор, дирижер 24

Вейдман Чарльз (1901—1975), американский танцовщик, хореограф, педагог 437

Вергилий Марон Публий (70—19 до н. э.), римский поэт 392

Верн Жюль (1828—1905), французский писатель 32

Верте Марсель (1895—1961), французский художник 446, 469

Вестрис Гаетано Аполлино Бальтазаре (1728—1808), французский танцовщик, балетмейстер, педагог 43, 51, 309

Вигман Мери (1886—1973), немецкая танцовщица, хореограф, педагог 22, 203, 206, 211, 212, 216, 218, 357, 358, 361, 422

Вик (Шуман) Клара Жозефина (1819—1896), немецкая пианистка, жена Р. Шумана 118, 243

Виль Эльза (Елизавета) Ивановна (1882—1941), танцовщица МТ — ГАТОБ в 1900—1928 гг., 463, 467

Вильгельм II (1859—1941), император Германии в 1888—1918 гг. 111, 298

Вильтзак Анатолий Иосифович (р. 1896), танцовщик МТ в 1915—1921 гг., педагог 20, 467—469

Виноградов Олег Михайлович (р. 1937), балетмейстер 25, 441

Витарский К. 456

Владимир Александрович (1847—1909), великий князь, сын Александра II 46

Владимиров Михаил Владимирович (1870—1932), дирижер 462

Владимиров Петр Николаевич (1893—1970), танцовщик МТ в 1911—1919 гг., выступал в «Русском балете Дягилева» в 1912, 1914, 1921 гг., в труппе А. Павловой в 1928—1931 гг., преподавал в Школе американского балета (Нью-Йорк) в 1934—1967 гг. 20, 77, 117, 365, 378, 450, 465, 466

Водуайе Жан Луи (1883—1963), французский писатель, поэт 136, 356, 412, 465

Войцеховский (Вуйциковский) Леон (р. 1899), польский танцовщик, балетмейстер, участник «Русского балета Дягилева» в 1915—1929 гг. 20, 157

Волинин (Валинин) Александр Емельянович (1882—1955), танцовщик БТ в 1901—1910 гг., труппы А. Павловой в 1914—1925 гг., педагог 128

Волков (Иванов) Николай Иванович (1836—1891), танцовщик петербургского балета в 1856—1884 гг., педагог Петербургского театрального училища с 1863 г. 43—45, 48, 76, 415

Волконский Сергей Михайлович (1860—1937), театральный деятель, критик, директор императорских театров в 1898—1901 гг. 21, 123

Волынский (Флексер) Аким Львович (1863—1926), театральный деятель, балетный критик, литературовед, искусствовед 6, 15, 80, 81, 427

Вольф Маврикий Осипович (1825—1883), книготорговец, издатель 78, 426

Воронков Константин Иванович (1871—?), танцовщик МТ в 1890—1910 гг. 462

Врубель Михаил Александрович (1856—1910), художник 7, 66, 178, 322

- Всеславский Иван Александрович (1835—1909), театральный деятель, художник, сценарист, директор императорских театров в 1881—1899 гг. 11
- Вунч Георгий Иванович (1867—?), управляющий копторой императорских театров в 1902—1907 гг. 428
- Гаврилов Александр Владимирович (1892—1959), танцовщик аятрепризы Длгилева 77
- Галеви (Алеви) Людовик (1834—1908), французский писатель, либреттист 287, 469
- Ган (Ан) Рейпальдо (1874—1927), французский композитор 465
- Ганслик (Ханслик) Эдуард (1825—1904), австрийский музыковед, профессор музыки Венского университета по теории и истории музыки с 1861 г. 73, 426
- Гардель Пьер Габриэль (1758—1840), французский танцовщик, хореограф 43
- Гартман Фома Александрович (1885—1956), композитор, дирижер 297, 376, 467
- Ге Георг (Георг Герман Гренфельд) (1893—1962), финский танцовщик, балетмейстер 446
- Гейд С., художник 468
- Гельдер Екатерина Васильевна (1876—1962), танцовщица БТ в 1894—1935 гг., участница первого «русского сезона» 128
- Герберт В., композитор 468
- Гердт Елизавета Павловна (1891—1975), танцовщица МТ — ГАТОБ в 1908—1928 гг., педагог 426, 455, 463, 465, 466
- Гердт Павел (Павел-Фридрих) Андреевич (1844—1917), танцовщик МТ в 1860—1916 гг., педагог Петербургского театрального училища в 1880—1904 гг. 6, 8, 9, 43, 48, 56, 59, 91, 94, 95, 112, 124, 375, 391, 415, 426, 438, 454, 458, 463
- Геснер Саломон (1730—1788), швейцарский поэт, художник 237
- Гест Морис (1881—1942), американский антрепренер-импресарио 85, 422
- Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий писатель 78, 426
- Гиллерт Виктор (Станислав) Феликсович (1851—1907), танцовщик БТ в 1875—1879 гг., МТ с 1889 г. 438
- Гирей Абдул-Сахад, крымский хан 67
- Глаголин Борис Сергеевич (1879—1948), драматический актер 464
- Глазунов Александр Константинович (1865—1936), композитор, дирижер, педагог 8, 9, 18, 55, 82, 92, 95, 96, 99, 114, 124, 174, 302, 322, 340, 341, 372, 376, 384, 386, 393, 394, 429, 434, 463, 464, 466—468
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857), композитор 8, 9, 124, 195, 466, 467
- Глиэр Рейнгольд Морицевич (1875—1956), композитор, дирижер, педагог 9
- Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787), австрийский композитор 8, 9, 23, 302, 309, 310, 355, 388, 398, 446, 465, 469
- Гведич Петр Петрович (1855—1925), писатель 52
- Гоголь Николай Васильевич (1809—1852), писатель 8, 62, 74, 107, 122, 275, 367, 411, 425, 438
- Голейзовский Касьян Ярославич (1892—1970), танцовщик МТ в 1909—1910 гг., БТ в 1910—1915 гг., хореограф 24, 425, 463, 464
- Голицин Дмитрий Михайлович (1665—1737), князь, член Верховного Тайного совета 403
- Головин Александр Яковлевич (1863—1930), театральный художник 139, 142, 146, 148, 178, 187, 198, 331, 388, 389, 464, 465, 467
- Гончаров Павел Иванович (1886—1942), танцовщик МТ — ГАТОБ в 1904—1941 гг., участник второго «русского сезона», художник, график 378, 381, 400, 401, 426, 454, 458, 462
- Гончарова Наталья Сергеевна (1881—1962), художник, театральный декоратор 20, 147, 173—175, 432, 433, 466, 469
- Гонжевер Л. Я., восприемник М. М. Фокина, кандидат коммерции 460
- Горленко Василий Петрович (1853—1907), искусствовед, этнограф, литературный критик 435
- Горский Александр Александрович (1871—1924), танцовщик МТ в 1889—1900 гг., балетмейстер БТ в 1902—1924 гг., педагог 9—12, 24
- Горшкова Мария Николаевна (1887—1955), танцовщица МТ в 1905—1910 гг., БТ в 1910—1930 гг. 77, 426, 462
- Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) (1868—1936), писатель 7
- Готье Теофиль (1811—1872), французский поэт, писатель, искусствовед, 8, 136, 323, 412, 432, 465
- Гофман Иосиф Казимир (1876—1956), польский пианист, педагог, композитор, профессор музыкального института Кертиса (Филадельфия) в 1926—1938 гг. 127
- Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822), немецкий писатель, композитор, живописец 8, 403, 468
- Гофмансталь Гуго фон (1874—1929), австрийский писатель 466

Гоцци Карло (1722—1806), итальянский писатель, драматург 403
 Гоццолли Беноццо (1420—1498), итальянский художник 390
 Грамо Э. 468
 Грасси Рафаэлло, профессор Миланской школы танца при театре «Ла Скала», балетмейстер Варшавской государственной оперы в 1892—1902 гг. 306, 307
 Гребеншиков Георгий 422
 Грей Гаврид де, немецкая танцовщица 298
 Грей Гильда 445
 Грибоедов Александр Сергеевич (1795—1829), писатель 54
 Григ Эдвард Хагеруп (1843—1907), норвежский композитор 441, 464, 468
 Григорович Юрий Николаевич (р. 1927), солист балета ГАТОБ в 1946—1964 гг., хореограф, главный балетмейстер БТ с 1964 г. 24
 Григорьев Сергей Леонидович (1883—1968), танцовщик МТ в 1900—1911 гг., режиссер, администратор, исполнитель мимических ролей в труппе С. Дягилева в 1909—1929 гг., с 1909 г. ассистировал М. Фокину 86, 117, 124, 133, 172, 431, 438
 Григорьева (Сидоренко) А., артистка труппы «Русские балеты Монте-Карло» с 1932 г., солистка труппы «Оригинальный русский балет» в 1939—1945 гг. 404, 407
 Гризи Карлотта (1819—1899), итальянская танцовщица, певица 17, 43, 114, 318
 Грэм (Грэм, Грэхем) Марта (р. 1894), американская танцовщица, хореограф, педагог 22, 203—207, 422, 437
 Гуд Д., автор «Книги классических и современных балетов» (Нью-Йорк, 1939) 446
 Дабеди Дени, педагог 421
 Давидов Алексей Августович (1867—1908?), виолончелист, композитор 243, 297
 Далькросс Жак Эмиль (1865—1950), шведский композитор, педагог, создатель системы ритмопластического музыкального воспитания 315, 316
 Дандре Виктор Эммануилович (1870—1944), муж и импресарио А. П. Павловой 12, 174
 Д'Аннунцио Габриэле (1863—1938), итальянский прозаик, драматург 146, 466
 Данилова Александра Дионисьевна (р. 1904), танцовщица петроградского академического балета в 1921—1924 гг., солистка «Русского балета

Дягилева» в 1924—1929 гг., в 1938—1957 гг. танцевала в Монте-Карло и в США, педагог 20
 Данте Алигьери (1265—1321), итальянский поэт 8, 377, 392, 466
 Дебюсси Клод Ашиль (1862—1918), французский композитор 20, 165, 167, 211, 221, 302, 335, 346, 377, 453
 Дега Эдгар (1834—1917), французский художник 62
 Дезормье Роже (1898—1963), французский композитор и дирижер 446
 Делиб Клеман Филибер Лео (1836—1891), французский композитор, органист 11, 18, 467, 468
 Дементьев Александр Александрович (р. 1941), балетмейстер 25
 Дементьев Анатолий Александрович (р. 1942), балетмейстер 25
 Деран Андре (1880—1954), французский живописец, иллюстратор, театральный художник, скульптор 20, 280, 469
 Джофри Роберт (Абдулла Джаффа Анвер Бей Хан) (р. 1930), американский танцовщик, хореограф, педагог 24
 Дидро Дени (1713—1784), французский писатель-философ 126
 Дмитриев-Кавказский Лев Евграфович (1849—1916), художник, график 62, 422
 Добровольская Галина Николаевна (р. 1934), историк и критик балета 25, 424, 445
 Добровольская Юлия Абрамовна, переводчик 451
 Добролюбова (Носилова) Мария Сергеевна (1890—1975), танцовщица МТ—ГАТОБ, участница «русских сезонов» в 1909, 1910, 1912 гг., педагог 368
 Добужинский Мстислав Валерианович (1875—1957), график, живописец, театральный художник 20, 385, 466, 469
 Долин Антон (Сидни Френсис Патрик Чиппендал Хили-Кей) (р. 1904), английский танцовщик, педагог, балетмейстер 20, 469
 Долинов Анатолий Иванович (1869—?), актер, режиссер, педагог 424
 Д'Ор (Оршер) Осип Львович (1878—1942), писатель 431
 Дорати Антал (р. 1906), венгерский дирижер, дирижер франко-русских балетных трупп в 1937—1941 гг. 180, 287, 405, 407, 469
 Доре М., секретарь дирекции Парижской оперы 434
 Дриго Ричард (Рикардо) Евгеньевич (1846—1930), итальянский композитор, дирижер, работал в Петербурге в 1879—1920 гг. 18, 47, 57, 58, 82, 314, 364, 425, 463, 466

Друскин Михаил Семенович (р. 1905), музыковед 19, 20

Дубровская (Длужневская) Фелицата Леонтьевна (р. 1896), танцовщица МТ в 1913—1920 гг., солистка труппы «Русский балет Дягилева» в 1920—1929 гг., до 1939 г. танцевала во Франции и США, педагог 20

Дуглас Рой 412

Дудко Михаил Андреевич (р. 1902), танцовщик ГАТОБ в 1920—1944 гг. 455

Дункан (Данкан) Айседора (Изадора) Анжела (1878—1937), американская танцовщица, педагог 9—11, 203, 209, 210, 220, 299, 300, 304, 311—313, 330, 348, 354, 395, 397, 398, 422, 448, 452, 457

Дымов Осип Исидорович (1878—1959), писатель 411, 431, 459

Дюка Поль (1865—1935), французский композитор 346, 466

Дюкас Жан Жюль — см. Роже-Дюкас

Дюма Александр (1820—1870), французский писатель, драматург 428

Дюморье Джордж (1834—1896), английский писатель, художник 452

Дюпор Луи Антуан (1781, по др. данным 1783—1853), французский танцовщик, балетмейстер, в 1808—1812 гг. выступал в России 42

Дюран Жак (1865—1928), один из руководителей фирмы «Дюран и сын» 459

Дюран Мари Огюст (1830—1909), органист, музыкальный издатель, композитор 459

Д'Эрланже Фредерик (1868—1943), французский композитор 23, 469

Дягилев Сергей Павлович (1872—1929), театральный деятель, антрепренер, пропагандист русского искусства за рубежом 20, 21, 101, 118, 120—124, 129—132, 138—141, 144—149, 152, 158, 159, 163—166, 168, 169, 171, 173—176, 180, 186—202, 207, 302, 304, 308, 336, 337, 341, 350, 354—358, 363—367, 372, 373, 385—387, 396, 412, 413, 417, 418, 422—424, 430—438, 446, 450, 452—454, 459, 461, 464—466

Дягилева (Панаева) Елена Валериановна, мачеха С. П. Дягилева 201

Евсеев Константин Иванович (1879—1944), театральный художник, живописец 465

Егорова Любовь Николаевна (Александровна) (1880—1972), танцовщица МТ в 1898—1917 гг., танцовщица труппы «Русский балет Дягилева» в 1917—1923 гг., педагог 51, 391, 438, 463, 466, 476

Елизарьев Валентин Николаевич (р. 1947), балетмейстер 25

Ершов Иван Васильевич (1867—1943), певец (тенор), артист МТ — ГАТОБ в 1895—1929 гг., профессор Петроградской — Ленинградской консерватории в 1916—1941 гг. 96, 464, 467

Жене Аделина (Анина Кристина Маргарете Петра Енсен) (1878—1970), датская танцовщица, хореограф, первый председатель английской Королевской академии танца в 1920—1954 гг. 298

Жуковский Василий Андреевич (1783—1852), поэт 403

Заикин Иван Михайлович (1880—1948), борец, атлет 464

Замбелли Карлотта (1875, по др. данным 1877—1968), танцовщица Парижской оперы в 1894—1930 гг., в 1901 г. танцевала в Петербурге, в 1912 г. выступала в «Русском балете Дягилева», педагог 388

Замуэль Герман Рафаилович (р. 1941), танцовщик Ленинградского Малого театра оперы и балета в 1960—1980 гг., хореограф 25

Збруева Евгения Ивановна (1868—1936), певица (контральто), артистка МТ в 1905—1917 гг. 466

