



**АНТРЕПРИЗА
СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА**

ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН

ББК 85.1
В 18
Рязанский заочный институт
Московского государственного университета культуры и искусств

Рецензенты:
доктор исторических наук,
заведующий кафедрой истории и культуры
Рязанского государственного радиотехнического университета
А.С. Соколов
кандидат философских наук, доцент,
заведующая кафедрой гуманитарных и естественно-научных дисциплин
Рязанского филиала Московского государственного университета экономики,
статистики и информатики
Т.В. Гордова
доцент, профессор кафедры народного инструментального искусства
Рязанского заочного института (филиала) Московского государственного университета
культуры и искусств
Т.А. Литовкина

В 18 Варакина Г.В.
Антреприза С. Дягилева: Время перемен/Под ред. В.П. Шестакова. – Рязань,
2008. – 122 с.: ил.

Книга посвящена одной из ярких страниц русской культуры – «серебряному веку». В центре внимания находится значимая фигура не только русской, но и европейской культуры рубежа XIX-XX веков – Сергей Дягилев. Его имя связывают, прежде всего, со становлением современного балета. Но деятельность Дягилева не исчерпывалась исключительно организацией русской антрепризы. Он начинал как критик и исследователь, затем став редактором журнала «Мир искусства»; вел активную деятельность по организации выставок и популяризации русского искусства на Западе. Тем самым, С. Дягилев доказал условность разделения на «людей действия» и «людей созерцания», продемонстрировав своей творческой судьбой взаимообусловленность двух этих составляющих.

Книга адресована всем, кто интересуется историей культуры и искусства. Она с успехом может быть использована в учебном процессе.

Художественное оформление Елены Мудрик

ББК 85.1

© Г.В. Варакина, 2008
© Е. Мудрик, оформление, 2008

ПРЕДИСЛОВИЕ

Одной из колоритнейших фигур не только русской, но и европейской культуры рубежа XIX-XX веков был Сергей Дягилев. Его имя связывают, прежде всего, со становлением современного балета. Но деятельность Дягилева не исчерпывалась исключительно организацией русской антрепризы. Он начинал как критик и исследователь, затем став редактором журнала «Мир искусства», одного из авторитетнейших изданий по вопросам искусства на рубеже веков, а также редактором «Ежегодника императорских театров». В то же время Дягилев вел активную деятельность по организации выставок и популяризации русского искусства на Западе. В конце жизни в числе приоритетных направлений стало коллекционирование; причем Дягилев не только собирал русские библиографические редкости, но занимался так же изыскательской деятельностью относительно своих экспонатов. Тем самым, он доказал условность разделения на «людей действия» и «людей созерцания», продемонстрировав своей творческой судьбой взаимообусловленность двух этих составляющих.

О С. Дягилеве и Русском балете пишут довольно часто. Назвать эту тему не исследованной было бы не верно. Тем не менее, даже по прошествии времени, она не утратила своей актуальности, открывая перед нами все новые и новые свои грани. Помимо обширнейшей мемуарной литературы современников и сподвижников С. Дягилева — А. Бенуа, С. Лифаря, С.М. Волконского, Т. Карсавиной, Ф.И. Шаляпина, М.К. Тенишевой, И.Ф. Стравинского, И.Э. Грабаря, С.К. Маковского и многих других, — ныне издано эпистолярное наследие русского импресарио, его статьи, интервью. Наиболее значительным изданием такого рода является двухтомник «Сергей Дягилев и русское искусство»¹. Одно из последних крупных изданий — «Дягилев и его эпоха»² — делает акцент в большей степени на визуальную информацию, что

¹ См.: «Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т./Авт.-сост.: И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М., 1982.»

² См.: «Русский музей представляет: Дягилев и его эпоха. Альманах. Вып. 11. СПб., 2001».

прекрасно характеризует эстетические предпочтения Дягилева и их трансформацию. Огромную важность имеют издания атрибутивного характера, как, например, «Художники русского театра»³. Данное собрание характеризует, прежде всего, театральную сценографию, но также содержит обширный справочный материал: репертуарные списки, персоналии, их связь с театрами и антрепризами, география постановок с участием определенных художников.

Из современных исследований проблем театральной среды круга Дягилева можно назвать книгу В.П. Россихиной «Оперный театр С. Мамонтова», исследование В.П. Шестакова «Искусство и мир в “Мире искусства”», серию монографий по русской культуре рубежа веков Г.Ю. Стернина, И.В. Кондакова, А.А. Аронова. Интерес представляют также комплексные исследования, в том числе «С. Дягилев и русское искусство XIX-XX вв.» и «Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века». Обширен круг исследований персонального характера: Н. Борисовская «Лев Бакст», Г.Г. Поспелов, Е.А. Илюхина «Михаил Ларионов», П.К. Суздаев «Врубель. Музыка. Театр» и др.

Автором данной работы было использовано также отечественное критическое наследие начала XX века, как журнальные статьи, так и отдельные монографические издания, А. Бенуа, С. Маковского, Б. Асафьева, Л. Бакста, А.Я. Головина, А. Левинсона. Это позволило, как нам кажется, увидеть тот временной отрезок, столь насыщенный событиями, глазами самих героев этих свершений, определить их значимость не по прошествии времени, а в контексте времени реального.

Дягилев, не имея непосредственного отношения к практическому искусству, тем не менее, всю свою жизнь посвятил творчеству. Александр Бенуа, его друг, соратник и «ментор», в своих

³ См.: «Дж. Боулт, Н.Д. Лобанов-Ростовский. Художники русского театра. 1880-1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М., 1994».

Воспоминаниях писал, что «творчество и есть основа и смысл его существования»⁴. Он всегда был в гуще событий, подчас являясь их эпицентром, а нередко выступая в качестве инициатора. И хотя А. Бенуа отрицает авторство Дягилева относительно этих инициатив, тем не менее отмечает, что «ни одна из названных затей не получила бы своей реализации, если бы за эти затеи не принялся бы Дягилев, не возглавил бы их, не привнес бы свою изумительную творческую энергию туда, где художественно-творческих элементов было сколько угодно, но где недоставало главного — *объединяющей творческой воли*. У Дягилева была своя специальность, это была именно его *воля, хотение*».⁵

Но, несомненно, важнейшим «художественным делом» Дягилева было создание так называемого Русского балета, в котором удивительным образом преломились наиболее важные метаморфозы и тенденции рубежного времени. М. Рахманова в своем исследовании проблемы «С. Дягилев и “экспансия” русского искусства»⁶ утверждает не только характерность дягилевского предприятия для своего времени, но и опережение в рамках его деятельности культурных процессов России и Европы. Рождение Русского балета стало результатом упорного труда и поиска его вдохновителя и инициатора Сергея Дягилева и его сподвижников. В качестве предыстории выступает и создание журнала и творческого объединения «Мир искусства», и активная выставочная деятельность в России, и Исторические концерты русской музыки в Париже, а затем проведение там же «Русских сезонов».

Русский балет — это не только художественное явление, хотя и исключительное; это ключевой для европейской и отечественной культур эстетический феномен. Исключительность этого предприятия С. Дягилева заключается, с одной стороны, в его непосредственной связи с художественной жизнью России конца XIX века. Русский балет явился определенным итогом в деле фор-

⁴ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 1. М., 1980, с. 644.

⁵ Там же, с. 645.

⁶ См.: «Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века/Ред.-составитель М. Арановский. М., 1997, С. 623-655».

мирования новой эстетики и новой художественной политики, обращенной на Запад. С другой стороны, дягилевская антреприза никогда не стояла на месте, следуя, а подчас опережая развитие искусства начала XX века. Русский балет, по словам самого Дягилева, «такая же новинка для России, как и для Франции».⁷ В Русском балете воплотилась как никогда ярко самая острая проблема времени: синтез искусств. Впервые танец в балете не только был подчинен действию, но и выступил наравне с театральной живописью и музыкой. По словам Л. Бакста, в русском балете «мы нашли возможным передать не чувства и страсти, как это делает драма, и не формы, как это делает живопись, а самый ритм и чувств и форм».⁸

Синтез искусств осуществлялся на музыкальной основе. Примат музыки в семействе искусств был реализован и в практике «Русских балетов» С. Дягилева. Унаследовав достижения Частной оперы С. Мамонтова, ратовавшего за единство музыкального, художественного и артистического начал спектакля, Дягилев пошел дальше. Его деятельность способствовала рождению принципиально нового балета, в котором танец, музыка и рисунок не только соподчинены друг другу, но находятся в тесном взаимодействии и даже взаимозависимости. Любопытно то, что не танец выступает в качестве основы синтеза элементов балета, а его музыкальное начало. Хореография же понимается в этом контексте как пластический «контрапункт» (Л. Мясин) к музыкальной основе спектакля. Лучшими образцами балета нового типа стали опусы И. Стравинского, созданные для антрепризы С. Дягилева, такие как «Петрушка», «Весна священная», «Свадебка» и другие.

Таким образом, вопрос о музыкальной культуре рубежа XIX и XX веков имеет широкую амплитуду, включающую как конкретно историческое состояние музыкального искусства исследуемого периода, так и само понятие музыки как эстетической универсалии. Автор делает акцент именно на универсальной трактовке

⁷ Дягилев С. Еще о балетных итогах // Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. 1. М., 1982, с. 213-214.

⁸ Там же, с. 214.

музыки, так как эту идею можно назвать лейтмотивом не только музыкального искусства обозначенного периода, но и эпохи в целом. Музыка — это то, что пронизывает все окружающее нас. Тишина — это иллюзия, не позволившая состояться одному из задуманных И. Стравинским и С. Дягилевым балетов под названием «Литургия». Музыка — это не овеществленные мысль и чувство; то есть в музыке божественная сущность воплощена напрямую, без посредствующих элементов.

Одной из краеугольных проблем настоящего исследования явился феномен синтетизма, который эволюционировал в процессе поиска новых форм и методов, породив уникальное для «нового искусства» явление — мистерию XX века. Сегодня эта тенденция осмысливается несколько иначе, чем сто лет назад. Произошло размежевание между желаемым и действительным. Настало время, когда можно говорить о синтезе и как о новом мифе XX века, но так же и как об исторической реальности. На примере «Русского балета» С. Дягилева, возможно, одном из наиболее ярких и характерных для культуры начала XX века, мы попытаемся увидеть точки сопряжения и расхождения между идеями и реальной практикой реформирования языка танца, балетной постановки, декорационного искусства и культуры в целом.

Глава 1. ПРЕДЧУВСТВИЯ И ПРЕДВЕСТИЯ

Сергей Дягилев приехал в Петербург из Перми для обучения в университете в 1890 г. и практически сразу, во многом благодаря родству с Д. Философовым, вошел в только что организованное общество самообразования. Именно друзья по обществу — А. Бенуа, В. Нувель, Л. Бакст, Д. Философов, К. Сомов — в дальнейшем станут костяком «Мира искусства» и других художественных предприятий Дягилева начала XX века. Но уже тогда, в 1890-х годах, шел активный процесс формирования новых вкусов и позиций, как основы грядущих мировоззренческих и эстетически-стилевых метаморфоз.

Идея синтеза искусств, а также усилия, направленные на обновление художественного языка и формирование нового стиля, предпринимались в России еще в середине 1880-х годов. Первыми очагами новой эстетики стали абрамцевский и талашкинский кружки, за деятельностью которых стояли крупнейшие меценаты того времени С. Мамонтов и М.К. Тенишева. Это были художественные группировки принципиально нового типа. Они отличались от всего, что было до них: и художественной программой, не заявленной в виде литературного текста, но «прочитываемой» через творческое наследие представителей; и новым типом отношений внутри кружка. Последнее, как характерное веяние времени, наиболее ярко отразившееся в рамках деятельности «Мира искусства» и «Русских сезонов», отмечает в своем обширном исследовании русского искусства конца XIX - начала XX века Д. Сарабьянов: «В Абрамцеве возникла артистическая и одновременно общекультурная общность. Вокруг С.И. Мамонтова сплотились и музыканты и деятели театра».⁹ В том же исследовании автор подчеркивает, что оба упомянутых кружка, в отличие от их маститого преемника в лице «Мира искусства», «не имели раз-

⁹ Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 2001, с. 65.

вернутой программы, у них не было основы для выставочной деятельности. Главный смысл их существования заключался в создании дружеской атмосферы для работы художников и общения деятелей культуры».¹⁰

Тем не менее, деятельность мастерских в Абрамцево и Талашкино, направленная на возрождение традиционных ремесел и национального стиля, можно рассматривать в качестве своеобразной эстетической программы. Это актуально, тем более, что аналогичные поиски велись представителями артистического мира и на Западе. Наиболее яркая аналогия — это английское движение «Искусства и ремесла». На это указывает В.П. Шестаков в книге, посвященной эстетике и практике «Мира искусства»: «Так же как представители движения «арт энд крафт» в Англии, возглавляемого Уильямом Моррисом, русские художники стремились возродить традиции русского художественного ремесла и осуществить таким образом синтез профессионального и народного искусства».¹¹ Установление этой связи художественных явлений, а также метод стилизации, а не прямого копирования, используемый русскими художниками, позволяют рассматривать деятельность абрамцевской и талашкинской мастерских в рамках нового стиля — стиля модерн.

Вопрос о национальной идентификации в рамках европейского модерна подробно рассматривает Г.Ю. Стернин в книге «Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века».¹² В ней исследователь выделяет, как одну из принципиальных черт нового стиля, «усиленный интерес (...) к прошлым векам своего национального искусства».¹³ Это послужило весомым доказательством рассмотрения «неорусского стиля» рубежа веков именно в контексте эстетики и стилистики модерна. Еще одной причиной Стернин считает «театральную зрелищность»

¹⁰ Там же, с. 66.

¹¹ Шестаков В.П. Искусство и мир в «Мире искусства». М., 1998, с. 83.

¹² См.: «Г.Ю. Стернин. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М., 1984».

¹³ Там же, с. 177.

«неорусского стиля»¹⁴, понимая под этим парадоксальный симбиоз, с одной стороны, конкретности, достоверности используемого материала, «вещности» художественного продукта; с другой же, декоративности, нарочитой экзотичности и условности моделируемого художественного пространства. «Национальная экзотика служила здесь средством театрализации, и эта театральная зрелищность оказывалась одним из важнейших внутренних свойств “неорусского стиля”». Сопоставляя московское художественное явление в лице Частной оперы С. Мамонтова и петербургский «Мир искусства» Б.В. Асафьев говорит о «двух тенденциях обновления художественной культуры», подчеркивая, что «москвичей» отличало большее «преобладание народно-национальных тенденций, но также с тяготением к новому “чувству старины”».¹⁵

Неслучайно также, что С. Мамонтов приходит к необходимости создания музыкального театра нового типа, где раскрытию идеи подчинялись бы все компоненты оперного спектакля: и его музыка, и художественное оформление, и режиссура, и исполнительское искусство, включающее не только вокальную культуру, но и необходимый для создания условной художественной среды артистизм. Наряду с деятельностью мастерской по возрождению ремесел и обновлению стилистики бытовой культуры, Частная опера явила собой первый в России образец синтеза не только искусств, но искусства и жизни. Перед нами зачатки феномена, определившего «лицо» художественной культуры «серебряного века», имя которого — эстетизм. Одной из его составляющих выступает синтез искусств, благодаря чему художественное произведение обретает необходимую полноту воздействия на зрителя, тем самым, приближаясь к жизни.

В этом контексте логично обращение Частной оперы к сказочной тематике, великолепно представленной в творческом наследии Н.А. Римского-Корсакова и раскрытой в сценографии В.В. Васнецова и М.А. Врубеля. В целом репертуар мамонтовского театра был зна-

чителен и разнообразен. Он включал как оперы композиторов русской школы, так и зарубежные классические образцы. В этом В.П. Россихина увидела один из программных актов С. Мамонтова по популяризации лучших образцов оперного искусства. Исследователь в своей книге «Оперный театр С. Мамонтова» отмечает также еще два прогрессивных, если не революционных для своего времени, шага, предпринятых в рамках деятельности Частной оперы. Во-первых, это воспитание исполнителей, вокальная культура которых получала также артистическую огранку, предвосхищая систему К.С. Станиславского. Во-вторых, создание музыкально-сценического ансамбля, целью которого было объединение всех артистических сил для воплощения художественного замысла произведения. Тем самым, оперный спектакль превращался в сценическое действие, построенное на основе синтеза искусств, то, чего не хватало императорским театрам и что делало оперу цельным и законченным спектаклем. «И художники-декораторы, и режиссеры, а порой и дирижеры в мамонтовском театре становились истинными сотворцами оперного спектакля как законченного, целостного музыкально-театрального представления».¹⁶

Большое значение С. Мамонтов уделял музыкальному началу своих постановок. С этой целью он привлекал к работе молодые таланты, еще свободные от сценических штампов. С вокалистами велась активная работа, как над их партиями, так и над осознанием художественного замысла оперы в целом. Центральной проблемой в подготовке спектакля и в воспитании артистов С. Мамонтов считал «пробуждение творческой инициативы певца».¹⁷ Именно это качество, наряду с пониманием сущности сценического образа, позволило мамонтовскому театру преодолеть инертность, косность исполнения в рамках оперного жанра — то, что процветало на сцене императорских театров.

Создание сценического образа, чем занимался преимущественно Мамонтов как режиссер Частной оперы, подразумевало решение целого комплекса задач, одной из которых была зрелищность. Помимо пластической и мизансценической проработки большое

¹⁴ Там же, с. 179.

¹⁵ Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы. М., 2004, с. 43.

¹⁶ Россихина В.П. Оперный театр С. Мамонтова. М., 1985, с. 14.

¹⁷ Там же, с. 49.

значение уделялось художественному оформлению спектакля. К этой работе привлекались крупнейшие художники: уже маститые И. Репин, В. Поленов, В. и А. Васнецовы, а также еще начинающие К. Коровин, В. Серов, М. Врубель, С. Малютин. Для большинства участие в оперных постановках было своего рода экспериментом, но не ради собственно эксперимента, а во имя искусства. Тяготение к синтезу пронизывает деятельность художников, увидевших в театре новую возможность созидания не только отдельного замкнутого в себе произведения, но особого, живого художественного пространства. Все привлекаемые к работе в Частной опере художники прошли школу абрамцевского кружка с еженедельными литературными чтениями и домашним театром, а потому имели и актерский, и оформительский, и ремесленный опыт. Это во многом помогало в работе по оформлению спектакля. Более того, зачастую художники выполняли функции сорежиссера, впервые в истории театра решая не только узко-ремесленные задачи, а занимаясь сценографией оперной постановки, включавшей и декорации, и костюмы, и грим, и решение мизансцен, определяя положение актеров и хористов на сцене и их перемещения в условно-сценическом пространстве. Тем самым, роль художника в мамонтовском театре изменилась принципиально: из служебной она стала ведущей и организующей наравне с ролью дирижера. «Несмотря на неповторимость их (художников — прим. наше) творческих индивидуальностей, все они были проникательными и глубокими истолкователями музыкально-драматургических произведений, а их сценическая живопись становилась интерпретатором и эмоциональным резонатором музыки», — совершенно справедливо отмечает В.П. Россихина.¹⁸

В этом смысле из общего ряда выделялся Михаил Врубель. Особая роль Врубеля в истории театральной живописи определялась не только и не столько его чисто живописным дарованием, которое само по себе было значительным. Наряду с ним художник обладал уникальным синтетическим мышлением. «В своем твор-

честве он искал слияния музыки, поэзии и драматического театрального действия, но на первом месте для него были музыка и поэзия, по преимуществу духовный, а не зримый образ».¹⁹ Именно эта особенность дарования Врубеля позволяет говорить о музыкальности его живописи. По сути, он не только перешагнул грань, отделяющую один вид искусства от другого, но преодолел разрыв между искусством и жизнью, отразив в своем творчестве всю ее сложность и противоречивость. Г.Ю. Стернин в своем дискурсе о синтетизме творчества Врубеля акцентирует внимание на его принципиальной основе, которая заключается в «постижении философского смысла бытия»²⁰ через искусство. Мы вновь сталкиваемся с проблемой эстетизма в контексте рубежной культуры. Причем в данном случае этот феномен получает новое смысловое наполнение, трактуемый не только как эстетизация бытия и эмансипация искусства, но и как расширение границ последнего. На примере творчества М. Врубеля мы можем наблюдать как синтетические искания внутри искусства, так и взаимопроникновение искусства и других сфер человеческого духа, искусства и жизни. Б. Асафьев очень точно определяет сущностную основу творчества Врубеля как пророчество, отмечая столь популярные в разговоре о культуре рубежа веков формальные искания. «Художник «кризиса индивидуализма» (как в музыке Скрябин), Врубель, одаренный чутким видением *живописного*, цветового, представляющимся для нечуткого глаза фантастическим, жил в своей творческой сущности не этими эстетически-ценными открытиями (...) Беспокойная художественная совесть влекла его, как в свое время Гоголя, к оправданию своего искусства миссией пророчества (...) Врубель искал только выражения своей беспокойной мысли и порывистой души».²¹

¹⁹ Суздальев П.К. Врубель. Музыка. Театр. М., 1983, с. 14.

²⁰ Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века. М., 1984, с. 181.

²¹ Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы. М., 2004, с. 70-71.

¹⁸ Там же, с. 63.

Театр стал для Врубеля идеальной средой для воплощения его творческих замыслов. На помощь пришли декоративно-живописное и синтетическое свойства дарования художника, что позволило ему избежать прямого иллюстрирования литературного содержания спектакля. П.К. Суздаев в своей монографии о Врубеле отмечает: «Для него важно было его собственное видение образа».²² Тем самым, Врубель расширил функции художника-декоратора, предлагая свою интерпретацию спектакля, создавая его стиль. Все это предвосхищало главенствующее положение художника в будущей антрепризе С. Дягилева. Не случаен и тот пристальный интерес «Мира искусства» к творческому наследию художника, не входившего в творческое объединение, но выставившегося в организованных им выставках. Отношение в художественной среде круга «Мира искусства» к Врубелю зафиксировал в своих Воспоминаниях А. Бенуа: «Говорили о Врубеле, как о каком-то озадачивающем чуде, но у одних звучали при этом нотки не совсем полного доверия, другие, напротив, «верили» в него абсолютно и отзывались о нем с энтузиазмом. Все, впрочем, соглашались на том, что Врубель представляет собой нечто совершенно исключительное и такое, равного которому не только в русском искусстве, но и вообще не найти».²³

Кроме уже проведенных параллелей — Врубель - модерн и Врубель - «Мир искусства», — просматривается еще одна, закономерная для своего времени линия: Врубель - символизм. Символизм был ведущим направлением в русском искусстве середины 1890-х - 1900-х годов. В этом смысле Врубель выступает по отношению к нему своеобразным предтечей, но не в смысле теоретических построений, а с точки зрения художественной практики, тех методов и приемов, которые в символистской среде станут ведущими. В частности, стремление Врубеля к синтезу искусств, его увлеченность театральной средой, как реальной возможностью воплотить этот синтез. Как и символисты, Врубель не

замыкался на языковых особенностях только одного вида искусства. Его творческое наследие охватывает разные сферы приложения художественного дарования — от монументального панно и станковой картины до керамики и изразца, — что, несомненно, обогатило выработанный художником собственный стиль. В то же время, он усваивал опыт общения с другими искусствами — архитектурой, музыкой, поэзией, театром. Причем это общение носило не внешний формальный характер; оно породило удивительное явление — синтетизм мышления и художественного языка Врубеля.

Синтетические искания пронизывали всю культуру рубежа XIX-XX веков, не только символистски, но и формально ориентированную. Тем не менее, Врубель в своей жизненной позиции оказался близок именно символистскому кругу, так как выработка нового языка искусства для него не была самоцелью. Как уже отмечалось выше, это лишь своеобразная рефлексия на усложненное восприятие окружающего мира. Созерцательно-напряженное искусство Врубеля как нельзя более актуально для своего времени, так как оно не столько отражает его, сколько созидает символы, через которые это время обозначается, открывая перспективы в будущее. И.А. Азизян в своем исследовании «Диалог искусств Серебряного века» выстраивает следующую логическую цепочку: Е. Поленова - М. Врубель - Н. Римский-Корсаков - «Мир искусства» - Стравинский, — определяя пограничное положение Врубеля на пути к символизму. «Через его творчество и в самом этом творчестве народно-фольклорные его основы сливаются с символично-романтическими тенденциями пересоздания мира творчеством».²⁴ Врубель сделал первый и наиболее важный шаг на пути к миросозерцанию и эстетике XX века: в творчестве он стремился уйти от видимости мира как его единственной реальности, тем самым, способствуя выявлению внутренней сущности вещей и явлений. В этом заключается дионисическая природа творчества Врубеля и основа его синтетизма.

²² Суздаев П.К. Врубель. Музыка. Театр. М., 1983, с. 252.

²³ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 190.

²⁴ Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001. С. 141

Синтетизм имел много проявлений в самых разных областях духовной жизни: философии, религии, искусстве. Наиболее активно разрабатываемой идеей была идея синтеза искусств. Поиски велись как представителями интеллектуальной, так и артистической элиты России. Одним из первых об универсальном творчестве, как порождении синтетической устремленности искусства заговорил Вл. Соловьев. Не оставив целостной эстетической системы, он, тем не менее, заложил основы эстетики нового поколения, определив ее основные принципы, развитые религиозной философией начала XX века. Им же был введен один из базовых терминов, который мы затем встречаем у Н. Бердяева и символистов: теургия — творчество, созидающее не единичные произведения искусства, но саму жизнь. В этом же контексте формировалась теория жизнетворчества Вяч. Иванова и концепция синтетического соборного действия отца П. Флоренского.

Активная экспериментаторская работа велась и в искусстве. О синтезе не только полемизировали, но и пытались воплотить в жизнь различные теоретические идеи. Одно из направлений в области синтеза искусств — это поиск универсального языка искусства. Наиболее характерным явлением в этой связи была тотальная музыкальность искусства. Именно с ориентацией на временной характер существования музыки М. Чюрленис и А. Белый создавали свои живописные и, соответственно, литературные произведения. В то же время, и музыка стремилась обогатить свои языковые возможности, используя опыт других видов искусства — театра, живописи, танца. В этом отношении любопытны «музыкально-психографические драмы» Н. Ребикова и «Прометей» А. Скрябина с введением в музыкальную ткань цветового луча. Шел поиск и универсальной всеобъемлющей формы произведения искусства будущего. Наиболее обсуждаемой была древняя форма мистерии, занимавшая в равной степени значительное место и как религиозное действие, и как форма театрального спектакля. В начале XX века увлеченность мистерией практикой была особенно сильной. В это время мистерии древности и средневековья изучались, предпринимались попытки

создания современных мистерий. Наиболее значимым был замысел А. Скрябина. Он был настолько грандиозен, что потребовал подготовительной формы — Предварительного действия, которое было осуществлено в исполнительской практике, но не получило авторского завершения в связи со скоропалительной смертью композитора.

