

Елизавете Яковлевне Суриц посвящаю

Содержание

Предисловие к русскому изданию	9
От научного редактора	16
Предисловие к американскому изданию	17

I. ИСКУССТВО

1. «Освободительная эстетика» Михаила Фокина	29
2. Поэтика авангарда Вацлава Нижинского	89
3. Создание балетного модернизма	122
4. Двадцатые	151

II. АНТРЕПРИЗА

5. Русские истоки	213
6. Вступление в рынок	250
7. Подписываясь под модернизмом: американское интермеццо	280
8. Эра танцевального бума	293
9. Протеевская сущность	327

III. ПУБЛИКА

10. Париж: образованная публика	371
11. Лондон: лорды, леди и литераторы	405

12. Послевоенная публика	445
Эпилог	503
Приложение I	506
Приложение II	521
Приложение III	528
Примечания	546
Библиография	635
Благодарности	649
Фотоматериалы	651
Об авторе	654

Предисловие к русскому изданию

Возможность представить читателю русское издание моей книги «Русский балет Дягилева» — большая честь для меня. В 2009 году весь балетный мир отмечал столетие первых выступлений прославленной дягилевской труппы. Концерты, выставки, симпозиумы и спектакли отдавали дань искусству, которое Дягилев воплотил в жизнь, и открытым им талантам. Пусть из балетов, созданных его труппой, ныне продолжают исполняться не более дюжины, дягилевское наследие остается жизнеспособным. Несмотря на то что остальные постановки канули в Лету, разделив судьбу, которой удалось избежать лишь малому числу балетов, идеи, лежащие в их основе, остаются актуальными и художественно плодотворными.

Эти идеи составляли кредо Дягилева — хотя сам он вряд ли использовал бы это слово. Он нес их с собой из Петербурга в Париж, из одной гастрольной поездки в другую; они диктовали его выбор, был ли он юным денди, зачинателем «Мира искусства», или солидным *барин*ом, проницательным руководителем Русского балета. С самого начала он верил в то, что высокое искусство обладает силой, достигающей глубины души и способной передать индивидуальные чувства артиста зрителям. С ранних лет он был исключительным энтузиастом, чья любознательность не знала границ. Его жизнь можно представить себе как постоянный поиск, в котором процесс создания искусства занимал, наверное, более важное место, чем художественный результат. Он верил, что искусство — многогранный феномен, оно может принимать бесчисленные формы и звучать разными го-

лосами, — возможно, именно поэтому его хореографы так сильно отличались друг от друга, а приглашенные им художники и композиторы представляли столь разные течения модернизма. Он верил в мастерство, в изысканность и доверял своему вкусу, определяя эстетику каждой стороны Русского балета, какой бы незначительной внешне она ни была. Он жил ради искусства и сделал искусство образом жизни. Притом что форма искусства, которой он посвятил последние двадцать лет своей жизни, была предельно эфемерна, он всегда относился к ней как к делу высшей степени серьезности и необходимости — и этот урок мы должны помнить.

Дягилев был глубоко русским человеком. Его родословная уходит корнями в Центральную Россию, в Пермь и Бикбарду, где находилось летнее имение его семейства. Он вырос на просторах России, в окружении ее лесов, ее народного искусства и обычаев, в эпоху упадка российского дворянства, чьи исчезающие богатства он прославил на грандиозной выставке портретов 1905 года. «Единственный возможный национализм, — писал он в «Основах художественной оценки», своем раннем эссе, опубликованном в «Мире искусства», — это бессознательный национализм крови»¹. И начиная с самого названия — «Русский балет» — созданная Дягилевым труппа была, по крайней мере отчасти, осознанно национальным проектом, пусть даже быстро утратила всякую связь с российским правительством и никогда не выступала в России. Действительно, именно Русский балет и его постановки изменили повсеместно распространенное восприятие балета как французского или итальянского искусства, представив его как искусство преимущественно русское. В годы перед Первой мировой войной никто не прилагал столько усилий к тому, чтобы привлечь зрителя к русскому искусству, как Дягилев. Он познакомил Запад с несколькими русскими операми, начиная с «Бориса Годунова» (который в его антрепризе был поставлен дважды), и обратился к музыке Римского-Корсакова при постановке балетов. Он также явил миру шедевры Стравинского, ставшего его открытием и «первым сыном», в которых Россия предстала в разнообразных обликах — народной сказки, старинной уличной ярмарки, жестокого скифского обряда. Во время Первой мировой войны он инициировал постановку неопрimitивистских балетов с оформлением Натальи Гончаровой

¹ Это было четвертое из эссе, написанных Дягилевым в серии «Сложные вопросы» в «Мире искусства» 1899 г. Т. 1, № 3–4, «Сложные вопросы (окончание)», с. 58.