Званцов Константин Иванович (1823—1890), музыкальный, театральный критик, либреттист 464

Зеест (Озерова) Марина Генриховна (р. 1895), артистка балета МТ в 1913—1923 гг. 368

Зигфельд Флоренс (1869—1932), американский импресарио 345, 451, 468

Ибер Жак (1890—1962), французский композитор 468

Ибсен Генрик (1828—1906), норвежский драматург 353

Иван IV Васильевич Грозный (1530—1584), великий князь с 1533 г., первый русский царь с 1547 г. 65

Иванов Александр Гаврилович (р. 1887), артист балета МТ в 1906—1922 гг. 463

Иванов Иван Николаевич (1881—1942), танцовщик МТ в 1899—1917 гг., режиссер балета МТ — ГАТОБ в 1904—1941 гг. 370, 380, 401, 454—456

Иванов Лев Иванович (1834—1901), петербургский танцовщик в 1852—1893 гг., хореограф 18, 46, 47, 127, 415, 425, 427

Ивановский (Иванов) Николай Павлович (1893—1961), артист балета МТ — ГАТОБ в 1911—1941 гг., педагог балетного танца, художественный руководитель ЛХУ в 1954—1961 гг. 77

Иванцов И. 361, 452
 Идзиковский Станислав (1894—1977), польский танцовщик, педагог 20
 Ильинский Александр Александрович (1859—1920), композитор 9
 Ингхельбрехт Дезире (Эмиль) (1880—1965), французский дирижер 465
 Иогансон Христиан Петрович (1817—1903), петербургский танцовщик в 1841—1883 гг., педагог 43, 48, 54, 55, 77, 415
 Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович (1859—1935), композитор, дирижер 468
 Исаев Николай Александрович (р. 1887), артист балета МТ в 1906—1925 гг. 463
 Исаенко Григорий Григорьевич (?—1928), воспитатель Петербургского театрального училища в 1888—1917 гг. 40, 41
 Иоосс Курт (1901—1979), немецкий танцовщик, хореограф, педагог (ФРГ)
 Кабелла Эдуардо (1855—?), итальянский дирижер, работал в России в 1878—1919 гг. 463
 Кадлец Андрей-Карл Вячеславович (1859—1928), альтист МТ в 1887—1907 гг., дирижер сценического оркестра МТ в 1910—1917 гг., композитор 5, 88, 160, 438, 462—464
 Казелла Альфредо (1883—1947), итальянский композитор, пианист, дирижер, критик 465
 Кайранский А., художник 468
 Кальвокоресси Мишель (1877—1944), французский музыковед, критик, профессор Высшей школы социальных наук (Париж) в 1905—1914 гг., автор книги «Музыка и балет» (Лондон, 1933) 411, 412, 459
 Кандина Антонина Ивановна (р. 1889), артистка балета МТ в 1906—1924 гг. 463
 Каннингем Мерс (р. 1919), американский танцовщик, хореограф 22
 Каралли (Коралли) Вера Алексеевна (1889—1972), танцовщица БТ в 1906—1918 гг., труппы «Русский балет Дягилева» в 1919—1920 гг., балета Румынской оперы в 1930—1938 гг., участница «русских сезонов» 128, 431
 Каринская Барбара (р. 1886), американская театральная художница 469
 Карпов Михаил Павлович (1884—1960), концертмейстер оркестра МТ в 1915—1918 гг., балетный дирижер МТ—ГАТОБ в 1918—1959 гг. 374
 Карсавин Платон Константинович (1854—1922), танцовщик МТ в 1875—1891 гг., педагог с 1882 г. 43, 44, 415

Карсавина Тамара Платоновна (1885—1978), танцовщица МТ в 1902—1918 гг., участница «русских сезонов», вице-президент английской Королевской академии танца в 1930—1955 гг. 20, 91, 115, 119, 124, 127, 128, 134, 142, 145, 156, 166, 167, 182, 183, 191, 193, 203, 209, 308, 356, 357, 376, 391, 412, 429, 431, 438, 463—467
 Касторский Владимир Иванович (1871—1948), певец (бас), артист МТ—ГАТОБ с 1898 г. 464, 467
 Качалов (Шверубович) Василий Иванович (1875—1948), артист МХАТ с 1900 г. 455
 Кашеев, борец 464
 Келлер Морис Францевич (1855—?), капельмейстер Михайловского и Александринского театров в 1880—1908 гг. 109, 114, 394, 463, 464
 Кеслер Гарри фон (1868—1937), немецкий писатель 466
 Кесун Рут Эн (р. 1928), американская танцовщица 446
 Кинд (Фокина) Екатерина Андреевна (1842—1920), мать М. М. Фокина 29—31, 39, 43, 44, 75, 415, 424, 456, 460
 Кирстейн Линкольн Эдвард (р. 1907), американский писатель, поэт, критик, издатель, деятель балета, организатор школы американского балета в 1934 г., автор биографии М. Фокина (1934 г.) 110, 401, 430, 431, 461
 Кирхгейм Маргарита Фердинандовна (р. 1893), артистка балета МТ—ГАТОБ 463
 Киселев Василий Васильевич (1880—1942), танцовщик МТ в 1898—1912 гг., участник «русских сезонов» в 1909—1911 гг., певец (бас) МТ с 1912 г. 438, 462
 Клейнике Альберт Карлович (1854—?), контрабасист оркестра Малого театра в 1882—1903 гг. 464
 Клементи Муцио (1752—1832), итальянский композитор, пианист 109, 463
 Князев Гавриил Михайлович (?—1919), преподаватель эстетики Петербургского театрального училища 38
 Коваленко Мария Владимировна (1883—1950), певица (сопрано), артистка МТ—ГАТОБ в 1908—1928 гг. 467
 Кожухова (Ходжейнатова) Мария Алексеевна (1897—1959), солистка балета МТ—ГАТОБ в 1915—1933 гг., педагог 77
 Козлов Алексей Михайлович (р. 1887), танцовщик МТ в 1901—1904 гг., БТ в 1904—1910 гг., участник первого «русского сезона» 336, 337, 450, 451
 Кокто Жан (1889—1963), французский

- писатель, поэт, сценарист, музыкальный критик, драматург, кинорежиссер, художник, скульптор 20, 190, 356, 417, 465, 474
- Коломийцев Виктор Петрович (1868—1933), музыкальный критик, переводчик 465
- Константинов П. А., дирижер 96, 462
- Конер (Малер) Полин (р. 1912), американская танцовщица, хореограф, педагог 345, 437
- Коробут-Кубитович Павел Георгиевич, друг С. П. Дягилева 190
- Корнблит Евгений Михайлович (1908—1969), дирижер Ленинградского Малого театра оперы и балета с 1944 г., композитор 447
- Корифельд Михаил Германович, издатель журнала «Сатирикон» 118, 187, 431
- Коровин Константин Алексеевич (1861—1939), художник, декоратор 7, 9, 20, 178, 331, 374, 464, 466, 467
- Кохно Борис Петрович, псевд. Собака (р. 1904), историк балета, сценарист, секретарь С. Дягилева с 1922 г., автор книги «Дягилев и русский балет» (Нью-Йорк, 1970) 190, 417, 418
- Коутс Алберт (1882—1953), английский дирижер, композитор, дирижер МТ в 1909—1919 гг. 376, 466
- Красовская (Лесли) Натали (р. 1919), танцовщица труппы «Русские балеты Монте-Карло» в 1936—1950 гг., труппы «Ландон фестиваль балет» в 1950—1955 гг., педагог 469
- Кремнев Николай Владимирович (1883—?), танцовщик МТ в 1903—1911 гг., участник «русских сезонов» 370, 464
- Криза Джон (1919—1975), американский танцовщик 446
- Кропоткин Николай Сергеевич (1842—1921), революционер, социолог, географ, один из теоретиков анархизма 71
- Кротков Николай Сергеевич (р. 1849—?), капельмейстер Александринского театра в 1888—1898 гг. 18
- Крупенский Александр Дмитриевич (1875—1939), чиновник дирекции императорских театров в 1903—1914 гг. 90, 101, 105—107, 368, 371, 430, 453
- Крупницкая (Келоватова) Валентина Александровна (р. 1902), племянница М. М. Фокина 455
- Крупницкая С. М. — см. Фокина С. М.
- Крупницкий Александр Петрович (1870—1943), муж С. М. Фокиной, начальник отдела Главного артиллерийского управления 35, 70, 86, 425, 455
- Крушевский Эдуард Андреевич (1857—1916), дирижер МТ с 1894 г. 464
- Крюгер Эммануил Эдуардович (1868—1938), скрипач, концертмейстер оркестра МТ с 1895 г., профессор консерватории в 1903—1929 гг. 364
- Кугель Александр Рафаилович, псевд. Номо повус (1864—1928), литературный и театральный критик, публицист, драматург, режиссер 432
- Куза Валентина (Ефросиния) Ивановна (1868—1910), певица (сопрано), артистка МТ с 1894 г. 464
- Кузнецова-Бенуа Мария Николаевна (1880—1966), певица (сопрано), артистка МТ в 1905—1918 гг. 465
- Куличевская Клавдия Михайловна (1861—1923), танцовщица МТ в 1880—1901 гг., педагог, балетмейстер 6, 298
- Купер Эмил(ий) Альбертович (1877—1960), дирижер БТ в 1910—1919 гг., петроградского академического балета в 1919—1924 гг., работал в Милане, Нью-Йорке, Монреале в 1932—1960 гг. 431, 464
- Курихин Федор Николаевич (1881—1951), драматический актер 424
- Кусов Иван Николаевич (1875—?), артист балета МТ в 1894—1922 гг. 463
- Кустодиев Борис Михайлович (1878—1927), художник 385
- Кучера Карел (Карл Антонович) (1847—1915), альтист, дирижер МТ в 1879—1894 гг., инспектор музыки императорских театров в 1894—1910 гг. 453
- Кшесинская Матильда (Мария) Феликсовна (1872—1971), танцовщица МТ в 1890—1917 гг., педагог 34, 93, 297, 298, 308, 391, 394, 463, 465, 466
- Кшесинский Иосиф-Михаил Феликсович (1868—1942), танцовщик МТ — ГАТОБ в 1886—1905 гг., педагог 1914—1928 гг. 6, 12, 119, 127, 192, 455, 456, 466
- Кшесинский (Кржесинский-Нечуй) Феликс Иванович (Янович) (1823—1905), польский танцовщик, служил в Петербурге с 1853 г. 12, 34, 98
- Кякшт Георгий Георгиевич (1873—1936), танцовщик МТ в 1891—1910 гг., участник «русских сезонов», балетмейстер, педагог 55, 61, 307, 438, 450
- Кякшт Лидия Георгиевна (1885—1959), танцовщица МТ в 1902—1908 гг., прима-балерина лондонского театра «Эмпайр» в 1908—1912 гг., педагог 91, 438, 463
- Лабан Рудольф фон (1879—1958), венгерский танцовщик, педагог, теоретик,

хореограф, один из основоположников немецкого модернистического танца 22, 357

Лабинский Андрей Маркович (1871—1941), певец (тенор), артист МТ в 1897—1911 гг. 464

Лавровский (Иванов) Леонид Михайлович (1905—1967), танцовщик ГАТОБ в 1922—1935 гг., педагог, хореограф, главный балетмейстер ГАТОБ в 1938—1944 гг., БТ в 1944—1964 гг. 446

Лазовский Юрек (р. 1917), польский танцовщик 407, 469

Ламартин Альфонс Мари Луи де (1790—1869), французский поэт, публицист, политический деятель 390, 466

Ламберт Констант (1905—1951), английский композитор, дирижер, музыкальный критик 436

Ланде Жан-Батист (ум. 1748), французский танцовщик, педагог, хореограф, работал в России с начала 1730-х гг. 42

Ландер, Ланнер Тони (Пихль-Петерсен) (р. 1931), датская танцовщица, педагог 446

Ландер, Ланнер Харальд (Альфред Бернхард Стенсборг) (1905—1971), датский танцовщик, хореограф, педагог 24

Лансере Евгений Евгеньевич (1875—1946), художник-график, станковист, скульптор, театральные художник 385

Ларионов Михаил Федорович (1881—1964), художник, график, театральные декоратор 20, 174, 175, 195

Ларош Герман Августович (1845—1904), музыкальный критик, педагог 73

Лассаль Фердинанд (1825—1864), деятель немецкого рабочего движения, публицист, адвокат 71

Лачинов В. П., дирижер 464, 466, 467

Лебедев Леонид Сергеевич (р. 1943), балетмейстер 25

Лев Х, в миру Джованни де Медичи (1475—1521), папа римский с 1513 г. 198, 199

Левинсон Андрей Яковлевич (1887—1933), критик и историк балета 6, 144, 367

Левинсон Ольга Фердинандовна (1871—?), артистка балета МТ в 1889—1908 гг. 438

Левитан Исаак Ильич (1861—1900), живописец-пейзажист 329

Левицкий Дмитрий Григорьевич (1735—1822), художник-портретист 191, 435

Левич Ольга Семеновна, с января 1930 по 20 марта 1935 г. управляющая балетной труппой ГАТОБ 400, 458

Левони — см. Ливен

Легат Александра Павловна (1899? —?), племянница Н. Г. Легата, артистка балета МТ 368

Легат Николай Густавович (1869—1937), танцовщик МТ в 1888—1914 гг., балетмейстер, педагог 6, 43, 48, 49, 51, 54, 55, 90, 127, 298, 415, 428, 450

Легат Сергей Густавович (1875—1905), танцовщик МТ с 1894 г., балетмейстер, педагог 6, 39, 46, 54, 55, 450

Лекко Александр Шарль (1832—1918), французский композитор 258

Лемар Марсель (р. 1892), французский художник 469

Ленни — см. Алафузов

Лентович — см. Левич

Леньяни Пьерина (1863—1923), итальянская танцовщица, выступала в МТ в 1893—1901 гг. 44

Леонардо да Винчи (1452—1519), итальянский художник 51

Леонтьев Леонид Сергеевич (1885—1942), танцовщик МТ с 1903 г., участник первого «русского сезона», педагог, управляющий балетной труппой ГАТОБ в 1922—1925 гг. 119, 124, 378, 379, 400, 463—465, 467

Леонтьева Мария Михайловна (р. 1889), артистка балета МТ в 1907—1923 гг., участница «русских сезонов» 368

Лепла Марсель — см. Платов Марк

Лепри Джованни, итальянский танцовщик и педагог второй половины XIX в. 43

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841), поэт 8, 393, 403, 466

Лестер Кейт (р. 1904), английский танцовщик, хореограф 468

Ливен Петр А. (1887—1943), князь, чиновник дирекции императорских театров, мемуарист 118, 193, 435

Лимон Хосе (Аркадио) (1908—1972), американский танцовщик, хореограф 22

Линькова Людмила Андреевна (р. 1935), историк и критик балета, педагог 452

Липковская (Маршнер) Лидия Яковлевна (1882—1958), певица (сопрано), артистка МТ в 1906—1909, 1911—1912, 1917 гг. 465, 466

Лист Ференц (Франц) (1811—1886), венгерский пианист, композитор, дирижер 8, 174, 310, 342, 390, 466, 469