Глава II. «МИР ИСКУССТВА» И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ

Синтетические искания — одна из наиболее характерных примет времени, позволившая еще в конце XIX века сопоставить две удаленные, и во временном, и в пространственном отношениях, эпохи: Итальянский Ренессанс и «серебряный век» в России. «Серебряный век» в силу этой причины получил еще одно название — эпоха религиозно-философского, а по утверждению Н. Бердяева,²⁵ и «художественно-эстетического» ренессанса. Именно о таком названии нового русского журнала по вопросам эстетики и искусства дискутировали молодые представители художественной интеллигенции круга А. Бенуа — С. Дягилева. Кроме «Возрождения» были и другие предполагаемые названия печатного органа нарождавшегося искусства: «Вперед», «Красота», «Новое искусство», «Чистое искусство». Тем не менее, журнал, первый номер которого увидел свет осенью 1898 года, был назван «Миром искусства», как аллюзия на мифический мир Аполлона. И действительно, дань аполлонизму журналом и творческим объединением была отдана. Но в целом это было достаточно пестрое по своему составу движение с весьма обширной программой. Это позволило под эгидой «Мира искусства» сосуществовать самым различным по творческому амплуа и философско-эстетическим приоритетам дарованиям.

Журнал объединил разрозненные художественные силы России, творческие устремления которых сходились в одном — борьбе за «чистое и свободное искусство». И это объединение решало, прежде всего, проблему обще эстетического порядка, нежели стилевого. «Мир искусства» стал оплотом движения за обновление эстетики, за новую красоту, новое искусство, новую культуру, нового человека. Вопрос школы, метода, стиля в тот момент еще не стоял.

²⁵ См.: «Н. Бердяев. Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь»// Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т. 2. М., 1994, с. 301-322».

Первые идеи основания собственного журнала появились еще в 1896 году в среде членов бывшего кружка самообразования, в состав которого входили А. Бенуа, Д. Философов, его кузен С. Дягилев, Л. Бакст, К. Сомов, В. Нувель. Промежуточным звеном на пути формирования редакторской группы стал комитет по организации художественных выставок, которые устраивались по инициативе и при активнейшем участии С. Дягилева. Последний всю вторую половину 1890-х годов жил грандиозными творческими планами, одним из которых было страстное желание иметь в России журнал, близкий английскому «Studio». В письме к А. Бенуа от 8/20 октября 1897 года Дягилев писал: «Я весь в проектах один грандиознее другого. Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т.е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок, наконец, примкнуть к журналу новую развивающуюся в Москве и Финляндии отрасль художественной промышленности. Словом я вижу будущее через увеличительное стекло».²⁶ И действительно, в деятельности С. Дягилева 1890-х годов уже угадывалась та генеральная линия, которая обретет свою окончательную форму в организованных им «Русских сезонах».

Тематика первых выставок, как в дальнейшем и других художественных предприятий Дягилева, была нацелена на освоение русским искусством западноевропейского опыта с целью поднятия престижа русской художественной школы. Дягилев ставил перед собой вполне конкретную, но в то же время новую для России задачу: вхождение русского искусства в мировое художественное пространство. Бенуа, памятуя о первых дягилевских выставках²⁷, в частности, о русско-финляндской 1898 года, писал: «Это соединение нас с финнами было средством для выражения того

²⁶ А.Н. Бенуа и С.П. Дягилев. Переписка (1893-1928). СПб., 2003, с. 35.

²⁷ 1897 год — «Выставка Английских и немецких акварелистов», «Выставка Скандинавских художников»; 1898 год — «Выставка русских и финляндских художников».

«космополитизма» в искусстве, которому наша группа готовилась служить с самого возникновения своего сознательного отношения к художественной деятельности. Мы горели желанием послужить всеми нашими силами родине, но при этом одним из главных средств такого служения мы считали сближение и объединение русского искусства с общеевропейским, или, точнее, с общемировым».²⁸

Целью первой выставки, организованной С. Дягилевым в начале 1897 года, было знакомство с новинками английского и немецкого искусства. Проведение выставок подобного рода было, по мнению современников, необходимо, так как в России не существовало регулярных экспозиций современного европейского искусства, частные коллекции были также, за редким исключением,²⁹ весьма скупы и, кроме того, малодоступны, «молчала» о новинках консервативно настроенная художественная периодическая печать. «Нас инстинктивно тянуло уйти от отсталой российской художественной жизни, избавиться от нашего провинциализма и приблизиться к культурному Западу, к чисто художественным исканиям иностранных школ, подалее от литературщины, от тенденциозности передвижников, подалее от беспомощного дилетантизма квазиноваторов, подалее от нашего упадочного академизма»,³⁰ — писал в 1924 году А. Бенуа. Именно тенденция на обновление отечественного искусства через его сближение с европейским и стала определяющей при выборе Дягилевым тематики его первой выставки. До этого события им был предпринят вояж по Европе с целью своего просвещения в сфере изобразительных искусств и приобретения некоторого количества экспонатов для своего домашнего «музея». Приобретенный в ходе путешествия эстетический опыт и налаженные связи с рядом виднейших художников стали крепким основанием для устройства этой первой выставки английских и немецких акварелистов.

Уже после проведения первой выставки Дягилев высказывается относительно своих целей и перспектив, о чем нам сообщает

²⁸ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 187.

²⁹ Известностью пользовалась коллекция М.К. Тенишевой, собрания С.И. Щукина и И.А. Морозова.

³⁰ Цит. по кн.: «С. Лифарь. Дягилев и С Дягилевым. М., 2005, с. 71».

С. Лифарь в своей книге «Дягилев и С Дягилевым»: «Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить ее и, главное, поднести ее Западу, возвеличить ее на Западе». ³¹ Что и было осуществлено Дягилевым в рамках его выставочной, а затем и антрепренерской деятельности.

Русско-финляндская выставка 1898 года была задумана по типу международных выставок, где западное и отечественное искусство сосуществовало в едином художественном и реальном пространстве, давая возможность увидеть как их общность, так и своеобразие разных национальных школ. Тем самым, Дягилев ушел от, на его взгляд, пагубной политики Салонов и «нынешних выставок», которые являли собой «просто набор разных, часто друг друга отрицающих, случайных вещей». ³² Он мыслил экспозицию, как целостный организм, как законченное художественное произведение, все части которого «должны быть объединены каким-нибудь внутренним смыслом». ³³

Финская выставка, как и первая акварельная, проходила в залах Музея барона Штиглица. По сути, это была первая «собственная» выставка нарождавшегося «Мира искусства». Эта связь выставки и творческого объединения была заявлена Дягилевым уже в его официальном письме к художникам России от 20 мая 1897 года: «Выставка эта должна служить объединением разрозненных сил и основанием для создания нового общества (...) От результатов этой выставки много зависит судьба проектируемого общества, которое может только тогда образоваться и расцвести, когда будет ярко выражен дух единения и когда будет ясна сила общения единомыслящих». ³⁴ Впервые молодые творческие силы России получили возможность «выступить единым фронтом». Но выставка не была очередным «бунтом» или «объявлением войны». Если мирискусники и противопоставляли свое искусство чему-либо в существовавшем на тот момент истории художественном простран-

³¹ Там же, с. 71.

³² Дягилев С. Выставки «Петербургских художников» и передвижников//С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 103.

³³ Там же, с. 103.

³⁴ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. II. М., 1982, с. 25.

стве, то исключительно декадентскому, по их мнению, академизму и «типичному передвижничеству». «Мы томились по “школе”, мы взывали к воссозданию таковой, мы считали себя в значительной степени представителями тех же исканий и тех же творческих методов, которые ценили в портретах XVIII в., и в Кипренском, и в Венецианове, и в Федотове, а также и в выдающихся мастерах непосредственно предшествующего нам поколения — в Крамском, Репине, Сурикове».³⁵ Эти художественные приоритеты найдут воплощение в Историко-художественной выставке русских портретов 1905 года.

Любопытно, что творчество самих мирискусников уже после финской выставки многие критики называли декадентским. В этом отношении интересна полемическая статья С. Дягилева «Художественные критики»,³⁶ в которой автор предлагает свое понимание термина «декаданс». Он различает такие явления, как направление в искусстве и упадок искусства, говоря о том, что «ценность произведения искусства вовсе не зависит от того, к какому направлению оно принадлежит».³⁷ Искусства, в том числе и направление в рамках его истории, развиваются поступательно: формирование сменяется расцветом, а затем упадком. Поэтому в оценке важна не принадлежность той или иной школе, стилю, направлению, а «сила индивидуальности» и, соответственно, значение в контексте того или иного художественного процесса. Это позволило Дягилеву иначе оценить творческие поиски и завоевания нового искусства: «Наша эпоха в истории живописи никогда не будет названа эпохой «упадка», повторявшего чужие мысли, твердившего зады давно и всем известно, — наоборот, за ней всегда останется та заслуга, что она вечно искала своих, новых путей».³⁸

Живопись скандинавских художников для России не была каким-либо готовым клише. Эти школы сближала общность их внеположенности европейским художественным центрам, провин-

³⁵ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 189.

³⁶ Статья опубликована в «Мире искусства», 1900, № 7-8, с. 144-152.

³⁷ Дягилев С. Художественные критики // С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 106.

³⁸ Там же, с. 109.

циализм. Но в отличие от России, скандинавы шли в большей степени по пути сохранения своих национальных корней и традиций в искусстве, чем и пленили рафинированный Запад. Дягилев прекрасно осознавал необходимость сохранения национальных основ искусства, так как только своей, пусть и азиатской, но в то же время «гигантской мощью» можно было заставить Европу признать русское искусство и склонить перед ним голову. «Надо выступать сразу, показать себя целиком, со всеми качествами и недостатками своей национальности. И бояться этих недостатков значит скрывать качества», — писал он еще в 1896 году, тут же оговариваясь, — «Но чтобы быть победителями на этом блестящем Европейском турнире, нужны глубокая подготовка и самоуверенная смелость».³⁹

Русско-финляндская выставка после месячной развески в Петербурге совершила значительный вояж, посетив Москву, а затем Мюнхенский Secession. Это способствовало преодолению существовавшего разрыва между художественными силами обеих столиц, а также стало первым триумфом русской живописи в Европе, побывав в еще двух городах — Кельне и Дюссельдорфе. Зарубежная критика дала благосклонную оценку русским художникам, отметив, как наиболее значительное достоинство, необычный национальный колорит картин: «Они представляют нечто особенное, они творят национальное искусство и любя воспринимают природу на свой национальный лад. Это-то в них и интересно и важно для их оценки».⁴⁰ Это далеко не единственное мнение полностью совпало с позицией С. Дягилева, высказанной им двумя годами раньше. В этом и заключается главная заслуга Дягилева перед историей и Россией: он не определял пути развития искусства, но предугадывал дальнейший ход культурно-исторического развития. У него был несомненный дар в открытии и воспитании талантов, которым он дал «возможность оформить и отчасти формулиро-

³⁹ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 56-57.

⁴⁰ Там же, с. 79.

вать стремления, дал возможность проявиться новым путям искусства, не им прокладываемым, но им осозанным».⁴¹

Таким образом, первые выставки, организованные С. Дягилевым при активном участии его будущего «миriskusнического» окружения, стали не только рождением новой группировки художников, но и нового искусства в России, началом формирования новой эстетики и основой принципиально иной художественной политики, отрицающей как раболепие перед Западом, так и национальный художественный снобизм. Не случайно, что соратники Дягилева проводили столь очевидную параллель между ним и Петром Великим, но исключительно в сфере искусства.

Если выставка 1898 года явилась необходимой и своевременной консолидирующей силой для группировки молодых художников, то журнал «Мир искусства», первый номер которого увидел свет в конце того же 1898 года, стал активной площадкой для популяризации нового искусства. В интервью о появлении в России нового журнала Дягилев заявлял следующее: «Необходимо объединить эти молодые силы и дать нашим художникам заявлять о себе посредством нового журнала».⁴² Но появления печатного издания не упразднило проведение традиционных выставок, только теперь имевших международный статус и наименование «Мира искусства». Они проводились ежегодно и были реальным воплощением той художественной политики, которая пропагандировалась на страницах журнала. Не случайно проведение аналогии между выставкой и журналом Дягилевым в статье 1900 года «Художественные критики»: «Художественную выставку можно сравнить с литературным журналом: и тут и там выражается деятельность известной группы людей за известный промежуток времени».⁴³ Хотя в той же статье Дягилевым высказывается крайне негативное мнение о выставках в целом, находя ей только одно оправдание — оправдание цельностью замысла и впечатления. Также как и его соратником А. Бенуа высказывались близкие мысли по поводу открываемого жур-

⁴¹ Лифарь С. Дягилев и С Дягилевым. М., 2005, с. 84-85.

⁴² С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 76.

⁴³ Там же, с. 111.

нала: «По самой своей натуре — журнал есть “опошление”»⁴⁴. Близкую позицию занимал В. Нувель, переписку с которым приводит в своих Воспоминаниях тот же Бенуа: «Подымать до себя большую публику значит в сущности опускаться до ее уровня».⁴⁵

Тем не менее, журнал дал начало периодическим изданиям по вопросам искусства принципиально нового типа. Он уже не был только собранием снимков с известных картин модных авторов, сдобренным хроникой событий художественной жизни вперемешку со светскими сплетнями. Журнал включал три концептуальных отдела: художественный (А. Бенуа), литературный (Д. Философов) и музыки (В. Нувель). Кроме этого, его отличало наличие продуманной и строгой редакции Сергея Дягилева. Тем самым, достигалась относительная однородность издания в целом, хотя были споры касательно расширенного присутствия литературно-философских материалов. В частности, А. Бенуа укорял С. Дягилева за то, что он шел на поводу у Д. Философова. «Будь я во время создания журнала в Петербурге, я бы не допустил такого преобладания *текста над изображениями*»⁴⁶, — вспоминал позже Бенуа. Но в целом журнал производил благоприятное впечатление наличием определенного продуманного стиля, включая бумагу, шрифты, буквицы, виньетки и другие элементы оформления. В письме из Парижа после ознакомления с первым номером «Мира искусства» Бенуа писал: «Общее впечатление благородно и безусловно художественно (...) журнал на той высоте, на какой я его желал видеть, и я с нетерпением жду следующего номера».⁴⁷

Окончательно внешний вид журнала оформился только к 1901 году: он стал выходить на бумаге *verge* с использованием подлинного елизаветинского шрифта, найденного в Академии наук. Но уже в 1904 году в редакции все чаще обсуждается вопрос о закрытии журнала и учреждении нового издания. Еще летом 1903 года Дягилев в переписке с А.П. Чеховым, которого он пытался анга-

⁴⁴ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 224.

⁴⁵ Там же, с. 226.

⁴⁶ Там же, с. 230.

⁴⁷ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. II. М., 1982, с. 36.

жировать на заведование беллетристическим отделом «Мира искусства», говорил о необходимости обновления журнала и его редакторской группы. Причем оба эти момента им мыслились как взаимозависимые: «Обновление «Мира искусства» может быть только от прилива к нему новых сил, мы сами уложили в него столько сил, что одни продолжать дело не можем».⁴⁸

В качестве лидеров обновленного «Мира искусства» предполагались, наряду с А.П. Чеховым (беллетристический отдел), А. Бенуа (отдел старинного искусства), Д. Мережковский (отдел критики), Д. Философов (театральный отдел) и сам Дягилев (общая редакция и отдел современных пластических искусств). Налицо, прежде всего, значительные изменения в структуре журнала, к которой добавляется еще и театральный компонент. Последнее, по всей вероятности, связано с привлечением в 1899 году С. Дягилева к работе в дирекции казенных театров в качестве чиновника особых поручений. В частности, он занимался выпуском «Ежегодника императорских театров». Несомненно, этот опыт оказал воздействие и на личность Дягилева, а также придал специфическое направление его художественным предприятиям, как уже существовавшим, так и грядущим. Дягилев пытался поставить театральное дело на современные рельсы, осознавая необходимость радикальной реформы с точки зрения, режиссуры, сценической подготовки артистов, художественного оформления спектаклей. Он привлекает художников «Мира искусства» к работе над театральными постановками, что стало первым опытом срастания театра и подлинной живописи. Вспоминая об этом этапе деятельности Дягилева, А. Бенуа называет себя и Л. Бакста, то есть именно те имена, которые составят славу будущих «Русских сезонов».

Таким образом, «Мир искусства» стал действительно синтетическим художественным явлением, представляя собой сложную систему, включающую творческое объединение, журнал и художественные выставки, а также охватывающую практически весь спектр искусства, через которое он оказывал мощнейшее воздействие на публику. Иначе вряд ли у Бенуа были бы основания приводить мнение о

⁴⁸ Там же, с. 84.

«Мире искусства», как о «штаб-квартире опаснейшего декадентства».⁴⁹ Тем самым, исполнилось его же пророчество о задачах и направленности нового журнала: «Авось нам удастся соединенными силами насадить хоть кое-какие более путные взгляды».⁵⁰ Закономерно мнение С. Лифаря относительно заслуг «Мира искусства»: «Щупальца «Мира искусства» захватывают все больше и больше все области русской художественной и культурной жизни и создают новую художественную культуру и новую общественность, новое понимание и новое восприятие не только искусства, но и жизни, новое мироощущение».⁵¹

Вероятно, Дягилев почувствовал тот предел, за которым неизбежно следует начало упадка. Он вынужден был или изыскивать новые ресурсы для продолжения уже начатого дела, или поменять идею для реализации своих творческих потенций. И это в тот момент, когда, казалось, еще ничто не предвещало ни стилевых, ни эстетических трансформаций. В этом он действительно был своеобразным пророком своего времени, предощущая дыхание завтрашнего дня. Лифарь вспоминал о нем, как о человеке, которому «было органически чуждо и ненавистно всякое повторение, всякое подражание, всякое подогревание вчерашнего блюда, всякое топтание на одном и том же месте, и только в этом повторении он и видел настоящий упадок, decadence».⁵² Б.В. Асафьев в книге о русском искусстве «Мысли и думы» неоднократно подчеркивал изначальную неоднородность объединения «Мир искусства», результатом чего стало расхождение наиболее выдающихся его представителей с точки зрения их художественного самоопределения. «Мир искусства» в целом, а журнал в частности сделали главное: «Стимулы для рождения новой художественной культуры вошли в жизнь и начали действовать».⁵³

Логическим завершением «мирискуснического» периода стала грандиозная выставка русского портрета, устроенная Дягилевым в 1905 году в Таврическом дворце в Петербурге при активном участии

⁴⁹ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 231.

⁵⁰ Там же, с. 223.

⁵¹ Лифарь С. Дягилев и С Дягилевым. М., 2005, с. 85.

⁵² Там же, с. 115.

⁵³ Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы. М., 2004, с. 50.

А. Бенуа, Л. Бакста, М. Добужинского. Экспозиция включала более двух тысяч портретов, охватывая XVIII и I половину XIX веков. Основная цель выставки была определена Дягилевым в его письме к княгине М.К. Тенишевой: «Думаю таким образом представить всю историю русского искусства и русского общества».⁵⁴ Тем не менее, не панорамный обзор интересовал Дягилева, который к этому моменту весьма неплохо разбирался в отечественном искусстве XVIII века. Ведь каждый портрет — это целая жизнь, неповторимый мир, а подчас необозримая эпоха. Вот почему в том же письме Дягилев пишет: «Подумайте, какие могут быть неожиданности, какие переоценки, целые эпохи могут всплыть, другие потерять фальшивое значение».⁵⁵ Дягилев был близок к ницшеановской переоценке ценностей, но он занимал позицию не нигилиста, а, в большей степени, ретроспективиста: увидеть прошлое глазами современного человека, с другой стороны, дать современную оценку художественному наследию прошлых эпох и откорректировать собственное художественное видение. Он без скепсиса смотрел в будущее и без болезненной ностальгии в прошлое, тем самым еще раз отстаивая позиции эстетизма в русской культуре рубежа XIX-XX веков.

Изучение Дягилевым русского художественного наследия XVIII века относится к 1900 году. Именно тогда он начинает собирать материалы, ставшие основой его ретроспективной выставки и целого ряда публикаций, наиболее значимой из которых стал первый том, посвященный Д. Левицкому, задуманного трехтомного исследования «Русская живопись в XVIII веке». Дягилев провел колоссальный труд по выявлению образцов старой русской школы, обращаясь напрямую к владельцам усадеб, дворцов и частных коллекций. С этой целью он объездил чуть ли не всю Россию. При составлении иллюстрированного каталога выставки портрета он изучал архивы, результатом чего стали комментарии к снимкам с картин. Этот труд — каталог и том о Левицком — стал первым образцом искусствоведческого исследования, основанного на подлинных документах.

⁵⁴ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. II. М., 1982, с. 90.

⁵⁵ Там же, с. 90.

Выставка 1905 года сыграла важную роль как в художественной жизни России середины 1900-х годов, так и в творческой судьбе С. Дягилева. С одной стороны, был восстановлен в правах целый ряд художников, чьи имена бесосновательно канули в историю — Левицкий, Рокотов, Боровиковский, Кипренский. С другой, обращение к прошлому было неслучайным, ибо в этом нашло отражение эстетическое своеобразие нового искусства, поэтизовавшего ушедшие эпохи, в том числе и их стилистику. Неслучайно Б.В. Асафьев эстетической основой «Мира искусства» считал ретроспективизм «как средство вернуть современной действительности все, что можно запечатлеть, сохранить от тлена и разрушения».⁵⁶ При этом неизбежно созидание не столько красоты, сколь красивости. Тем самым, искусство впадает в другую крайность: оно уже не создает свой неповторимый стиль, а идет по пути подражания, стилизации; превращает «то, что носило следы былого величия, действенной красоты жизни и высокого уровня художественного вкуса в декоративный мотив, в объект декорации для театра, в титульный лист и виньетку книги, в узор для любования».⁵⁷

Учитывая изначальную установку «Мира искусства» на то, чтобы служить богу Аполлону, увлеченность ретроспективизмом закономерна и неизбежна. Эстетическая опора на художественные завоевания классического искусства в единстве с наиболее передовыми достижениями современности позволяют говорить о неоклассических тенденциях в рамках «Мира искусства». Тем не менее, за подчас классическими, строгими и совершенными формами порой скрывались принципиально новые идеи, затрагивающие глубинные вопросы человеческого сознания, духовности, бытия. И если А. Бенуа все еще служил Аполлону, то с такой же легкостью этого нельзя сказать о Л. Баксте и очень трудно о К. Сомове. Само понимание красоты, эстетического на рубеже веков представлялось очень размыто: от универсального, спасительного для человечества принципа — до формы созерцания, свойствен-

⁵⁶ Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы. М., 2004, с. 49.

⁵⁷ Там же, с. 49.

ной умирающим эпохам. «Красота намекает на какие-то связи “все-го со всем”»,⁵⁸ — писал в статье 1906 года «Художественные ереси» А. Бенуа. «Эстетизм как созерцание, как форма освобождения от художественной воли было следствием философии умирающего столетия»,⁵⁹ — утверждал А. Белый, сам отдавший дань эстетизму.

Сразу после вернисажа состоялся товарищеский обед в честь С. Дягилева, который проходил в недавно открывшемся «Метрополе» по инициативе деятелей культуры Москвы. Именно на этом обеде Дягилевым была произнесена знаменитая речь, несколько позже опубликованная в «Весах» под заголовком «В час итогов». Так и не сделав карьеру критика, но имея к этому великое дарование, Дягилев продемонстрировал в своей речи редкий дар — он был предвестником культурных мутаций. Вот и теперь за блеском, славой и признанием он увидел необходимость поставить точку и сделать следующий, но уже другой шаг. Речь не идет о карьере как таковой, но о поступательном развитии истории. И несмотря на то, что Дягилев всю свою жизнь оставался эстетом, саму красоту он мыслил как динамичный, изменяющийся, «живой» принцип бытия. Красота — это то, к чему неизменно стремится человек и чего он никогда не может достигнуть, созидая лишь отдельные ее формы. В специфическом художественном воплощении красоты заключается сущность культуры. В этом контексте, осмысливая современное состояние искусства и культуры, Дягилев говорил о «страшной поре перелома», когда на смену умирающей культуре должна прийти новая, нарождающаяся. «Мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой, неведомой культуры, которая нами возникает, но и нас же отметет».⁶⁰ Закончился период вызревания новой красоты, нового искусства. Наступило время его триумфального шествия, которое Дягилев мыслил с европейским, а затем и мировым размахом.

Глава III. НАЧАЛО «РУССКОЙ ЭКСПАНСИИ»

С. Дягилев, как идеолог и глава антрепризы, никогда не терял связи с русскими классическими традициями, удивительным образом соединяя «русскость» и стилевую подвижность. Деятельность С. Дягилева связана в одинаковой мере и с Россией, и с Европой. Задача, которую он поставил еще в бытность организатора «Мира искусства» — «доказать, что русское искусство свежо, оригинально и может внести много нового в историю искусства»,⁶¹ — затем стала основой его миссии по ознакомлению европейской публики с русским искусством — музыкой и балетом. В одном из интервью 1908 года он говорил о причинах своеобразной «русской экспансии» следующее: «Я много раз бывал в Западной Европе, и что меня всегда поражало и оскорбляло мое национальное чувство — это незнакомство иностранцев с представителями русского искусства».⁶² На этом пути Дягилев предпринимает ряд шагов: сначала это выставки русской и западной живописи⁶³, потом концерты⁶⁴; и только с учетом этого опыта он приходит к необходимости постановки балетов с обязательной музыкальной доминантой.

За этой активной работой по сближению России и Европы стоит сразу несколько целей, о которых мы имеем четкое представление благодаря интервью Дягилева 1906 года. В полемике с приверженцем академизма критиком И.Я. Гинцбургом Дягилев сформулировал те особенности и перспективы современного искусства, которые легли в основу его художественно-популяризаторской стратегии. Во-первых, он дал более точное понимание феномена «русскость». Проводя смысловую линию от искусства пет-

⁶¹ Там же, с. 76.

⁶² Там же, с. 210.

⁶³ 1897 г. — Выставка английских и немецких акварелистов; 1898 г. — Финско-русская выставка; 1899-1901 гг. — Выставки «Мира искусства»; 1902 г. — Выставка «Мира искусства» совместно с товариществом «36 художников».

⁶⁴ 1906/1907 гг. — Русская выставка живописи в Париже и Русские исторические концерты; 1908-1914 гг. — «Русские сезоны» в Париже.

⁵⁸ Бенуа А. Художественные ереси // Золотое руно, 1906. — № 2. — С. 80-88. — С. 86.

⁵⁹ Цит. по кн.: «В.П. Шестаков. Искусство и мир в «Мире искусства». М., 1998, с. 25».

⁶⁰ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 193-194.

ровской России к искусству современному, Дягилев акцентирует внимание на том, что отличает отечественную культуру от европейской, на тех «драгоценных элементах своеобразности», которые чувствуют и ценят в нас европейцы и к которым «положительно слепы» мы. Учитывая актуальность для западного мира всего иного, подчас экзотического, национально окрашенного, Дягилев утверждает, что «нас ждут в Париже, чтобы от нас почерпнуть силы и свежести». ⁶⁵ Позже К. Дебюсси скажет: «Русские дадут нам новые импульсы для освобождения от нелепой скованности. Они помогут нам лучше узнать самих себя и более свободно к себе прислушиваться». ⁶⁶

Во-вторых, из всего того художественного многообразия, которое можно было наблюдать в России в начале XX века, Дягилев считал приоритетным исключительно движение «Мир искусства», аргументируя свой выбор очевидной исторической преемственностью. «Все настоящее и будущее русского пластического искусства идет и пойдет отсюда, будет так или иначе питаться теми же заветами, которые «Мир искусства» воспринял от внимательного изучения великих русских мастеров со времен Петра». ⁶⁷ И третья составляющая отражала общеэстетическую устремленность «Мира искусства» к культу индивидуальности, которая является основой творчества и главным критерием критики современного искусства, о чем еще в 1900 году Дягилев заявил на страницах «Мира искусства» в программной статье «Художественные критики»: «Для современного эстетического критерия важно не направление, а сила индивидуальности». ⁶⁸

Выставка русского искусства в Осеннем салоне в Париже в 1906 году явилась непосредственным отражением этой программы. Она была организована при активном участии Л. Бакста и А. Бенуа, а также при поддержке императорского двора. Охватывая колоссальную временную дистанцию — от средневековой иконы до со-

⁶⁵ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 203.