и Михаила Ларионова, которые ослепляли публику яркими красками и стилизованными картинами русской народной жизни, прекрасно сочетавшимися с музыкой Римского-Корсакова и Лядова.

После войны путь Дягилева, как и Стравинского, лежал в стороне от России. Но даже в эти годы, когда новый репертуар труппы, казалось, всецело принадлежал Западу, Россия время от времени возникала в нем — приходя чаще всего через воспоминания. Говоря о «Женских хитростях» Чимарозы, которые Дягилев поставил в 1920 году как оперу-балет, он приписывал происхождение этой постановки временам пребывания композитора в России в начале 1790-х. «История увенчивается свадьбой, — объяснял он в интервью лондонскому “Обсерверу”, — и когда дело доходит до женитьбы, то последняя строчка либретто гласит: “А теперь у нас будет русский балет”». Так среди мелодий итальянской оперы появилась «Камаринская», под которую обычно танцевали на русских крестьянских свадьбах¹. Россия скрыто присутствовала в балете «Зефир и Флора» (1925), современном прочтении античного мифа на музыку «третьего сына» Дягилева Владимира Дукельского, молодого эмигранта, который под псевдонимом Вернон Дюк позже сделал успешную карьеру на Бродвее. Композитор так вспоминал об истоках балета в своих мемуарах «Паспорт в Париж»: «Дягилев сказал мне, что хочет иметь балет, где классика сочеталась бы с русскими мотивами — как он выразился, балетные пачки — с кокошниками. Сергей Павлович... обожал... русскую “классическую” живопись... и особенно крестьянок Венецианова... — их одежду, которая представляла собой нарядное смешение крестьянских головных уборов с представлением русских помещиков об античных одеяниях. У этих помещиков были свои театры... и их излюбленным занятием было наблюдать на сцене своих новых фавориток — Дуняш и Параш, — которые, помимо своего простонародного очарования, приобретали божественные черты Флоры или Психеи»². «Ода» (1928) также была попыткой передать современный взгляд на русское прошлое. Источником вдохновения для этой постановки была ода Ломоносова на восшествие на престол императрицы Елизаветы. В балете киноэффекты и неоновое освещение использовались для изображения упомянутого в оде северного сияния. (По словам композитора этого балета Николая Набокова, двоюродного брата

¹ “Cimarosa at Covent Garden. Italian Opera and Russian Ballet. M. Diaghileff’s Theory of Acting”, *The Observer*, 20 June 1920, p. 10.

² Vernon Duke, *Passport to Paris* (Boston: Little, Brown, 1955), p. 121.

известного писателя, ходили слухи, что Дягилев был «праправнуком одного из внебрачных детей императрицы»¹.) Не было постановки более русской, чем «Свадебка» Стравинского (1923), как утверждал Дягилев, защищая балет от нападок лондонской прессы. «Можно сказать, что “Свадебка” — это неосуществленная мечта Мусоргского. Я уверен, что никакая другая постановка не представляет Россию более полно. Наконец, я сам русский и знаю, что говорю; и возможно, недаром этот балет был посвящен мне». В «Свадебке» была заключена та «человеческая красота», которая «объединяла “Бориса Годунова” с поэзией Шекспира»².

Притом что Дягилев был глубоко русским, он являлся величайшим космополитом. В эссе для «Мира искусства», которые он писал в двадцатилетнем возрасте, уже заметен масштаб его мыслей, легко пересекавших границы стран и веков. Еще до 1917 года он стал экспатриантом, который лишь изредка бывал в России, гражданином мира. Он побывал на трех континентах (хотя ненавидел морские путешествия), а домом ему служила бесконечная вереница гостиничных номеров. Его вторым языком был французский, но, если верить Вернону Дюку, он неплохо говорил и по-английски, хотя часто предпочитал притвориться, будто не понимает его. Дягилев обладал энциклопедическими познаниями в музыке и гордился своим знакомством с новыми композиторами и новыми произведениями повсюду, где ему приходилось бывать. Он обожал Италию и питал любовь к Испании, передавая свои чувства через балеты, являвшиеся подлинными вехами его биографии.