Литавкин Сергей Сергеевич (1891—1916?), артист балета МТ в 1911—1913 гг. 77

Литвин Фелия Васильевна (Франсуаза Жанна Шютц) (1861—1936), певица (сопрано) 466

Лифарь Серж (Сергей Михайлович) (р. 1905), танцовщик, балетмейстер,

- педагог, солист труппы «Русский балет Дягилева» в 1923—1929 гг., работал в Парижской опере в 1930—1977 гг. (с перерывами) 20, 21, 24, 188—190, 193, 199, 363—367, 416, 418, 437, 453, 461
- Лихошерстова Варвара Ивановна (ум. 1926), инспектриса балетного отделения Петербургского театрального училища в 1884—1924 гг. 83, 84, 368, 453
- Лишин (Лихтенштейн) Дейвид (1910—1972), американский танцовщик, балетмейстер, педагог 447
- Лобойко Казимир Константинович, танцовщик МТ в 1896—1916 гг. 438
- Ломунов Константин Николаевич, литературовед 8
- Лонг(ус), греческий писатель II—III вв. 8, 78, 170, 225, 426, 433, 438
- Лонгфелло Генри Уодсуорт (1807—1882), американский поэт 233, 438
- Лопес Энкарнасьон — см. Архентинита
- Лопухов Андрей Васильевич (1898—1947), танцовщик МТ—ГАТОБ в 1916—1945 гг., педагог 426
- Лопухов Федор Васильевич (1886—1973), танцовщик МТ в 1905—1909 гг. и 1911 г., БТ в 1909—1910 гг., хореограф, педагог, теоретик балета 9, 15, 24, 370, 441, 462, 468
- Лопухова Евгения Васильевна (1884—1943), артистка балета МТ—ГАТОБ в 1902—1924 гг., выступала в оперетте и на драматической сцене до 1941 г. 462
- Лопухова Лидия Васильевна (1891—1981), танцовщица МТ в 1909—1910 гг., солистка «Русского балета Дягилева» в 1916—1924 гг. 20, 76, 77, 368, 463, 464
- Лоренц Р., автор «Книги балетов и балетной музыки» (Нью-Йорк, 1950) 447
- Лоренцо Великолепный — см. Медичи Лоренцо
- Лоренсен (Лорансен) Мари (1885—1956), французская художница 20
- Лоре Ж. 469
- Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933), государственный деятель, писатель, критик 22
- Людовик XIV (1638—1715), король Франции с 1643 г. 103, 104, 198, 229, 240, 297, 298
- Людовик XV (1710—1774), король Франции с 1715 г. 104, 107, 109, 215, 352, 463
- Людовик XVI (1754—1793), король Франции в 1774—1792 гг. 271
- Людоговская Софья Никитична (р. 1886), артистка балета МТ в 1904—1907 гг. 83
- Люком Елена Михайловна (1891—1968), танцовщица МТ—ГАТОБ в 1909—1941 гг., педагог 77, 368, 426, 463—465, 467
- Лютикова Екатерина Александровна (р. 1890), артистка балета МТ в 1909—1917 гг. 368
- Лютке-Мейер, художник 464
- Лядов Анатолий Константинович (1855—1914), композитор, дирижер 96, 138, 139, 302, 347, 423, 436, 466, 468
- Маковский Сергей Константинович (1877—1963), редактор-издатель журнала «Аполлон» 432
- Максимов Александр Ильич (1880—?) артист балета МТ в 1898—1900 гг. 38, 473
- Малько Николай Андреевич (1883—1961), дирижер, педагог, дирижер балета МТ в 1909—1918 гг., дирижер Пражской национальной оперы в 1930-е гг. 467
- Мамонтов Савва Иванович (1841—1918), меценат, основатель русской частной оперы 430
- Манцотти Луиджи (1835—1905), итальянский танцовщик, мим, хореограф 305
- Маре Рольф де (р. 1886), шведский меценат, знаток фольклора и народных танцев 207
- Маркова Алисия (Лилиан Алисия Маркс) (р. 1910), английская танцовщица, педагог 469
- Марлейн М. 437
- Мартин Джон (р. 1893), американский критик балета, педагог 204, 206, 207, 396, 453, 457
- Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930), поэт 24
- Медичи Лоренцо (1449—1492), итальянский государственный деятель, писатель, меценат искусств 198
- Мейербер Джакомо (Якоб Либман Бер) (1791—1864), немецкий композитор 30
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940), актер, режиссер 119, 210, 388, 389, 464, 465
- Мельников П. И., режиссер 467
- Мельяк, Мейяк Анри (1831—1897), французский драматург, либреттист 287, 469
- Мендельсон-Бартольди Людвиг Феликс (1809—1847), немецкий композитор, дирижер, пианист 8, 22, 75 463
- Мендес Л., 466
- Мендес Катюля (1841—1909), французский поэт 258

Мерсе Антония — см. Архентина
 Метерлинк Морис (1862—1949), бельгийский писатель 353
 Метнер Николай Карлович (1862—1949), композитор, пианист 410
 Мийо Дариус (1892—1974), французский композитор 20
 Микеланджело Буонарроти (1475—1564), итальянский скульптор, художник, архитектор 51, 199, 312, 325, 398
 Минкус Людвиг Федорович (Алоизий Людвиг) (1826—1917), скрипач, композитор, работал в России в 1853—1890 гг. 18, 19, 364
 Миро Хоан (р. 1893), испанский живописец, скульптор, график 20
 Михайлов Петр Ефимович (1883—?), артист балета МТ в 1901—1906 гг. 80, 108
 Мольер (Жан Батист Поклен) (1622—1673), французский комедиограф, актер 438
 Монахов Николай Федорович (1875—1936), драматический актер, артист Ленинградского Большого драматического театра с 1919 г. 424
 Монте Пьер (1875—1964), французский дирижер 465, 466
 Монтеверди Клаудио (крещен 1567—1643), итальянский композитор 178
 Мордкин Михаил Михайлович (1880—1944), танцовщик БТ в 1900—1918 гг., участник первого «русского сезона», хореограф, педагог 56, 128, 347, 425
 Моцарт Вольфганг Амадей (Иоганн Кристоф Вольфганг Теофиль) (1756—1791), австрийский композитор 8, 22, 25, 152, 221, 334, 335, 379, 438, 467, 469
 Мошковский Маурицы (Мориц) (1854—1925), польский композитор, пианист, педагог 318, 355
 Мусоргский Модест Петрович (1839—1881), композитор 73, 124, 185, 197, 198, 201, 367, 464, 467, 468
 Мысовский Иван Мануилович, инспектор Петербургского театрального училища 80, 89, 187
 Мясин Леонид Федорович (1895—1979), танцовщик БТ в 1912—1913 гг., в 1914—1921 и 1924—1928 гг. солист «Русского балета Дягилева», хореограф 21, 24, 150, 155, 183, 201, 210, 387, 466
 Надеждин С. М. — см. Осипов С. М.
 Наполеон I Бонапарт (1769—1821), французский государственный деятель, первый консул французской республики (1799—1804), император (1804—1814, март — июнь 1815) 32

Направник Эдуард Францевич (1839—1916), композитор, с 1863 г. капельмейстер МТ 465
 Нелидова (Барто) Лидия Михайловна (Ричардовна) (1863—1929), танцовщица БТ в 1884—1897 гг., педагог 426
 Немчинова Вера Николаевна (р. 1899), танцовщица «Русского балета Дягилева» в 1916—1926 гг., педагог 20, 469
 Нерон Клавдий Цезарь (37—68), римский император с 54 г. 95
 Нестеров Михаил Васильевич (1862—1942), художник 66
 Нестор Люня 450
 Нижинская Бронислава Фоминична (1891—1972), танцовщица МТ в 1906—1913 гг., участница «русских сезонов», режиссер, балетмейстер «Русского балета Дягилева» в 1922—1929 гг., педагог 20, 21, 23, 119, 133, 136, 183, 196, 198, 201, 210, 417, 436, 463, 464
 Нижинская Ромола — см. Пульски Ромола
 Нижинский Вацлав Фомич (1889, по др. данным 1890—1950), танцовщик МТ в 1907—1911 гг., участник «русских сезонов», хореограф 20, 21, 24, 84, 89, 115—117, 124, 127, 128, 133—137, 153, 157, 158, 162—172, 191, 201, 207, 209, 210, 218, 298, 302, 336, 341, 342, 347, 352, 355—358, 366, 387, 398, 412, 417, 418, 463—465
 Никитина Алисия (р. 1909), танцовщица «Русского балета Дягилева» в 1923—1929 гг., педагог 20
 Никиш Артур (1855—1922), венгерский дирижер, композитор, педагог, музыкально-общественный деятель 74, 342, 390, 464
 Николай II (1868—1918), российский император с 1894 до 1917 г. 46, 85
 Ниссен Кай, датский художник 335, 467
 Новер Жан Жорж (1727—1810), французский танцовщик, хореограф 43, 80, 98, 335
 Нувель Вальтер Федорович (1871—1949), чиновник особых поручений канцелярии министерства императорского двора до 1917 г., друг С. П. Дягилева 190
 Облаков Александр Александрович (1864—1906), танцовщик балета МТ в 1881—1893 гг., педагог 415, 455, 456
 Обухов Анатолий Николаевич (1896—1962), танцовщик МТ в 1913—1920 гг., педагог 469
 Обухов Михаил Константинович (1879—1914), танцовщик МТ с 1897 г., педагог 40, 51, 55, 60, 96, 97, 114, 341, 394, 462, 463, 467

Обухова Евгения Константиновна (1874—1946), артистка балета МТ в 1892—1910 гг., педагог 429

Овидий Публий Назон (43 до н. э. — 17), римский поэт 8, 267, 403, 438

Огнев Сергей Владимирович (1880 — 1920), танцовщик МТ в 1898—1919 гг. 39, 462

Озаровский Юрий Эрастович (1869 — 1924), актер Александринского театра в 1892—1915 гг., режиссер, педагог 80

Ольхина Екатерина Сергеевна (р. 1889), артистка балета МТ — ГАТОБ (с перерывами) в 1908—1910 и 1914—1925 гг. 368

Онеггер Артур (1892—1955), французский композитор 468

Орик Жорж (р. 1899), французский композитор 20

Орлов Александр Александрович (1889 — 1974), артист балета МТ с 1909 г., в 1914—1941 гг. артист Ленинградского Малого театра оперы и балета, в 1941—1959 гг. артист Ленинградского театра музыкальной комедии 465, 466

Орлов Евгений Иванович, воспитатель Петербургского театрального училища с декабря 1887 г. 42

Осинов (Надеждин) Сергей Михайлович (1880 — ?), артист балета, драматический актер 51, 72, 80, 86, 426

Оффенбах (Эбершт) Жак (1819—1880), французский композитор 23, 287, 469

Ошевнов — см. Осипов

О'Ши 467

Павел I (1754—1801), российский император с 1796 г. 293

Павлова Анна Павловна (Матвеевна) (1881—1931), танцовщица МТ с 1899 г., с 1910 г. солистка собственной труппы 20, 46, 48, 54, 57, 58, 75, 91—93, 96, 97, 112—115, 118, 125, 128, 133, 136, 173, 174, 187, 203, 205, 207, 209, 217, 218, 298, 308, 338—342, 345, 355, 357, 384, 385, 390, 393, 394, 401, 412, 422, 423, 429, 431, 438, 450, 451, 456, 457, 461, 463, 464, 466, 469

Павловский Владимир Моисеевич (р. 1954), переводчик, педагог 448, 451—453, 457

Паганини Николо (1782—1840), итальянский скрипач, композитор 252, 284, 404, 406, 458, 469

Палмер Стюарт (р. 1905), американский писатель, журналист 203

Панов Н. С., художник 70

Парис Дженислав Францевич, тромбонист оркестра МТ в 1876—1900 гг. 72

Парма Ильдебрано да, итальянский композитор 466

Пашенко Евгений Назарович (1874—?), танцовщик кордебалета МТ в 1892 — 1904 гг., скрипач-репетитор Петербургского театрального училища 379

Пейгани В., художник 467, 468

Пембертон Бредли Мердок, критик журнала «Нью-Йорк Тауэр» 451

Перро Жюль Жозеф (1810—1892), французский танцовщик, хореограф, работал в России в 1848—1859 гг. 15, 18, 23, 42, 43, 210, 326, 334

Перро Шарль (1628—1703), французский писатель 438, 460

Петипа Мариус Иванович (1818—1910), петербургский танцовщик в 1847 — 1869 гг., хореограф МТ до 1903 г., педагог 6, 11, 12, 14—16, 18, 19, 21, 23 — 25, 43, 44, 47, 55, 69, 82, 90—92, 98, 127, 196, 201, 210, 326, 332, 334, 354, 358, 363, 364, 367, 415, 416, 427, 429, 435, 453, 461, 463

Петипа Надежда Мариусовна (1874 — ?), танцовщица МТ в 1892—1907 гг., педагог 438

Петипа Мария Мариусовна (1857—1930), танцовщица МТ в 1875—1907 гг. 69, 83, 91, 109, 463

Петр I (1672—1725), российский император с 1682 г. 403

Петренко Елизавета Федоровна (1880 — 1951), певица (контральто) артистка МТ в 1905—1915 гг. 464, 466

Петров Иван Степанович, воспитатель Петербургского театрального училища с 1891 до середины 1910-х гг. 39, 40

Петров Павел Николаевич (1881, по др. данным 1882—1938), артист балета МТ — ГАТОБ в 1900—1925 гг., балетмейстер, педагог 441, 455, 456

Пигулевский Василий Фавстович, священник Петербургского театрального училища, учитель закона божьего с декабря 1866 г. 41, 425

Пикассо (Руис-и-Пикассо) Пабло (1881—1973), французский художник 20, 417

Пильц Мария Юльевна (1891—1968), танцовщица МТ — ГАТОБ в 1909, 1912, 1914—1916, 1920—1922 гг., после 1922 г. работала в оперетте, участница «русских сезонов», педагог 77

Пинца Эцио Фортунато (1892—1957), итальянский певец (бас) 177

Пирожков М. В., издатель 426

Платов Марк (Лепла Марсель) (р. 1915), американский танцовщик, хореограф 182

Плещеев Александр Алексеевич (1858 — 1944), писатель, историк и критик балета 426

По Эдгар Аллан (1809—1949), американский писатель, критик 384, 403
 Погребова (Фокина) Екатерина Михайловна, жена Н. М. Фокина 455
 Подгорный Николай Афанасьевич (1879—1947), артист Московского Художественного театра с 1903 г. 456
 Поддубный Иван Максимович (1870—1949), борец, атлет 464
 Подкопаева Юлия Николаевна (р. 1920), искусствовед 421
 Поли Нивес, итальянская танцовщица, с 1936 г. прима-балерина театра «Ла Скала» 469
 Полубенцев Александр Михайлович (р. 1952), балетмейстер 25
 Полякова Елена Дмитриевна (1884—1972), артистка балета МТ в 1900—1910 гг., участница второго «русского сезона» 133, 376, 463, 465
 Пономарев Владимир Иванович (1892—1951), танцовщик МТ — ГАТОБ с 1910 г., балетмейстер, педагог 455
 Пономарев Евгений Петрович (1852—1906), художник императорских театров с 1887 г. 464
 Понс Лили (1904—1976), французская певица (сопрано) 177
 Попов Михаил Михайлович (1870—?), преподаватель рисования и чистописания Петербургского театрального училища с сентября 1888 г. 40, 41
 Порчинская М. М. 464
 Потемкин Петр Петрович (1886—1926), поэт, переводчик, шахматист 118, 187
 Пракситель (р. ок. 390 до н. э.), греческий скульптор 51
 Преображенская Ольга Иосифовна (1871—1962), танцовщица МТ в 1889—1912 гг., педагог 82, 115, 298, 301, 376, 463, 465, 466
 Пресняков Валентин Иванович (1877—1956), танцовщик МТ в 1895—1909 гг., педагог, балетмейстер 462
 Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953), композитор 20, 23, 24, 211, 293, 346, 438, 469
 Проперт У. А., автор книг «Русский балет в Западной Европе (1909—1920)» (Лондон, 1921), «Русский балет 1909—1920» (Лондон, 1931) 354
 Пульски (Нижинская) Ромола (1891—1972?), жена В. Ф. Нижинского, танцовщица 127, 128, 136, 164, 166, 188, 190, 416—418, 432, 461
 Пуни Цезарь (Пуни Чезаре) (1802—1870), итальянский композитор, дирижер, работал в России с 1851 г. 18, 19, 364
 Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837), писатель 8, 39, 62, 67, 173, 174,