⁶⁶ Цит. по кн.: «С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 27».

⁶⁷ Там же, с. 204.

⁶⁸ Там же, с. 106.

временных художников-мирискусников, — экспозиция, тем не менее, не была простым систематическим изложением истории русского искусства. В каталоге выставки было оговорено отсутствие целого ряда имен художников, известных на Западе, по работам которых зарубежная публика и критика только и могла составить условное представление об условно-русском национальном искусстве. «Настоящая выставка представляет краткое обозрение развития нашего искусства, составленное под современным углом зрения (...) Это верный образ сегодняшней художественной России, ее искреннего одушевления, ее почтительного восхищения перед прошлым и ее горячей веры в будущее». ⁶⁹

Не случаен был выбор места для реализации Дягилевым его задумки. Париж в начале XX века был культурным центром всего западного мира. Как заявил он в московском интервью, «я выбрал Париж главным образом потому, что в этот город стекаются туристы разных национальностей». ⁷⁰ Несколько иначе интерпретирует этот факт А. Бенуа: «Захотелось получить род аттестаций от Парижа,» — и уже потом добавляет: «Явилась потребность как-то экспортировать то, чем была духовно богата Россия». ⁷¹ Практически сразу после своего дебюта с русской выставкой в Париже интересы Дягилева перекинулись и на другие европейские города, тем самым расширив территорию вхождения русского искусства в европейское художественное пространство и сознание. Из парижского Салона русская выставка была перевезена в Берлин, а затем в сильно сокращенном варианте в Венецию. Деятельность дягилевской антрепризы так же будет иметь очень широкую географию, включающую кроме европейских стран еще и Америку. Чуть ли не единственной страной, которая так и не увидела блеска «Русских балетов», была сама Россия, что является несомненным парадоксом. Хотя тому существует целый ряд объяснений, начиная от русской чиновничьей косности и заканчивая историческими разломами 1914 и 1917 годов.

⁶⁹ Там же, с. 204.

⁷⁰ Там же, с. 210.

⁷¹ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 452.

Параллельно с вернисажем проходили небольшие концерты, знакомившие парижскую публику с русской музыкой, тем самым, подготавливая почву для Исторических концертов следующего 1907 года. Если в рамках ретроспективной русской выставки соседство живописи и музыки было исключительно формальным, то в следующем году эти искусства пришли к более тесному взаимодействию в рамках музыкального театра. Русская музыка была известна в Европе лишь по отдельным сочинениям, а так же некоторым фрагментам. Преимущественно исполнялись симфонические и инструментальные сочинения русских авторов. Дягилев в своем первом репертуарном списке Исторических концертов показал значительные оперные фрагменты из «Руслана и Людмилы» М.И. Глинки, «Князя Игоря» А.П. Бородина, «Бориса Годунова» и «Хованщины» М.П. Мусоргского, «Садко», «Снегурочки», «Млады» и других опер Н.А. Римского-Корсакова. Хотя этот акцент на спектакли и зрелищность не исключил также исполнение инструментальных сочинений П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, М.А. Балакирева, А.К. Лядова и других авторов.

К музыкальному дебюту Дягилев подошел весьма серьезно, ясно понимая, что любая, даже малая его ошибка может обернуться крахом всего дела. Он хорошо знал парижскую публику, обычный оперный репертуар и условности сцены. В связи с этим Дягилев заведомо пошел на концертный вариант, то есть на показ не оперных спектаклей, а лишь их фрагментов, но выигранных, зрелищных и с желаемым «русским» элементом. Программа пяти концертов хоть и не могла вместить все многообразие самобытной русской музыки, но давала такое представление о ней, «какого никогда до тех пор не было на Западе, и явилось настоящим откровением для Парижа».⁷² Успех концертов был колоссален. И хотя проникновение русской музыки в европейское художественное пространство осуществлялось и раньше⁷³, такого разнообразия и музыкального великолепия, красиво поданного и мастерски организованного, Париж еще не видел. В интервью

⁷² Лифарь С. Дягилев и С Дягилевым. М., 2005, с. 192.

⁷³ Наиболее крупным музыкальным предприятием России за границей были концерты, организованные М.П. Беляевым в 1889 году в рамках русского отдела на Всемирной выставке в Париже.

1907 года по возвращении из Парижа Дягилев сказал: «Я уже три года пропагандирую русское искусство во Франции и могу уверенно сказать, что французы сильно им заинтересовались и пленились».⁷⁴

Исторические концерты не только открыли миру русскую музыку, но и самобытную русскую культуру. Дягилев продумал многие нюансы и задействовал мощнейшие ресурсы. Так, концерты сопровождались программками, но это не были привычные перечни исполняемых произведений. В программке содержалась информация о композиторах, их портреты, писанные виднейшими русскими художниками И. Репиным, В. Серовым, Л. Бакстом и другими, необходимые пояснения к исполняемым сочинениям. Большое значение Дягилев уделял внешним эффектам и зрелищности. Возможно, именно это стало причиной более поздних упреков А. Бенуа, лично в подготовке концертов не участвовавшего: «Яркость впечатлений, которые произвели его театральные затеи, как-то совершенно затмила впечатления от этих концертов».⁷⁵

Тем не менее, осенью того же года Дягилев везет в Париж русские оперы, будучи ангажирован Grand Opera. Из переписки с Н.А. Римским-Корсаковым, участие которого должно было быть представлено оперой «Садко» и оркестровкой «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского, мы имеем полное представление и о задачах, которые ставил перед собой Дягилев, и о побудительных причинах, и о тех сложностях, с которыми импресарио столкнулся в процессе подготовки музыкального сезона. Прежде всего, он поставил перед собой задачу просветительскую: «Заставить Париж наконец оценить по их великому достоинству наши лучшие оперы».⁷⁶ Но в этом заключался только художественный мотив. Был еще и шаг политический — признание Европой России, ее культурной самобытности. Именно поэтому Дягилев для дебюта выбирает «бесконечно русские» оперы, но требует их постановки с учетом специфики ситуации и зрителя: «Надо наши любимые оперы вставить в те рамы, через которые всемирная парижская публика увидела бы их

⁷⁴ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 206.

⁷⁵ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 455.

⁷⁶ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 101.

не только без утомления и индифферентизма, но наоборот с тою жадностью, с какой она следила за концертами». ⁷⁷ Этой «рамой» стала принципиально новая, обеспечившая, наравне с гениальной музыкой и исполнением, настоящий фурор, сценография. Художественное оформление делалось специально к каждому конкретному спектаклю и было поручено художникам круга «Мира искусства». К работе были привлечены А. Бенуа, К. Юон, Б. Анисфельд, Е. Лансере, И. Билибин, Д. Стеллецкий и другие. Тем самым, Дягилев шел тем же путем, что и С. Мамонтов. Только деятельность Дягилева имела иной, несомненно, больший масштаб.

Центральным событием музыкального сезона 1908 года был «Борис Годунов» — опера колоритнейшая с точки зрения столкновения культур русской и европейской, с острым историческим сюжетом и гениальной музыкой М.П. Мусоргского. Дягилев, по выражению А. Бенуа, участвовавшего в постановке, просто заболел новым делом: «Им овладел тот поглощающий, близкий к мании энтузиазм, который овладевал им каждый раз, когда перед ним вырастала какая-либо новая задача, причем его не только не отпугивали трудности ее решения, а напротив, они больше всего его манили и прельщали». И действительно проблем с постановкой на парижской сцене было более чем достаточно. Дягилев настоял на ряде купюр и изменении порядка следования картин «Бориса». За этими новшествами стояло несколько причин: и условия дирекции Grand Opera, и затаенность русской оперы, и, может быть главное, желание Дягилева наибольшей зрелищности и внешнего эффекта. Именно поэтому картины были выстроены по принципу контраста, яркими и значительными стали начало и финал. Опера теперь открывалась сценой венчания на царствие, а не перебранкой у стен Кремля; а заканчивалась смертью Годунова, а не гибелью Юродивого. Все эти изменения были, тем не менее, замечены наиболее просвещенной частью французской публики, в частности критиком Беллегом. Больше всего претензий было высказано по поводу отсутствия в

⁷⁷ Там же, с. 102.

⁷⁸ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 483.

постановке «Сцены в корчме». Доводы, которые предложил Дягилев, — «невозможным показать элегантно, брезгливой парижской публике нечто до такой степени грубое и «грязное», ⁷⁹ — были мало убедительны даже для парижан. Зато в новой постановке появилась ранее купированная «музыка курантов», нотный текст которой Дягилев откопал в Публичной библиотеке и упросил Н.А. Римского-Корсакова вставить его в новую редакцию партитуры. А Бенуа вспоминает, какой мистический ужас охватывал всех исполнителей и зрителей, как только «куранты начинали бить». «Это одно из гениальнейших мест всей оперы, и меня каждый раз охватывала дрожь ужаса, когда эти «заморские часы» начинали хрипеть, заикаться и, наконец, проливать чудесные волшебные звуки». ⁸⁰

В целом французская премьера «Бориса Годунова» стала подлинным триумфом, причем не только и не столько триумфом С. Дягилева, Ф. Шаляпина, Ф. Блуманфельда, хотя и это, несомненно, имело место; сколько это была победа гения М.П. Мусоргского и всей русской музыки. «По силе и продолжительности влияние Мусоргского (...) можно сравнивать с влиянием одного разве Вагнера; но и тут еще остается вопрос, кому из них — Вагнеру или Мусоргскому — принадлежит большая творчески-образующая роль и значение в современной французской музыке», ⁸¹ — писал в своих мемуарах С. Лифарь. Близки и комментарии самого Дягилева, данные им в интервью уже по возвращении в Петербург: «Впечатление было такое, точно находишься в Байрейте. Публика буквально не дышала до последней ноты. Такого благоговения Париж никогда не видел». ⁸² Свидетельством большого успеха русской оперы может служить и тот факт, что постановка «Бориса Годунова» была куплена Grand Opera, и опера вошла в репертуар Национальной Академии музыки, «о чем долго и тщетно мечтали многие из русских композиторов», ⁸³ — добавлял Дягилев русскому корреспонденту в Париже.

⁷⁹ Там же, с. 489-490.

⁸⁰ Там же, с. 485.

⁸¹ Лифарь С. Дягилев и С. Дягилевым. М., 2005, с. 193-194.

⁸² Там же, с. 209.

⁸³ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. 1. М., 1982, с. 207.

Глава IV. ФЕНОМЕН РУССКОГО БАЛЕТА

По возвращении в 1908 году из Парижа в одном из интервью Дягилев заявил о своем намерении и о предварительной договоренности с дирекцией театра Шатле в Париже об устройении весной 1909 года оперно-балетного сезона. В программе предполагались две оперы — «Князь Игорь» А.П. Бородина и «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова, а также три балета — «Спящая красавица» П.И. Чайковского, «Раймонда» А.К. Глазунова и «Павильон Армиды» Н.Н. Черепнина. В дальнейшем программа не один раз корректировалась, и, в конце концов, в ней появились балеты на музыку, непосредственно для балета не предназначенную: «Пир» на музыку Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, М.И. Глинки и А.К. Глазунова; и «Сильфиды» на музыку Ф. Шопена. В итоге, программа, показанная в Париже, была чрезвычайно разнообразна. Это и русская интерпретация рококо — «Павильон Армиды», и экзотика Востока — «Клеопатра» на музыку Н.А. Римского-Корсакова и А.К. Глазунова, «Половецкий стан» из «Князя Игоря» А.П. Бородина, а также античная архаика — «сцена вакханалии» из «Клеопатры». Наибольший успех имела «Клеопатра». Обычно сдержанная и слегка холодная парижская публика, по свидетельству А. Бенуа, во время спектакля «вопила от наслаждения», тем самым, как бы соучаствуя в сценическом вакхическом действе.

Это было не только признание русского балета и русского искусства; это было признание действительно нового и неповторимого, что подарила миру русская антреприза С. Дягилева. В воспоминаниях о русских балетах в Париже А. Бенуа отмечает: «Русские спектакли нужны были не только для нас, для удовлетворения какой-то «национальной гордости» (...) они нужны были для всех, для «общей культуры» (...) я лично уже тогда был убежден, что с «Русского сезона» 1909 г. может начаться нечто вроде новой эры во французском и общезападном театральном искусстве».⁸⁴

⁸⁴ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 503-504.

Но это еще не был собственно русский балет, триумфальное шествие по миру которого было еще впереди.

Уже после парижского сезона 1909 года Дягилев обратился в письме к А.К. Лядову с просьбой о создании музыки для подлинно русского балета. «Мне нужен балет и русский — первый русский балет, ибо таковых не существует — есть русская опера, русская симфония, русская песня, русский танец, русский ритм — но нет русского балета».⁸⁵ В качестве либретто был предложен сказочный сюжет о Жар-птице. Балет был задуман как небольшое, но яркое, национально-характерное и запоминающееся действие. С. Лифарь, ссылаясь на более поздние воспоминания Дягилева, говорит о задумке им еще во время подготовки сезона 1909 года «коротеньких балетов, которые были бы самодовлеющими явлениями искусства и в которых три фактора балета — музыка, рисунок и хореография — были бы слиты значительно теснее, чем это наблюдалось до сих пор».⁸⁶ «Совершенный балет сможет создаться только при полном слиянии трех факторов»,⁸⁷ — утверждал великий импресарио. Но в полной мере эти идеи реализовались только в следующем 1910 году.

Балет и в Европе и в России мыслился исключительно как искусство танца. Он не имел самостоятельного значения, а существовал в виде вставных номеров в опере или небольших дивертисментов, исполняемых в рамках того же оперного вечера. В ряду других искусств балет занимал весьма скромное место; он считался «низким жанром», о чем свидетельствует И. Стравинский в своей «Хронике». Он же указывает на П.И. Чайковского, как на первого русского композитора, кто отважился писать балеты, а не только вставные номера. Трансформация балета связана со многими именами и обстоятельствами, одним, если не главным, из которых был М. Фокин — солист, а затем хореограф антрепризы Дягилева. Главное, что отличало Фокина от других балетмейстеров — это почтительное отношение к музыке и живописи, то есть к спектаклю в целом. Особенно к музыке, ритм и мелодическое начало которой во многом, по его мнению, опре-

⁸⁵ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. II. М., 1982, с. 109.

⁸⁶ Лифарь С. Дягилев и С Дягилевым. М., 2005, с. 201.

⁸⁷ Там же, с. 202.

деляли характер танца, его рисунок. В пересказе С. Лифаря мы можем узнать о мнении самого Фокина по этому поводу: «Музыка не есть простой аккомпанемент ритмического рас, но одна из существенных частей самого танца (...) качество хореографического вдохновения определяется качеством музыки».⁸⁸ Неслучайно, С. Лифарь, И. Стравинский и А. Бенуа именно в отсутствие музыкального образования и музыкальной чуткости В. Нижинского видели причину его неудачи как хореографа. В не меньшей степени, чем музыке, Фокин был обязан в своей деятельности хореографа живописи или, точнее, художникам, разрабатывавшим не только декорации и костюмы, но и активно участвовавшим в поиске пластических линий, распределения масс и цветовых пятен на сцене. Тем самым, многие хореографические решения, вплоть до поз, движений и па были подсказаны или спровоцированы как бы извне.

В новом балете достигалось не просто взаимодействие музыки, танца и живописи, но осуществлялось их взаимопроникновение. В частности, в фокинской хореографии изменилось традиционное противопоставление солистов кордебалету в пользу ансамбля, по аналогии, например, с музыкальными партиями в оркестровой партитуре. «Фокин первый сделал из кордебалета не тот общий и необходимый фон (...) на котором отчетливо выделяется танцевальный рисунок солистов, а равноправного, иногда и доминирующего участника танцевального действия (...) Фокин подчинил отдельных исполнителей ансамблю».⁸⁹ Такой органический синтез сразу же почувствовала и французская публика и французская критика. Так, Анри Геон писал о русской труппе: «Она стоит выше всех индивидуальных ценностей, ее составляющих. Она обладает высшим достоинством казаться неразложимой на отдельные личности и составлять одно целое с произведением, ею изображаемым, так что кажется, будто она родилась от музыки, чтобы раствориться в красках декораций».⁹⁰

⁸⁸ Там же, с. 219-220.

⁹⁰ Там же, с. 222.

⁹¹ Там же, с. 257.

В отечественной критике мнения относительно «нового балета» сильно расходились. Сторонником реформ в хореографии, своеобразного символизма в танце, был кн. С. Волконский. Будучи в 1900-х годах в должности директора казенных театров, он не только писал статьи и книги по проблемам театральной жизни, но и имел возможность влиять на ее течение, репертуар, сценографию и прочее. В частности, он некоторое время патронировал начинания С. Дягилева с точки зрения художественного оформления спектаклей. О книгах Волконского упоминает еще один театральный критик того времени А. Левинсон, называя такие из них, как «Человек на сцене» и «Художественные отклики». Самому Левинсону принадлежит развернутая статья «О новом балете», опубликованная на страницах журнала «Аполлон» за 1911 год.⁹¹ Позже этот материал был положен в основу самостоятельной книги «Старый и новый балет».⁹²

Если в статье А. Левинсон ставил задачу описательного характера, то в монографии критик сделал попытку сформулировать методологическую основу «нового балета». Наиболее значимыми тенденциями в хореографии, по мнению Левинсона, были эллинизация балета и стремление к обогащению языка танца за счет его сближения с другими искусствами. Обе заявленные проблемы имели общекультурное значение для «серебряного века», что подтверждается фактом вовлечения и балетного искусства, возможно, одного из самых костных с точки зрения верности традициям, в революционное движение к обновлению искусства. В этой связи наиболее передовым Левинсон называет «балет Фокина», именуя самого хореографа «балетмейстером-протестантом», а его балет «реалистическим». Последний термин введен критиком для обозначения явной полярности по сравнению с балетом классическим, а также для акцентуации более тесного его взаимодействия с бытовой культурой. В качестве источников обновления балета Левинсон упоминает, наряду с Античностью, Восток и Древность. Египет, Персия, Античность, сказочная Русь — вот круг тем и образов, ставших основой творчества М. Фокина и Дягилевского балета первого периода.

⁹¹ См.: А. Левинсон. О новом балете // Аполлон. — 1911. — № 8. — С. 30-49. — № 9. — С. 16-29.

⁹² См.: А. Левинсон. Старый и новый балет. Пг., 1918 (?).

Особое значение, что очевидно, имело влияние Античности. Общеизвестны такие примеры, как использование античных сюжетов в постановках, изучение хореографами (А. Дункан, М. Фокин, В. Нежинский и др.) живописного и пластического наследия Древней Эллады и разработка на этой основе новых движений и па, жестов и принципов хореографической постановки. Левинсон, ссылаясь на диссертацию М. Эмманюэля «Античный греческий танец», доказывает общность традиций древнегреческого орхестического и современного классического танцев. Их органическое родство критик наблюдает в единстве движений и па, танцевальной обуви и одежды, в общем принципе «оппозиции» (равновесия) и искусственности (а не бытовой естественности) движений. Тем не менее, сравнение позволило Левинсону выявить и характерные черты, свойственные исключительно современному классическому танцу. Во-первых, это разная роль рук в танце: греческая красота линий замещается «говорящим жестом». ⁹³ Во-вторых, форма существования и смысл парного танца: античный диалог с его дисинхронизацией сменяется механической ролью поддержки и необходимым в этом случае единством партнеров. И, наконец, то, что в современном балете именуется кордебалетом. Индивидуализация участников греческого танца заменяется противопоставлением солистов кордебалету на основе симметрии и единства.

Это сравнение было необходимо А. Левинсону только для того, чтобы выявить бессмысленность современных ему гонений на классический танец во имя Античности. Хотя критик не отрицает стремления хореографов-реформаторов к восстановлению утраченных качеств античного танца, как средства дальнейшего развития балетного искусства. Более того, он называет эти пути: «раскрепощение личности от строгой формы» и «археологические заимствования». Однако Левинсон подчеркивает поверхностный характер этих заимствований без учета религиозной и иной

⁹³ У Левенкова О.Р. в исследовании балета «Аполлон Мусагет» Стравинского-Баланчина применен термин «жестовость», характеризующий одновременно новаторство музыки и танца в спектакле. См.: «С. Дягилев и русское искусство XIX-XX вв.: Т. I. Пермь, 2005, с. 220-230».

нагрузки, каковая могла и должна была быть в Античности. «Воплощение псевдо-античного духа нового балета — это бесчисленные вакханалии фокинских постановок; чуждый высокой эвритмии и порядка аполлонического танца, балетмейстер ищет воплотить подсознательную, стихийную, оргийную силу действия Диониса. Но дионисический экстаз, как понял его и заключил в шопенгауэровские формулы Фридрих Ницше, есть слияние личности, «вышедшей из себя», с мировой душой, с вселенской волей, — высшая форма мистического опыта. Оргиазм пресловутых «Вакханалий» пошиба более обыденного: это разнузданный или скорее взвинченный, но во всяком случае внешний размах движения и жеста, густо окрашенный в эротику; это не преодоление личности, а ее торжество над дисциплиной и формой; не Дионисии, а Сатурналии».⁹⁴ Левинсон отказывает танцу и искусству в целом в способности передать истинный религиозный пафос античного действия. В лучшем случае, как считает критик, это будет лишь его условная иллюстрация. Вывод в этом случае естественен: назад к классическому танцу!

С другой стороны, Левинсон отмечает верность «нового балета» традициям классического танца в части выучки танцоров и использования его элементов. В тоже время, критик говорит о новаторстве и преодолении традиций хореографами-реформаторами, подразумевая, прежде всего, М. Фокина. Не разделяя восторга парижской публики по поводу крайней экзальтированности фокинских постановок, он подробно останавливается на проблемах усиления роли пантомимы в танце, драматизации балета за счет смещения акцента с собственно танца на сюжет, введения хорового (ансамблевого) начала в спектакль. Тем самым, А. Левинсон приходит к выводу о постепенном отходе Фокина от традиций классического балета: «(...) М.М. Фокин и в новаторских произведениях нередко пользуется техническим материалом старого балета (...) В позднейших своих произведениях Фокин все решительнее отклоняет старые формы; но вместе с тем все более

⁹⁴ Левинсон А. Старый и новый балет. Пг., 1918 (?), с. 100.

сокращается хореографический элемент вообще (...) Дальнейшее приобретение нового балета — это богатство живописного впечатления».⁹⁵

В статье Левинсон лишь обозначает пути развития «нового балета», одним из которых он считает усиление живописного начала. Критик открыто заявляет, что успех Русских сезонов в большей степени обязан именно художественной части постановок: «Спектакли Дягилевского «Русского Сезона» в Париже (...) были блестящей и шумной победой русской декорационной живописи, победой, героями которой были Александр Бенуа, Головин и, прежде всего, Бакст».⁹⁶ В монографии, написанной двумя годами позже, Левинсон отмечает оскудение «нового балета», его тяготение к другим искусствам — живописи и музыке. Тем самым, критик выступает поборником традиций классического искусства и явно противостоит модной тенденции того времени — синтезу искусств. Правда, Левинсон явно путает понятия синтеза и синкретии, что ясно следует из следующего его высказывания: «Если история искусства есть история постепенной дифференциации отдельных искусств, мечта о первобытном их единении, вознесенная на небывалую высоту усилиями Рихарда Вагнера, но им не осуществленная, является болезнью современного театра по преимуществу (...) подобное слияние, осуществленное “Gesamtkunstwerk”, сочетающего в едином усилии высшие потенции всех искусств, возможно лишь при рудиментарном состоянии последних».⁹⁷ В то же время критик говорит о неизбежной субординации искусств относительно первенства какого-либо вида в синтетическом действе. Это явно согласуется, например, с идеей музыкальной доминанты, изложенной А. Белым в статье «Формы искусства». Левинсон категорически не согласен с тем, что танец неизбежно должен быть подчинен музыке или живописи. А именно эту тенденцию он отмечает, как ведущую в контексте «нового балета»: «(...) Признаком нового балета является *субординация* главного, а именно *танца* пантомиме и декоратив-

⁹⁵ Левинсон А. О новом балете//Аполлон. — 1911. — № 9. — С. 16-29. — С. 21.

⁹⁶ Там же, с. 21.

⁹⁷ Левинсон А. Старый и новый балет. Пг., 1918 (?), с. 103.

ному замыслу у М. Фокина, музыке у кн. Волконского».⁹⁸ И далее он обосновывает свое несогласие: «Классический танец при всей его явной слитности с музыкальной стихией имеет самодовлеющее бытие. Ему не нужно черпать из музыки психологических и динамических импульсов; он непосредственно черпает из того же источника, которым питается и музыка: человеческого духа».⁹⁹

Несмотря на все «за» и «против» синтеза, тяготение это очевидно. И то, что идея взаимодействия искусств реализовывалась именно в синтетических жанрах, тому свидетельство. В балете наиболее ярко это проявилось в антрепризе С. Дягилева.

О начале деятельности дягилевской антрепризы, мы можем говорить начиная с сезона 1909 года. Именно тогда была выработана определенная тематическая и художественная стратегия, ориентированная на музыкальный театр. Кроме того, сезоны становятся регулярными, а уже с 1911 года антреприза действует круглогодично с постоянным репетиционным центром в Монте-Карло. Существует несколько подходов к решению проблемы внутренней периодизации истории «Русских балетов». И.В. Нестьев предлагает трехчленную схему: до Первой мировой войны 1914 года, послевоенный период и поздний с 1924 по 1929 год. На наш взгляд, более убедительна схема С. Лифаря, который выделяет две даты — 1912 и 1923 годы, как определяющие смысл и стилистику открываемых ими периодов. Первый период деятельности антрепризы Лифарь связывает с наследием «Мира искусства», как его продолжение и, в то же время, новый период в его развитии. Если первый период Русского балета проходит под знаком неорусского стиля, то, начиная с 1912 года, отмечается сильный интерес к Античности и к новой зарубежной, прежде всего, французской музыке. «Основное, глубокое и коренное отличие «бального» 1912 года от первых Русских сезонов», — пишет в своих воспоминаниях С. Лифарь, — «заключается в том, что до 1912 года Дягилев показывал миру достижения русского искусства, с 1912 же года он вступил на путь искания новых форм в искусстве».¹⁰⁰

⁹⁸ Там же, с. 103-104.

⁹⁹ Там же, с. 104.

¹⁰⁰ Лифарь С. Дягилев и С. Дягилевым. М., 2005, с. 302.