Дягилев не любил Соединенные Штаты, но его занимала — и не раз — идея создания американского балета, о чем наиболее ярко свидетельствует его интервью в «Бостон сандей пост». Это было в 1916 году, когда слово «революция» еще не вызывало в воображении картин политического мятежа и насильственной смены режима. «В те дни мы все были революционерами, — говорил он музыкальному критику Олину Доунзу, — когда боролись за дело русского искусства, а сам я лишь чудом избежал того, чтобы участвовать в революции иным способом, чем с помощью живописи и музыки... Мы начали с того, что поставили под вопрос и ниспровергали каждое устоявшееся яв-

¹ Nicolas Nabokov, *Old Friends and New Music* (London: Hamish Hamilton, 1951), p. 67.

² “Les Noces. M. Diaghileff Replies to the Critics. A Wedding or a Funeral?” *The Observer*, 20 June 1926, p. 11.

ление... и мы нашли свою публику» — вот в чем состоял его совет американцам. «Дорогой господин, в Америке полно искусства — зрелого и своеобразного. Единственная проблема — в том, что Америка его не знает... Они пытаются подражать Европе точно так же, как мы в России столько лет упорно копировали ее». Как и все прочие, кто приезжал в Нью-Йорк, Дягилев восхищался жизнью и «бесконечным многообразием красоты» ночного Бродвея¹.

Несмотря на сложное отношение Дягилева к революции, которая сломала жизни и карьеры столь многих дорогих ему людей, он не отказался от идеи художественных преобразований и не стал отождествлять достижения советского искусства с политическим триумфом большевизма. Он по-прежнему оставался бесконечно открытым новому, и в его репертуаре можно обнаружить продолжающуюся связь как с советскими, так и с эмигрировавшими деятелями искусства, порой даже в течение одного сезона. Откуда бы ни происходили идеи, лежащие в основе постановок, больше всего он ценил в них постоянное стремление к эксперименту. Именно это вывело его на путь поиска, который вызвал столько потрясений в узком кругу его художников и придал ему способность преображаться, подобно фениксу, всякий раз после того, как он извлекал лучшее из очередного хореографического периода. Английские критики, такие как первый биограф Дягилева Арнольд Хаскелл, сокрушались по поводу его тяги к экспериментам, обвиняя его в 1920-е годы в «лихорадочной погоне за новизной» и в безнадежных попытках сохранить «контакт с молодым поколением и новыми идеями»². Тем не менее в эстетическом подходе Дягилева видна определенная последовательность, которая опровергает его обвинения в художественном оппортунизме, даже если он временами и был ему свойствен, как это было в случае, когда он заменил оформление для постановки «Ромео и Джульетты» 1926 года, выполненное Кристофером Вудом, на сюрреалистическую живопись Макса Эрнста и Миро — притом что только друзья английского художника могли поставить под сомнение мудрость дягилевского решения. Он был уверен, что искусство в своей основе субъективно и что значение искусства кроется в созвучии взглядов художника и зрителя. Он изложил эту теорию в «Мире искусства»,

¹ Olin Downes, "Diaghileff Explains His Ballet's Origins", *Boston Sunday Post*, 23 January 1916, p. 31.

² Arnold Haskell, *Diaghilev: His Artistic and Private Life* (London: Gollancz, 1935), pp. 328, 335.

в эссе «Основы художественной оценки», и никогда не отступался от нее. В его защиту свидетельствует то, что тридцатью годами позже молодая англичанка, посетившая лондонскую премьеру «Свадебки», сказала ему, что «хотя она не совсем поняла спектакль, она почувствовала что-то такое, чего не испытывала никогда в жизни»¹.