176, 179, 183, 365, 403, 433, 434, 466, 469
 Пьерне Анри Констан Габриэль (1863—1937), французский композитор и дирижер 464
 Равель Морис Жозеф (1875—1937), французский композитор 20, 24, 159, 160, 164, 168, 171, 211, 302, 335, 346, 402, 438, 465, 468
 Радаков Алексей Александрович (1879—1942), художник 431
 Разин Степан Тимофеевич (ок. 1630—1671), вождь крестьянского восстания 65, 392
 Райяла Май-Лис (р. 1930), финская танцовщица 446
 Раппопорт Виктор Романович (1889—1943), режиссер, драматург 424
 Раф Аллан, американский композитор 24
 Рафаэль Санти (1483—1520), итальянский художник, архитектор 51, 312, 325, 326
 Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943), композитор, пианист, дирижер 3, 22, 127, 284, 345, 402—411, 438, 447, 458, 469
 Рахманинова (Волконская) Ирина Сергеевна (1903—1969), дочь С. В. Рахманинова 408, 458
 Рахманинова (урожд. Сатина) Наталья Александровна (1877—1951), жена С. В. Рахманинова 402, 403, 405, 408—411, 458
 Рахманинова (Конюс) Татьяна Сергеевна (1907—1961), дочь С. В. Рахманинова 408, 458
 Ребиков Владимир Иванович (1866—1920), композитор 468
 Регер Макс (1873—1916), немецкий композитор, пианист, органист 18
 Резник, композитор 468
 Рейнольдс Джеймс (р. 1896), американский театральный художник 468
 Рейхельд А. И., восприемник М. М. Фокина 460
 Репин Илья Ефимович (1844—1930), художник 195, 303, 417, 436, 437, 461
 Рерих Николай Константинович (1874—1947), живописец, график, археолог, театральный художник 20, 108, 129, 187, 329, 436, 464
 Респиги Отторино (1879—1936), итальянский композитор, скрипач, дирижер 346
 Ридер П., дирижер 469
 Рieti Витторнио (р. 1898), итальянский композитор 20
 Римский-Корсаков Андрей Николаевич (1878—1940), музыковед, сын Н. А. Римского-Корсакова 433

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908), композитор 5, 8, 19, 96, 124, 132, 133, 138, 159, 173—175, 177, 178, 180, 181, 185, 187, 190, 191, 304, 337, 390, 398, 432—435, 438, 445, 464—469

Роден Огюст (1840—1917), французский скульптор 24, 166, 312, 325, 398

Роже-Дюкас Жан Жюль (1873—1954), французский композитор 346

Розай Георгий Альфредович (1887—1917), артист балета МТ в 1907—1915 гг. 20, 89, 128, 298, 431, 450, 461—463, 465

Розенберг Исай Самойлович (?—1920), журналист, брат Л. С. Бакста 429

Розенберг Л. С. — см. Бакст Л. С.

Романов Борис Григорьевич (1891—1954), танцовщик МТ в 1909—1920 гг., участник «русских сезонов» в 1911—1914 гг., хореограф, работал в театрах Буэнос-Айреса, Парижа, Монте-Карло, Белграда, Рима, Милана, Нью-Йорка, педагог 20, 24, 130, 391, 464, 466

Рославлева (Ренэ) Наталия Петровна (1907—1977), историк и критик балета, переводчик 427, 434, 446, 447

Ростов Дмитрий (р. 1895?), танцовщик труппы «Русские балеты Монте-Карло», мимический актер 182, 407, 408, 469

Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894), композитор 20, 463, 468

Рубинштейн Ида Львовна (1880—1960), танцовщица, участница «Русских сезонов» в 1909—1911 гг., руководительница и солистка собственной труппы в 1929—1935 гг. 20, 121, 125, 133—135, 146, 198, 336, 353, 371—373, 386, 401, 422, 431, 464, 466, 468

Руссо Жан Жак (1712—1778), французский писатель-философ 68

Рутковская Мария Феликсовна, артистка балета МТ в 1900—1909 гг. 94, 429, 462

Руше Жак (1862—1957), французский театральный деятель, директор Парижской оперы в 1914—1944 гг. 364, 388

Рябушинская Татьяна (р. 1917), французская танцовщица, солистка труппы «Русские балеты Монте-Карло», «Русский балет де Базиля», «Балле тнэтр», «Балет Елисейских полей», труппы Д. Лишина, педагог 182, 407, 469

Савельев Павел Осипович, создатель и руководитель «Великорусского оркестра» 73, 90

Салин Клаус (р. 1919), финский танцовщик 446

Санин (Шенберг) Александр Акимович (1859—1956), драматический актер, режиссер Александринского театра в 1902—1917 гг., Малого театра в 1919—1923 гг. 90, 427

Сати Эрик Альфред Лесли (1866—1925), французский композитор 20

Сатина Софья Александровна (1879—1975), сестра Н. С. Рахманиновой, двоюродная сестра С. В. Рахманинова, ботаник 410, 458

Светлов (Ивченко) Валерьян Яковлевич (1860—1934), писатель, балетный критик, издатель 80, 81, 194, 195, 343, 396, 418, 436, 454, 466

Северино, римский папа (638?—640?) 402

Седова Юдия Николаевна (1880—1969), танцовщица МТ в 1898—1911 гг., балетмейстер, педагог 51, 92, 94, 99, 463

Семенов Николай Прокофьевич (ум. 1931), артист балета БТ, участник «русских сезонов» 342—344, 357, 401, 433, 451

Сен-Дени (Деннис) Рут (1879, по др. данным 1878, 1880—1968), американская танцовщица, балетмейстер, педагог 216, 330, 422, 449

Сенкевич Генрик (1846—1916), польский писатель 92, 463, 464

Сен-Леон Артур (Шарль Виктор Артур Мишель) (1821—1870), французский танцовщик, балетмейстер, педагог, скрипач, работал в России в 1859—1869 гг. 18, 23, 42, 80, 326, 334, 468, 469

Сен-Санс Шарль Камиль (1835—1921), французский композитор, пианист, дирижер, музыкальный критик 8, 18, 75, 341, 463, 467

Сергеев Николай Григорьевич (1876—1951), танцовщик МТ в 1894—1904 гг., балетмейстер, педагог, режиссер балета в 1904—1918 гг. 370, 390, 428

Серов Александр Николаевич (1820—1871), композитор, критик 466

Серов Валентин Александрович (1865—1911), художник 7, 131, 146, 198, 385, 417, 466

Серт Хосе Мария (1876—1947), испанский художник 20, 466

Сехетти, дирижер 436

Сильво Лев Густавович (ум. 1900), поклонник и знаток балета 80

Сильво, жена Л. Г. Сильво 80

Симон Антон Юльевич (1850—1916), композитор, дирижер, педагог 9

Симони 469

Синдинг Кристиан (1856—1911), норвежский композитор 464

Сипягин, племянник министра внутрен-

них дел России Дмитрия Сергеевича Сипягина (1853—1902) 65, 66

Скрябин Александр Николаевич (1871—1915), композитор, пианист 335

Слонимский Юрий Иосифович (1902—1978), историк, критик балета, либреттист 3, 5, 401, 439, 454, 458

Смирнов Дмитрий Алексеевич (1870—1942), певец (баритон), артист МТ в 1896—1923 гг. 464

Смирнов Павел Георгиевич (1880—?), танцовщик МТ в 1898—1918 гг. 473

Смирнова Елена Александровна (1878—1934), танцовщица МТ в 1906—1920 гг., педагог 77, 89, 462—464

Смит Оливер (р. 1918), американский дизайнер, режиссер 446

Собинов Леонид Витальевич (1872—1934), певец (тенор), артист БТ с 1897 г. 310, 425, 455, 465, 466

Соболева Лидия Родионовна (1889—1943), артистка балета МТ—ГАТОБ с 1907 г., участница «русских сезонов» в 1909—1910 гг. 378

Соколов Николай Александрович (1859—1922), музыкальный критик, теоретик, композитор 372, 453

Соколова Лидия (Хильда Маннингс) (1896—1974), английская танцовщица, педагог, в 1913—1929 гг. солистка «Русского балета Дягилева» 20

Соляников Николай Александрович (1873—1958), танцовщик МТ—ГАТОБ в 1891—1911 и 1914—1950 гг. 124, 438, 463

Сомов Евгений Иванович (1869—1939), художник, график 7, 385, 405

Сонцогно (Сонцоньо) Джулио Чезаре (р. 1906), итальянский композитор 469

Сорин Савелий Абрамович (1878—1953), художник 395

Спарре Луи 271

Спендиаров (Спендиарян) Александр Афанасьевич (1871—1928), композитор, дирижер, педагог 174, 342, 393, 433, 466

Спесивцева Ольга Александровна (р. 1895), танцовщица МТ—ГАТОБ в 1914—1924 гг., выступала с труппой «Русский балет Дягилева» в 1914—1924 гг., солистка Парижской оперы в 1924—1932 гг., 20, 76, 77, 455

Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938), актер, режиссер, педагог, теоретик театра 8, 10, 220, 398, 425, 437, 454—456

Стасов Владимир Васильевич (1824—1906), художественный и музыкальный критик, историк искусства, археолог 89

Стенбок-Фермор, граф, сценарист 92, 463

Стиванелло А. 468

Стравинский Игорь Федорович (1882—1971), композитор 5, 14, 18, 20, 24, 138, 140, 143, 144, 146, 150—155, 178, 187, 190, 193, 194, 198, 199, 211, 221, 335, 337, 346, 367, 387, 398, 412, 413, 417, 435, 436, 459, 464, 465

Стюарт Лесли (Томас А. Баррет) (1866—1928), английский композитор, органист 469

Судейкин Сергей Юрьевич (1883—1946), живописец, график, театральный художник 20, 408, 469

Суриц Елизавета Яковлевна (р. 1923), историк и критик балета 451

Тальони Мария (1804—1884), итальянская танцовщица, хореограф, педагог 12, 17, 95, 96, 114, 115, 318, 339, 341, 345, 393, 394, 412

Тальони Филиппо (1777—1871), итальянский танцовщик, хореограф, педагог 15, 18, 334, 431

Танеев Александр Сергеевич (1850—1918), композитор 18, 464

Танеев Сергей Иванович (1856—1915), композитор 464

Тартаков Иоаким Викторович (1860—1923), певец (баритон), артист МТ с 1894 г., с 1910 г. главный режиссер МТ 466

Тейлед Нини (р. 1915), датская танцовщица, хореограф, педагог 469

Тейлор Джозеф Димс (1885—1966), американский композитор и музыкальный критик 22, 468

Тейлор Пол Белвил (р. 1930), американский танцовщик, хореограф 22

Теляковский Владимир Аркадьевич (1861—1924), управляющий московскими императорскими театрами в 1898—1901 гг., директор императорских театров в 1901—1917 гг. 79, 101, 104, 187, 375, 376, 379, 400, 415, 416, 428, 454, 460

Тенишева Мария Клавдиевна (1867—1928), меценат, коллекционер, художница 430

Тернзьеи Эвод Алексеевич, учитель французского языка в Петербургском театральном училище в 1879—1908 гг. 425

Терри Уолтер (р. 1913), американский историк и критик балета 352, 452

Тиме Елизавета Ивановна (1884—1968), актриса Александринского театра—театра драмы им. Пушкина с 1908 г., педагог 122, 463

Титов Александр Иванович (1873—?), артист балета МТ в 1890—1910 гг., художник 462

Толстой Алексей Константинович (1817—1875), прозаик, поэт, драматург 90, 298, 427, 428

Толстой Лев Николаевич (1828—1910), писатель 7, 8, 32, 62, 68, 71, 73, 182, 353, 398, 434

Томсон Владимир Эдуардович (р. 1900), артист балета МТ—ГАТОБ в 1918—1951 гг., с 1935 г. режиссер балета 455

Топорков Василий Осипович (1889—1970), актер и режиссер Московского Художественного театра с 1927 г. 424

Трефилова (Иванова) Вера Александровна (1875—1943), танцовщица МТ в 1894—1910 гг., артистка «Русского балета Дягилева» в 1921—1926 гг., педагог 20, 463

Тэффи (Лохвицкая, по мужу Бучинская) Надежда Александровна (1872—1952), писательница 431

Тюгаль Пьер (1883—1964), французский писатель, критик, историк балета 422

Уайльд Оскар (1854—1900), английский писатель, драматург 121, 386, 403, 464

Уистлер Джеймс (1834—1902), английский живописец, офортисст, литограф 329

Унгрен Р., режиссер 465

Уракова Анна Петровна (1872 — ?), танцовщица МТ в 1891—1908 гг. 99, 463

Урбан Д. 468

Уэлди Флоридор, художник 469

Фалья Мануэль де (1876—1946), испанский композитор, пианист 346, 436

Федорова Александра Александровна (1884—1972), танцовщица МТ в 1902—1922 гг., педагог, жена А. М. Фокина 455

Федорова Ольга Васильевна (1882—1942), танцовщица БТ в 1900—1909 гг., в 1909—1928 гг. танцовщица МТ—ГАТОБ 125, 375, 431, 464

Федорова Софья Васильевна (1879—1963), танцовщица БТ в 1899—1919 гг., в 1909—1913 гг. участница «русских сезонов» в Париже 20, 128, 133, 431, 464

Фернандес Ройс (р. 1929), американский танцовщик, педагог 446

Фидий (ок. 431 до н. э.), греческий скульптор 51

Флекер Д. 468

Флетчер П. 467

Флобер Гюстав (1821—1880), французский писатель 86

Фокин Александр Михайлович (1877—1936), брат М. М. Фокина 29, 33, 64, 66, 76, 377, 378, 424, 455, 456

Фокин Виталий Михайлович (1906—1977), сын М. М. Фокина, танцовщик, балетмейстер, педагог 3, 4, 379, 381, 398—401, 421, 424, 429, 440, 446, 447, 454—458, 461, 462

Фокин Владимир Михайлович (1866—1942), брат М. М. Фокина, драматический актер 29, 31, 35, 424, 455, 456

Фокин Леонид (Леон) Александрович (р. 1905), племянник М. М. Фокина, балетмейстер 446, 455

Фокин Михаил Васильевич (1827—1896), отец М. М. Фокина 29, 31, 38, 44, 75, 415, 424

Фокип Николай Александрович (р. 1898?), племянник М. М. Фокина 455

Фокин Николай Михайлович (1871—1923), брат М. М. Фокина 29, 30, 32, 33, 51, 65, 380, 424, 455

Фокина В. П. — см. Антонова В. П.

Фокина Е. А. — см. Кинд Е. А.

Фокина Е. М. — см. Погребова Е. М.