На начальном этапе существования дягилевской антрепризы взаимодействие культур России и Запада осуществляется как определенная рефлексия. И если со стороны России имелся опыт усвоения и творческой переработки художественных идей Западной Европы, то сама Европа находилась на стадии знакомства с самобытным русским искусством. Среди наиболее крупных имен музыкального мира, связанных с «Русскими сезонами», могут быть названы имена Б. Мусоргского и П. Чайковского, И. Бородин и Н. Римского-Корсакова, а также представителей молодого поколения — Н. Черепнина, И. Стравинского и С. Прокофьева. К оформлению спектаклей привлекались виднейшие художники, такие как А. Бенуа, Л. Бакст, Н. Рерих, Н. Гончарова и многие другие. Кардинально меняется отношение к танцу: из простого дивертисмента он превращается в особый язык, использующий все выразительные возможности жеста, пластики тела, линии, позы. Особая роль в постановке спектаклей отводилась хореографу, или хореавтору: он выступал в сотворчестве с художником и композитором, участвуя в рождении не просто танца, а действия. Наиболее крупными хореографами дягилевской антрепризы были М. Фокин, Б. Нежинская, Л. Мясин, С. Лифарь, Г. Баланчин. Все это напоминает традиции древнегреческой хореи, а также чувственно-выразительную основу мистерий. Не случайно в этом отношении появление таких спектаклей, как «Жар-Птица», «Петрушка» и «Весна священная» И. Стравинского, «Китеж» Н. Римского-Корсакова, «Шут» С. Прокофьева и многих других. Вакхическую природу и восприятие первых дягилевских балетов отмечал и Ж. Кокто: «Красный занавес подымается над праздниками, которые перевернули Францию и которые увлекли толпу в экстазе вслед за колесницей Диониса».¹⁰¹

Кроме того, Дягилев активно использовал лучшие музыкальные образцы мирового наследия прошлых эпох — от Д. Скарлатти и Дж.Б. Перголези до Ф. Шопена и Э. Грига. Обогащение и расширение репертуара «Русских балетов» осуществлялось также

¹⁰¹ Цит. по кн.: «С. Лифарь. Дягилев и С Дягилевым. М., 2005, с. 253».

за счет сотрудничества с современными западными (прежде всего, французскими) композиторами, такими как К. Дебюсси, М. Равель, Ф. Пуленк, Ж. Орик, М. де Фалья, Д. Мийо и другими. Тем самым, Дягилев реализовывал на практике одно из программных положений антрепризы и всей своей жизни касательно не только популяризации русского искусства в Европе, но и взаимодействия культур.

Еще в 1896 году в статье «Европейские выставки и русские художники», где Дягилев-критик анализировал особенности европейского восприятия русской живописи, он писал: «Отвоевав себе место, надо сделаться не случайными, а настоящими участниками в ходе общечеловеческого искусства. Солидарность эта необходима. Она должна выражаться как в виде активного участия в жизни Европы, так и в виде привлечения к нам этого европейского искусства; без него нам не обойтись — это единственный залог прогресса и единственный отпор рутине».¹⁰² И если в период организации выставок и своей увлеченности живописью Дягилев мыслил это на уровне художественного обмена, то полного взаимодействия, и не только искусств, но и национальных культур, было достигнуто им в рамках деятельности антрепризы. Детищем этого синтеза стал «новый балет». В нем соединились не только танец, музыка и живопись; но также русская душа и темперамент с европейской формой и мастерством. Но это не было подделкой уже известных европейских образцов. Если и использовалась стилизация, то всегда созидаящая новые образы, формы, состояния.

¹⁰² Там же, с. 57.

Глава V. Игорь Стравинский

Важным событием в жизни антрепризы довоенного периода было знакомство Дягилева с молодым русским композитором Игорем Стравинским. Дягилев горел идеей «подлинного русского балета», свежего и современного. Так как А.К. Лядов был загружен и тянул с ответом, а балет должен был войти в программу сезона 1910 года, то предложение было переадресовано И. Стравинскому, Скерцо и Фейерверк которого Дягилев как-то услышал в концерте. Сам Стравинский был и напуган, и польщен одновременно столь лестным предложением. С большим энтузиазмом он писал в своей «Хронике»: «Среди музыкантов моего поколения выбор пал именно на меня, и меня приглашали сотрудничать в крупном художественном предприятии бок о бок с людьми, которых мы привыкли считать мастерами своего дела (...) Все это было для меня огромным соблазном, мне не терпелось вырваться из узкого и замкнутого круга, и я рад был воспользоваться случаем и присоединиться к группе этих деятельных артистов-новаторов».¹⁰³ Это было началом длительного сотрудничества Стравинского с Дягилевым и его антрепризой, прерываемое только отдельными сочинениями — «Историей солдата» (1918 год), созданной совместно с Рамю и Ансерме при финансовой поддержке Вернера Рейнхарта, а также «Поцелуем феи» (1928 год) для антрепризы Иды Рубинштейн.

Участие И. Стравинского в предприятии С. Дягилева открывается тремя балетами — «Жар-птица» (1910 год), «Петрушка» (1911 год) и «Весна священная» (1913 год), принесших еще молодому композитору всемирную славу. Эти балеты, разножанровые в своей основе, — соответственно, балет-сказка, балет-драма и балет-мистерия, — тем не менее, развивали одну тему, столь близкую и Стравинскому, и Дягилеву. Это тема русской истории, русской мифологии, русской культуры, словом, «русскости». Причем, со стороны Стравинского это уже

не была, в строгом смысле слова, стилизация под русский стиль. Он хотя и использовал активно подлинный фольклорный материал, но при этом настолько сильно его преображал и вписывал в собственную музыкальную ткань, что первоисточник терял изначальную связь с определенным временем, контекстом и даже словесным содержанием. Эти преобразования затрагивали практически все составляющие музыкальной конструкции: мелодику, гармонию и ритм, что создало предпосылки для усиления в музыке Стравинского ритмо-пластического начала. Именно это качество музыки молодого композитора — ее особая ритмичность — была оценена Дягилевым и осмыслена, как рождение новой музыки и новой красоты. С. Лифарь, вспоминая о симпатии Дягилева к музыке Стравинского, писал: «В Стравинском он увидел то новорусское, современнорусское, глубоко отличное от направления «Могучей кучки», которое он искал. Это избыточное богатство новой ритмичности с безусловным преобладанием ее не только над «широкой», но и какой бы то ни было другой мелодией, которое Дягилев понял как основу новой музыки и нового балета».¹⁰⁴

Первый из трех обозначенных балетов рождался совместными усилиями С. Дягилева, А. Бенуа, М. Фокина, Н. Черепнина и других участников «Русских балетов». Шел активный поиск русского сюжета, в котором была бы заключена мифическая природа русского искусства и мышления. Таким образом, выбор пал на жанр балета-сказки, а именно на сюжет о Жар-птице. Позже, вспоминая весь этот трудный процесс поиска, А. Бенуа писал: «Еще два года до того (...) я высказал мечту о том, чтоб народилась в балете “настоящая русская (или даже славянская) мифология”. Я находил это вполне возможным, ибо все элементы для хореографической драмы содержатся как в “образной”, так и в “психологической” стороне наших древних сказаний, былин и сказок».¹⁰⁵ Это несколько напоминает обращение Р. Вагнера к национальному эпосу с той лишь разницей, что русская сказка иначе трактует категорию героического, переводя ее из плоскости

¹⁰³ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004, с. 26-27.

¹⁰⁴ Лифарь С. Дягилев и С. Дягилевым. М., 2005, с. 265.

¹⁰⁵ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 514.

личного поступка в сферу мировых законов, по которым зло всегда должно быть наказано, а добро восторжествовать. Тем самым, — носитель качеств добродетели, также как злодей — пороков. В Жар-птице это показано как нигде — через контраст мира Ивана Царевича и Кощеева царства. Не случайно и то, что Вагнер обратился к жанру оперы, с целью воздействовать на зрителя высоким искусством и значительным примером из национальной истории, тогда как Дягилев мыслил новое искусство, прежде всего, как особую стихию, для чего наиболее подходящим видом искусства был балет.

Первый балет Стравинского имел огромный успех у парижан. Но в то же время он имел и ряд значительных огрех, которые дали о себе знать сразу же. Сам Стравинский, уходя от анализа чисто музыкального, видел главную проблему балета в хореографии Фокина. По мнению композитора, она была «слишком сложной и перегруженной пластическими формами (...) что приводило часто к досадной несогласованности между движениями танца и настоятельными требованиями музыкального ритма».¹⁰⁶ В результате танец был не достаточно выразительным и несколько вялым. А. Бенуа характеризует «Жар-птицу» «предвозвестницей», мотивируя ее незрелость, прежде всего, некоторой детскостью и условностью самого либретто, а также «трафаретностью» героев. Им были высказаны замечания и по художественному оформлению спектакля Головиным, который создал прекрасные эскизы, годившиеся, однако, больше для музея, чем для сцены. «Он оказался несозвучным ни с тем, что говорила музыка Стравинского, ни с тем, что, вдохновляясь этой музыкой, «лепил» Фокин из артистов».¹⁰⁷ К хореографии у Бенуа претензий не было, но, в то же время, он отмечал неубедительность актеров на сцене, правда, не по вине Фокина, а все того же Головина — автора эскизов костюмов, хотя нарядных и роскошных, но не выявляющих сути типажа. «Пока хореографические затеи Фокина исполнялись артистами на репетициях, они представлялись фантастическими, на сцене же все как-то заволокла неуместная, слишком элегантно пышность».¹⁰⁸

¹⁰⁶ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004, с. 29.

¹⁰⁷ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 516.

¹⁰⁸ Там же, с. 516.

Все эти накладки первого русского балета не отразились, однако, на большом успехе сезона 1910 года и самого балета у парижской публики. Корреспондент «Фигаро» Фемина писал: «Русские танцовщики, быть может, сами не сознают мистического характера своих танцев. Но мы почувствовали это, и поэтому их спектакли были для нас откровением».¹⁰⁹

Кроме того, это был первый опыт действительно совместного сотрудничества композитора, хореографа и художника, начиная от рождения либретто и заканчивая сценографией, то есть компоновкой всех отдельных элементов в целостный ансамбль. На этом этапе развития русского балета основой синтеза была, несомненно, музыка, «тем более что танец уже все больше и больше склонялся под музыкальное иго, приспособлялся ко всякой музыке, и хореавтор готов был заставлять все танцевать танцовщиц и танцовщиков, лишь бы музыкальное произведение было прекрасно и значительно само по себе».¹¹⁰ Это в полной мере относится к музыке И. Стравинского, с совершенством партитуры которого был согласен даже самый критичный из членов «конференции» антрепризы А. Бенуа. А все его критические замечания по поводу художественного оформления балета можно рассматривать, как отражение внутреннего противостояния в искусстве и в антрепризе двух различных тенденций — тяготение к ясной, законченно классической форме (А. Бенуа) и жажда нового, страстного наполнения, звучания, содержания (С. Дягилев). В интервью с Н. Минским для московской газеты «Утро России» Дягилев высказал весьма симптоматичную мысль, которая носила не столько временной характер, сколько была осознанием исторической миссии «Русских балетов» в целом: «Сущность и тайна нашего балета в том, что мы отреклись от идей во имя стихии. Мы хотели найти такое искусство, посредством которого вся сложность жизни, все чувства и страсти выражались бы помимо слов и понятий не рассудочно, а стихийно, наглядно, бесспорно».¹¹¹ Возможно, этим объясняется обращение Дягилева

¹⁰⁹ Лифарь С. Дягилев и С. Дягилевым. М., 2005, с. 281.

¹¹⁰ Там же, с. 265.

¹¹¹ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 214.

именно к балетному искусству. Этот поворот также можно интерпретировать в духе ницшеановской «переоценки ценностей» – отказ от выработанных человеческим обществом идей в пользу интуиций. На лицо дионисическая природа если и не всего наследия антрепризы Дягилева, то по крайней мере центральной цементирующей идеи синтеза во имя обретения искусством и человеком природной органики.

Еще более симптоматичным был следующий балет Стравинского «Петрушка». Он уникален сразу в нескольких аспектах. Прежде всего, знаменательно то, что этот спектакль родился из задуманной Стравинским концертной пьесы для оркестра с ведущей партией рояля. Образ «игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи», лишь позже получит имя завсегда уличных гуляний «Петрушки». А либретто будет разработано А. Бенуа на уже практически готовую музыку. В то же время, ощущения искусственности, придуманности, механистичности этот спектакль и его персонажи не производят. Бенуа вспоминал по этому поводу: «Я подчас сам с трудом могу поверить, что при столь абсолютном совпадении поступков и музыки, последняя не написана на уже готовую программу, а что «программа» была подставлена под уже существовавшую музыку. Процесс творчества здесь шел путем как бы обратным естественному и нормальному».¹¹²

Кроме того, в «Петрушке» был преодолен тот условно-сценический эффект, который делал предыдущую «Жар-птицу» все еще «сказкой для детей». В «Петрушке», несмотря на сказочность сюжета — оживающий театрик, пространственную условность – сцена, контрасты и гротеск, в качестве основных выразительных приемов; тем не менее, присутствует ощущение реальности, жизни, а не сцены. В постановке и в самой партитуре была достигнута полная иллюзия «оживления» — и героя, и самой ситуации, ее жизненности. Музыкальный эффект этого своеобразного «переключения» был связан с введением в звуковую ткань «немузыкального звяканья» брошеного на пол бубна. С одной стороны, этот прием должен был передать момент смерти Петрушки, когда душа покидает тело, отлетая в лучший мир. С другой, это звук работает как своеобразный ключ, разрушающий иллюзию театрального представления. «Это “не-

¹¹² Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 523.

музыкальное” звяканье как бы разрушает все наваждение, возвращает зрителя к “сознанию реальности”»,¹¹³ – пишет в своих воспоминаниях А. Бенуа. И тогда происходит глобальное переосмысление сущности самого героя: из тряпичной куклы он превращается в глубоко драматичную личность. И это тоже способ оживления, но уже на психологическом уровне. Бенуа, как либреттист, так определял суть роли Петрушки: «выразить жалкую заботу и бессильные порывы в отстаивании личного счастья и достоинства».¹¹⁴

При желании, можно было бы назвать этот балет «сказкой для взрослых», если бы не драматическая развязка – герой умирает. В балете нет главного, чтобы быть сказочным – нет жизнеутверждающего начала, нет торжества справедливости, приводящего к победе добра над злом, а по сути, нет как таковых ни добра, ни зла. Перед нами предстают различные жизненные ситуации и мотивы, поданные в буффонной манере. Но этот гротеск только усиливает эффект правдивости действия, возможности существования этой коллизии в реальной жизни.

Эффект жизненности, жизнеподобия был усилен реконструкцией в условиях сцены и жанра петербургских масленичных гуляний – с ряжеными, подвыпившей толпой, ухарем-купцом, торговыми рядами, балаганами, каруселью. Но все это не было простым бытописанием. Введение фрагментов реальной жизни было необходимым элементом, благодаря которому достигался яркий контраст между явью и вымыслом. Но, в то же время, в ходе спектакля этот разрыв постепенно сокращается, перерастая в некое единство миров – внешнего, видимого и внутреннего, душевно-духовного. Не случайно, что за смертью Петрушки следует бессмертие его души, в виде тени появившейся над театриком на глазах обезумевшего от страха фокусника, чаяниями которого куклы и были оживлены. Такой символистский финал ставил под сомнение, как истинность реальности, так и химерность кукольного домика. Все приходит в движение: реальность и вымысел, жизнь и театр. Это сильно расшатывало форму классического балета. Финал за-

¹¹³ Там же, с. 525.

¹¹⁴ Там же, с. 530.

канчивался «вопросительным знаком», что не устраивало, прежде всего, С. Дягилева. «Он и потом долго не сдавался, требуя более правильного «разрешения», что доказывает, между прочим, сколько еще в нем оставалось, даже в 1911 г., “академических предрассудков”»¹¹⁵ И это писал А. Бенуа — приверженец ясной и законченной формы!

Необычным в балете были не только музыка, многим, даже позитивно настроенным современникам, казавшаяся «возмутительным оригинальничаньем»; не только сама идея спектакля, но и его хореографическое решение. Сложность задачи заключалась в том, чтобы передать эффект кукольности и, в то же время, человеческой чувственности и психологической углубленности. Хореография, предложенная М. Фокиным, во многом лишала танец грации, внешней столь привычной красоты и эффектности. Стравинский, вспоминая об исполнении роли Петрушки В. Нижинским, подчеркивал господство именно драматического начала вместо привычного хореографического: «Прыжки, в которых он не знал соперников, уступали здесь место драматической игре, музыке и жесту».¹¹⁶ То есть, индивидуальное начало в этом спектакле неизбежно отступало перед генеральной целью — достичь органического синтеза, взаимопроникновения танца, музыки и живописи. К этому спектаклю уже с трудом применимы такие хореографические элементы, как па-де-де, вариации, фиоритуры и другие. Перед солистами стояли задачи, скорее, артистические, нежели технологические.

Еще ярче эта ансамбливость наблюдаема в сценах массовых гуляний. С одной стороны, все участники «массовок» — их костюмы, положения на сцене, позы, жесты — были индивидуально продуманы. С другой, было достигнуто единство всех этих отдельных фигур таким образом, что «в ансамбле смесь разнообразнейших и характерных элементов производила полную иллюзию жизни».¹¹⁷ Хотя со стороны Стравинского относительно массовых сцен были выказаны претензии в большой доле импровизационного начала, тогда как, по его мнению, было бы уместно «поставить их хореографически».

¹¹⁵ Там же, с. 525.

¹¹⁶ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004, с. 32.

¹¹⁷ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 529.

Многие идеи «Петрушки» — и, прежде всего, идея «театра представления» (М. Рахманова), — получили свое дальнейшее развитие в таких балетах Стравинского, как «Байка» (1916 год) и «Мавра» (1922 год). Но уже в «Петрушке» балет приобретает то новое качество, которого добивался С. Дягилев — это синтез искусств, все компоненты которого взаимообусловлены и взаимодополняемы. В «Петрушке», спектакле с еще развитой сюжетной линией, намечается психологизация действия, что приведет в дальнейшем к появлению бессюжетного балета, как, например, «Аполлон Мусaget» (1928 год). Но уже в следующем балете «Весна священная» (1913 год) этот отход от литературности будет ощущаться с большей силой, являя вариант не хореографической драмы, а хореографической мистерии.

Основная идея «Весны священной» в виде ритуального действия из истории славянского язычества возникла у И. Стравинского еще во время работы над «Жар-птицей». Но исполнение нового творческого плана, который был горячо поддержан Н. Рерихом и самым С. Дягилевым, было отложено в связи с другими работами, в том числе над партитурой «Петрушки». В 1912 году, когда музыка «Весны» была в основном готова, снова возникли трудности, но на сей раз с постановкой. М. Фокин был уже занят двумя балетами — М. Равеля «Дафнис и Хлоя» и Р. Ана «Синий бог»; а новый хореограф В. Нижинский был впервые привлечен в этом качестве к постановке балета на музыку К. Дебюсси «Послеполуденный отдых Фавна». Весь 1912 год Стравинский неспешно занимался инструментальной «Весны» с целью поставить балет в новом сезоне 1913 года.

Новый балет принципиально отличался от всего того, что уже было поставлено в рамках антрепризы «Русские балеты». Главное отличие заключалось в отсутствии коллизии или, как сказал сам Стравинский, интриги. Тем не менее, совместно с Н. Рерихом был разработан план действия, который фиксировал лишь последовательность различных эпизодов. Концепция балета достаточно подробно была изложена Н. Рерихом в его письме к С. Дягилеву. В частности он пишет о необходимости «напоминать публике, которая в круговороте современной жизни часто забывает о далекой жизни, когда умели радоваться, когда помнили о красивых космогониях Земли

и Неба».¹¹⁸ В это время Дягилев находился под сильным влиянием П. Гогена, его «полинезийского» периода с красочно-экзотическим примитивизмом. В идее «Весны священной» он увидел отголоски этой архаической темы.

В том же письме Рерих раскрыл и мистериальную основу балета, которая заключалась в передаче «картины радости Земли и торжества Неба в славянском понимании».¹¹⁹ Если первая картина — «Поцелуй Земле» — реконструирует языческую обрядовость как элемент культуры, то вторая — «Священная жертва» — представляет собой непосредственно сценический вариант мистериального действия. Рерих об этом говорит совершенно открыто: «После яркой радости земной во второй картине мы переносимся к мистерии небесной».¹²⁰ Порядок номеров этой картины соответствует основным этапам мистерии: танец девушек и избирание Жертвы, ее величание, последний танец Избранной и принесение ее в жертву Яриле старейшинами, одетыми в шкуры медведей — праотцев человеческого рода. Несмотря на драматичный финал — человеческое жертвоприношение, — ощущения драмы, трагедии балет не рождает. Причиной такого, несколько абстрагированного восприятия спектакля является отсутствие в нем индивидуализированного начала. Здесь нет героев и героинь; есть лишь мир людей и мир богов, которые выступают в космогоническом единстве и подчиняются закону духовной иерархии. Неслучайно Рерих, заканчивая свое письмо, писал: «Я люблю древность, высокую в ее радости и глубокую в ее помыслах».¹²¹

Работая над «Весной священной», Стравинский по приглашению Дягилева посетил Байрет для того, чтобы присутствовать на представлении «Парсифаля», созданного Р. Вагнером по типу средневековой мистерии. Это вдвойне знаменательно: во-первых, это была возможность увидеть оперное действие одного из крупнейших композиторов-реформаторов рубежа веков, а во-вторых,

¹¹⁸ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. II. М., 1982, с. 120.

¹¹⁹ Там же, с. 120.

¹²⁰ Там же, с. 120.

¹²¹ Там же, с. 120.

Стравинский сам в это время работал над музыкой балета-мистерии. В «Хронике» он подробно излагает и свои надежды на эту поездку, и впечатление от услышанного. Не являясь поклонником музыки Р. Вагнера, Стравинский более всего был возмущен совершенно иным, а именно чудовищным смешением искусства и религии. «Что меня возмущает во всем этом представлении, так это (...) самый подход к театральному спектаклю, когда ставится знак равенства между ним и священным символическим действием».¹²² Можно и самого Стравинского упрекнуть в подражании мистическому действию в его «Весне». Но между этими спектаклями есть принципиальная разница: Стравинский никогда не претендовал на создание мистерии художественными средствами. Для него образ жертвы, языческие обряды — только архетипы, которые положены в основу художественного произведения. Напротив, в «Парсифале» он почувствовал претензию со стороны Вагнера на то, чтобы заместить церковное действие музыкальной драмой, а храм — театром, более того, религию — искусством. Интересны рассуждения Стравинского о «Парсифале» и средневековой мистерии, которые перерастают в разговор о духовных и эстетических ценностях в рамках культа. «Может быть, скажут, что именно таковы были средневековые мистерии. Но то были действия, создававшиеся на религиозной основе, источником их была вера. Сущность их была такова, что они не отходили от церкви, напротив, церковь им покровительствовала. Это были религиозные церемонии, свободные от канонических ритуалов, и если в них и были эстетические достоинства, то они являлись лишь добавочным и произвольным элементом и ничего, по сути дела, не изменяли. Эти представления были вызваны насущной потребностью верующих узреть объекты своей веры в осязаемом воплощении; той же потребностью, которая создала в церквях иконы и статуи».¹²³

Тем самым, Стравинский выступил ярким противником одной из ведущих тенденций времени — эстетизации бытия и мифологизации искусства. Стравинский придерживался гармоничного

¹²² Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004, с. 35.

¹²³ Там же, с. 35.

сочетания аполлонической формы и дионисической сущности, действуя в лучших традициях античной трагедии. Логичным и закономерным будет его обращение в дальнейшем именно к античной тематике — в опере-оратории «Царь Эдип» (1927 год), балетах «Аполлон Мусагет» (1928 год), «Орфей» (1948 год) и «Агон» (1957 год), в мелодраме «Персефона» (1934 год), — с той принципиальной разницей, что аполлоническое начало в его творчестве будет со временем господствовать. В отличие, например, от А. Скрябина, Стравинский никогда не мыслил свое творчество средством самовысказывания. Возможно, по этой причине он категорически возражал против исполнительских интерпретаций, считая, что все уже заключено в музыке, которая не нуждается в разного рода добавлениях. «Дело в том, — пишет Стравинский в «Хронике», — что интерпретатор все свое внимание неизбежно устремляет на интерпретацию и становится в этом смысле похож на переводчика (*traduttore* — *traduttore*). Но в музыке это сушая нелепость. Стремление это становится для интерпретатора источником тщеславия и неминуемо ведет его к ни с чем не сообразной мании величия».¹²⁴ Стравинский не испытывал и собственного тщеславия, как автор, что в значительной мере отличало его от многих современников из мира искусства.

Постановка «Весны» в связи с окончательным разрывом М. Фокина и С. Дягилева, была поручена В. Нижинскому, уже известному как артист и танцовщик, но еще только делающему первые шаги как хореавтор. Дягилев, по воспоминаниям С. Лифаря, возлагал на Нижинского большие надежды в этом плане. И даже многократные обращения И. Стравинского с упреками и сомнениями не остановили импресарио. В результате огромных усилий Дягилева, Нижинского и Стравинского, который должен был растолковывать хореографу все детали партитуры, начиная с азов музыкальной грамоты, балет увидел свет рампы. Это был полный провал. Публика свистела и кричала, заглушая звучание оркестра. Стравинский главным промахом считал несерьезное отношение к постановке со стороны В. Нижинского: «В ней ясно проявилась его неспособность усвоить те смелые мысли, которые составляли кредо Дягилева и которые Дягилев уп-

¹²⁴ Там же, с. 32.

рямо и страстно ему внушал. Во всех танцах ощущались какие-то тяжелые и ни к чему не приводящие усилия, и не было той естественности и простоты, с которыми пластика должна всегда следовать за музыкой».¹²⁵ Можно принять объяснение провала «Весны», данное Стравинским, тем более, что через год, исполненная в концерте, она имела большой успех, названный автором ее «блестящей реабилитацией». «Публика, которую на этот раз не отвлекало сценическое действие, слушала мое произведение со сосредоточенным вниманием и восторженно его приветствовала».¹²⁶ В 1920 году «Весна священная» появляется на сцене в новой хореографии Л. Мясина, который смог придать балету большую танцевальность. Это была одна из главных проблем, так как музыка Стравинского этой танцевальности была лишена совершенно. Но окончательная победа новой музыки, новой хореографии, новой живописи и новой красоты наступит позже. После показа «Весны священной» в Лондоне в 1929 году С. Дягилев в письме к молодому композитору И.Б. Маркевичу напишет: «“Священная весна” имела вчера настоящий триумф. Это дурачье дошло до ее понимания. “Times” говорит, что “Sacre” для XX века то же самое, что 9-я симфония Бетховена была для XIX! Наконец-то!»¹²⁷

Именем И. Стравинского отнюдь не исчерпывается тот ряд отечественных композиторов, к музыке которых обращался С. Дягилев. Следует назвать как мастеров старой школы — М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Глазунова, П.И. Чайковского, А.П. Бородина, С.И. Танеева, А.С. Аренинского; так и представителей молодого поколения — Н. Черепнина, Н. Набокова, С. Прокофьева. Несомненно одно: Игорь Стравинский — один из крупнейших русских композиторов дягилевской антрепризы, а, во многом благодаря этому сотрудничеству, виднейший композитор всего XX века. Для «Русских балетов» им было написано двенадцать опер и балетов, ставших событием в музыкально-театральном мире Европы и Америки первой трети XX века.

¹²⁵ Там же, с. 41.

¹²⁶ Там же, с. 44.

¹²⁷ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. II. М., 1982, с. 148.

Глава VI.