Фокина Нина Александровна (р. 1900?) — племянница М. М. Фокина 455

Фокина (Крупницкая) Софья Михайловна (1870—1945), сестра М. М. Фокина 29, 30, 34, 35, 44, 70, 71, 401, 424, 425, 455, 458

Форе Габриэль (1845—1924), французский композитор, органист, педагог 20

Франк Сезар Огюст (1822—1890), французский композитор, органист 469

Франс Анатолий (Анатолий Франсуа Тибо) (1844—1924), французский писатель 8, 438, 468

Фредерикс Владимир Борисович (1838—1927), министр двора 128

Френкс А. 451

Фриккен Эрнестина фон 243

Фроман Маргарита Петровна (1890—1970), танцовщица БТ в 1909—1921 гг., в 1921—1949 гг. работала в Югославии, балетмейстер, педагог 465, 466

Фрондю Пьер (1884—1948), французский драматург 467

Фуллер Лои (Мария Луиза) (1862—1928), американская актриса, танцовщица, режиссер, выступала в городах Европы и США, в 1927—1938 гг. имела в Лондоне собственную труппу 330, 449

Хазлтон Джордж (1858—1921), английский драматург 467

Харкер Д. 467

Харкер Ф. 467

Харрис Рой (р. 1898), американский композитор 468

Харрисон Луи (р. 1917), американский композитор 24

Хаскел Арнольд Лайонел (1903—1980), английский театральный деятель, историк и критик балета 353—358, 452, 457

Хемфри Дорис (1895—1958), американская танцовщица, педагог, хореограф, теоретик танца 437

Хлюстин Иван Николаевич (1862—1941), танцовщик БТ в 1878—1900 гг., балетмейстер Парижской оперы в 1911—1914 гг., в 1914—1931 гг. балетмейстер труппы А. Павловой, педагог 384, 457

Холдридж Ли, американский композитор 24

Холл О. 469

Холмская (Тимофеева) Зинаида Васильевна (1866—1936), актриса, антрепренер, издатель 432

Христапсон Андрей Алексеевич (р. 1889), танцовщик МТ — ГАТОБ 455

Цабель Эдуард Альфредович (1835—1910), арфист, солист оркестра МТ в 1855—1903 гг. 364

Церетелли Алексей Акакиевич (1864—1942), оперный антрепренер 130

Цорн Фридрих Альберт, немецкий балетмейстер, педагог, деятель балета, автор книги «Грамматика танца» 80, 426

Чайковский А. В., композитор 441

Чайковский Модест Ильич (1850—1916), брат П. И. Чайковского, драматург, либреттист 376, 377, 454

Чайковский Петр Ильич (1840—1893), композитор 8—10, 18, 19, 22, 82, 198, 200, 201, 310, 332, 359, 363, 376, 377, 384, 393, 426, 445, 448, 454, 456, 458, 463, 464, 466, 468

Чейз Люсия (р. 1907), американская танцовщица, основатель «Американ балле тизтр» 22, 446, 469

Чекетти Энрико Цезаревич (1850—1928), итальянский танцовщик, педагог, хореограф, работал в Петербурге в 1887—1902, 1906—1911 гг., в 1911—1921 гг. работал в «Русском балете Дягилева» 6, 43, 48, 51, 91, 109, 142, 183, 309, 336, 415, 463, 465

Чекрыгин Александр Иванович (1884—1942), танцовщик МТ — ГАТОБ в 1902—1928 гг., педагог, балетмейстер 401

Чекрыгин Иван Иванович (1880—1942), танцовщик МТ в 1897—1917 гг., композитор, педагог 72, 74

Черепнин Николай Николаевич (1873—1945), композитор, дирижер 100, 103, 163, 179, 180, 297, 372, 394, 429—431, 434, 436, 439, 456, 463—466, 469

Черни Карл (1791—1857), австрийский пианист, композитор 24

Черникова 436

Черный Саша (Гликберг Александр Михайлович) (1880—1939), поэт 431

Чернышев Игорь Александрович (р. 1937), танцовщик ГАТОБ в 1956—1969 гг., балетмейстер 25

Чернышева Любовь Павловна (1890—1976), танцовщица МТ в 1908—1911 гг., в 1912—1929 гг. солистка «Русского балета Дягилева», педагог 20, 77, 135, 463

Черрито Фанни (Франческа) (1817—1909), итальянская танцовщица 17, 114, 318

Чехов Антон Павлович (1860—1904), писатель 353

Чижев, художник 63

Чумакова Антонина Савельевна (р. 1890), танцовщица МТ в 1908—1911 гг. 463

Шалапин Федор Иванович (1873—1938), певец 73, 122, 126, 177, 187, 197, 198, 201, 210, 345, 367, 425, 435, 466, 467

Шамиль (ок. 1798—1871), глава военно-теократического государства в Дагестане 65

Шанкар Удай (1900—1977), индийский танцовщик, хореограф, педагог 216, 361, 422

Шаронов Василий Семенович (1867—1929), певец (баритон), артист МТ — ГАТОБ с 1894 г. 456, 464

Шекспир Уильям (1564—1616), английский драматург и поэт 8, 463, 468

Шелли Перси Биши (1792—1822), английский поэт 403

Шервашидзе Александр Константинович (1867—1969), художник 469

Шерер Федор Карлович (р. 1891), танцовщик МТ в 1909—1914 гг., участник «русских сезонов» 119, 134, 463, 464

Ширяев Александр Викторович (1867—1941), танцовщик МТ — ГАТОБ в 1885—1909, 1918—1921 гг., педагог, балетмейстер 6, 43, 45, 48, 127, 301, 415

Шоллар (Вильтзак) Людмила Франциевна (Федоровна) (1888—1978), танцовщица МТ в 1906—1921 гг., участница «русских сезонов» в 1910—1914 гг., солистка труппы «Русский балет Дягилева» в 1921—1925 гг., театра «Колон» в 1925—1935 гг., педагог 119, 133, 463, 464

Шопен Фредерик (1810—1849), польский композитор, пианист 8, 9, 18, 92, 95, 96, 98, 99, 114, 117, 127, 153, 249, 340, 341, 347, 355, 376, 384, 397, 398, 412, 462—467

Шопенгауэр Артур (1788—1860), немецкий философ 214, 359
 Штейнберг Максимилиан Осеевич (1883—1946), композитор 174, 434, 466
 Штраус Иоганн (1825—1899), австрийский композитор, скрипач, дирижер 180, 181, 355, 462, 468
 Штраус Рихард (1864—1949), немецкий композитор, дирижер 20, 342, 346, 371, 390, 436, 463, 466, 468
 Шуберт Ли, антрепренер 378
 Шуберт Франц Петер (1797—1828), австрийский композитор 9, 210
 Шуман Роберт (1810—1856), немецкий композитор, музыкальный критик 5, 8, 95, 96, 118, 119, 153, 243, 256, 304, 305, 347, 397, 398, 435, 438, 458, 464, 465, 468
 Щепкина-Куперник Татьяна Львовна (1874—1952), писательница, драматург, переводчик 465
 Щербачев Николай Владимирович (1853—?), композитор, пианист, дирижер 92, 297, 463
 Эглевский Андре (1917—1977), американский танцовщик, педагог 469
 Эйли Алвин (р. 1931), американский танцовщик, хореограф 22
 Эйфман Борис Яковлевич (р. 1946), балетмейстер 25
 Экскузович Иван Васильевич (1883—1942), первый управляющий петро-

градскими государственными академическими театрами в 1918—1928 гг. 379—383, 456
 Эльман Михаил (1891—1967), американский скрипач 345
 Эльслер Фанни (Франциска) (1810—1884), итальянская танцовщица 43, 318
 Эскудеро Висенте (р. 1892), испанский танцовщик 216, 422
 Эштон (Аштон) Фредерик (Вильям Мэландайн) (р. 1904), английский танцовщик, хореограф 446
 Юрасовский Александр Иванович (1890—1922), композитор 372
 Юргенсон Петр Иванович (1863—1904), основатель русского музыкального издательства 413
 Юрок Соломон (Сол) (1888—1974), американский импресарио 380
 Юскевич (Юшкевич) Игорь (р. 1912), американский танцовщик, педагог 469
 Язвинский Жан (Иван) (р. 1892), танцовщик, педагог 469
 Якобсон Леонид Вениаминович (1904—1975), хореограф 15, 24, 25, 441
 Яковлев Алекс 362, 453
 Яковлева Антонина Николаевна (1869—?), танцовщица МТ в 1887—1907 гг. 438
 Якулов Георгий Богданович (1884—1928), художник 20

УКАЗАТЕЛЬ БАЛЕТОВ И ОПЕР

Аида. Опера в 4 действиях 7 картинах. Муз. ¹ Д. Верди, либретто А. Гисланцони по сценарию О. Мариэтта. 24 декабря 1871 г. ² Дирижер Беттезини. Театр «Опера», Каир 111, 423
Александр Великий (Alexandre Le Grand). Балет в 3 сценах, с прологом и эпилогом. Муз. Ф. Гобера. 21 июня 1937 г. Бал. С. Лифарь, худ. П. Ларт. Парижская опера 365
Аленький цветочек. Балет в 5 действиях 8 картинах по сказке С. Аксакова. Сц. П. Маржецкого, муз. Ф. Гартмана. 16 декабря 1907 г. Бал. Н. Легат, дир. Р. Дриго, худ. К. Коровин. Петербург, Мариинский театр 297, 298, 472
Аполлон Мусагет (Apollon Musagète). Балет в 2 сценах. Муз. и сц. И. Стравинского. 12 июня 1928 г. Бал. Д. Баланчин, дир. И. Стравинский, худ. А. Бошан. Париж, «Русский балет Дягилева» в театре Сары Барнар 21
Арагонская хота ³ 13, 14, 423, 467
Арлекинада. Балет в 2 действиях. Сц. М. Петипа, муз. Р. Дриго. 10 февраля 1900 г. Бал. М. Петипа, дир. Р. Дриго, худ. О. Аллегри, Е. Пономарев. Петербург, Эрмитажный театр 6, 9, 82, 471
Ацис и Галатея 5, 88, 354, 364, 423, 452, 462

Бабочки 256, 391, 423, 441, 445, 465
Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана. Веселое представление с пением и музыкой, балет-пантомима в 1 картине по русским сказкам. Муз. и сц. И. Стравинского. 18 мая 1922 г., под названием «Le Renard». Бал. Б. Нижинская, худ. М. Ларионов. Париж, «Русский балет Дягилева» в Парижской опере 19
Балдерка. Балет в 4 действиях 7 картинах с апофеозом. Сц. С. Худекова, муз. Л. Минкуса, 23 января 1877 г. Бал. М. Петипа, дир. А. Папков, худ. М. Бочаров, Г. Вагнер, И. Андреев, М. Шишков, А. Роллер, П. Ламбин. Петербург, Мариинский театр 13, 317, 435, 472
Бессмертный Пьеро 423, 468
Болеро 14, 19, 423, 468
Борис Годунов. Народная музыкальная драма в 4 действиях с прологом (10 картинах). Муз. М. Мусоргского, либретто М. Мусоргского по одноименной трагедии А. Пушкина. 27 января 1874 г. Дирижер Э. Направник, худ. М. Шишков, М. Бочаров. Петербург, Мариинский театр 122, 146, 177, 185, 412, 435, 437
Блудный сын (Le Fils prodigue). Балет в 3 сценах. Сц. Б. Кохно, муз. С. Прокофьева. 21 мая 1929 г. Бал. Д. Баланчин, дир. С. Прокофьев, худ. Ж. Руо. Париж, «Русский балет Дягилева» в театре Сары Барнар 24

Вакханалия 124, 128, 207, 464, 472
Вальс 423, 468

¹ Принятые сокращения: муз. — музыка, сц. — сценарий, бал. — балетмейстер, дир. — дирижер, худ. — художник.
² Здесь и далее — первое представление.
³ Подробные сведения о балетах Фокина см. список его балетов с. 462—469.

Вальс (Le Valse). Балет в 1 действии. Муз. М. Равеля, 21 января 1929 г. Бал. Б. Нижинская, худ. А. Бенуа. Монте-Карло, труппа И. Рубинштейн 24

Веселящиеся боги 423, 468

Весенние голоса (The Voices of Spring). Балет в 1 действии. Сц. М. Мордкина, музыка И. Штрауса в аранжировке Златина. 10 ноября 1938 г. Бал. М. Мордкин, декорации и костюмы Л. Симонсон. Нью-Йорк, Элвин-театр 56

Весна священная (Le Sacre de printemps). Балет в 2 действиях. Муз. и сц. И. Стравинского. 29 мая 1913 г. Бал. В. Нижинский, дир. П. Монте, худ. Н. Рерих. Париж, «Русский балет Дягилева» в театре Елисейских полей, 387

Видение розы 14, 23, 136, 137, 166, 191, 308, 313, 352, 354, 355, 357, 365, 412, 423, 432, 453, 465

Волшебная лавка (La boutique fantasque). Балет в 1 действии. Сц. Л. Мясина, А. Дерэна, муз. Д. Россини, аранжировка и оркестровка О. Респиги. 5 июня 1919 г. Бал. Л. Мясин, худ. А. Дерэн. Лондон, «Русский балет Дягилева» в театре Альгамбра 20, 155, 387

Волшебная сказка. Фантастический балет в 1 действии. Сц. М. Петипа, муз. Рихтера. 3 апреля 1891 г. Бал. М. Петипа. Петербург, спектакль Театрального училища в школьном театре 470

Волшебная флейта. Комический балет в 1 действии. Муз. Р. Дриго. 10 марта 1893 г. Бал. Л. Иванов, дир. Р. Дриго. Петербург, спектакль Театрального училища 21, 46, 82, 425, 470

Волшебное зеркало. Фантастический балет в 4 действиях 7 картинах. Сц. М. Петипа, И. Всеволожского по сказкам А. Пушкина и братьев Гримм, муз. А. Корещенко. 9 февраля 1903 г. Бал. М. Петипа, дир. Р. Дриго, худ. А. Головин. Петербург, Мариинский театр 471

Волшебный стрелок. Опера в 3 действиях 6 картинах. Муз. К. М. Вебера, либретто Ф. Кинда по старинным народным легендам. 12 мая 1824 г.¹ Дир. К. Кавос, худ. Сабата, Петербург, Большой театр 471

¹ В балетах, упомянутых в связи с выступлениями М. Фокина, даются даты и авторы премьеры в Петербурге.

Времена года 395, 423, 464

Времена года. Балет в 1 действии. Сц. М. Петипа, муз. А. Глазунова. 7 февраля 1900 г. Бал. М. Петипа, дир. Р. Дриго, худ. П. Ламбин, Е. Пономарев (костюмы). Петербург, Эрмитажный театр 429

Гамелан (Gamelan). Балет в 1 действии. Муз. Л. Харисона. 17 октября 1963 г. Бал. Р. Джофри, худ. В. Ким. Ленинград, «Роберт Джофри балле» на сцене Дворца культуры им. Ленсовета 24

Гарлемский тюльпан. Фантастический балет в 3 действиях 4 картинах. Сц. Л. Иванова, муз. Б. Фитингоф-Шеля. 4 октября 1887 г. Бал. Л. Иванов, М. Петипа, худ. Г. Левотт, Е. Пономарев (костюмы). Петербург, Мариинский театр 471

Гибель богов (Закат богов, сумерки богов). Опера третьего дня в 3 действиях с прологом. Муз. Р. Вагнера, либретто Р. Вагнера на основе скандинавского эпоса VIII—IX вв. «Эдда» и средневерхненемецкого эпоса XIII в. «Песнь о нибелунгах». 17 августа 1876 г. Режиссер Брандт, дир. Рихтер, худ. Гофман, Брюкнер, бал. Фрике. Байретский театр 101

Голубая георгина. Фантастический балет в 2 действиях. Сц. М. Петипа, муз. Ц. Пуни. 12 апреля 1860 г. Бал. М. Петипа. Петербург, Большой театр 8, 82, 472

Грациелла, или Любовная ссора. Деми-характерный балет в 2 действиях, сюжет заимствован из А. Ламартина. Муз. Ц. Пуни. Бал. А. Сен-Леон. 11 декабря 1860 г. Петербург, Мариинский театр 471

Громовая птица 423, 466

Грот Венеры — см. Тангейзер

Гугеноты. Опера в 5 действиях 7 картинах. Муз. Д. Мейербера, либретто Э. Скриба и Э. Дешана по мотивам повести П. Мериме «Хроника времен Карла IX». 29 февраля 1836 г. Париж, Королевская академия музыки и танца 60, 470

Дафнис и Хлоя 14, 79, 81, 107, 140, 147, 159—161, 163—165, 168—170, 207, 225, 229, 354, 388, 396, 412, 413, 416, 418, 422, 423, 427, 432, 437—439, 452, 453, 457, 461, 465

Две звезды. Анакреонтический балет в 1 действии. Сц. М. Петипа, муз. Ц. Пуни. 31 января 1871 г. Бал. М. Петипа, 49

худ. А. Роллер. Петербург, Мариинский театр 470

Двенадцать. Балет в 1 действии по А. Блоку. Муз. Б. Тищенко. 31 декабря 1964 г. Бал. Л. Якобсон, дир. И. Блажков, худ. Э. Стенберг. Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова 24

Дедушка Мороз 423

Диана де Пуатье 423, 468

Дон Жуан 23, 210, 281, 423, 432, 438, 446, 459, 469

Дон Кихот. Балет в 4 действиях 8 картинах с прологом по мотивам романа М. Сервантеса. Сц. М. Петица, муз. Л. Минкуса. 6 декабря 1900 г. Бал. А. Горский, дир. А. Арендс, худ. К. Коровин, А. Головин, Н. Клодт (костюмы К. Коровина). Москва, Большой театр 9, 10, 472

Дочь фараона. Балет в 3 действиях 7 картинах с прологом и эпилогом по роману Т. Готье «Роман мумии». Сц. В. Сент-Жоржа и М. Петица, муз. Ц. Пуни. 18 января 1862 г. Бал. М. Петица, худ. А. Роллер, Г. Вагнер, костюмы Кельвер, Столяров. Петербург, Мариинский театр 93, 111, 394, 470

Евгений Онегин. Лирические сцены в 3 действиях 7 картинах. Муз. П. Чайковского, либретто П. Чайковского и К. Шиловского по одноименному роману в стихах А. Пушкина. 17 марта 1879 г., постановка Самарина, дир. Н. Рубинштейн, худ. К. Вальц. Москва, спектакль учащихся Московской консерватории в Малом театре 472

Египетские ночи 5, 14, 17, 20, 23, 109, 111—113, 121, 123—125, 127, 128, 141, 196, 305, 313, 339, 340, 342, 354, 356, 357, 375, 394, 414, 423, 431, 438, 455, 456, 458, 463, 464, 472

Елена Троянская — см. Прекрасная Елена

Жавотта. Балет в 3 картинах. Сц. Крозе, муз. К. Сен-Санса. 17 февраля 1902 г. Бал. П. Гердт, худ. О. Аллегри. Петербург, Мариинский театр 471

Жар-птица 5, 14, 17, 20, 121, 130—133, 140, 141, 144, 146—151, 153, 191, 197, 304, 351, 378, 388, 395, 398, 412 413, 423, 432, 436—438, 452, 459, 464

Жизель, или Виллисы. Фантастический балет в 2 действиях. Сц. В. Сент-Жоржа, Т. Готье, Ж. Коралли, муз. А. Ш. Адана. 28 июня 1841 г. Бал.

Ж. Коралли, Ж. Перро, худ. П. Л. Сисери, П. Лорье (костюмы). Париж, Королевская академия музыки и танца 9, 12, 13, 17, 20, 304, 308, 323, 329, 339, 357, 429, 471

Зеленый стол (Der Grüne Tisch). Балет в 8 сценах. Муз. Ф. Корна. 3 июля 1932 г. Бал. К. Йоосс, худ. Х. Хекрот. Париж, Конкурс международного танцевального архива в Театре Елисейских полей 359

Золотой петушок 14, 20, 23, 147, 149, 173—175, 178—181, 191, 313, 346, 403—406, 409, 413, 441, 423, 432, 433, 459, 466, 469

Золушка 23, 147, 149, 288, 283, 423, 438, 446, 469

Золушка (Cendrillon). Фантастический балет в 3 действиях. Сц. Л. Пашковой, муз. Б. Фитингоф-Шеля. 5 декабря 1893 г. Бал. М. Петица, Л. Иванов, Э. Чекетти, дир. Р. Дриго, худ. Г. Левотт, М. Шишков, М. Бочаров. Петербург, Мариинский театр 44, 471

Золушка (Cinderella). Балет в 3 действиях 7 картинах по сказке Ш. Перро. Сц. Ф. Эштона, муз. С. Прокофьева. 23 декабря 1948 г. Бал. Ф. Эштон, худ. Ж. Малкле. Лондон, Сэдлер Уэлс в театре Ковент Гарден 446

Иван Сусанин (Жизнь за царя). Опера в 4 действиях с эпилогом 7 картинах. Муз. М. Глинки, либретто Е. Розена. 27 ноября 1836 г. Дир. К. Кавос, худ. А. Роллер. Петербург, Большой театр 48

Игры (Jeux). Танцевальная поэма в 1 действии. Сц. В. Нижинского, муз. К. Дебюсси. 15 мая 1913 г. Бал. В. Нижинский, дир. П. Монте, худ. Л. Бакст. Париж, «Русский балет Дягилева» в Театре Елисейских полей 387

Икар (Icare). Балет в 1 действии в сопровождении ударных инструментов с ритмами композиторов А. Онеггера, Ж. Сифера. Сц. С. Лифаря. 9 июля 1935 г. Бал. С. Лифарь, худ. П. Ларт. Парижская опера 365

Искатели жемчуга. Опера в 3 действиях 4 картинах. Муз. Ж. Бизе, либретто М. Карре, Э. Кормона. 30 сентября 1863 г. Париж, театр «Лирик» 423

Испытания Дамиса (Любовные уловки, или Любовные хитрости; Барышня-служанка). Балет в 1 действии. Сц. М. Петица, муз. А. Глазунова. 17 января 1900 г. Бал. М. Петица, дир. Р. Дри-

- го, худ. П. Ламбин, Е. Пономарев (костюмы). Петербург, Мариинский театр 6, 429, 471
- Испытание любви* 14, 22, 23, 279, 423, 432, 438, 446, 469
- История солдата* (L' Histoire du Soldat). Балет-пантомима в 1 действии. Сц. и автор текста Ш. Рамю, муз. И. Стравинского. 29 сентября 1918 г. Режиссеры Ж. и Л. Питоёвы, дир. Э. Ансерме, худ. Р. Обержонуа, постановщик К. Иоосс. Лозанна, передвижной театр под руководством Ж. Питоёва 19
- Камарго*. Большой балет в 3 действиях 9 картинах. Сц. В. Сен-Жоржа, М. Петипа, муз. Л. Минкуса. 17 декабря 1872 г. Бал. М. Петипа, худ. М. Бочаров, А. Роллер, Г. Вагнер. Петербург, Мариинский театр 471
- Капризы бабочки*. Балет в 1 действии. Сц. М. Петипа по поэме Я. Полонского «Кузнечик-музыкант», муз. Н. Кроткова. 5 июня 1889 г. Бал. М. Петипа, худ. М. Бочаров, П. Каненский. Петербург, Мариинский театр 471
- Кармен*. Опера в 4 действиях. Муз. Ж. Бизе, либретто А. Мельяка и Л. Галеви по одноименной новелле П. Мери́ме. 3 марта 1875 г. Париж, Опера-комик 60
- Карнавал* 5, 14, 20, 23, 118—120, 124, 140, 150, 186, 187, 243, 304, 308, 346, 354, 356, 391, 398, 406, 409, 423, 431, 435, 436, 440, 441, 445, 458, 464, 472
- Клеопатра* — см. Египетские ночи
- Клоп*. Хореографический плакат в 2 частях по мотивам произведений В. Маяковского. Сц. Л. Якобсона, муз. Ф. Отказова, Г. Фиртича. 24 июня 1962 г. Бал. Л. Якобсон, дир. Ю. Гамалей, худ. А. Гончаров, Ф. Збарский, Т. Сельвинская, Б. Мессерер. Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова 24
- Конек-Горбунук, или Царь-Девушка*. Балет в 4 действиях 9 картинах по сказке П. Ершова. Сц. А. Сен-Леона, муз. Ц. Пуни. 3 декабря 1864 г. Бал. А. Сен-Леон, худ. А. Роллер, Г. Вагнер, М. Шишко, А. Бредов (декорации), А. Шарлемань (костюмы). Петербург, Мариинский театр 373, 472
- Коппелия, или Красавица с голубыми глазами* (Coppelia ou la Fille aux yeux d'émail). Балет-пантомима в 2 действиях. Сц. Ш. Нюитера, А. Сен-Леона, муз. Л. Делиба. 25 мая 1870 г. Бал. А. Сен-Леон, худ. Ш. Камбон, Э. Деспешен, Лавастр (декорации), П. Лормье (костюмы). Парижская опера 357, 467, 468, 471
- Корсар*. Большой балет в 4 действиях 5 картинах. Сц. В. Сен-Жоржа, Ж. Мазилье по поэме Д. Байрона, муз. А. Ш. Адана. 12 января 1858 г. Бал. Ш. Перро со вставными номерами сочинения М. Петипа, дир. К. Лядов, худ. А. Роллер, Г. Вагнер, Петров. Петербург, Большой театр 471
- Лебединое озеро*. Балет в 3 действиях 4 картинах. Сц. В. Бегичева, В. Гельцера, муз. П. Чайковского. 15 января 1895 г. Бал. М. Петипа, Л. Иванов, дир. Р. Дриго, худ. И. Андреев, М. Бочаров, Г. Левотт, Е. Пономарев (костюмы). Петербург, Мариинский театр 56, 302, 308, 310, 317, 357, 425, 448, 470—472
- Лебедь* — см. Умиравший лебедь
- Легенда об Иосифе* 14, 423, 466
- Ледяная дева (Сольвейг)*. Балет в 3 действиях 5 картинах с прологом и эпилогом. Сц. Ф. Лопухова, муз. Э. Грига в обработке Б. Асафьева. 27 апреля 1927 г. Бал. Ф. Лопухов, дир. А. Гаук, худ. А. Головин. Ленинград, Государственный академический театр оперы и балета 441
- Любовь к трем апельсинам* 423, 469
- Людвиг XV* 423, 465
- Маркобomba*. Комический балет в 1 действии. Муз. Ц. Пуни. 23 ноября 1854 г. Бал. Ж. Перро. Петербург, Большой театр 470
- Маркизанта*. Балет в 1 действии. Сц. А. Сен-Леона, муз. Ц. Пуни. 13 декабря 1855 г. Бал. Ж. Перро (по А. Сен-Леону), худ. А. Роллер. Петербург, Большой театр 471
- Медуза* 22, 423, 445, 456, 468
- Меркурий* (Mercure). Пластические группы. Сц. Л. Мясина, муз. Э. Сати. 15 июня 1924 г. Бал. Л. Мясин, худ. П. Пикассо. Парижские вечера в театре «Сигаль» 21
- Мефисто-вальс* 423, 469
- Мидас* 423, 466
- На перепутье*. Балет в 1 действии. Муз. и сц. И. Армсгеймера. 12 декабря 1904 г. Бал. А. Ширяев. Петербург, Мариинский театр 471
- Нарцисс* 14, 163, 164, 199, 207, 308, 354, 423, 465

Найда и рыбак. Фантастический балет в 3 действиях 5 картинах. Сц. Ж. Перро, муз. Ц. Пуни. 30 января 1851 г. Бал. Ж. Перро, худ. А. Роллер, Г. Вагнер. Петербург, Большой театр 471

Ночь перед рождеством (Быль-колядка). Опера в 4 действиях 9 картинах. Муз. Н. Римского-Корсакова, либретто Н. Римского-Корсакова по одноименной повести Н. Гоголя. 28 ноября 1895 г. Режиссер О. Палечек, дир. Э. Направник, худ. П. Ламбин, М. Бочаров, Суворов, И. Андреев, бал. Л. Иванов. Петербург, Мариинский театр 470

Оживленный гобелен — см. Павильон Армиды

Оле Торо 423, 468

Ориенталии (Les Orientales). Дивертисмент на муз. А. Глазунова, К. Синдинга, А. Аренского, Э. Грига, А. Бородина. 25 июня 1910 г. Дир. Н. Черепнин, худ. К. Коровин. Париж, «Русский балет Дягилева» в Национальной опере 196

Орфей и Эвридика 178, 210, 309, 357, 372, 389, 423

Очарованный лес. Фантастический балет в 1 действии. Муз. Р. Дриго. 24 марта 1887 г. Бал. Л. Иванов. Петербург, спектакль учащихся Театрального училища в школьном театре 471

Павильон Армиды 5, 11, 14, 20, 100, 107, 109, 117, 121, 122, 124, 128, 241 297, 298, 308, 339, 340, 356, 368, 369, 370, 386, 412, 422, 423, 429, 431, 436, 439, 440, 455, 457, 463, 472

Паганини 22, 23, 149, 284, 405—407, 409, 410, 415, 423, 432, 438, 446, 447, 458, 469

Паганини. Фантастический балет в 1 действии. Сц. Л. Лавровского, муз. С. Рахманинова. 7 апреля 1964 г. Бал. Л. Лавровский, дир. Е. Светланов, худ. В. Рындин. Москва, Большой театр 446

Парад (Parade). Балет в 1 действии. Сц. П. Пикассо, муз. Э. Сати. 18 мая 1917 г. Бал. Л. Мясин, дир. Э. Ансерме, худ. П. Пикассо. Париж, «Русский балет Дягилева» в театре «Шатле» 24

Пахита. Балет в 2 действиях 3 картинах. Муз. Э. Дельдевеза в инструментовке К. Лядова. 26 сентября 1847 г. Бал. М. Петипа, П. Малавернь (Фредерик), худ. Г. Вагнер, Журдель. Петер-

бург, Большой театр 9, 13, 15, 51, 82, 137, 470

Песни — см. Русские песни

Петрушка 5, 14, 23, 140, 150—158, 191, 194, 200, 210, 333, 350, 355, 373—375, 378, 386—388, 414, 423, 435, 454, 465

Пизанелла 423

Пиковая дама. Опера в 3 действиях 7 картинах. Муз. П. Чайковского, либретто М. Чайковского при участии П. Чайковского по одноименной повести А. Пушкина, с использованием стихов К. Батюшкова, Г. Державина, В. Жуковского, П. Карабанова, К. Рылеева. 7 декабря 1890 г. Постановка О. Палечека, режиссер Г. Кондратьев, дир. Э. Направник, худ. Васильев, Янов, Г. Левотт, К. Иванов, И. Андреев, бал. М. Петипа. Петербург, Мариинский театр 470

Пир 20, 125, 196, 431, 464

Пленница шайтана 423, 466

Половецкие пляски из оперы «Князь Игорь» 5, 13, 17, 19, 20, 23, 128—130, 134, 144, 183, 186, 195, 196, 200, 201, 308, 313, 355, 357, 361, 395, 398, 414, 423, 431, 436, 438, 464

Послеполуденный отдых фавна (L'Après midi d'un faune). Балет в 1 действии. Сц. В. Нижинского, муз. К. Дебюсси. 29 апреля 1912 г. Бал. В. Нижинский, дир. П. Монте, худ. Л. Бакст. Париж, «Русский балет Дягилева» в театре «Шатле» 20, 21, 163, 166—168, 207, 356, 457

Прекрасная Елена 294, 438, 447, 469

Прелюды 13, 18, 19, 140, 174, 310, 342, 390, 393, 396, 423, 466, 472

Привал кавалерии. Балет в 1 действии. Сц. М. Петипа, муз. И. Армсгеймера. 21 января 1896 г. Бал. М. Петипа, дир. Р. Дриго, худ. Г. Левотт, Е. Пономарев (костюмы). Петербург, Мариинский театр 56, 82, 470, 471

Приключения Арлекина 14, 72, 278, 398, 423, 445, 468

Принц-садовник. Балет в 1 действии по сказке Х. К. Андерсена «Свинопас». Сц. В. Светлова, муз. А. Давидова. 17 марта 1906 г. Бал. К. Куличевская. Петербург, спектакль учащихся Театрального училища в Мариинском театре 297, 298

Пробуждение Флоры. Анакреонтический балет в 1 действии. Сц. М. Петипа, Л. Иванова, муз. Р. Дриго. 28 июля 1894 г. Бал. М. Петипа, Л. Иванов, худ.