ТРИУМФ РУССКОЙ СЦЕНОГРАФИИ. АЛЕКСАНДР БЕНУА, ЛЕВ БАКСТ

Сейчас уже не вызывает сомнений тот факт, что успех Русских сезонов — это, прежде всего, успех русских художников у французской, а затем и европейской, публики. Об этом писал еще А. Бенуа, считавший балет «одним из самых последовательных и цельных выражений идеи *Gesamtkunstwerk*»¹²⁸. Саму идею рождения «нового балета» он приписывал именно художникам, увлеченным идеей синтеза искусств: «(...) зарождение “нового” балета (того, что и вылилось потом в так называемые “Ballets Russes”) получилось отнюдь не в среде профессионалов танца, а в кружке *художников*, в котором, при внешнем преобладании элемента живописного, объединяющим началом служила идея *искусства в целом*».¹²⁹ Подразумевались, естественно, художники круга «Мира искусства», столь истово радеющие за рождение универсального произведения искусства — Л. Бакст, В. Серов, А. Головин, Н. Рерих и сам А. Бенуа. Вспоминая о довоенном балете, А. Бенуа писал: «(...) балет был чем-то осмысленным, поэтичным, тесно связанным с другими искусствами и *больше всего с музыкой*. В сущности, можно видеть в балете как бы пластически кристаллизованную музыку».¹³⁰

Являясь по преимуществу зрелищем, русский балет именно своей внешней аффектированностью заставил французскую публику, а вместе с ней и критику, неистовствуя сказать свое «да». Первые постановки, в том числе и балетные, не были оригинальны с точки зрения музыки. В большинстве своем это были фрагменты из русской и европейской классики XIX века: П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, И. Бородин, М. Мусоргский, Ф. Шопен, Р. Шуман и другие. И хотя уже в первых сезонах звучали сочинения представителей молодого поколения — Н. Черепнина, И. Стравинского — все же перевес явно был на стороне декорационного искусства. И это не вызывает

удивления, учитывая, что консолидация художественных сил произошла задолго до русского дебюта в Париже. Уже в конце 90-х годов XIX века проводились выставки современного искусства, в том числе и с международным участием под эгидой «Мира искусства». Мы уже затрагивали вопрос об ориентации С. Дягилева и его ближайшего окружения на передовые достижения Европы при сохранении национальной самобытности. Именно этот фактор способствовал тому, что русское искусство было принято и признано на Западе. Более того, привлечение к декорационному искусству художников-станковистов имело огромное значение для спектакля: впервые в театре была поставлена и получила оригинальное решение проблема не иллюстрирования, а сценографии. Именно об этом писал французский критик Жан Водуайе: «Русские декорации синтетичны и, не рассеивая внимания тысячью мелких и заботливо законченных подробностей, довольствуются соединением двух-трех цветов (...) И этого оказывается достаточно, чтобы произвести очень сильное впечатление, позволяющее зрителю дополнить воображением все, что опущено, но о чем легко можно догадаться (...) И никогда эти русские не упускают из вида, что декоратор, как художник, имеет привилегию и выгоду условности»¹³¹.

Традиционная для театра архитектурность декораций уступила место живописности. К колористическому единству были приведены декорации и костюмы, статические и динамические компоненты спектакля. Тем самым, живопись на сцене обрела вполне реальную возможность жизни во времени. Она как бы ожила, обрела драматургическую и концептуальную оправданность. Тем самым, изменилась не только роль декораций, но и значение художника в постановке: из оформителя он превратился в соавтора. А. Бенуа так писал о своих соратниках: «Мало сказать, что эти художники, Бакст, Серов, Коровин, Головин, создавали прекрасные рамки ... но и общая идея спектаклей принадлежала им же. Это были мы, художники, которые помогали предписывать новые линии танцам и всей постановке».¹³²

¹²⁸ Бенуа А. Воспоминания о балете // А. Бенуа. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1980, с. 540.

¹²⁹ Там же, с. 540.

¹³⁰ Там же, с. 540.

¹³¹ Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.-М., 1960, с. 91-92.

¹³² Цит. по кн.: «Пути развития русского искусства конца XIX — начала XX века. [Под ред. Н.И. Соколовой и В.В. Ванслова]. М., 1972, с. 237».

Впервые художники-станковисты были привлечены к театральным делам С. Мамонтовым сначала в Абрамцевском кружке, а затем в его Частной опере. Во многом именно этот факт стал причиной преодоления рутины, царившей в русском декорационном искусстве в конце XIX века. К. Коровин, М. Врубель, В. Серов своими декорациями и костюмами создавали художественный образ спектакля, тем самым, рождая его атмосферу, вместо традиционной бутафории. Об определенном родстве предприятий С. Мамонтова и С. Дягилева пишет М.В. Давыдова в своем исследовании театрально-декорационного искусства рубежа XIX и XX веков: «(...) их роднило то, что и там и здесь художники-живописцы явились зачинателями новых исканий как в театрально-декорационном, так и в сценическом искусстве. Именно им принадлежала в обоих случаях видная роль в создании постановочного замысла спектакля».¹³³

В 1900-х годах, благодаря настойчивости С. Дягилева и умеренной прогрессивности кн. С. Волконского, к работе над художественной стороной постановок Императорских театров были допущены художники круга «Мира искусства» А. Бенуа и Л. Бакст. Правда, первый в своих воспоминаниях не преминул оговориться: «(...) но то не было что-либо значительное, а сущие пустячки».¹³⁴ Эти спектакли предназначались для Эрмитажного театра для частных просмотров. Хотя сюжеты действительно были незатейливыми, художники работали с огромным энтузиазмом, воплощая свои представления о театральности в искусстве и о художественности в театре.

Бенуа отмечал, вспоминая о художественном оформлении оперы «Мечь Амура», что ему не слишком повезло с музыкой, написанной «сановным, любезнейшим, но малодаровитым дилетантом Александром Сергеевичем Танеевым (...) Одна мысль, что придется иллюстрировать такую музыку и такие действия, парализовали мою фантазию. Поневоле в голову лезли всякие слащавые французские иллюстрации, а то и просто крышки от

¹³³ Художественная культура конца XIX – начала XX века (1908-1917). М, 1980, с. 197.

¹³⁴ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1980, с. 302.

конфетных коробок! В конце концов, я сумел избежать полного посрамления, но и не получилось ничего свежего, поэтичного».¹³⁵ Сам подход художника, для которого были важны все компоненты спектакля: сюжет, время действия, музыка, исполнительский состав, — предвосхищает будущие Русские балеты.

С другим заказом 1902 года Бенуа связывал большие надежды, тем более, что это был шедевр Р. Вагнера «Гибель богов». Но к величайшему сожалению художника, декорации, выполненные по его эскизам, выглядели «весьма огорчительно» и требовали незамедлительных исправлений. И главное, о чем свидетельствует сам Бенуа, «главное, чего мне не удалось добиться, — это объединяющего стиля (...) в этом моем ансамбле было слишком много мелких ненужных подробностей».¹³⁶ Тем самым, Бенуа пришел к выводу о важности роли художника, необходимости полной свободы в постановке спектакля и о необходимости перенесения драматургических принципов в декорационное искусство.

Что касается Л. Бакста, Бенуа прямо говорит о его театральном триумфе. Уже первой своей работой — балетом «Сердце маркизы» — Бакст создал «настоящий маленький шедевр, который уже вполне предвосхищает будущего Бакста «Русских балетов» (...) Можно сказать, что с этого спектакля началась не только карьера Бакста, но и новая эра в постановках казенных театров».¹³⁷ Для Эрмитажного театра Бакстом было создано два спектакля: «Сердце маркизы» и «Фея кукол». Так же в декорациях Бакста, но на сцене Александринского театра, был поставлен «Ипполит» (по трагедии Еврипида а переводе Д. Мережковского). Уже в этих ранних спектаклях в полной мере проявились декоративные качества художника, его фантазия и тонкий вкус. Кроме того, в работе над «Феей кукол» Бакст впервые выступил наравне с хореографами Николаем и Сергеем Легат, что также предвосхищает синтез искусств «нового» балета.

Художники «Мира искусства» в основном определили стиль Дягилевской антрепризы первого довоенного периода (1909-1913

¹³⁵ Там же, с. 303.

¹³⁶ Там же, с. 373.

¹³⁷ Там же, с. 303.

годы). Одно из ведущих мест в программах Русских сезонов занимал балет, постепенно вытеснивший оперу, а частично и ассимилировавшийся с ней.¹³⁸ Именно балеты стали основой «русского успеха» в Европе. Об этом упоминает А. Бенуа, объясняя причину исключительно балетной программы Второго сезона. О триумфе, прежде всего, русского балета у французской публики писал А.Я. Головин, подкрепляя свои слова выдержками из французской критики. «Успех русского балета был огромен (...) Артистический Париж был необычайно взволнован триумфом русского балета. Кажется, все газеты и журналы были полны рецензий; портреты русских артистов печатались помногу раз. Наш балет стали осаждать приглашениями на гастроли».¹³⁹ Критика, кроме эмоциональных высказываний, наподобие: «Неужели мы сами не могли добиться такого успеха»,¹⁴⁰ — делала первые попытки анализа нового художественного явления. Главным достоинством русского балета была цельность замысла и единство всех компонентов спектакля. Именно об этом писал Henri Gheon в статье «Несколько замечаний по поводу русского балета», опубликованной на страницах «La Nouvelle Revue Française»: «Для того чтобы быть справедливым по отношению к русской труппе, следовало бы избегать малейших упоминаний о ее отдельных исполнителях. Она стоит выше всех индивидуальных ценностей, ее составляющих. Она обладает внешним достоинством казаться неразложимой на отдельные личности и составлять одно целое с произведением, ею изображаемым, так что кажется, будто она родилась от музыки, чтобы раствориться в красках декораций».¹⁴¹

¹³⁸ Любопытную «жанровую» периодизацию дают Дж. Боулт и Н. Лобанов-Ростовский в книге «Художники русского театра». Авторы выделяют два ведущих жанра в первом периоде — опера и балет, а затем указывают на рождение новой формы — «балет + опера». Это подтверждается постановкой нескольких опер-балетов в 1914 году — «Золотой петушок» и «Соловей» И. Стравинского, а также опера-балет «Женские хитрости» на музыку Д. Чимарозы (1920 г.), Андалусийская сюита с пением и танцами «Картина фламенко» на музыку М. де Фальби (1921 г.) и балет с пением «Лани» Ф. Пуленка (1924 г.). Хотя это не помешало появлению на сцене опер, как ранее звучавших — «Князь Игорь», «Псковитянка», «Майская ночь» и др., — так и новых, как, например, «Мавра» (1922 г.) и «Царь Эдип» (1927 г.) И. Стравинского.

¹³⁹ Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.-М, 1960, с. 87.

¹⁴⁰ Там же, с. 87.

¹⁴¹ Там же, с. 88.

В новых балетах наметилось активное движение к синтезу искусств — танца, музыки и живописи, — которое стало возможным благодаря, во-первых, главенству идеи спектакля над его отдельными элементами, и, во-вторых, в связи с наличием художественных сил, способных и стремящихся к эксперименту. В разговоре об антрепризе, это, прежде всего, художники — А. Бенуа, Л. Бакст, Н. Рерих, — и, несомненно, танцовщик и хореограф М. Фокин. Несколько позже к ним присоединился музыкальный гений И. Стравинского, после чего можно было в полной мере говорить о сложении балета как самостоятельной формы синтетического искусства.

Художественным руководителем постановочной части антрепризы С. Дягилева долгое время был его друг и соратник Александр Бенуа. Мастер исторической стилизации, человек энциклопедической эрудиции и безупречного вкуса, он не только выполнял обязанности художника-декоратора, но и участвовал в разработке либретто, а также в поиске пластических и колористических решений балетных сцен и даже движений. Декорационным искусством Бенуа во многом продолжил те эксперименты, что были начаты в станковых работах. В частности, театрализация в живописи его Версальской серии напрямую связана со сценографией «Павильона Армиды»; кукольность, стилизованность, условность, как принципы его живописных и иллюстративных работ, получили закономерное продолжение в «Петрушке» и «Соловье»; символизм и гротеск, наблюдаемые во всем творчестве Бенуа, достигли вершины в «Петрушке» и «Золотом Петушке». Стиль Бенуа в целом определяет эстетика ретроспективизма. С этим связан круг тем и образов, к которым обращался в своем творчестве Александр Бенуа: XVIII век, Версаль, Китай, старый Петербург, масленица и народные гуляния.

Для антрепризы С. Дягилева А. Бенуа создал пять балетов, наряду с активным участием в других постановках. Дебютным был балет-пантомима «Павильон Армиды», показанный Дягилевым в Париже в Первом русском сезоне 1909 года (наряду с дивертиментом «Пир»). Впервые балет на музыку Н. Черепнина в хорео-

графии М. Фокина и оформлении А. Бенуа увидел свет в 1907 году на сцене Мариинского театра. Парижский вариант был сильно сокращен и изменен, в том числе и в художественном отношении: декорации и костюмы были заказаны заново со значительными, как считал Бенуа, улучшениями. Относительно роли балета в программе Сезона Бенуа писал: «В нашем репертуаре «Павильон Армиды» имел назначение показать французам русское понимание “наиболее французской” эпохи — XVIII века».¹⁴² Художнику удалось воспроизвести атмосферу Версаля, каковую можно было почувствовать, глядя на дворцовые шпалеры. И хотя это не было в традиции французской сцены, постановка производила ни с чем не сравнимое впечатление сна, миража, как нельзя более уместного здесь. Бенуа был очень тщателен и даже педантичен в работе над балетом. Он изучал образцы костюмов и интерьеров галантного стиля, не упуская ни малейших деталей в конструкции или цвете. Об этой особенности его творческой работы, ни без сарказма, писал А. Левинсон, подчеркивая именно исследовательское, а не живописное начало, определяющее стиль художника: «(...) воссоздание прошлого; пытливые любопытство художника-исследователя, радующегося каждой типической и диковинной мелочи, настойчивого и находчивого, подходящего именно к чертам особенно устаревшим и забвенным с ревнивой бережностью удачливого собирателя старины – могло создать картину содержательную и многоплановую, но неизбежно лишенную чисто живописного единства».¹⁴³

Лев Бакст, другой художник антрепризы, друг С. Дягилева, был во многом противоположностью Александра Бенуа. Насколько второй был педантичен с точки зрения исторической достоверности, настолько Бакст был свободен в использовании всего арсенала художественных средств. Художник строил свое декорационное искусство не на точности в деталях, а на воссоздании эмоциональной атмосферы и, прежде всего, средствами цветописи.

¹⁴² Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1980, с. 509.

¹⁴³ Цитата по кн.: «Дж. Боулт, Н.Д. Лобанов-Ростовский. Художники русского театра. 1880-1930. М., 1994, с. 51».

Все это нашло отражение в балете «Клеопатра»¹⁴⁴. Интересны слова А. Бенуа об этом спектакле, которые знаменуют торжество именно хореографической составляющей репертуара антрепризы С. Дягилева: «Лучшие сборы делала «Клеопатра», которую мы припасли для конца наших гастролей. Ее даже стали давать под конец оперы, и она оказалась *приманкой* для “Псковитянки”! Ее успех превосходил успех самого Шаляпина».¹⁴⁵

Одним из несомненных достоинств балета была его сценография. Бакст тщательно выстраивал не только декорационную часть, но также добивался цветового согласования фона и костюмов, главного и второстепенного, тем самым выстраивая мизансцены: «Мои мизансцены есть результат самого рассчитанного размещения пятен на фоне декорации (...) Костюмы первых персонажей появляются как доминанты и как цветки на букете других костюмов».¹⁴⁶ А. Левинсон называет декорации Бакста к «Клеопатре» «пышной рамой» и всячески подчеркивает неуместность колористических излишеств: «Л. Бакст, сообщивший строгим формам египетского искусства красочное оживление, не удержавшись в тесных рамках местного колорита, на наш взгляд повредил своему произведению применением к нему чуждого стиля (...) И весь он вообще утопает в избыточном разнообразии, богатстве материала».¹⁴⁷ В то же время Бенуа, говоря об особенностях исторической стилистики этого балета, акцентирует внимание на столкновении в данном материале западной холодности и восточной пряности, формы и цвета. Тем самым, обращение к образу Клеопатры, «египетской гречанки», как именует ее Бенуа, позволило «выставить античную красоту не только в эллинских хитонах и хламидах, но и в окружении всей цветистой яркости древневосточной цивилизации, дать *полную* картину античной жизни,

¹⁴⁴ Одноактная хореографическая драма на музыку балета А.С. Аренского «Египетские ночи» с музыкальными вставками А.К. Глазунова, М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова, С.И. Танеева и Н.Н. Черепнина и в декорациях Л. Бакста.

¹⁴⁵ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1980, с. 509.

¹⁴⁶ Цитата по кн.: «Дж.Боулт, Н.Д. Лобанов-Ростовский. Художники русского театра. 1880-1930. М., 1994, с. 36».

¹⁴⁷ Левинсон А. О новом балете//Аполлон. – 1911. – № 8. – С. 30-49. – С. 33.

изобразить то, что прельщало самих древних греков и римлян так, как нас прельщает теперь заветная Индия или иератический Китай».¹⁴⁸

В Первом сезоне были также даны «Половецкие пляски», и «Сильфиды»¹⁵⁰ наряду с сильно сокращенными русскими операми – «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова, «Руслан и Людмила» М.И. Глинки и «Юдифь» В. Серова. Тем самым, на суд взыскательной парижской публики были предоставлены крайне разноплановые спектакли с акцентом именно на зрелищной балетной части: «Если в «Половецком стане» мы удовлетворили парижан, жадных до первобытной свежести, если в «Павильоне» мы удовлетворили художественный мир в его увлечении утонченностью XVIII в., то «вакханалия» в «Клеопатре» явилась дивным видением ясной красоты древнего мира».¹⁵¹

Второй сезон 1910 года был исключительно балетным. Дягилев привез во Францию «Карнавал»¹⁵², «Шехеразаду»¹⁵³, «Жизель»¹⁵⁴, «Восточное»¹⁵⁵ и «Жар-птицу»¹⁵⁶. За исключением «Жизели», декорациями и костюмами которой занимался А. Бенуа, балеты оформлял Л. Бакст при участии также А. Головина и К. Коровина. Бакст показал себя не только как блестящий художник-декоратор, но и как тонкий знаток разных культур, умевший воспроизвести исторические эпохи и создать определенную атмосферу: от волшебной ауры русской сказки в «Жар-птице» до маскарадного блеска в «Карнавале» и пряного аромата Востока в «Шехеразаде» и «Восточном». Об этом качестве упоминает А. Головин во «Встречах и воспоминаниях»: «Он нашел себя в театре, и надо сказать, что в роли театрального художника он был вполне на своем месте: умение владеть краской и создавать восхитительные красочные сочетания, знание

¹⁴⁸ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1980, с. 510.

¹⁴⁹ Фрагмент из оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина в декорациях Н. Рериха.

¹⁵⁰ Балет на музыку Ф. Шопена в декорациях А. Бенуа.

¹⁵¹ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1980, с. 510.

¹⁵² Балет на музыку Р. Шумана в декорациях Л. Бакста.

¹⁵³ Одноактная хореографическая драма на музыку Н.А. Римского-Корсакова в декорациях Л. Бакста.

¹⁵⁴ Балет-пантомима на музыку А. Адана в декорациях А. Бенуа.

¹⁵⁵ Хореографические эскизы на музыку А.С. Аренинского, А.К. Глазунова, Э. Грига, А.П. Бородина, К. Синдинга в декорациях К. Коровина и Л. Бакста.

¹⁵⁶ Балет-сказка И. Стравинского в декорациях А.Я. Головина.

исторических эпох (...) было у него и особенное умение связывать между собой разнородные стили, что создавало неожиданно острые впечатления».¹⁵⁷

Во Втором сезоне усилились синтетические тенденции, а также была осуществлена попытка создания истинно русского балета. Все это не оставило равнодушной парижскую критику. А. Головин во «Встречах и воспоминаниях» приводит выдержку из «La Nouvelle Revue Francaise», где, в частности, содержится дискурс о синтетических устремлениях «нового балета»: «Приходится и к балету применить тот органический и основной закон, который превратил лирическую оперу в драму путем уничтожения вставных «номеров» и вокальных фокусов и полного подчинения формы существу произведения (...) Балет тоже становится драмой. И как только он перестал быть простым дивертисментом, он властно призвал на помощь простому танцу высокое искусство мимики».¹⁵⁸ В той же статье содержится анализ балетов Второго сезона. Автор, между прочим, отмечает разную степень взаимодействия музыки, танца и живописи: от почти механического наложения в «Шехеразаде» – до «интимного сотрудничества хореографа, композитора и художника» в «Жар-птице».

Наибольшим успехом в сезоне 1910 года пользовалась «Шехеразада», оформлением которой занимался Л. Бакст. Именно его имя значилось на премьерной афише, что вызвало большое недоумение со стороны А. Бенуа, считавшего себя несомненным автором программы и многих постановочных моментов. Позже он напишет в «Воспоминаниях о балете»: «Дело в том, что не только сама идея превратить в хореографическое действие симфоническую картину Римского-Корсакова принадлежала мне, но мне же принадлежала и вся сценическая обработка сюжета. Это “тем более мое произведение”, что я даже не потрудился придерживаться программы автора, а придумал нечто, совершенно от нее отличное».¹⁵⁹ Результатом стала ссора Бенуа и Дягилева, усугубившаяся

¹⁵⁷ Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.-М., 1960, с. 68.

¹⁵⁸ Там же. С. 88.

¹⁵⁹ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1980, с. 517.

со временем и закончившаяся разрывом их многолетних дружеских отношений. Тем не менее, в своих воспоминаниях Бенуа с восторгом отзывается о декорациях Бакста и называет этот балет «одним из неоспоримых наших шедевров»¹⁶⁰ : «Баксту действительно принадлежит честь создания «Шехеразады», как зрелища, – и зрелища изумительного, я бы сказал, невиданного. Когда вздымается занавес на этом грандиозном зеленом «алькове», то сразу вступаешь в мир особых ощущений – тех самых, которые вызываются чтением арабских сказок. Один изумрудный тон этих покровов, занавесок и трона, одна эта голубая ночь, что струится через решетчатые окна из гаремного сада, эти ворохи расшитых подушек и среди грандиозно-интимной обстановки эти полунагие танцовщицы, что тешат султана своими гибкими, строго симметрическими движениями, одно это чарует сразу и абсолютно. Кажется, точно со сцены несутся пряно-чувственные ароматы, и душу наполняет тревога, ибо знаешь, что здесь вслед за пиром, за безумно сладкими видениями должны политься потоки крови. Трудно себе представить более тонкую, меткую и менее навязчивую экспозицию драмы, нежели декорация Бакста».¹⁶¹

Не менее восторженные отзывы, наряду с анализом, звучали со страниц французских журналов и газет. А.Я. Головин, присутствовавший на Втором сезоне в качестве художника-постановщика «Жар-птицы», в своей книге «Встречи и впечатления» приводит фрагменты из упомянутой уже нами статьи Henri Gheon'a «Несколько замечаний по поводу русского балета». В том числе Головин цитирует отрывок, посвященный разбору критиком «Шехеразады». Из него следует о наличии непосредственной связи вагнеровских реформ в опере и тех новшеств, что были предложены Русским балетом. Критик подчеркивает преодоление русской труппой в балете традиций простого дивертисмента за счет усиления мимического элемента и тяготения к органическому единству спектакля, подчинения его структурных компонентов замыслу. Тем самым, балет тоже становится драмой, в котором пока еще «зрелище слишком

¹⁶⁰ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1980, с. 517.

¹⁶¹ Там же, с. 519.

преобладает над музыкой»¹⁶². Последнее замечание объясняется, прежде всего, тем, что программа писалась к уже готовой музыке из оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Сотрудничество наблюдалось только со стороны хореографа М. Фокина, либреттиста А. Бенуа и художника Л. Бакста, что, в прочем, уже в «Жар-птице» будет в основном преодолено.

Близкую оценку спектаклю дал русский критик А. Левинсон, подчеркивая, однако, внешний характер темы Востока у Бакста: «(...) постановка Шехеразады была триумфом Бакста, как художника-декоратора (...) Л. Бакст не почувствовал, что нет мира более интимного, чем глубина арабской сказки».¹⁶³ Такого рода несовпадения Левинсон выявляет и в других постановках антрепризы. Так, в «Карнавале» критик отмечает неуместность стиля бидермайер, в котором поданы Бакстом костюмы и декорации, с романтическими героями шумановского цикла: «(...) не может этот стиль, четкий и интимный, быть отождествлен с образами зрительной фантазии Шумана, которые вряд ли были лишь марионетками».¹⁶⁴

Первый «русский балет» первоначально был заказан А.К. Лядову. Но затем С. Дягилев предложил написать музыку на волшебный сюжет молодому композитору, ученику Н.А. Римского-Корсакова Игорю Стравинскому. Оформление балета было поручено А. Головину и Л. Баксту. Сейчас не вызывает сомнения, что «Жар-птица» была лишь пробой пера, предвосхищая триумф «Петрушки» и «Весны священной». О больших погрешностях в либретто, как причине создания все-таки «сказки для детей», писал А. Бенуа, как и об определенной стесненности в объеме сценического времени. Александр Николаевич обнаружил также несовпадение между художественно-декорационной интерпретацией сюжета и музыкально-хореографической стороной постановки. Критик в своих Воспоминаниях с упоением рисует достоинства хореографических находок М. Фокина и музыкальных образов И. Стравинского, для художественного

¹⁶² Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.-М., 1960, с. 88.

¹⁶³ Левинсон А. О новом балете//Аполлон. – 1911. – № 8. – С. 30-49. – С. 35-36.

¹⁶⁴ Там же, с. 39.

воплощения которых требуется «демоническая изобретательность Босха или Брейгеля». По мнению Бенуа, Головин с этой задачей не справился; не в силу малого дарования, а исключительно из-за несоответствия его представлений с художественными устремлениями Фокина и Стравинского. Бенуа упрекает Головина в неуместном станковизме, который при сценическом воплощении дал не те результаты: «Пока хореографические затеи Фокина исполнялись артистами на репетициях, они представлялись фантастическими, на сцене же все как-то заволокла неуместная, слишком элегантно пышность».¹⁶⁶

Еще более категоричен А. Левинсон, отказывавший Стравинскому и Головину в столь необходимой при данном сюжете «русскости». «Произведение талантливого ученика Римского-Корсакова отличается крайней скудостью тематического содержания. Это – сложная красочная мозаика звуков, в которой совершенно отсутствует тот эпический характер, которым отличено сказочное творчество Римского».¹⁶⁷ В декорациях Головина Левинсон видит слишком много восточного, столь не уместного, как ему кажется, в русской сказке. Проводя параллель с декорационным творчеством Бакста, Левинсон подчеркивает большую сдержанность и мягкость стиля Головина. Однако он считает, что «рассматривать “Жар-птицу”, как вклад в народное мифотворчество, легкомысленно, по меньшей мере. Ничего общего с непосредственным народным творчеством она не имеет».¹⁶⁸

Но уже в следующем Третьем сезоне 1911 года все эти нестыковки были в основном преодолены. Репертуарный список 1911 года весьма разнообразен: это и классический балет П.И. Чайковского «Лебединое озеро» в хореографии М. Петипа и декорациях А. Головина и К. Коровина, и романтический балет на музыку К.М. Вебера «Призрак розы» в хореографии М. Фокина и декорациях Л. Бакста. Были осуществлены постановки М. Фокиным на мифологическую тему: «Нарцисс» на музыку Н. Черепнина в декорациях Л. Бакста и «Садко» на музыку Н.А. Римского-Корсакова в декорациях Б. Анисфельда и Л. Бакста.

¹⁶⁵ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1980, с. 516.

¹⁶⁶ Там же, с. 516.