М. Бочаров, Е. Пономарев (костюмы).
Петербург. Мариинский театр 57, 82,
93, 471

Проклязницы (Женщины в хорошем настроении) (*Le Donne di buon umore*). Хореографическая комедия в 1 действии на сюжет пьесы К. Гольдони «Проклязницы». Муз. Д. Скарлатти, аранжировка В. Томмазини. 12 апреля 1917 г. Бал. Л. Мясин, дир. Э. Ансерме, худ. Л. Бакст. Рим, «Русский балет Дягилева» в театре «Констанца» 24

Пролог к Фаусту 423, 468

Прометей (*Créatures de Prométhée*). Героический балет в 2 действиях. Муз. Л. Бетховена. 30 декабря 1929 г. Бал. С. Лифарь, худ. Ф. Квельве. Парижская опера 365

Пророк (Иоанн Лейденский). Опера в 5 действиях 8 картинах. Муз. Д. Мейербера, либретто Э. Скриба. 16 апреля 1849 г. Париж, Королевская академия музыки и танца 30, 60

Психея 469

Пудренный бал — см. Людовик XV

Пульчинелла (*Pulcinella*). Балет в 1 действии. Муз. Д. Перголези в обработке И. Стравинского. 15 мая 1920 г. Бал. Л. Мясин, дир. Э. Ансерме, худ. П. Пикассо. «Русский балет Дягилева» в Парижской опере 24

Раймонда. Балет в 3 действиях 4 картинах с апофеозом на сюжет из рыцарской легенды. Сц. Л. Пашковой, муз. А. Глазунова. 7 января 1898 г. Бал. М. Петипа, дир. Р. Дриго, худ. О. Аллегри, К. Иванов, П. Ламбин. Петербург, Мариинский театр 13, 15, 19, 55, 59, 60, 304, 313, 429, 435, 470, 472

Риголетто. Опера в 3 действиях 4 картинах. Муз. Д. Верди, либретто Ф. Пиаве по драме В. Гюго «Король забавляется». 11 марта 1851 г. Венеция, театр «Ла Фениче» 305

Роксана, краса Черногории. Фантастический балет в 4 действиях. Сц. С. Худекова, М. Петипа, муз. Л. Минкуса. 29 декабря 1878 г. Бал. М. Петипа, худ. М. Бочаров, М. Шишков, Г. Вагнер, П. Григорьев. Петербург, Мариинский театр 470

Роман бутона розы. Балет в 1 действии 2 картинах. Сц. В. Светлова, муз. Р. Дриго. 11 мая 1919 г. Бал. А. Черыгин, дир. Р. Дриго. Петроградский

академический театр оперы и балета 82

Руслан и Людмила. Опера в 5 действиях 8 картинах. Муз. М. Глинки, либретто В. Ширкова при участии Н. Марквича, Н. Кукольника, М. Геденова, К. Бахтурина, А. Шаховского с сохранением стихов подлинника. 27 ноября 1842 г. Дир. К. Альбрехт, худ. А. Роллер, Журдель, Федоров, бал. А. Титюс. Петербург, Большой театр 23, 39, 396, 422, 423, 431

Русские игрушки 22, 423, 432, 445, 467

Русские песни 423, 466

Русский солдат 23, 293, 438, 446, 469

Ручей. Балет в 3 действиях 4 картинах. Сц. Ш. Нюитера, А. Сен-Леона, муз. Л. Делиба, Л. Минкуса. 8 декабря 1902 г. Бал. А. Коппани (по Сен-Леону), дир. Р. Дриго, худ. П. Ламбин, К. Иванов. Петербург, Мариинский театр 305, 472

Садко. Опера-былина в 5 действиях 7 картинах. Муз. Н. Римского-Корсакова, либретто Н. Римского-Корсакова при участии В. Стасова, В. Ястребцова, Н. Штрупа, Н. Финдейзейна, В. Бельского по мотивам былины «Садко, богатый гость» и других русских былин и сказок. 26 декабря 1897 г. Дир. Е. Эспозито, худ. К. Корвин, Малютин. Москва, Русская частная опера в театре Солодовникова 138, 180, 210, 423

Самсон и Далила 423, 469

Санта Клаус 468

Свадебка (*Les Noces*). Хореографические сцены с пением в 4 картинах. Муз. и текст И. Стравинского на основе народных текстов из собрания П. Киреевского. 13 июня 1923 г. Бал. Б. Нижинская, дир. Э. Ансерме, худ. Н. Гончарова. Париж, «Русский балет Дягилева» в театре «Гете-лирик» 19, 21, 178, 356

Семирамида 356, 423, 468

Семь дочерей горного короля 342, 393, 396, 423, 433, 466

Сервилия. Опера в 5 действиях. Муз. Н. Римского-Корсакова, либретто Н. Римского-Корсакова по одноименной драме Л. Мея. 1 октября 1902 г. Дир. Ф. Блуменфельд. Петербург, Мариинский театр 160

Серенада (*Sérénade*). Балет в 1 действии 4 картинах на музыку Серена-

ды для струнных инструментов П. Чайковского (4-я часть исполняется перед 3-й). 9 июня 1934 г. Бал. Д. Балланчин. Школа американского балета 24

Сильвия, или Нимфа Дианы. Балет в 3 действиях 4 картинах на сюжет пасторали Т. Тассо «Аминта». Сц. Ж. Барбье, де Рейнбах, муз. Л. Делиба. 2 декабря 1902 г. Бал. Л. Иванов, П. Гердт, дир. Р. Дриго. Петербург, Мариинский театр 11, 425, 471

Сильфида. Балет-пантомима в 2 действиях по сказке Ш. Нодье «Трильби». Сц. А. Нурри, муз. Ж. Шнейцхоффера. 12 марта 1832 г. Бал. Ф. Тальони, худ. П. Л. Ш. Сисери (декорации), Э. Лами (костюмы). Париж, Королевская академия музыки и танца 17, 429

Сильфиды — см. Шопениана, вторая редакция

Симон Боканегра. Опера в 3 действиях 4 картинах. Муз. Д. Верди, либретто Ф. Пиаве по драме Г. Гутьерреса. 12 марта 1857 г. Венеция, театр «Ла Фениче» 305

Синий бог 308, 351, 423

Синяя Борода 22, 23, 287, 446, 465, 469

Синяя Борода. Балет-феерия в 3 действиях 7 картинах с апофеозом. Сц. Л. Пашковой по сказке Ш. Перро, муз. П. Шенка. 8 декабря 1896 г. Бал. М. Петипа, худ. П. Ламбин, К. Иванов, Г. Левотт, В. Перминов. Петербург, Мариинский театр 47, 471

Снегурочка (Весенняя сказка). Опера в 4 действиях с прологом. Муз. Н. Римского-Корсакова, либретто Н. Римского-Корсакова по одноименной пьесе А. Островского. 29 января 1882 г. Режиссер П. Кондратьев, дир. Э. Направник, худ. М. Бочаров, М. Шишков, бал. А. Богданов. Петербург, Мариинский театр 434

Сольвейг (Ледяная дева). Балет в 3 действиях на муз. из произведений Э. Грига в инструментовке Б. Асафьева. Сц. В. Романова, А. Шайкевича, П. Потемкина. 24 сентября 1922 г. Бал. П. Петров, дир. В. Дранишников, декорации по эскизам А. Головина, худ. М. Зандин. Петроградский академический театр оперы и балета 441

Сольвейг. Балетная сюита в 3 действиях 5 картинах с прологом и эпилогом. Муз. Э. Грига, муз. редакция Б. Асафьева, Е. Корнблита. 25 декабря 1952 г.

Бал. Л. Якобсон, дир. Е. Корнблит, худ. В. Ходасевич, П. Штерич, В. Купер. Ленинград, Малый театр оперы и балета 441

Сон 423

Сон в летнюю ночь 423, 463

Сон маркизы 22, 423, 466

Спартак. Балет в 4 действиях. Сц. Б. Волкова, муз. А. Хачатуряна. 27 декабря 1956 г. Бал. Л. Якобсон, дир. П. Фельдт, худ. В. Ходасевич. Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова 24

Спящая красавица. Фантастический балет в 3 действиях 5 картинах с прологом и апофеозом по сказкам Ш. Перро. Сц. И. Всеволожского и М. Петипа, муз. П. Чайковского. 3 января 1890 г. Бал. М. Петипа, дир. Р. Дриго, худ. Г. Левотт, И. Андреев, К. Иванов, М. Шишков, М. Бочаров, И. Всеволожский (костюмы). Петербург, Мариинский театр 11, 13, 15, 19, 48, 56, 82, 140, 196, 210

Стальной скок (Pas d'acier). Балет в 2 картинах. Сц. Г. Якулова, С. Прокофьева, муз. С. Прокофьева. 7 июня 1927 г. Бал. Л. Мясин, дир. Р. Дезормье, худ. Г. Якулов. Париж, «Русский балет Дягилева» в театре Сары Бернар 12, 197, 437

Стенька Разин 376, 378, 391, 423, 466

Стужи 423, 432, 458, 469

Талисман. Фантастический балет в 4 действиях 7 картинах с прологом и эпилогом. Сц. К. Тарновского, М. Петипа, муз. Р. Дриго. 25 января 1889 г. Бал. М. Петипа, дир. Р. Дриго, худ. И. Андреев, Г. Левотт, М. Бочаров, М. Шишков, Е. Пономарев (костюмы). Петербург, Мариинский театр 44, 435, 472

Тамара 414, 423, 465

Тангейзер (Состязание певцов в Вартбурге). Опера в 3 действиях. Муз. Р. Вагнера, либретто Р. Вагнера по саге XIII века. 19 октября 1845 г. Дир. Вагнер. Дрезден, Оперный театр 167, 242, 266, 302, 354, 356, 423, 440, 441

Треуголка (El sombrero de tres picos. Le Tricorne). Балет в 1 действии по повести П. А. де Аларкона. Сц. Л. Мартинес Сьерра, муз. М. де Фальи. 22 июля 1919 г. Бал. Л. Мясин, дир. Э. Ансерме, худ. П. Пикассо. Лондон.

- «Русский балет Дягилева» в театре «Альгамбра» 24
- Троица* (Trinity). Балет в 1 действии. Муз. А. Рафа, Л. Холдриджа. 9 октября 1969 г. Бал. Д. Арнино, свет Д. Типтон. Нью-Йорк, Сити Сентер Джозффи балле 24
- Щетная предосторожность* (La Fille mal gardée). Балет в 2 действиях. Сц. Ж. Доберваля, муз. П. Гертеля. 15 декабря 1885 г. Бал. М. Петипа, Л. Иванов. Петербург, Мариинский театр 47, 357, 470
- Умирающий лебедь* 23, 75, 128, 203, 338, 339, 341, 343, 355, 452, 463
- Урок танцев в гостинице*. Балет в 1 действии. Сц. Э. Чекетти. 29 марта 1898 г. Бал. Э. Чекетти. Петербург, спектакль учащихся Театрального училища в Михайловском театре 51, 425
- Ученик чародея* 210, 398, 423, 467
- Учитель танцев в гостинице* — см. Урок танцев в гостинице
- Фарландайо* 423, 468
- Фей кукол*. Балет в 1 действии 2 картинах. Сц. И. Хасрейтера, Ф. Гауля, муз. И. Байера с добавлением муз. П. Чайковского, А. Рубинштейна, Р. Дриго и др. 16 февраля 1903 г. Бал. Н. и С. Легат, дир. Р. Дриго, худ. Л. Бакст. Петербург, Мариинский театр 109, 155, 437, 471
- Фей Рондских гор*. Романтический балет в 2 частях с прологом и эпилогом. Муз. Э. Грига, оркестровка фортепьянных пьес А. Чайковского. 12 марта 1980 г. Бал. О. Виноградов, дир. В. Георгиев, худ. Ш. Пастух (декорации), Г. Соловьева (костюмы). Ленинград, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова 441
- Фиаметта, или Творчество любви*. Фантастический балет в 3 действиях 4 картинах. Сц. А. Сен-Леона, муз. Л. Минкуса. 13 февраля 1864 г. Бал. А. Сен-Леон. Петербург, Мариинский театр 471
- Фра Мино* 230, 423, 468
- Франческа да Римини* 346, 376, 377, 391, 392, 423, 466
- Хованщина*. Народная музыкальная драма в 5 действиях 6 картинах. Муз. М. Мусоргского, либретто М. Мусоргского. 9 февраля 1886 г. Дир. Гольдштейн. Петербург, Музыкально-драматический кружок любителей в зале Конюхова 124
- Царь Кандавл*. Балет в 4 действиях 6 картинах. Сц. А. Сен-Жоржа, М. Петипа по новелле Т. Готье, муз. Ц. Пуни. 17 октября 1868 г. Бал. М. Петипа, худ. Г. Вагнер, В. Егоров, В. Прохоров, А. Бредов, А. Роллер. Петербург, Мариинский театр 59, 471
- Царь Эдип* (Oedipus Rex). Опера-оратория в 2 действиях. Муз. И. Стравинского, либретто И. Стравинского, Ж. Кокто по Софоклу, перевод на латинский язык Ж. Даниэлю. 30 мая 1927 г. Париж, театр Сары Бернар 19, 178
- Шалость Амура*. Анакреонтический балет в 1 действии. Муз. А. Фридмана, Ц. Пуни. 27 марта 1897 г. Бал. Л. Иванов. Петербург, спектакль учащихся Театрального училища в школьном театре 425, 470
- Шехеразада* 5, 14, 20, 121, 130—133, 140, 169, 191, 304—308, 313, 336, 346, 391, 395, 398, 414, 423, 435, 436, 464
- Шопениана*, I редакция 95, 97, 98, 114, 118, 187, 340, 394, 423, 429, 431, 463
- Шопениана*, II редакция 5, 13, 14, 17—20, 23, 24, 96, 109, 113—119, 122, 128, 140, 187, 191, 196, 201, 308, 339—342, 345, 346, 354—357, 375, 384, 385, 394, 398, 412, 423, 431, 436, 438, 449, 451, 456, 457, 463, 464, 472
- Шелкунчик*. Балет-феерия в 2 действиях 3 картинах по сказке Э. Гофмана. Сц. М. Петипа, муз. П. Чайковского. 6 декабря 1892 г. Бал. Л. Иванов, дир. Р. Дриго, худ. К. Иванов, М. Бочаров, костюмы И. Всеволожского, Е. Повомарева. Петербург, Мариинский театр 8, 13, 82, 310, 425, 458, 470, 472
- Эвника* 5, 14, 17, 92, 93, 128, 297, 298, 340, 369, 375, 394, 423, 463
- Эксцельсиор*. Балет в 12 картинах. Муз. Р. Маренко. 11 января 1881 г. Бал. Л. Манцотти, худ. А. Эдель. Милан, театр «Ла Скала» 305, 307
- Эльфы* 18, 22, 75, 140, 365, 423, 468
- Эпизоды* (Episodes). Балет в 2 частях на муз. из произведений А. Веберна. 14 мая 1959 г. Бал. М. Грэм (I часть), Д. Баланчин (II часть), худ. Д. Хейс (декорации и свет), Б. Каринская (костюмы). Нью-Йорк, Сити балле 24 49
- Эрос* 13, 18, 23, 376, 377, 391, 393, 423, 454, 455, 457, 466, 472
- Эсмеральда*. Балет в 2 действиях 5 картинах на сюжет романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери». Сц. Ж. Перро, муз. Ц. Пуни. 21 декабря 1848 г. Бал. Ж. Перро. Петербург, Большой театр 82, 210, 317, 329, 435, 472
- Этюды* (Études). Балет в 1 действии. Муз. К. Черни, аранжировка К. Рисагера. 15 января 1948 г. Бал. Х. Ландер, худ. Э. Нордгрен. Копенгаген, Королевский датский балет 24
- Юдифь*. Опера в 5 действиях. Муз. А. Серова, либретто Д. Лобанова, К. Званцова, А. Майкова. 28 мая 1863 г. Дир. К. Лядов. Петербург, Мариинский театр 210, 423