¹⁶⁷ Левинсон А. О новом балете // Аполлон. – 1911. – № 8. – С. 30-49. – С. 39.

¹⁶⁸ Там же, с. 41.

Но настоящим открытием стал балет «Петрушка», или, как значилось в афише, «бурлескные сцены в 4-х картинах», М. Фокина, И. Стравинского и А. Бенуа. Эта постановка явила собой яркий образец совместной работы художника, либреттиста, музыканта и хореографа. Впервые балет рождался одновременно во всех своих элементах: музыка подсказывала развитие коллизии, только что написанные фрагменты перекладывались на язык танца и получали художественное решение, а характер декораций и, в особенности, костюмов, диктовал хореографу то или иное «па» и их последовательность.

В предыдущей главе мы достаточно подробно остановились на особенностях музыкального и хореографического языков этого спектакля. Не менее интересно и декорационное решение «Петрушки». Автором художественной части спектакля был А. Бенуа. Он же совместно с И. Стравинским написал либретто. Совершенно понятно, что формальный подход в этом случае был просто невозможен. Надо учесть также тот факт, что Бенуа и раньше не был сторонником простого иллюстрирования. «Петрушка» же был его любимым спектаклем, к которому он обращался вновь и вновь, дорабатывая отдельные его составляющие. Ради того, чтобы еще раз окунуться в мир масленичных гуляний, балаганов и ярмарок с их неизменным спутником Петрушкой, Бенуа даже пошел на примирение с Сергеем Дягилевым.

Мир театра был столь же характерен для русской художественной культуры «серебряного века», как и народные образы и творческие приемы народной игрушки и лубка. На этой наивной прелести фольклорных форм и гротескном противопоставлении прямой восточной экзотики художник строил сценографию спектакля. Крайние картины рисуют образ балаганов в Петербурге, вторая и третья являются портретными, характеризующими главных героев — Петрушку и Арапа. Создавая образ праздничного гуляния, балагана, Бенуа детальным образом проработал отдельных персонажей толпы, давая образцы ярких характерных типов. В результате из отдельных «мазков» – статистов и кордебалета — складывалась яркая картина реальной жизни. Важным художник считал все: и отдельные движения, и мизансцену в це-

лом, и костюм, и колористические сценические эффекты. Тем не менее, Бенуа уходит от эффекта правдивого воссоздания исторической действительности в сторону стилизации — нарочитой, слегка грубоватой, но всегда оправданной главной целью, которую художник видел в создании нужной атмосферы. Сложность заключалась в том, что речь в спектакле шла о куклах, за которыми подразумевались человеческие типы, характеры. Именно об этом писала Т.П. Карсавина в своих воспоминаниях: Удивительно было умение Бенуа сливать воедино фантастическое и реальное, но самое поразительное заключалось в том, что он достигал этого самыми простыми средствами». ¹⁶⁹ Гротеск, к которому прибегнул Бенуа, призван был переключать восприятие зрителя с комичности на трагичность ситуации, со сказочности на ее правдоподобие.

Главной идеей спектакля, как ее видел сам автор либретто, была борьба человека за личное счастье и достоинство. Именно эту мысль вкладывал в своего Петрушку Бенуа, ставя перед ним непреодолимые препятствия: человеческое непонимание и корысть, зло и пресыщенность. Естественные человеческие чувства сталкиваются с пошлостью и ограниченностью мещанского окружения в лице Балерины и Арапа. О Петрушке Бенуа писал в своих Воспоминаниях: «Суть роли Петрушки в том, чтобы выразить жалкую забитость и бессильные порывы в отстаивании личного счастья и достоинства, и все это — не переставая походить на куклу». ¹⁷⁰ Условны и декорации. Комната Петрушки больше напоминает тесную тюрьму, выражая и синим холодным цветом, и портретом Фокусника на стене его несвободу, зависимость от окружения и штампов. Об этом писал сам Бенуа, вспоминая отвратительный инцидент с Бакстом, переписавшим испорченный при транспортировке портрет: «Портрет играет значительную роль в драме; фокусник повесил его сюда не зря, а для того, чтобы ежедневно напоминать Петрушке о своей власти над ним и исполнять его духом покорности. Но Петрушку в его принудительном заключении как раз лик его страшного мучителя более всего возбуждает и

¹⁶⁹ Карсавина Т.П. Театральная улица. Л., 1970, с. 189.

¹⁷⁰ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1980, с. 530.

перед фиксирующими его глазами он отдается всем порывам своего возмущения; он ему протягивает кулаки, ему посылает проклятия». ¹⁷¹ Мавританский стиль декорации, рисующей комнату Арапа, напротив, подчеркивает власть и первенство ее хозяина. Хотя мы не можем отделаться от впечатления дурного вкуса во всем — избыточной цветистости, перегруженности деталями. Перед нами образ ложной красоты, мнимой ценности, мещанства. Именно этот мир является подлинной тюрьмой для Петрушки, так как в нем не могут осуществиться его мечты и надежды.

Ощущение сказочности полностью пропадает в конце спектакля, когда Петрушка, сраженный саблей Арапа, умирает. Еще некоторое время происходит балансирование между комедией и трагедией: народ на площади сначала пугается слишком правдоподобной сцены, но тут же успокаивается при лицемерии деревянного тельца Петрушки. Но затем перед Фокусником появляется душа героя, обращая его в бегство. Бенуа и Стравинский достигли высот подлинно символистского искусства. Неслучайно А. Левинсон указывает на связь «Петрушки» с лучшими романтическими образцами Гофмана, Оффенбаха, Леонкавалло. Особенно критик отмечает мастерство декорационной части спектакля: «(...) в этом новом произведении, Бенуа-декоратор, костюмер и историк русского быта тридцатых годов, изображенного им с такой любовной иронией и слегка окрашенного в западную романтику, Бенуа-фантаст формы и цвета далеко оставил за собой Бенуа-либреттиста». ¹⁷²

В историю искусства А. Бенуа вошел, прежде всего, как театральный художник и критик, о чем свидетельствуют до сих пор не потерявшая своей актуальности художественная постановка балета И. Стравинского «Петрушка» и большое количество книг и критических статей. Тем самым, Бенуа в полной мере можно назвать титаном «русского возрождения», совместившего в себе самые различные дарования — художника и критика, станковиста и декоратора, традиционалиста и экспериментатора.

¹⁷¹ Там же, с. 527.

¹⁷² Левинсон А. О новом балете // Аполлон. — 1911. — № 9. — С. 16-29. — С. 29.

В 1912 году С. Дягилев создает постоянную труппу «Русский балет Дягилева» с центром в Монте-Карло. Собственно выступления начались в 1913 году. В 1912-м выступление антрепризы еще именовалось «Русским балетным сезоном». В качестве хореографа по-прежнему выступал М. Фокин, через год сменившийся **В. Нежинским**. Но уже теперь ощущались новые цели и веяния. В качестве авторов активно привлекались к работе иностранные композиторы — К. Дебюсси (музыка к балету «Послеполуденный отдых фавна») и М. Равель (музыка к балету «Дафнис и Хлоя»). Художником выступал несравненный Л. Бакст, оформивший в сезоне 1912 года также балеты «Синий Бог» (музыка Р. Гана) и «Тамара» (музыка М.А. Балакирева). Европейская публика и критика осыпала Бакста самыми разнообразными эпитетами, признавая его триумф. «Весь Париж был завоеван красочным и неистовым искусством г. Бакста», — писала швейцарская «Cazette de Lausanne» (1912, 18 августа). «Бакст по блеску и разнообразию своего таланта господствует даже во Франции и в такой мере, что это становится угрожающим», — констатировало парижское «Театральное обозрение» (1913, 16 мая).¹⁷³

Русская тема, столь любимая и желанная С. Дягилевым, уходит на второй план, уступая лидирующее место восточной и античной тематике. При этом столь полярные темы интерпретируются Бакстом подчас в едином экзотическом ключе. Говоря о полярности увлечений художника — «пряный и жестокий Восток вызывал в нем такое же восхищение, что и спокойная, равнодушная античность»¹⁷⁴, — Т. Карсавина явно указывает на зрелищные эффекты как основу декорационного искусства Бакста. Все это отвечало эстетическим вкусам Дягилева, склонявшегося к необходимости разнообразия и свежести репертуарного материала. А. Левинсон назвал это стратегией выживания: «(...) заграничный “русский балет” чужд каких-либо определенных и строгих художественных намерений. Он пожинает золотые плоды былых

¹⁷³ Цит. по кн.: «Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников» [Ред.-сост., авторы вступ. ст., очерков о мемуаристах и коммент. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков]. Л., 1971, с. 557-558».

¹⁷⁴ Карсавина Т.П. Театральная улица. Л., 1970, с. 189.

побед, двигаясь по линии наименьшего сопротивления. Ныне он озабочен лишь самосохранением. Новые постановки его обусловлены лишь беспощадным спросом на новизну. Здесь балетмейстером быть призван всякий, и всякая случайная концепция представляется желанной и спасительной. Используются были декоративный экзотизм и драматический темперамент Фокина; их сменили архаические игрушки Нижинского и ритмическая механика. Предприятие, покорное сторонним импульсам, не знает органической жизни и преемственности»¹⁷⁵.

Одноактный балет «Синий Бог», созданный по мотивам индийской легенды Ж. Кокто и Ф. де Мадрацо с музыкой Р. Гана — яркий пример бакстовского экзотизма и зрелищности. Даже не смотря на то, что хореографические находки М. Фокина ¹⁷⁶ не получили признания у парижской публики, Бакст был ею же обласкан. «Самое лучшее в «Синем Боге» — это декорации. Бакст доказал, что он способен показать не только жестокость и сладострастие Востока, как в «Шехеразаде», но может также иной композицией цвета и рисунка передать ощущение тайны, чувство благоговения».¹⁷⁷ Все достигалось потрясающими живописно-декоративными эффектами художественного оформления спектакля. При крайне простом композиционном построении художник выигрывает за счет необычных цветовых соотношений — приглушенно-коричневая цветовая гамма переднего плана резко контрастирует с оранжевой скалой, резко очерченной на фоне ярко-голубого неба.

Восточный колорит остается в определенной степени актуальным и в подаче античной тематике. Анализируя балет «Дафнис и Хлоя» на музыку М. Равеля А. Левинсон упрекает его авторов и, прежде всего, Бакста в отказе от необходимой для воспроизведения атмосферы архаики интимности: «Мраморно-бледную Элладу

¹⁷⁵ Левинсон А. Старый и новый балет. Пг., 1918, с. 85.

¹⁷⁶ М. Фокин, находясь под сильным впечатлением от выступлений придворной труппы из Сиам в 1900 году, предложил С. Дягилеву поставить балет, связанный с культурой Юго-Восточной Азии. Затем он привнес в хореографию «Синего бога» характерные движения, обогатив, тем самым, пластический язык танца.

¹⁷⁷ Цит. по кн.: «Боулт Дж., Лобанов-Ростовский Н.Д. Художники русского театра. 1880-1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М., 1994, с. 40».

академических преданий он заменил необычайно пестрой и резкой полихромией».¹⁷⁸ Впрочем, и в хореографическом решении критик видит больше «дилетантского эклектизма» нежели истинного творчества.

Значительно больший интерес, хотя и не менее скандальный, имел балет на музыку К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна», отсылающий нас в мир архаики Эллады. Здесь Бакст уходит от плотного насыщенного цвета, жертвуя красочностью во имя классической гармонии. Рисунок побеждает над живописным пятном. Но этому есть объяснение, связанное с идеей создания живого рельефа. Соответственно, трансформируется сценическое пространство, ограничиваясь только просцениумом. При этом роль художника была значительно расширена. Бакст вместе с Нежинским разрабатывал пластические знаки, жесты, движения, которые выполняли принципиально другую – знаковую роль в спектакле. Левинсон называет этот эксперимент «археологической попыткой», подчеркивая, тем самым, нежизнеспособность новой хореографии.

Этот поворот к новой тематике был принципиальным, предвосхищающим искания, в том числе и в области пластических средств. А. Левинсон указывал на антику, как на универсальный и наиболее сильный источник творческого возбуждения художественной культуры начала XX века. Это было началом стилевой революции, предчувствия которой высказал в статье 1909 года «Пути классицизма в искусстве» Л. Бакст. Художник видел в современном искусстве предощущение нового большого искусства. И как любое начало, оно «будет страдать исключительно, деланною грубостью. Мы столкнемся с насильственным поворотом нового искусства в сторону неуклюжести, резкой вульгарности и, фатально, неискренности!»¹⁷⁹ Еще более категоричен в своей оценке происходящих с балетом метаморфоз А. Левинсон: «Наш

¹⁷⁸ Левинсон А. Старый и новый балет. Пг., 1918, с. 87.

¹⁷⁹ Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. – 1909. – № 2. – С. 63-77; № 3. – С. 46-61. – С. 58.

балет переживает ныне знаменательное время колебаний и напряженных исканий. Чтобы воплотить новое содержание, приемственные формы должны будут пережить возрождение, характер которого еще не намечается.

Ясно лишь то, что судьба Дягилевской балетной антрепризы (самой, быть может, замечательной частной антрепризы на Западе) с судьбами русской хореографической сцены отныне не связана никаким прочным звеном».¹⁸⁰

¹⁸⁰ Левинсон А. Старый и новый балет. Пг., 1918, с. 90.

Глава VII. ПОИСКИ И ЭКСПЕРИМЕНТЫ

В предвоенные годы — 1912-1914 — в деятельности «Русских балетов» усиливается экспериментальное начало. Это проявилось, прежде всего, в обращении к современной музыке, не танцевальной по своему складу и не ориентированной на хореографию. М. Рахманов для обозначения этой тенденции использует два термина: «балетизация» с точки зрения использования в хореографии непредназначенной для балета музыки; и «симфонизация балета», под которой понимается «встраиваемость» танца в симфоническую партитуру на основе визуализации «ритмо-движения». В интервью 1913 года Дягилев пытается определить сущность экспериментов, правда, несколько метафорически: «У меня нет никакого балета, в том смысле как его привыкли понимать в Петербурге. Не знаю, как лучше определить словами то, что мы показываем публике. Задача, во всяком случае, живописная. Я бы сказал: живопись движений. Но и это слово недостаточно точно определяет наши стремления».¹⁸¹ Нечто похожее мы встречаем в воспоминаниях С. Лифаря: «Подчинение танца музыке все углубляется, — Мясину предстоит довершить это начатое Фокиным подчинение и закабаление танца (недаром на самых первых порах своей балетмейстерской деятельности Мясин провозглашал, что танец есть не что иное, как контрапункт к музыкальному произведению)».¹⁸² Основой этого синтеза во многом стала гениальная музыка И. Стравинского.

После трех балетов, благодаря которым Стравинский завоевал мировое признание, его интересы в сфере музыкального театра фокусируются на трех основных темах. Во-первых, это развитие русской темы и, соответственно, неорусского стиля в таких опусах, как «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (1916 год), «Мавра» (1922 год), «Свадебка» (1923 год). Из данного контекста немного выпадает опера-буффа «Мавра», или «оперка», как ее называл сам

¹⁸¹ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 232.

¹⁸² Лифарь С. Дягилев и С Дягилевым. М., 2005, с. 341.

композитор. Но ее отличие заключается исключительно в источнике стилизации, но не в отсутствии русской темы как таковой. За основу взят не фольклорно-обрядовый материал, а быт петербургского захолустья пушкинской поры. Второе тематическое направление — это стилизация культуры XVIII века. Для Дягилева Стравинским были написаны опера «Соловей», который имел также более позднюю балетную версию, а также балет «Пульчинелла», написанный на материале фрагментов музыки итальянского композитора XVIII века Дж.Б. Перголези. Близкой по стилистике была и третья тема, широко представленная в творческом наследии Стравинского — это Античность. В рамках антрепризы были реализованы такие проекты композитора, как опера-оратория «Царь Эдип» (1927 год) и балет «Аполлон Мусагет» (1928 год).

Две последние темы имеют общую стилевую основу, которой является неоклассицизм Стравинского, хотя сам он был противником такого определения, утверждая, что искусство и, в частности, музыка должны быть каноничны. Вопрос о стиле, как и о стилизации, он не считал принципиальным и даже уместным. О себе он говорил: «Я не более академист, чем модернист, и не более модернист, чем консерватор».¹⁸³ Он отстаивал верность не столько школе, слепое следование правилам которой способно породить только академизм; Стравинский ратовал за верность традиции, тому «фамильному достоянию, которое получаешь при условии, что ты его обогатишь, прежде чем передать потомству».¹⁸⁴ В своей работе «Музыкальная поэтика» он дает достаточно емкое и весьма симптоматичное для художественного мира начала XX века понятие художественности в искусстве: «Для четкого построения сочинения, для его кристаллизации важно, чтобы дионисийская стихия, которая смущает воображение творца и приводит в движение жизненные силы, была укрощена своевременно, прежде чем она вызовет приступ лихорадки; в конечном счете она должна подчиниться закону: таков приказ Аполлона».¹⁸⁵ Этот баланс двух начал — чувственного наполнения и четкой формы — прослеживается на про-

¹⁸³ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004, с. 211.

¹⁸⁴ Там же, с. 197.

¹⁸⁵ Там же, с. 209.

тяжении всего творческого пути Стравинского. Независимо от выбранной темы, будь то мистериальность «Весны священной» или шаржированный гротеск «Петрушки», анекдотизм «Мавры» или античная статуарность «Аполлона», – композитор всегда стремился к гармонии, равновесию, совершенству всех элементов музыкальной конструкции.

Предвоенный сезон 1914 года был ознаменован постановкой оперы И. Стравинского «Соловей» с декорациями и костюмами А. Бенуа. Либретто было написано Митусовым по сказке Андерсена еще в 1909 году. Тогда же композитор приступил к написанию оперы, первое действие которой и было осуществлено в то время. В 1913 году по просьбе московского «Свободного театра» Стравинский возобновил работу над этим проектом. Но еще в процессе работы над партитурой композитор узнает о разорении московской антрепризы и передает право постановки «Соловья» Дягилеву. То, что опера писалась в разное время, несомненно, отразилось на ее стилистике. В отличие от Дягилева и Бенуа, Стравинский считал это несоответствие первой картины двум другим вопиющим, объясняя это разностью миров, показанных в них. И в самом деле: соловей в лесу, простодушный ребенок, с восторгом слушающий его пение, – вся эта нежная поэзия Андерсена не может быть передана теми же средствами, что и вычурная пышность китайского двора (...) вся эта экзотическая фантазия требовала, конечно, уже совершенно другого музыкального языка».¹⁸⁶ Для оформления спектакля Бенуа также использовал смешанную стилистику. Первоначальный замысел оформления оперы в стилевом варианте под «китайщину» XVIII века сменился сочетанием «стиля подлинности» и европеизированного прочтения китайского искусства. Все это создавало необходимое для условно-театрального восприятия андерсеновского текста музыкальное и живописное обрамление.

Позже Стравинский переработал оперу в оркестровую пьесу под названием «Песнь Соловья». А в 1919 году, «Соловей» получил вторую жизнь на сцене «Русских балетов» благодаря хореографической постановке Л. Мясина. Декорации и костюмы были поручены

¹⁸⁶ Там же, с. 44.

А. Матиссу, о чем весьма сожалел А. Бенуа. Он напишет позже: «Костюмы у последнего получились очаровательные по краскам, но куда девалось во второй версии «Соловья» все первоначальное великолепие? Все то, что составляло в 1914 г. *поистине un grand spectacle?*»¹⁸⁷ Сам автор «Соловья» не разделял восторгов и энтузиазма Дягилева и Бенуа, считая, что эта музыка не нуждается в «танцевальной иллюстрации»: «Тонкая ювелирная фактура и в некотором роде статический характер мало подходили для сценического действия и для прыжковых движений»¹⁸⁸. Стравинский вообще считал, что музыка во многом проигрывает, будучи исполнена не в концерте, а в театре.

Обращение к теме Востока, а опосредствованно, и к стилистике XVIII века не случайно, так как и то и другое было актуально для европейской культуры начала XX века, в частности, для стиля модерн. В этом отношении можно назвать еще одно сочинение Стравинского для «Русских балетов» – «Пульчинеллу», балет, написанный в 1919 году. Дягилев обратился к Стравинскому с предложением написать балет, используя подлинные неоконченные рукописи Дж.Б. Перголези. Сюжетной основой послужили любовные приключения Пульчинеллы. В качестве декоратора выступил П. Пикассо, хореографом был назначен Л. Мясин. Работа над новым балетом была демонстрацией принципа взаимосвязи всех составляющих балетного спектакля: как со стороны композитора, так и с точки зрения балетной и художественной частей. Стравинский в «Хронике» упоминает о многочисленных накладках и нестыковках в связи с параллельной работой над музыкой, хореографией и декорациями. Все возникавшие в процессе работы проблемы решались коллегиально, для чего композитору приходилось частенько приезжать в Париж на общие собрания с Дягилевым, Мясиным и Пикассо. Тем не менее, весной 1920 года премьера «Пульчинеллы» состоялась.

Упреки со стороны критиков были уравновешены большим успехом спектакля у парижской публики. Сам Стравинский считал «Пульчинеллу» одним из «тех редких спектаклей, где все строго уравновешено и где все составные элементы — сюжет, музыка,

¹⁸⁷ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. II. М., 1982, с. 537.

¹⁸⁸ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004, с. 64.

хореография, декоративное оформление – сливаются в одно целое, стройное и единое».¹⁸⁹ Претензии критиков были связаны с более, чем свободным, по их мнению, обращением композитора с классическим музыкальным наследием. Следует отметить, что вопрос о корректности обращения с авторским текстом был первым, который Стравинский поставил перед собой, приступая к работе над балетом. Для композитора это был вопрос об уважении или любви к музыке Перголези. Симптоматично то метафорическое сравнение, которое позже, при написании «Хроники», использует Стравинский: «Уважение или любовь толкают нас овладеть женщиной? Не одной ли силой любви мы постигаем всю глубину человеческого существа? К тому же разве любовь исключает уважение? Только уважение само по себе всегда бесплодно и не может стать творческой силой. Для творчества нужна динамика, нужен некий двигатель, а есть ли на свете двигатель более мощный, чем любовь?»¹⁹⁰ Это рассуждение во многом определяет творческое кредо Стравинского: творческое переплавление всего того великолепия, что создало человечество на протяжении своей истории. Он, также как и Дягилев, был против буквальных повторов и консервации. Все это позволило композитору не принимать серьезно «школярские мнения» критиков и упиваться успехом, который Стравинский и его «Пульчинелла» имели у тех людей, «которые сумели распознать в (...) партитуре нечто большее, чем искусную подделку под XVIII век».¹⁹¹

В послевоенные годы Стравинский продолжал активно сотрудничать с Дягилевым. Он развивает в своем творчестве те направления, которые были им уже заявлены ранее, разрабатывая новый музыкальный язык и работая над звучностью оркестра и инструментальных ансамблей разных составов. Одной из ведущих тем для композитора, столь близкая также и антрепризе, была русская, с активным использованием фольклорного материала. Вдохновленный подлинными образцами русской традиционной культуры — прибаутками, заклинаниями, сказками, преданиями, обрядами, — Стравин-

¹⁸⁹ Там же, с. 68.

¹⁹⁰ Там же, с. 65.

¹⁹¹ Там же, с. 68.

ский пришел к созданию еще двух спектаклей — «Байки» и «Свадебки». Тем самым, он продолжил ту работу, начало которой было положено «Жар-птицей», «Петрушкой» и «Весной священной». Работа над двумя балетами шла параллельно. Позже к ним присоединился еще один проект — опера «Мавра».

Примечательной, с точки зрения экспериментаторской деятельности антрепризы была «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана». Задуманная как инструментальная пьеса, музыка «Байки» не только не была ориентирована на танцевальное начало, но и не имела этой танцевальности в самой своей основе. Сам Стравинский характеризовал этот балет как «короткую буффонаду для уличных подмостков». То есть, «Байка» и не была собственно балетом; это, в некотором смысле, подражание народному площадному театрику. Это качество «театра представления» соединяет «Байку» с «Петрушкой», а свое продолжение получит в «Свадебке». Художественным оформлением спектакля занимался М. Ларионов, а хореографией Б. Нижинская. Композитор с большим уважением высказывался о всех постановочных моментах нового балета, сожалея только об одном: о том, что в таком виде спектакль после сезона 1916 года больше не возобновлялся. Его «второе рождение» относится к последнему году существования антрепризы. Именно в 1929 году уже под названием «Лисица» с хореографией нового балетмейстера С. Лифаря музыка Стравинского вновь зазвучала в Grand Opera. Но это был уже другой спектакль, выдержанный в принципиально новой стилистике сообразно времени. Критики обвиняли Дягилева, что его балет ушел в чуждую для этого вида искусства сферу — в акробатику, гимнастику, соответствуя, скорее, цирковой арене, нежели оперной сцене. Но сам Дягилев это новое качество считал не ошибкой, а достоинством, акцентируя на этом внимание в своем интервью того же года: «Лифарю удалось органически связать характерный танец с абсолютной акробатикой».¹⁹² Тем самым, он подчеркивал не только экспериментаторский дух новой версии балета, но и его связь с традициями русского народного танца. Увлеченность акробатическими элементами также не считалась Дягилевым чем-то порочным

¹⁹² С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 253.

и неуместным на сцене. В этом он видел проявление новой красоты, аналогично конструктивизму в других видах искусства. Кроме того, обращение к данной стилистике Дягилев связывал с характером самой музыки Стравинского, говоря о том, что «акробатика невыносима, когда она становится теорией, но в ней заложены элементы той конструктивности, через которую прошла вся современность».¹⁹³

В 1923 году на сцене появилось еще одно сочинение на русскую тему – «Свадебка», посвященная великому импресарию С. Дягилеву. По жанру «Свадебка» представляет собой синтез кантаты, пантомимы с включением элементов русского обрядового действия. Необычным был и инструментальный состав «оркестра». Стравинского в это период творческого пути крайне волновала проблема звучания. Для поиска нужного характера звучания музыки «Свадебки» он прошел длинный путь экспериментов: от мощи большого оркестра, через малый состав мануальных и механических инструментов, к небольшому инструментальному ансамблю ударных. Его «оркестрик» включал четыре рояля, литавры, колокола, ксилофоны и барабаны, звучность которых была противопоставлена доминирующему в партитуре вокальному началу, основанному на дыхании. Несмотря на то, что спектакль представляет собой свадебное обрядовое действие, композитор не использовал прямых музыкальных цитат и звукоподражаний. Наряду с этим, Стравинский кропотливо изучал музыкальные и текстовые материалы, весь «чин» свадебного обряда. Но он не ставил перед собой целью его воссоздание. Его желанием было написать «маскарадный дивертисмент». «Я хотел сочинить нечто вроде обрядовой церемонии, используя по своему усмотрению ритуальные элементы веками освященных в России деревенских свадебных обычаев. Я вдохновлялся этими обычаями, оставляя за собой полную свободу пользоваться ими так, как мне заблагорассудится».¹⁹⁴

Постановка «Свадебки», начатая в одно время с «Байкой», откладывалась в течение ряда лет. Причины были разные, в том числе и работа над спешными и первоочередными проектами, одним из которых была «оперка» «Мавра». Она стала, своего рода,

¹⁹³ Там же, с. 257.

¹⁹⁴ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004, с. 81.