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- М. Фокин. Фотография 1931 г. (Фронтиспис)
1. М. Фокин. Фотография 1941 г.
 2. М. Фокин — ученик Театрального училища. Фотография 1896 г.
 3. Семья Фокиных. Сидят (слева направо): мать М. М. Фокина — Екатерина Андреевна, сестра — Софья Михайловна, Михаил Михайлович, брат — Владимир Михайлович; стоят: братья — Николай Михайлович и Александр Михайлович. Фотография ок. 1900 г.
 4. М. Фокин. Фотография 1911 г.
 5. Выпуск Театрального училища 1898 г. Слева направо: В. Киселев, С. Огнев, М. Обухов, С. Осипов, П. Смирнов, М. Фокин, А. Максимов, Н. Иванов.
 6. М. Фокин и О. Берестовская — воспитанники Театрального училища. «Синяя Борода». 1896.
 7. М. Фокин — Пьер, Ю. Седова — Тереза. «Привал кавалерии». Мариинский театр. 1902.
 8. М. Фокин — Аполлон, А. Павлова — Флора. «Пробуждение Флоры». Мариинский театр. 1901.
 9. М. Фокин — Дезире. «Спящая красавица». Мариинский театр. 1904.
 10. М. Фокин — Рыбак, Т. Карсавина — Жемчужина. «Няда и рыбак». Мариинский театр. 1901.
 11. М. Фокин — Голубая птица. «Спящая красавица». Мариинский театр. 1900.
 12. М. Фокин — Жан де Бриен. «Раймонда». Мариинский театр. 1907.
 13. М. Фокин — Друг Арлекина. «Арлекинада». Мариинский театр. 1900.
 14. М. Фокин — Люсьен. «Патита». Мариинский театр. 1904.
 15. В. Андреев. Фотография с автографом В. В. Андреева М. М. Фокину: «Сердечное спасибо за участие. 22 марта 1894—1898 гг.».
 16. Музыкальное трио: Н. Чекрыгин (гитара), М. Фокин (мандола), С. Осипов (мандолина). Фотография 1899 (1900?).

17. «Ацис и Галатея». Сцена из балета. Выпускной спектакль Театрального училища. 1905. В первом ряду (слева направо): Е. Вельс — Нерейда, В. Нижинский — Фавн, Л. Бараш — Нерейда, М. Горшкова — Галатея, Ф. Лопухов — Ацис, Е. Смирнова — Гиженей, А. Лопухова — Амур, А. Константинова — Нерейда.
18. П. Гердт — Петроний. «Эвника». Мариинский театр. 1907.
19. В. Нижинский — Грек. «Эвника». Мариинский театр. 1907.
20. Т. Карсавина. Танец с факелом. Концертный номер. Мариинский театр. 1907.
21. «Эвника». Рисунок П. Гончарова.
22. Т. Карсавина. «Павильон Армиды». Париж. 1909.
23. М. Фокин на репетиции. Фотография 1900-х гг.
24. М. Фокин — Виконт. «Павильон Армиды». Мариинский театр. 1907.
25. А. Павлова — Армида, В. Нижинский — Раб. «Павильон Армиды». Мариинский театр. 1907.
26. «Павильон Армиды». Сцена из балета. В центре М. Кшесинская — Армида, П. Гердт — Виконт. Мариинский театр. 1907.
27. Г. Розай — Шут. «Павильон Армиды». Париж. 1909.
28. «Павильон Армиды». Сцена из балета. В центре В. Каралли — Армида, М. Мордкин — Виконт. Париж. 1909.
- 29—30. «Египетские ночи». Рисунки М. Фокина. 1908.
31. «Египетские ночи». Танцевальные группы. наброски М. Фокина. 1908.
32. М. Фокин — Амур, В. Фокина — Вереника. «Египетские ночи». Мариинский театр. 1915.
33. Э. Виль, еврейский танец; Л. Бараш — Клеопатра, Л. Шоллар — Рабыня. «Египетские ночи». Мариинский театр. 1909.
34. «Египетские ночи» («Клеопатра»). Сцена из балета. Париж. 1909.
35. М. Фокин — Амур, А. Павлова — Вереника. «Египетские ночи». Мариинский театр. 1909.
36. С. Федорова — Таор. «Египетские ночи» («Клеопатра»). Париж. 1909.
37. М. Фокин и В. Фокина. «Шопениана».
38. В. Фокина — Киарина, М. Фокин — Арлекин. «Карнавал». Мариинский театр. 1911.
39. А. Больм — Пьеро, Т. Карсавина — Коломбина. «Карнавал». Париж. 1911.
- 40—51. «Карнавал». Зарисовки Опплера.
52. Репетиция в зале Екатерининского театра (Петербург) перед открытием «Русских сезонов» в 1909 г. У рояля (слева направо): Н. Черепнин, И. Стравинский, М. Фокин; в центре стоит Т. Карсавина.
53. Танец половецких девушек. «Половецкие пляски». Сцена из балета. Слева направо: Л. Шоллар, Л. Бараш, В. Фокина, Е. Смирнова, О. Федорова. Мариинский театр. 1909 (?).
54. «Половецкие пляски». Рисунок П. Гончарова.
55. М. Фокин — Половчанин (Главный воин). «Половецкие пляски». Париж. 1909 (?).
56. А. Больм — Половчанин (Главный воин). «Половецкие пляски». Париж. 1909.
57. А. Павлова и А. Больм. Концертный номер.
58. Т. Карсавина — Зобеида, А. Больм — Шагриар. «Шехеразада». Париж. 1911.

59. В. Нижинский. «Шехеразада». Рисунок Ж. Кокто.
60. «Шехеразада». Рисунок П. Гончарова.
61. «Шехеразада». Сцена из балета. Париж. 1910.
62. И. Рубинштейн — Зобеида. «Шехеразада». Париж. 1910.
63. В. Нижинский — Раб (Негр). «Шехеразада». Париж. 1911.
64. М. Фокин — Негр, В. Фокина — Зобеида. «Шехеразада». Париж, 1910.
65. Т. Карсавина в «Видении розы». Плакат Ж. Кокто к «Русскому сезону» в Париже. 1911.
66. В. Нижинский в «Видении розы». Рисунок Ж. Кокто.
67. В. Нижинский и Т. Карсавина. «Видение розы». Рисунок В. Гросс. Париж. 1911.
68. В. Нижинский. «Видение розы». Париж. 1911.
69. М. Фокин. «Видение розы». Париж. 1911.
- 70—71 «Жар-птица». Экспозиция хоровода царевен. Автограф М. Фокина. 1910.
72. С. Дягилев, И. Стравинский, С. Прокофьев (за пианино), Л. Мясин и Н. Гончарова. Рисунок М. Ларионова.
- 73 «Жар-птица». Рисунок П. Гончарова.
74. Т. Карсавина — Жар-птица. Скульптура С. Судьбинина (фарфор).
75. М. Фокин — Иван-царевич. Скульптура С. Судьбинина (фарфор).
76. В. Фокина — царевна Ненаглядная Краса. «Жар-птица». Париж. 1910.
77. А. Булгаков — Кощей, М. Фокин — Иван-царевич. «Жар-птица». Париж. 1910.
78. А. Павлова в костюме Жар-птицы, выполненном по эскизу А. Головина.
79. «Петрушка». Рисунок П. Гончарова.
80. В. Нижинский — Петрушка. «Петрушка». Париж. 1911.
81. М. Фокин — Петрушка. «Петрушка».
82. Т. Карсавина — Балерина, В. Нижинский — Петрушка, А. Орлов — Арап, Э. Чекетти — Фокусник. «Петрушка». Париж. 1911.
83. Рисунок А. Бенуа к балету «Нарцисс» с автографом: «Обучение Фокина античным движениям». 1911.
84. «Нарцисс». Сцена из балета. Монте-Карло. 1911.
85. В. Нижинский — Нарцисс. «Нарцисс». Монте-Карло. 1911.
86. Т. Карсавина — Нимфа. «Нарцисс». Монте-Карло. 1911.
87. «Дафнис и Хлоя». Рисунок П. Гончарова.
88. М. Фокин — Дафнис. «Дафнис и Хлоя».
- 89—90. В. Фокина — Хлоя, Фокин — Дафнис. «Дафнис и Хлоя». Репетиционные моменты. Петербург. 1912.
91. «Золотой петушок». Эскиз декорации Н. Гончаровой. 1914.
92. «Золотой петушок». Эскиз костюмов Н. Гончаровой. 1914.
- 93—94. «Золотой петушок». Эскиз костюмов Н. Гончаровой. 1914.
95. «Дягилев и няня». Картина Л. Бакста (масло). 1905.
96. Н. Рерих. Портрет работы А. Головина (масло).

97. Л. Бакст. Автопортрет. 1906.
98. И. Стравинский. Рисунок П. Пикассо. 1917.
99. А. Глазунов. Рисунок В. Серова.
100. А. Головин в мастерской. Картина А. Яковлева (масло). 1917.
101. М. Равель. Фотография 1912 г.
102. «Синяя Борода». Эскиз занавеса пролога М. Верте.
103. «Синяя Борода». Сцена из балета. Метико. 1941.
104. «Синяя Борода». Сцена из балета.
105. В. Фокина, Т. Карсавина, М. Фокин. «Синий бог». Париж. 1912.
- 106—107. «Синий бог». Зарисовки поз и групп М. Фокина. 1911.
108. «Русский солдат». Сцена из балета. Бостон. 1942.
109. «Русский солдат». Эскиз декорации М. Добужинского. 1942.
110. «Русский солдат». Предисловие к либретто балета. Автограф М. Фокина.
111. «Русский солдат». Рисунки М. Фокина.
112. «Орфей и Эвридика». Рисунок П. Гончарова.
113. М. Фокин. Лезгинка. Концертный номер. 1906.
114. М. Фокин — Фавн. Концертный номер «Фавн и нимфы».
115. М. Фокин — Вакх. Концертный номер «Вакх». Мариинский театр. 1915.
116. «Сон маркизы». Рисунки М. Фокина. 1921.
117. В. Фокина и М. Фокин. «Сон маркизы». Нью-Йорк. 1921.
118. Э. Виль — Сильфида. «Шопениана». Рисунок П. Гончарова.
119. «Эльфы». Репетиционный момент в студии М. Фокина в Нью-Йорке. 1924.
120. М. Фокин — Атцлан. «Громовая птица». Скульптура Х. Фришмут (бронза).
121. В студии М. Фокина. Нью-Йорк. Группа учениц на репетиции.
122. А. Павлова. «Умиравший лебедь». Концертный номер. 1907.
123. А. Павлова. «Умиравший лебедь». Деталь — руки.
124. А. Павлова. «Умиравший лебедь». Концертный номер. 1907.
125. Е. Люком. «Арагонская хота». Мариинский театр. 1916.
126. Б. Романов. «Арагонская хота». Мариинский театр. 1916.
127. «Прелюды». Сцена из балета. Мариинский театр. 1913.
128. А. Бенуа. Картина Л. Бакста (масло). 1898 (?).
129. Виталий Фокин. Картина М. Фокина (масло). 1927.
130. «Франческа да Римини». Рисунок П. Гончарова.
131. Л. Егорова. «Франческа да Римини».
132. П. Владимиров. «Эрос». Мариинский театр. 1915.
133. О. Спесивцева. «Эрос». Мариинский театр. 1915.
134. М. Фокин. Автопортрет (масло).
- 135—136. «Руслан и Людмила». Хореографическая партитура М. Фокина. 1917.
137. Автограф либретто М. Фокина к балету «Ученик чародея». 1916.
138. С. Разманинов. Рисунок Л. Пастернака.

139. «Ученик чародея». Рисунок М. Фокина. 1916.
140. «Приключения Арлекина». Рисунки М. Фокина. 1921.
141. «Паганини». Сцена из балета. Лондон. 1939.
142. Д. Ростов и А. Григорьева. «Паганини». 1939.

Цветные (между стр. 272—273)

1. Эскиз декорации Н. Рериха к опере «Князь Игорь».
2. Эскиз костюма Л. Бакста к балету «Жар-птица».
3. Эскиз костюма Л. Бакста к балету «Шехеразада».
4. Эскиз костюма Л. Бакста к балету «Нарцисс».
5. Эскиз костюма Л. Бакста к балету «Нарцисс».
6. Эскиз костюма Л. Бакста к балету «Синий бог».
7. Эскиз декорации Б. Анисфельда к балету «Исламей».
8. Эскиз декорации А. Головина к балету «Арагонская хота».

Фокин М. М.

Ф74 Против течения: 2-е изд., доп. и испр. /Ред. Г. Н. Добровольская. — Л.: Искусство, 1981. — 510 с., 36 л. ил., портр.

В сборник литературного наследия выдающегося русского балетмейстера начала XX века М. М. Фокина входит одноименная книга воспоминаний, а также статьи, письма. Сравнительно с первым изданием сборник дополнен разделом «Сценарии и замыслы балетов», где представлены материалы, ранее не публиковавшиеся. Вступительная статья театроведа Г. Н. Добровольской вводит читателя в круг проблематики книги. Предыдущее издание вышло из печати в 1962 году.

Издание иллюстрировано.

Для специалистов-теоретиков и практиков балета, а также читателей, интересующихся театральным искусством.

Ф $\frac{80105-074}{025(01)-81}$ 40-81

ББК 85.452