данью уважения к поэтическому гению А.С. Пушкина и музыкальному дарованию М.И. Глинки и П.И. Чайковского, чьи портреты украсили титульный лист партитуры. Идея создания спектакля на текст Пушкина возникла во время пребывания Стравинского и Дягилева в Лондоне летом 1921 года. В качестве сюжетной основы выступила повесть в стихах А.С. Пушкина «Домик в Коломне», творчески переработанная Б. Кохно. Параллельно Стравинский работал над партитурой П.И. Чайковского «Спящая красавица» для лондонского представления этого шедевра русского классического балета, возрожденного антрепризой Дягилева в постановке М. Петипа. Эта работа позволила Стравинскому в еще большей степени, чем раньше, убедиться в силе подлинного классического искусства, что, несомненно, нашло отражение и в музыкальной ткани «Мавры», и в сочинениях непосредственно неоклассического периода, времени создания «Царя Эдипа» и «Аполлона Мусагета». Воспоминая свою работу над «Спящей красавицей», Стравинский писал: «Участие в этой постановке было для меня подлинной радостью, и не только из-за моей любви к Чайковскому, но также ввиду моего глубокого восхищения классическим балетом, который по самой своей сущности, по красоте своего строя и аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства. Ибо здесь, в классическом танце, я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над «случайностью». Если угодно, я подхожу таким образом к извечному противопоставлению в искусстве аполлонического начала дионисийскому. Конечной целью последнего является экстаз, то есть утрата своего «я», тогда как искусство требует от художника прежде всего полноты сознания. Мой выбор между этими двумя началами очевиден».¹⁹⁵

Постановкой «Мавры» занималась Б. Нижинская, ей же было поручено руководить игрой артистов, исполнявших вокальные партии. Здесь возникли сложности, связанные на сей раз не с особенностями новой музыки или новой хореографии, а с неспособностью оперных артистов подчиняться непривычной для них

¹⁹⁵ Там же, с. 77.

технике. Дягилев вновь, как и много лет назад, будучи чиновником особых поручений дирекции императорских театров, столкнулся с проблемой разделения драматического и хореографического воспитания актеров. И если ему удалось привить драматическую культуру «балетным» своей антрепризы, то за пластическую культуру хора и солистов он боролся постоянно, но не достаточно результативно. Опера была поставлена в Grand Opera, но, к великому разочарованию Стравинского, «оказалась совершенно не к месту». Она исполнялась в одном вечере с пышными балетами. И такое «окружение», наряду с также не соответствовавшей замыслу оперы-анекдота грандиозной ситуацией, размерами зала и специфической публикой, никак не могло способствовать успеху «Мавры». «Ее сочли нелепой выдумкой и явной неудачей, — пишет Стравинский в своей «Хронике», — Так ее приняла и критика (...) Она осудила мое произведение в целом, как совершенное ничтожество, не достойное более подробного изучения. Лишь немногие музыканты младшего поколения оценили «Мавру» и поняли, что она знаменует собою поворот в развитии моего музыкального мышления».¹⁹⁶ С другой стороны, в концертном варианте «Мавра» не производила такого шокирующего впечатления, что сам композитор связывал с «более благоприятными» для восприятия его музыки условиями, а также с высоким качеством исполнения в отличие от театрального. Стравинский так описывает свои впечатления от исполнения «Мавры» в концерте 26 декабря 1922 года в Париже: «На этот раз условия были благоприятные, и это способствовало тому, что моя музыка хорошо слушалась и дошла до публики».¹⁹⁷ Успех сопровождал «Мавру» и в следующем 1923 году в Брюсселе, куда Стравинский был приглашен в качестве дирижера своих сочинений обществом «Pro arte».

К типично неоклассическим работам Стравинского для «Русских балетов» относятся опера-оратория «Царь Эдип» (1927 год) и балет «Аполлон Мусагет» (1928 год). «Эдип», написанный совместно с Ж. Кокто на сюжет одноименной трагедии Софокла, был задуман как своеобразный подарок Дягилеву в честь двадцатилетия его театральной деятельности. Вот почему работа велась в строгом секрете,

¹⁹⁶ Там же, с. 79.

¹⁹⁷ Там же, с. 84.

что не позволило воплотить проект в сценическом варианте. Первое исполнение «Царя Эдипа» было концертным и состоялось во время дягилевских спектаклей в Париже весной 1927 года. Любопытно то, как Стравинский пришел к этому сюжету. Первое, что подвигло композитора на этот труд, было желание «заняться производением крупного масштаба». Причем, Стравинский ставил перед собой цель привлечь внимание зрителей не к сюжету, а именно к музыке, предотвратив, тем самым, горечь непонимания и отторжения, которые он наблюдал по отношению к своим предыдущим театральным работам. Для этого ему был нужен всем хорошо знакомый сюжет. Более того, в качестве языка будущей оперы он выбрал латынь, как не только наилучшим образом соответствующую величественности замысла, но и в связи со спецификой исходного материала – античная трагедия. «Материал, с которым я имел дело, не был мертв, но окаменел, обрел известную монументальность и этим оградил себя от всего банального».¹⁹⁸ В этом смысле, латынь становилась символом всего того, что не существует как объект, но вечно как идея. Кроме того, использование не обиходного языка помогало в решении главной задачи, которую поставил перед собой композитор: «сосредоточить внимание слушателей не на рассказе, а на самой музыке, которая обрела бы значение и слова, и действия».¹⁹⁹

В результате двухмесячного общения с Ж. Кокто Стравинский остановился на истории Эдипа. В начале 1926 года он получил от Кокто первую часть окончательного текста и приступил к работе над музыкой. Текст композитором воспринимался не столько смыслово и чувственно, сколько как особый «звуковой материал». Это позволило Стравинскому избежать не уместной в данном случае внешней выразительности. Отдавая отчет о своих задачах, Стравинский обратился к стилистике старых мастеров, используя некоторые элементы строгого письма эпохи барокко. Жесткие рамки и условности, которые намеренно определил для себя Стравинский, не стали, тем не менее, ограничением творческой

¹⁹⁸ Там же, с. 95.

¹⁹⁹ Там же, с. 94.

свободы композитора. Это было осознанное средство ухода от ненужной импровизационности, распушенности и индивидуализации в сторону большей сдержанности и объективности. Дух Аполлона в творчестве Стравинского восторжествовал. Неслучайно, что следующей большой работой для театра Дягилева станет балет, посвященный этому лучезарному богу.

В 1928 году по инициативе Library of Congress в Вашингтоне должен был состояться фестиваль современной музыки, в связи с чем Стравинский получил предложение написать балет. Из-за специфики ситуации и малого помещения, композитор был поставлен в довольно стесненные условия, как временные – балет не должен длиться дольше получаса, так и инструментальные – малый состав оркестра. К этому добавилось давнишнее желание композитора «написать балет на какой-нибудь мотив или сюжет из греческой мифологии, образы которого в несколько измененном виде были бы переданы так называемым классическим танцем».²⁰⁰ В результате Стравинский остановился на теме Аполлона. Но он не пошел по пути иллюстрирования какого-либо мифа о боге Солнца. Балет вообще был бессюжетным; существовала только определенная линия развертывания без какой-либо коллизии: Лето рождает Аполлона, Аполлон в окружении муз, передающий им часть своей божественности, музы становятся богинями, прославляют Аполлона и вместе с ним удаляются на Парнас. Дягилев назвал это балет символическим, возможно под впечатлением того ограничения числа муз, которое допустил Стравинский. Сам Стравинский указывает на причину произведенных им трансформаций: «Число муз я ограничил тремя, избрав Каллиопу, Полимнию и Терпсихору, как наиболее характерных для хореографического искусства (...) Терпсихора, соединяющая в себе ритм поэзии и красноречие жеста, открывает миру танец и благодаря этому находит себе почетное место среди муз Мусагета».²⁰¹ Тем самым, балет можно считать своеобразным панегириком не вообще искусству, олицетворением которого является Аполлон, а именно танцу.

²⁰⁰ Там же, с. 101.

²⁰¹ Там же, с. 101.

Дягилев в письме к С. Лифарю дает другую версию происхождения балета. Он упоминает о летней встрече в Монте-Карло, когда Стравинский исполнил Дягилеву первую половину нового балета и попросил осуществить постановку с хореографией Лифаря, а также подыскать хорошее название. Впрочем, зная о весьма болезненном самолюбии Дягилева, можно предположить, что уточнение названия он легко мог выдать за его изначальное отсутствие. Правда, постановка «Аполлона» дягилевской антрепризой действительно планировалась в том же 1928 году, что и фестиваль, тем не менее, премьерное исполнение состоялось не в Париже, а в Вашингтоне.

Неоклассическая увлеченность Стравинского нашла удивительное проявление в новом его сочинении, которое сам композитор называл «белым балетом». Действительно, минимализируя выразительные средства, он достиг потрясающей чистоты, прозрачности, своего рода свечения, что согласовалось с идеей Аполлона. Формальное упрощение коснулось и художественного оформления, которым занимался А. Бошан, и хореографии, порученной блистательному Дж. Баланчину, и самой музыки. Композитор прибегнул к диатоническому, дававшему эффект архаики, письму с активным мелодическим началом, поручив исполнение струнно-смычковому ансамблю. Стравинский писал в «Хронике»: «Мне казалось, что, освободившись от многоцветных украшений и нагромождений, танцы обретут удивительную свежесть. Именно эти качества и вдохновили меня на сочинение музыки, такой же по своему характеру».²⁰² Близкую характеристику дает в уже упоминавшемся письме к Лифарю Дягилев: «Вещь, конечно, удивительная, необыкновенно спокойная, ясная, как у него еще никогда не было, контрапунктическая работа невероятно филигранная с благородными прозрачными темами, все в мажоре, как-то музыка не от земли, а откуда-то сверху (...) В общем, чувствуется помесь Глинки с итальянцами XVI века, однако никакого нарочитого руссизма».²⁰³ После премьеры в театре Сары Бернар в

²⁰² Там же, с. 102.

²⁰³ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. II. М., 1982, с. 139-140.

Париже Дягилев сформулирует концептуальное зерно балета: «Стравинский стремился к величавому спокойствию». ²⁰⁴ Тем самым, балет Стравинского можно считать блестящим венком, возложенным композитором на алтарь храма в честь «сребролукого» бога Аполлона.

Стравинский в целом был удовлетворен постановкой «Аполлона», особенно его радовала хореография Дж. Баланчина, который, будучи музыкантом, смог понять замысел композитора и передать его в танце. Кроме того, идея Стравинского осуществить постановку в классическом ключе также нашла поддержку у Баланчина, который «нашел для постановки танцев «Аполлона» группы, движения, линии большого благородства и изящной пластичности, навеянной красотой классических форм». ²⁰⁵ Такой подход отражал не только замысел композитора, но и эстетические основы самой антрепризы (прежде всего, в лице Дягилева) относительно классического наследия. Симптоматично появление непосредственно после премьеры балета интервью с Дягилевым на эту тему. В нем Сергей Павлович рассуждает о современной стилистике в хореографии и ее связи с классическими традициями. За более чем двадцать лет театральной деятельности Дягилев не поменял своего мнения по этому вопросу; оно лишь приобрело большую временную заостренность. В частности, как и в 1900-х годах, Дягилев говорит о том, что современная хореография еще не выработала своего стиля, совершив лишь окончательный отход от классических канонов. В то же время, он не поощряет художественный нигилизм, утверждая, что «классика есть несомненный университет современной хореографии». ²⁰⁶ С другой стороны, Дягилев как и прежде выступает принципиальным противником всяческой рутины и мертвого академизма в искусстве. «Наше пластическое и динамическое строительство должно иметь ту же основу, что и классика, давшая нам возможность искания новых форм. Оно должно быть также стройно и гармонично, но от

²⁰⁴ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 250.

²⁰⁵ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004, с. 108.

²⁰⁶ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 251.

этого далеко до проповеди обязательного «культа» классики в творчестве современного хореографа. Классика есть средство, но не цель». ²⁰⁷ Именно эту задачу и решал Стравинский в своем последнем балете, написанном для Дягилева.

Стравинский, несомненно, был крупнейшим русским композитором первой половины XX века, и также несомненно то, что его творческий путь неразделим с историей «Русских балетов». Дягилев и Стравинский совпадали в главном: в своей искренней любви к искусству, его прошлому, настоящему и будущему. И тот, и другой в своих творческих устремлениях были открыты как для усвоения и творческого переплавления традиций, так и навстречу всему новому, неизведанному. Символичны слова, сказанные Дягилевым о Стравинском на последнем году своей жизни: «Стравинский (...) вот живое воплощение настоящего горения, настоящей любви к искусству и вечных исканий». ²⁰⁸ В этих словах заключается также творческое кредо самого Дягилева, яркого противника рутины и застоя.

²⁰⁷ Там же, с. 251.

²⁰⁸ Там же, с. 259.

Глава VIII.
АНТРЕПРИЗА И РУССКИЙ АВАНГАРД.
НАТАЛЬЯ ГОНЧАРОВА, МИХАИЛ ЛАРИОНОВ

Один из крупнейших исследователей художественного наследия русского театра Дж. Боулт в своем исследовании собрания Никиты и Нины Лобановых-Ростовских писал: «Подлинны эксперименты и нововведения в декорациях и костюмах были осуществлены русскими, а не западными художниками».²⁰⁹ Это подтверждается и хронологией антрепризы Дягилева,²¹⁰ той ролью в развитии сценографии, которую сыграли именно русские художники. Боулт отсылает нас, прежде всего, к Н. Гончаровой и М. Ларионову, «которые действительно пытались конструировать, а не просто раскрашивать декорации и костюмы Русских балетов».²¹¹ Давыдова М.В. в исследовании «Театрально-декорационное искусство»²¹² с приходом в антрепризу русских авангардистов связывает значительное обновление «Русских балетов» и даже преодоление некоторого кризиса, переживаемого предприятием после 1912-го года в связи с отставкой М. Фокина и отходом С. Дягилева от дел.

Первым авангардным спектаклем стал «Золотой петушок», премьера которого состоялась в 1914 году в рамках второго года существования антрепризы «Русский балет Дягилева». Это был первый опыт создания оперы-балета и начало нового периода в истории антрепризы, связанного с синтетическими исканиями новых форм. О появлении синтезированного действия мечтал еще А. Бенуа, которого увлекала

²⁰⁹ Боулт Дж. Художники русского театра. М., 1990, с. 26.

²¹⁰ Впервые С. Дягилев обращается к услугам иностранных художников в 1916 году. Это были спектакли «Менины» на музыку Г. Форе в хореографии Л. Мясина, декорациях Сократе и костюмах Х.-М. Серта; а так же «Гиль Уленшпигель» на музыку Р. Штрауса в хореографии В. Нижинского и декорациях Джонса. К этому времени уже были поставлены «Золотой петушок» (1914 г.) и «Литургия» (1915 г.) в декорациях Н. Гончаровой, «Полночное солнце» (1915 г.) в декорациях М. Ларионова.

²¹¹ Боулт Дж. Художники русского театра. М., 1990, с. 26.

²¹² Давыдова М.В. Театрально-декорационное искусство // Художественная культура конца XIX – начала XX века (1908-1917). Кн. 4. Изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство. М., 1980, с. 172-218.

идея «поручить зрелище оперного исполнения... балетным артистам, и это при сохранении всего вокального элемента»²¹³. Художник это связывал отнюдь не с увлеченностью экспериментаторством, столь популярным в начале XX века. Им двигало желание преодолеть инертность и условность оперной постановки, где главным камнем преткновения было «требование голосовой звучности». Соответственно, такие сценические требования, как привлекательная внешность и актерское мастерство (игра) уходили на второй план. Именно для преодоления этих оперных издержек Бенуа и замыслил «заменить оперных артистов такою группой исполнителей, в которых физические недостатки как бы исключались сами собой».²¹⁴ Эта перестановка как нигде лучше могла быть реализована в «Золотом петушке» Н.А. Римского-Корсакова. Обосновывая рискованный шаг, Бенуа писал: «В этой опере есть нечто от кукольного театра; ее символика, точно заимствованная из простонародных лубков, имеет простую категоричность и не требует более тонкого психологического толкования».²¹⁵

Постановка подобного рода была большим риском, тем более что речь шла об одной из партитур знаменитейшего русского композитора — Н.А. Римского-Корсакова. И критика не заставила себя ждать. Уже в сдвоенном номере за август-сентябрь²¹⁶ журнала «Аполлон» была опубликована статья А. Римского-Корсакова «“Золотой петушок” на парижской и лондонской сценах». В ней критик дает совершенно недвусмысленную оценку постановке: «Превращение “Петушка” в балет-кантату нельзя вообще рассматривать, как акт художественно-правомочный».²¹⁷ И далее автор полемической статьи приводит доводы, прямо противоположные мнению А. Бенуа: «(...) Опыт вынесения всей вокальной части оперы за скобки сценического действия, равно как и метод непрерывного сопровождения пения энергично развитой мимикой и танцами (...) создает, вместо гибкого и подвиж-

²¹³ Бенуа А. Н. Воспоминания о балете // А. Бенуа. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 532.

²¹⁴ Там же, с. 532.

²¹⁵ Там же, с. 533.

²¹⁶ Премьера состоялась 21 мая 1914 года в Национальном оперном театре в Париже.

²¹⁷ Римский-Корсаков А. «Золотой петушок» на парижской и лондонской сценах // Аполлон. – 1914. – № 6-7. – С. 46-54. – С. 46.

ного, единообразное отношение между пением и действием, и ставит движение и пластику, в ущерб музыкальному достоинству произведения, на первый план, иначе говоря — искажает основные черты оперного произведения».²¹⁸ Но это было не единственным и уж конечно не исключительным мнением. М. Фокин в своих мемуарах говорит о поразительном расхождении критики на «Золотого петушка», связанном, прежде всего, с превращением оперы в балет: «По мнению одних “нельзя не признать за этой идеей художественной правды”, по мнению других это: “искажение авторского замысла”, “противная природе произведения трактовка”».²¹⁹ Тем не менее, у публики спектакль имел исключительный успех и во многом благодаря декорационной части.

Приложив немало стараний к тому, чтобы спектакль состоялся как хореографический, а также придумав местоположение артистов оперы на сцене в качестве «внутренних кулис», А. Бенуа желал видеть свое имя в афише в качестве «автора плана постановки». Но по обыкновению и к крайнему неудовольствию художника этого не произошло. Костюмы и декорации разрабатывала Наталья Гончарова (при участии Михаила Ларионова); именно ее имя и значилось в афише. Впрочем, приглашение художницы-авангардистки — дело рук и настоящие все того же А. Бенуа. Сам маэстро был занят на тот момент постановкой «Соловья» и работой в Художественном театре.

Н. Гончарова и М. Ларионов работали над «Золотым петушком», по выражению Е. Илхоиной, «в две руки». Официально художественной постановкой занималась Гончарова, а Ларионов был приглашен в качестве исполнителя декораций. Привлечение в качестве художника-постановщика авангардистки было новым со стороны С. Дягилева и ответственным шагом. Импресарио предпринимает поездку в Москву для знакомства с искусством Гончаровой и Ларионова, прежде чем принять окончательное решение. Воспоминания об этом первом контакте с московскими футуристами «из первых уст» содержатся в

²¹⁸ Там же, с. 48.

²¹⁹ Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Л.-М., 1962, с. 314.

мемуарах М. Фокина, сопровождавшего Дягилева и Бенуа в этой поездке: «После всех страстей, которые приходилось слушать о московских футуристах, я попал в общество людей милых, скромных и серьезных (...) Картины ее (Гончаровой — прим. наше) меня сперва ошеломили (...) Но постепенно я входил во вкус живописи этой худой, нервной женщины. Сперва «заподозрил», что есть тут что-то серьезное, хорошее. Потом начал чувствовать вкус в красках, увлекся особым подходом к пейзажу. Ушел в совершенном убеждении, что Гончарова даст нечто неожиданное, красочно-прекрасное, глубоко-национальное и в то же время сказочное».²²⁰

Н. Гончарова создала феерически яркое и выразительное «полотно», обращаясь к традициям народной лубочной картины, наивной игрушки, к монументально-декоративному наследию Древней Руси. Бенуа, не смотря на имевшиеся с его стороны претензии к художественной интерпретации спектакля, с восторгом говорил о «Петушке» как о «действительно изумительном» зрелище. Он приводит чрезвычайно показательную в этом отношении реплику одного из «супер-арбитров» парижского бомонда: «Это уж слишком красиво!»²²¹ Тем не менее, красивость и повышенная цветистость — это не совсем то, что хотел видеть в «Петушке» А. Бенуа: начиная от общего стиля «дико-пестрой азиатчины» Гончаровой вместо более подходящего «полуевропейского» стиля русских лубочных картинок XVIII в. и заканчивая отсутствием мистического элемента, замененного футуристкой легким фарсом. Признавая несомненный успех спектакля, в то же время, Бенуа отмечал: «“Петушок” в интерпретации Гончаровой оказался несколько лишенным поэзии, настроения».²²² Нечто близкое высказал в своей критике на парижскую постановку балета А. Римский-Корсаков, выявляя несоответствие музыкальных образов и их визуальной подачи. В частности, анализируя декорации и костюмы, критик писал: «В них, правда, было немало талантливого и занимательного; но их талантливость далеко не

²²⁰ Там же, с. 316-317.

²²¹ Бенуа А. Н. Воспоминания о балете // А. Бенуа. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 537.

²²² Там же, с. 538.

всегда была созвучна с индивидуальностью, с характером “музыкального мазка” композитора».²²³

В то же время Б.В. Асафьев называет «Золотого петушка» «торжеством русской сказочной красочности».²²⁴ О специфической кукольности и нереальности происходящего на сцене пишет в своем письме к брату художница Е.Д. Поленова: «(...) огненный город, желтое небо, красное солнце в виде лица, красные деревья с огромными цветами. Все до того нереально, что и действующие люди кажутся куклами».²²⁵ В том же письме она писала, что при такой яркости и насыщенности цвета, декорации и костюмы Гончаровой все же не рожают ощущения пестроты. Тогда как А. Бенуа отмечал среди прочего, что «ее (Гончаровой) часть слишком вылезала вперед и даже как бы мешала действию».²²⁶

Интересную интерпретацию живописного решения «Золотого петушка» предлагает Г. Коваленко в своем исследовании «Пространство “Золотого петушка”».²²⁷ Ссылаясь на факт посещения С. Дягилевым в 1913 году, то есть непосредственно в процессе вынашивания планов спектакля, репетиций оперы Глюка «Орфей и Эвридика» в постановке Э. Жак-Далькроза и А. Апшиа в Хеллерау, Г. Коваленко ставит эти эксперименты в области сценического пространства в один ряд. В обоих случаях структурными элементами пространства являются не только декорации, но также костюмы, а основой выступает сам актер. Тем самым, пространство из статического превращается в «ритмическое». У Гончаровой это достигалось не конструктивными, а живописными средствами: «Костюмы Гончаровой — и каждый в отдельности, и их группы — представляли собой, по сути, инобытие декорации, были построены по тем же пластическим законам, что и сценическая

²²³ Римский-Корсаков А. «Золотой петушок» на парижской и лондонской сценах// Аполлон. — 1914. — № 6-7. — С. 46-54. — С. 49.

²²⁴ Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы. М., 2004, с. 98.

²²⁵ Цит. по кн.: «Р.И. Власова. Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л., 1984, с. 159».

²²⁶ Бенуа А. Н. Воспоминания о балете//А. Бенуа. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 538.

²²⁷ Коваленко Г. Пространство «Золотого петушка»//Наталья Гончарова. Годы в России. СПб., 2002, с. 259-262.

среда».²²⁸ В этом случае выстраивался диалог статичных декораций и динамичных костюмов. Об этом ансамбле пишет и сама художница в статье «Костюм и декорация»: «Отношения между костюмом и декорацией сами по себе достаточно сложны, но значительно более коварны отношения между собой у двух или более костюмов. Костюмы могут друг друга поддерживать или друг друга уничтожать. Один костюм может сделать костюм другой почти незаметным. Все зависит от их цветов и форм и, конечно, также от их нахождения на сцене».²²⁹ Соответственно, роль актера, облаченного в костюм и передвигающегося в декорациях, пространство-образующая, а не иллюстративная. Изменяется роль и самого пространства в контексте спектакля: «Оно не только территория действия, но и компонент самого действия».²³⁰

Если можно спорить о значении «Золотого петушка» в истории «Русских балетов», то роль балета в судьбе Н. Гончаровой бесспорна. Как она сама писала в одной из автобиографий, «“Золотой петушок” превратил ее “из простой московской художницы в декоратора, объездившего весь мир”».²³¹ Театр и Гончарова с этого момента будут одним целым и в чисто театральных постановках, и в работах станковых.

Следующий контакт Н. Гончаровой и М. Ларионова с дягилевской антрепризой относится к 1915 году, когда супруги покинут Россию уже навсегда. Результатом плодотворной работы в Лозанне (Швейцария) станет восемь постановок, не всем из которых, увы, суждено было осуществиться по тем или иным причинам. Среди неосуществленных проектов Гончаровой «Литургия», «Испания», «Триана» и «Испанская ярмарка». Тем не менее, сохранилось множество набросков и эскизов художницы, а также три набора трафаретов, которые дают представление об основных постановочных идеях. Постановка «Свадебки» и «Садко» были реализованы позже: в 1916 году увидел свет рампы балет на музыку одноименной оперы Н.А. Римского-Корсакова «Садко» в постановке А.И. Больша, а балет И. Стравинского «Свадебка» в хореографии Б. Нежинской только в 1923 году.

²²⁸ Там же, с. 260.

²²⁹ Цит. по кн.: «Г. Коваленко. Пространство “Золотого петушка”//Наталья Гончарова. Годы в России. СПб., 2002, с. 259-262, с. 260».

²³⁰ Там же, с. 261.

²³¹ Там же, с. 259.

Совместно с М. Ларионовым были поставлены «Русские сказки» (1917 г. и 1918 г.).

Совершенно особую роль в антрепризе сыграл Михаил Ларионов — основоположник лучизма, теоретик, историк и практик хореографического театра. Знакомство с С. Дягилевым и участие в некоторых его предприятиях началось задолго до привлечения Ларионова к художественному оформлению балетов. Первые контакты относятся еще к 1902–1903 годам; уже совместная работа датируется 1906 годом и связана с подготовкой выставки русского искусства в рамках Осеннего Салона в Париже. Настоящим поворотом в сторону театра стал 1915 год, когда Гончарова и Ларионов присоединяются к антрепризе Дягилева и участвуют в ее проектах. Именно тогда художник получил возможность осуществить на деле свои мечты и представления о современном театре, сложившиеся еще в России.

Увлеченность театром на рубеже XIX–XX веков была чрезвычайно значительной. К началу 1910-х годов относится целый ряд значительных в этом отношении событий. В 1912 году в журнале «Синий всадник» было опубликовано либретто В. Кандинского к балету «Желтый звук». В следующем 1913 году К. Малевичем, М. Матюшиным и А. Крученых был открыт спектаклем «Победа над солнцем» петербургский футуристический театр. В том же 1913-м в журнале «Театр в карикатурах» Ларионов публикует описание проекта собственного «футуристического» театра. Все эти проекты основывались на синтезе живописи, движения и музыки, базирясь не только на жажде нового, экспериментального, но на реальном знании балета изнутри. Эту осведомленность М. Ларионова подмечали и уважали корифеи балетной сцены. «Ларионов был не только талантливым художником сцены, но и человеком практически знавшим любую сторону театральной постановки»,²³² — говорил Л. Мясин.

Сотрудничество с дягилевской антрепризой относится еще ко времени постановки балета «Золотой петушок» в 1913–1914 годах. Ларионов не только писал декорации по эскизам Гончаровой,

но и создавал собственные эскизы костюмов. В частности, он разрабатывал восточную тематику царства Шемаханской царицы. Тем не менее, его имя осталось за кадром официальной хроники вплоть до 1915 года, когда он вместе с Гончаровой получил официальное приглашение от С. Дягилева. Супруги покинули Россию и присоединились к труппе в Швейцарии. Первой самостоятельной постановкой Ларионова стал балет «Полуночное солнце» на музыку Н.А. Римского-Корсакова из оперы «Снегурочка». Здесь художник не только выполнял обязанности декоратора. Он переработал либретто, сделав акцент на теме языческого праздника (проводы Зимы и встреча Ярилы), с чем связано изменение названия спектакля.

Хореографом «Полуночного солнца» был назначен Л. Мясин, к которому в качестве консультанта был приставлен М. Ларионов. Отголоски такой тесной зависимости художественного оформления от хореографического начала, как, впрочем, и личный интерес ко всем компонентам спектакля, запечатлелись в целом ряде эскизов. В отличие от орнаментальных эскизов Н. Гончаровой, «эскизы Ларионова более балетны. В них задана индивидуальная пластика движения каждого персонажа (...) Рисунок не столько воспроизводит на бумаге отдельные позы танцовщиков, сколько саму динамику танца, его ритм».²³³ Позже это воплотится в технике специфического хореографического рисунка, фиксирующего не образ, а линию самого танца. Ларионов всячески утверждает главенство именно танца, ставя в подчинение ему остальные компоненты спектакля — музыку и живопись. В результате им будет сформулирована основная задача художественной постановки: «(...) художник, который, сообразно с движением, создает костюм и фон. И связывает движение с костюмом и костюм с фоном».²³⁴ Это напоминает позицию Гончаровой с той принципиальной разницей, что художница никогда не вникала в особенности хореографии спектакля.

²³³ Там же, с. 192.

²³⁴ Там же, с. 195.

²³² Цит. по кн.: «Г.Г. Поспелов, Е.А. Илюхина. Михаил Ларионов. М, 2005, с. 177».

В «Полуночном солнце», «Естественных историях»²³⁵ и «Шуте»²³⁶ костюмы представляли собой весьма сложные и неудобные для танцовщиков конструкции. В большинстве своем это было связано с той символической ролью костюма в спектакле, которую сформулировали Н. Гончарова и М. Ларионов: «Театральный костюм представляет собой особый знак, значащую деталь, помогающую понять персонаж и его возможности; он создает нужную атмосферу до того, как актер начнет говорить, петь или танцевать. Он создает гротеск при помощи контраста, усиливает при помощи соответствия, усложняет или упрощает жест или смысл слова. Именно в этом проявляется изначальная взаимосвязь между костюмом и движением, между костюмом и словом».²³⁷

В тоже время декорации постепенно упрощаются, все больше и больше представляя собой условный фон условного пространства. Так, в «Полуночном солнце» это был синий задник с мерцающими солярными знаками и условным обозначением стволов деревьев. В дальнейшем, Ларионов откажется от громоздких декораций, бутафории и костюмов в пользу их функциональности и подчиненности законам движения. Уже в «Русских сказках» на смену ярким костюмам-декорациям придут костюмы, больше напоминающие репетиционные трико; появление конструкций в костюмах будет осуществлено только тогда, когда это обусловлено действием. Например, пышный наряд Царевны в сцене «Плач Царевны» скрывает группу танцовщиц, появление которых происходит в процессе представления самым чудесным образом.

Усиление условности декораций сопровождалось окончательным преодолением их статичности. Специфическое «оживление декораций»²³⁸ достигалось трансформацией отдельных элементов в процессе действия и, соответственно, изменяло сценическое пространство. Объемность декораций была заменена их плоскостностью, все

²³⁵ Балет в 1-м действии на музыку М. Равеля. Либретто и оформление М. Ларионова. Постановка, предполагавшаяся в 1915 году, так и не была осуществлена.

²³⁶ Хореографическая пантомима в 6-ти картинах на музыку С. Прокофьева по мотивам русских народных сказок. Постановка М. Ларионова и Т. Славинского 1921 г.

²³⁷ Цит. по кн.: «Дж. Боулт, Н.Д. Лобанов-Ростовский. Художники русского театра. М., 1994, с. 173».

²³⁸ Выражение заимствовано из исследования Е. Илюхиной. См.: «М. Ларионов. Н. Гончарова. Парижское наследие в Третьяковской галерее. [Авт.-сост.: Е.А. Илюхина, И.В. Шуманова]. М., 1999».

больше и больше напоминающей конструктивные и кубофутуристические эксперименты художников-станковистов. Все это сопровождалось постепенным отказом от цвета и от художественного оформления спектакля в целом. Ярче всего это проявилось во второй постановке «Лиса» в 1929 году, декорациями которой служили фотографический задник и конструкция-помост.

Последними «русскими» балетами антрепризы стали «Шут», «Русские сказки»²³⁹ и «Байка про лису»²⁴⁰ (1922 г.). Они были задуманы еще в 1915 году. По разным причинам постановка растянулась на довольно продолжительное время. Сначала появилась «Кикимора» (1916 г.), из которой впоследствии выросли «Русские сказки» (1917 и 1918 гг.). Родившись из хореографической миниатюры, балет представлял собой музыкально-хореографический цикл, в основе которого лежал принцип фольклорного повествования с включением основных жанров: сказки, баллады, былины, присказки и др. Кроме того, спектакль знакомил зрителей с миром языческих образов и обрядов, укладывая их череду в своеобразный жизненный цикл — от рождения («Кикимора») до смерти («Интермедия: похороны дракона»). В результате на сцене разыгрывался веселый народный праздник в лучших традициях, как старинного балаганного театра, так и дягилевского балета начиная от легендарного «Петрушки» А. Бенуа.

«Шут» появился на сцене только в 1921 году. Это был полный спектакль в 4-х картинах с несколькими сменами декораций. Спектакль полностью соответствовал поискам и экспериментам в области конструктивистского театра 1920-х годов. В то же время, Ларионов наследует традиции русского балаганного театра, а также современные тенденции к возрождению средневекового мистериального театра. Эта проблема нашла свое освещение в исследовании Г.Г. Поспелова и Е.А. Илюхиной «Михаил Ларионов.

²³⁹ Балет создавался с 1916 года. Сначала в 1916 г. была поставлена «Кикимора», в следующем 1917 г. совместно с Н. Гончаровой балетная сюита «Русские сказки» и, наконец, с добавлением еще трех номеров балет получит окончательное оформление в сезоне 1918 г.

²⁴⁰ Веселое представление с пением и музыкой на сл. и муз. И. Стравинского. Постановка 1922 г. в хореографии Б. Нежинской и декорациях М. Ларионова.

Живопись. Графика. Театр». В частности, авторы называют среди аналогичных тенденций имена Г. Крэга, Н. Евреинова и Вс. Мейерхольда, отмечая, однако: «Ларионов скорее обладает особой “футуристической” чуткостью к веяниям времени и органически воспринимает все, что созвучно его мироощущению. Тяготение нового режиссерского театра к пантомиме и балету накладывается на его собственное увлечение хореографией».²⁴¹

Главным достижением Ларионова, а именно им были выполнены основные художественные работы для спектакля, стали декорации «Шута» — плоскостные и трансформируемые в ходе представления. В результате, было освобождено пространство сцены для собственно танца. Тем самым, красота движения как ничто другое, как подлинная ценность, стала основой балетного спектакля.

Подлинным открытием М. Ларионова в его театральных работах стало оформление «Байки про Лису». И. Стравинский начал работу над ней в то же время, что и над «Свадебкой» — в 1915–1916 годах. Об этом свидетельствуют и строки из «Хроники» композитора, и наброски Ларионова 1915 года (в период работы над «Полуночным солнцем»). Ларионов посвятил этому балету более десяти лет, многократно перерабатывая его художественный материал. Первая премьера состоялась в 1922 году, а в 1929-м была осуществлена его конструктивистская постановка уже под названием «Лис». Новой была и хореографическая версия С. Лифаря, консультантом которого вновь, в третий раз, был назначен М. Ларионов. Именно вторая постановка 1929 года знаменовала собой окончательную трансформацию балета в сторону циркового акробатизма. Ларионов безапелляционно жертвовал во имя движения и сюжетом, и красочностью оформления. Костюм полностью сменяет репетиционное трико с письменным обозначением имени действующего лица на нем. Тем самым, Ларионов полностью уходит от фольклорности. Последнее, от чего был произведен отказ в пользу «чистого движения» был живописный задник. Если в первой постановке (1922 г.) он представлял собой художественно осмысленные кулисы, падуги, фон и плоскостную бута-

форию; то во второй (1929 г.) живописный фон заменяется черно-белой фотографией; а третья, не состоявшаяся, предполагала в виде задника металлические жалюзи или сетку.

Несмотря на сильное экспериментаторское начало С. Дягилева, приведшее к настоящей реформе балетного театра, даже он боялся тех радикальных перемен, которые предлагал М. Ларионов. Истинный размах его театрального дарования можно оценить только в контексте других сфер деятельности: станкового, историко-критического наследия, в тесном взаимодействии с его деятельностью в качестве консультанта антреприз.

Если для Н. Гончаровой работа с С. Дягилевым стала путем к известности, мировому признанию, то для М. Ларионова это был путь к своему призванию, к обретению себя как художника-декоратора, историка театра, хореографа и художественного руководителя. В целом же вторжение в жизнь антрепризы предшественников русского авангарда и европейского модернизма принципиально изменило ее лицо, что неизменно порождало критику как со стороны соратников С. Дягилева, так и извне.

²⁴¹ Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А. Михаил Ларионов. М, 2005, с. 199.

Глава IX. ИТОГИ

Традиционно историю, в том числе и историю дягилевской антрепризы, дробят на до- и послевоенный периоды. Так, например, А. Бенуа, следуя этой схеме, говорит о развитии в этот период «Русскими балетами» петербургских традиций. Он подчеркивает: то, что родилось в результате активной работы Дягилева и его соратников уже не было балетом «в прежнем и в узком смысле слова, а это как бы целая новая форма спектакля, в основании которой, однако, лежало известное возобновление традиций петербургского балета».²⁴² В это же время репертуар антрепризы обогащается новыми балетами, созданными при участии европейских композиторов и художников. Это обстоятельство позволило С. Лифарю сдвинуть внутреннюю хронологию «Русских балетов», определив рубежным, отделяющий «русский» период от «иммигрантского», 1912 год. По его мнению, это проявилось и в стилистике. В 1907–1911 годах антреприза развивала «неорусский» стиль. С 1912 года начинается период поиска и экспериментов, которые были нацелены на модернизацию балета. Так, 1912 год связан с усилением неоклассицистических тенденций в связи с увлеченностью Античностью, что нашло отражение в балетах «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси-Нежинского и «Дафнис и Хлоя» Равеля-Фокина. Упрощение и символизация танца, наблюдаемые уже в этих балетах, стали явным отражением формальных исканий в современном искусстве.

Особенно много комментариев со стороны критики прозвучало в адрес «Фавна». О. Редон называет этот балет «живой фреской»; о связи хореографии балета с фреской и скульптурой писал также и О. Роден. Налицо языковой обмен в семействе искусств, когда для раскрытия художественного образа не просто используется литературная основа, сюжетная интрига, но сам язык танца

²⁴² Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1980, с. 542.

передает эту образность. И тогда танца как такового уже нет – «нет больше поклонов, никаких прыжков, ничего, кроме положений и жестов полусознательной животности (...) Согласие между мимикой и пластикой абсолютное: все тело выражает то, чего требует разум; он воплощает характер с такой силой, что полностью передает овладевшее им чувство».²⁴³ Это было сказано Роденом относительно хореографии В. Нижинского, но эти слова можно смело адресовать и новой хореографии в целом.

Такое размывание границ внутривидового дробления искусства — характерная примета времени. С одной стороны, это ведет к обогащению каждого вида, но несомненно и то, что в определенный момент это грозит разрушением видовой специфики искусства. Именно на этой позиции стояла отечественная критика, в частности Я. Тугендхольд, который писал, что «в “Фавне” движение уступает место позе, танец — жесту, мимика — “архаической улыбке”, динамика — статике, театр — декоративному панно или живой картине». Он делает из всего этого далеко не оптимистичный вывод, — «Но ведь это хоть и красивый, но все-таки тупик. Ибо сущность театра — в ритме движения, в трех измерениях, в беге души и живой, трепещущей крови и плоти».²⁴⁴ В то же время, эти подчас необъяснимые и действительно тупиковые эксперименты вели к обновлению языка искусства: все передовое и жизненное закреплялось, тогда как мертвое и надуманное уходило в прошлое.²⁴⁵

Последние годы существования Русской антрепризы уже полностью вписываются в эстетику модернизма 1920-х годов, отражая в неповторимом языке танца конструктивистские находки. Наиболее показательны в этом отношении уже не балетные, а в большей степени акробатические спектакли «Стальной скок» С. Прокофьева и «Кошка» Соге-Баланчина. Резкой критике подверг антрепризу 1920-х годов А. Бенуа. Будучи сподвижником Дягилева в

²⁴³ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I. М., 1982, с. 227.

²⁴⁴ Цит. по кн.: «С. Лифарь. Дягилев и С Дягилевым. М., 2005, с. 318».

²⁴⁵ Так было с так и неосуществленным проектом балета И. Стравинского «Литургия» (1915 год), задуманного как хореографический спектакль со звучащей тишиной.

первый период истории «Русских балетов», он выступает ярким противником модернистических увлечений импресарио и своего друга, вынося беспощадный вердикт антрепризы позднего периода. «Балет ультрапередового характера завело куда-то в безысходный тупик (...) Позади время, когда балет был чем-то осмысленным, поэтичным, тесно связанным с другими искусствами и больше всего с музыкой (...) Теперь же он имеет тенденцию совершенно эмансипироваться даже от музыки и стать чем-то абсолютно самодовлеющим».²⁴⁶ Тем самым, в новом модернизированном балете Бенуа видит отход от эстетики «Мира искусства» — от принципов эстетизма и синтетизма, служителем которых он все еще оставался. Вероятнее всего, Бенуа, оставшись на прежних позициях эпохи модерна, не увидел в новой хореографии, новой музыке и новом декорационном искусстве также и нового тезиса истории, который стал следующим этапом эволюции культуры и искусства уже XX века. Оценивая третий поздний период истории «Русских балетов» С. Лифарь говорит о его внутренней неоднородности: «Господствующими тенденциями третьего периода Русского балета были конструктивизм декораций, модернистское упрощение музыки, литературность, актуальность и акробатизм хореографии. Конструктивистская тенденция достигла своей высшей точки в 1927 году — в балетах “Кошка” и “Стальной скок” — для того, чтобы после этого началось преодоление конструктивизма и стремление к неореалистической сценической драме — стремление, ясно выразившееся в “Блудном сыне” 1929 года».²⁴⁷

Тем не менее, в последние годы существования антрепризы Дягилев остывает к этому грандиозному делу своей жизни. Формально продолжая исполнять обязанности директора, он уже не живет ее жизнью и интересами. Постепенно он уходит в коллекционирование библиографических редкостей и научно-изыскательскую работу, мечтая о создании русского книгохранилища в Европе. Интересное объяснение этому феномену дает последний

²⁴⁶ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М., 1980, с. 540.

²⁴⁷ Лифарь С. Дягилев и С. Дягилевым. М., 2005. С. 389

²⁴⁸ Там же, с. 400.

фаворит С. Дягилева С. Лифарь: «Ослабление его интереса к рВ целом, нельзя однозначно расчленивать всю историю Русского балета на замкнутые и четко очерченные периоды. Антреприза, как живой организм, пребывала в постоянном развитии, которое было связано как с поиском новых тем, образов, форм, так и новых решений уже известных проблем. Можно выявить основные тенденции в развитии антрепризы, которые не сменяли друг друга во времени, а чаще сосуществовали, выражая, тем самым, суть своего времени — многослойность, полистилистичность, вариативность. Тем самым, стирались границы времен и школ, и вырабатывался единый интернациональный стиль. Но при всем этом С. Дягилеву удалось сохранить специфическое «русское» ядро, центральную идею всей своей жизни и художественных предприятий — служение красоте, не мертвой, но вечно становящейся. Знаменательны в этом отношении слова самого С. Дягилева, сказанные им на одной из репетиций: «Русский балет Дягилева — передовой балет в мире — не может топтаться на месте, не может жить только вчерашним и даже сегодняшним днем, а должен предвосхищать и *завтра*, должен вести за собой толпу и открывать то, что еще никто не открыл».²⁴⁹

Тем самым, Дягилев своей деятельностью и активной жизненной позицией реализовал мечту многих русских мыслителей. Он стал реальным воплощением философских построений Н. Бердяева, предсказывавшего эру творческого подвига человека. Жизненным лозунгом С. Дягилева могли бы стать слова, написанные его современником А. Скрябиным: «Всегда иное, всегда новое, всегда вперед».²⁵⁰ Только одно отличает поиски Дягилева от утопических идей русских философов-идеалистов: стремление предугадать, но не подчинить течение времени, его характер и идеалы. Синтетическое по своей сути явление антрепризы было лишено той апокалипсичности, которой наполнено русское искусство и эстетика рубежа XIX–XX веков. Дягилевская антреприза перешагнула этот рубеж, став детищем века XX.

²⁴⁹ Там же, с. 432.

²⁵⁰ Записи А.Н. Скрябина // Русские Прописи. Т. 6. СПб, 1919, с. 170.

Библиография

- Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — 400 с.
- Аронов А.А. Культурный ренессанс Русского Зарубежья. — М.: Экон-Информ, 2007. — 264 с.
- Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы/Вступ. ст. и коммент. С.Г. Галагановой. — М.: Республика, 2004. — 392 с. с ил.
- Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX — начало XX века/Общ. ред. и прим. Е.М. Орловой. — 2-е изд. — Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1968. — 324 с.
- Бакст Л. Об искусстве сегодняшнего дня//Столица и усадьба. — 1914. — № 7. — С. 18.
- Бакст Л. Пути классицизма в искусстве//Аполлон. — 1909. — № 2. — С. 63-78; № 3. — С. 46-59.
- Бенуа А.Н. и Дягилев С.П. Переписка (1893-1928)/Сост., подгот. текста и коммент. И.И. Выдрина. — СПб.: «Сад искусств», 2003. — 128 с. с ил. — «Серия «Письма как зеркало эпохи»).
- Бенуа А.Н. В ожидании гимна Аполлону//Аполлон. — 1909. — № 1. — С. 5-11.
- Бенуа А.Н. Воспоминания о балете//А.Н. Бенуа. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2/Отв. ред. Д.С. Лихачев. — М.: Наука, 1980. — 743 с. с ил. — (Серия «Литературные памятники»). — С. 503-550.
- Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т./Отв. ред. Д.С. Лихачев. — М.: Наука, 1980. — (Серия «Литературные памятники»). — Т. 1. — 712 с. с ил. — Т. 2. — 743 с. с ил.
- Бенуа А. Художественные ереси//Золотое руно, 1906. — № 2. — С. 80-88.
- Бердяев Н. Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь»//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т. 2. — М.: Искусство, 1994. — 510 с. — (Серия «Русские философы XX века»). — С. 301-322.
- Борисовская Н. Лев Бакст. — М.: Искусство, 1978. — 120 с., ил.
- Боулт Дж. Художники русского театра. 1880-1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. — М.: Искусство, 1990. — 112 с., 299 ил.
- Боулт Дж., Лобанов-Ростовский Н.Д. Художники русского театра. 1880-1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. — М.: Искусство, 1994. — 420 с., 102 с. ил.
- Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. [Ред.-сост., авторы вступ. ст., очерков о мемуаристах и коммент. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков]. — Л.: Издательство «Художник РСФСР», 1971. — 717 с. с ил.
- Власова Р.И. Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. — Л.: Художник РСФСР, 1984. — 188 с.: ил
- Волошин М. Архаизм в русской живописи//Аполлон. — 1909. — № 1. — С. 43-53.
- Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. [Сост. и коммент. А.Г. Мовшенсона; вступ. ст. Ф.Я. Сыркиной]. — Л.-М.: Искусство, 1960. — 389 с. с ил.
- Дягилев С. Выставки «Петербургских художников» и передвижников//С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. I/Авт.-сост.: И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — 496 с., 96 л. ил. — С. 103.
- Дягилев С. Еще о балетных итогах//Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. 1/Авт.-сост.: И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — 496 с., 96 л. ил. — С. 213-214.
- Дягилев С. Оперные реформы//Мир искусства. — 1902. — № 12. — С. 60-62.
- Дягилев С. Сложные вопросы//Мир искусства. Т. I. №№ 1-12. — 1899. — С. 1-16, 37-61.
- Дягилев С. Художественные критики//Мир искусства. — 1900. — №7-8. — С. 144-157.
- Каратыгин В.Г. «Весна священная»//В.Г. Каратыгин. Избранные статьи. М.-Л.: Музыка, 1965. — 352 с. — С. 122-129.
- Каратыгин В.Г. Молодые русские композиторы//Аполлон. — 1910. — № 11. — С. 30-42; № 12. — С. 37-50.
- Каратыгин В.Г. Новейшие течения в русской музыке//В.Г. Каратыгин. Избранные статьи. М.-Л.: Музыка, 1965. — 352 с. — С. 141-153.

- Карсавина Т.П. Театральная улица. — Л.: Искусство, 1970. — 247 с. — (Серия «Театральные мемуары»).
- Коваленко Г. «Пространство “Золотого петушка”» // Наталья Гончарова. Годы в России. — СПб.: Государственный Русский музей, 2002. — 342 с.: ил. — С. 259-262.
- Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры: (Теоретический очерк): Учебник для вузов. — М.: Наука, 1994. — 375, [3] с.
- Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры: Учеб. Пособие для вузов. — М.: Аспект Пресс, 1997. — 686 с. — (Открытая книга. Открытое сознание. Открытое общество/Ин-т Открытое общество).
- Кондаков И.В. Русская культура: краткий очерк истории и теории: Учеб пособие для студентов вузов. — М.: Книжный дом «Университет», 1999. — 360 с.
- Коптяев А. Новая русская музыка с культурной точки зрения // Северный вестник. — 1897. — № 1. — С. 203-216.
- Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: Исслед. — М.: Музыка, 1991. — 166 с.: нот.
- Левинсон А. О новом балете // Аполлон. — 1911. — № 8. — С. 30-49; № 9. — С. 16-29.
- Левинсон А. Старый и новый балет. — Пг.: Издательство «Свободное искусство», 1918. — 133 с.
- Левченков О.Р. «Аполлон Мусaget» Стравинского-Баланчина: скульптура, живопись, жестовость // С. Дягилев и русское искусство XIX-XX веков: Т. I. — Пермь: Пермская государственная художественная галерея, 2005. — 232 с. — С. 220-230.
- Лифарь С. Дягилев и С Дягилевым. — М.: ВАГРИУС, 2005. — 592 с. с ил.
- Маковский С. Страницы художественной критики. Кн. 2. современные русские художники. — СПб.: Пантеон, 1909. — 163 с.
- Михаил Ларионов. Наталья Гончарова. Парижское наследие в Третьяковской галерее. [Авт.-сост.: Е.А. Илюхина, И.В. Шуманова]. — М.: ГТГ, 1999. — 120 с.: ил.
- Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А. Михаил Ларионов. [Живопись. Графика. Театр]. — М.: «Галарт» — «РА», 2005. — 407 с., ил.
- Пути развития русского искусства конца XIX — начала XX века. [Под ред. Н.И. Соколовой и В.В. Ванслова]. — М.: Искусство, 1972. — 271 с. с ил.
- Римский-Корсаков А. «Золотой петушок» на парижской и лондонской сценах // Аполлон. — 1914. — № 6-7. — С. 46-54.
- Росихина В.П. Оперный театр С. Мамонтова/Ред. и вступ. ст. И.Ф. Кунина. — М.: Музыка, 1985. — 238 с. с ил.
- Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века/Ред.-составитель М. Арановский. — М., 1997. — (Государственный институт искусствознания МК РФ). — 874 с.
- Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908-1917). Кн. 4. изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство. — М.: Наука, 1980. — 495 с. с ил.
- Русский музей представляет: Дягилев и его эпоха. Альманах. Вып. 11. — СПб.: Palace Editions, 2001. — 320 с. С ил.
- Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т./Авт.-сост.: И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — Т. I. — 496 с., 96 л. ил. — Т. II. — 576 с., 88 л. ил.
- Сергей Дягилев и русское искусство XIX-XX вв.: Т. I. — Пермь: Пермская государственная художественная галерея, 2005. — 232 с.
- Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX- начала XX века. — М.: АСТ-Пресс; Галарт, 2001. — 303 с. с ил.
- Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. — М.: Советский художник, 1984. — 296 с. с ил.
- Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. — М.: Искусство, 1970. — 293 с.
- Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века/Г.Ю. Стернин. — М.: Искусство, 1976. — 222 с.
- Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910 годов/ВНИИ искусствознания. — М.: Искусство, 1988. — 285 с.
- Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. — М.: РОССПЭН, 2004. — 368 с. — (Серия «Российские Пропилеи»).

- Суздаев П.К. Врубель. Музыка. Театр. — М.: Изобразительное искусство, 1983. — 368 с. с ил.
- Турчин В.С. «Да» и «нет» на переломе эпох. Теософская традиция в русской культуре//С. Дягилев и русское искусство XIX-XX вв.: Т. I. — Пермь: Пермская государственная художественная галерея, 2005. — 232 с. — С. 15-24.
- Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. — Л.-М.: Искусство, 1962. — 640 с.: ил.
- Шестаков В.П. Искусство и мир в «Мире искусства». — М.: Славянский диалог, 1998. — 176 с. с ил.
- Шестаков В.П. «Мир искусства»: утопия эстетизма//В.П. Шестаков. Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры. — М.: ВЛАДОС, 1995. — 208 с. — С. 137-185.
- Эткинд М.Г. А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX — начала XX века. — Л.: Художник РСФСР, 1989. — 478 с.: ил.
- Эткинд М.Г. А.Н. Бенуа. 1870-1960 [Вступит. статья чл.-корр. АН СССР заслуж. деятеля искусств РСФСР проф. д-ра искусствоведения А.А. Сидорова]. — Л.-М.: Искусство, 1965. — 215 с.
- Якимович А.К. Истоки, пути и парадоксы русского дионисийства//С. Дягилев и русское искусство XIX-XXв.: Т. I. — Пермь: Пермская государственная художественная галерея, 2005. — 232 с. — С. 25-37.
- White E.W. Stravinsky//European music in the 20 century. Edited by Howard Hartog. — Penguin books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, Australia: Penguin Books, Mitchan, Victoria. — First published by Routledge and Kegan Paul 1957. — This revised edition published in Pelican B.

Оглавление

Предисловие	3
Глава I. Предчувствия и предвестия	8
Глава II. «Мир искусства» и художественные выставки	18
Глава III. Начало «русской экспансии»	31
Глава IV. Феномен русского балета	38
Глава V. Игорь Стравинский	48
Глава VI. Триумф русской сценографии. Александр Бенуа, Лев Бакст	60
Глава VII. Поиски и эксперименты	80
Глава VIII. Антреприза и русский авангард. Наталья Гончарова, Михаил Ларионов	94
Глава IX. Итоги	106
Библиография	110

СЛУЖЕБНАЯ СТРАНИЦА