В том же эссе в Дягилеве проявился и «революционер», который отождествлял свое поколение с теми, «которые бесстрашно боролись против принятых в их время взглядов»². Он придерживался этой позиции нонконформизма до конца жизни. И действительно, последнее из опубликованных им заявлений — письмо редактору «Таймс», вышедшее лишь за месяц до его смерти, — содержало проникновенную защиту недавней премьеры «Блудного сына» Баланчина (1929), обвиненной лондонскими критиками в излишнем атлетизме. «В пластических исканиях Баланчина, — утверждал он, — гораздо менее акробатики, чем в последнем “па-де-де” в “Свадьбе Авроры”»³. Дягилев любил парадоксы и остроумные словесные обороты, которые придавали его кредо экспериментатора легкость эпохи джаза. В 1926 году в статье Беверли Николс в газете «Скетч» приводятся два его высказывания: «Величайшая доблесть артиста — в его неверности» и «Артист заканчивается в тот момент, когда он знает, что будет делать в следующий раз»⁴. Такая антисентиментальность и готовность периодически менять свой художественный облик не устраивала его коллег, которые «отживали» век своей полезности и оказывались отторгнуты Дягилевым, исключены из среды, которая была творческим центром их жизни. Но эта готовность двигаться вперед, невзирая на боль и гнев, которые вызывало у других его поведение, была основой психологической маскировки Дягилева и ключом к его последовательным художественным перевоплощениям. Дягилев никогда не оглядывался назад, но всегда нес свое прошлое с собой. Оно было для него хранилищем воспоминаний, отложенных до дня, когда они подскажут ему идеи замечательных новых работ. Его заставляли двигаться вперед эта перспектива и осознание того, что его «искания, кажущиеся сегодня...

¹ “Les Noces. M. Diaghileff Replies to the Critics”.

² Дягилев С. Основы художественной оценки // Сложные вопросы. Мир искусства, 1899. Т. 1. № 3–4. С. 60.

³ Сергей Дягилев. Письмо к редактору [английской газеты «Таймс»] о балете «Байка про лису» и о концерте И. Б. Маркевича // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. М., 1982. С. 257.

⁴ Beverley Nichols, “Celebrities in Undress: XIV. — Diaghileff”, *The Sketch*, 30 June 1926, p. 526.

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

опасными, станут необходимыми завтра»¹. Эта убежденность в необходимости «делать работу», как сказали бы сегодняшние танцовщики, более чем любая из его постановок, является для нас значимым наследием Дягилева, и именно поэтому он остается нашим современником уже спустя век после рождения Русского балета.

Апрель 2009

Линн Гарафола

¹ Сергей Дягилев. Письмо к редактору [английской газеты «Таймс»] ... С. 256.

От научного редактора

Перевод книги *Diaghilev's Ballets Russes* американского исследователя Линн Гарафолы на русский язык стал возможен благодаря ее щедрому разрешению.

В работе над переводом нам с М. Ивониной оказали помощь Елизавета Суриц, Виолетта Майнице, Олег Брезгин, Александр Ласкин, Карен Хьюитт, Евгения Илюхина, сотрудники Дома С. П. Дягилева — и конечно, на наши многочисленные вопросы отвечала сама автор.

Монография содержит огромное количество названий, которые мы даем в тексте на русском языке с указанием оригинального названия, за исключением тех, которые получили устойчивый перевод в отечественной литературе.

Библиографический список автора приведен без изменений. Прочитированные в нашем издании источники, написанные на русском языке или имеющиеся в переводе, указаны в примечаниях. Имена собственные, когда это возможно, приведены в устоявшейся транскрипции.

О. Р. Левенков

Предисловие к американскому изданию

История балета XX века не знала труппы, которая оставила бы в ней столь же глубокий и влиятельный след, как Русский балет Дягилева. Он просуществовал всего двадцать лет — с 1909 по 1929 год, — но за эти два десятилетия успел превратить балет в живое, современное искусство. Русский балет создал первые образцы классики XX века: «Шопениана», «Жар-птица», «Петрушка», «Послеполуденный отдых фавна», «Весна священная», «Парад», «Свадебка», «Лани», «Аполлон Мусагет», «Блудный сын», — которые живут на сцене и по сей день. В этой труппе были взлелеяны выдающиеся хореографы XX столетия Михаил Фокин, Вацлав Нижинский, Леонид Мясин, Бронислава Нижинская и Джордж Баланчин, благодаря творчеству которых Русский балет определял развитие хореографии вплоть до 1970-х годов. Русский балет породил самые выдающиеся в XX веке союзы танца с другими видами искусств: содружества с композиторами — такими, как Игорь Стравинский, Клод Дебюсси, Морис Равель, Сергей Прокофьев; и художниками — такими, как Пабло Пикассо, Наталья Гончарова, Андре Дерэн и Анри Матисс. Из танцовщиков, прошедших школу этой труппы, вышли преподаватели и балетмейстеры, продолжившие ее дело в столицах и провинциальных городках многих стран Запада. И сверх того — как будто всего этого было мало! — труппа воспитала несметное число поклонников балета, предшественников его современной массовой аудитории. Не будь Русского балета, история балета XX века сложилась бы совершенно иначе.

Истоки дягилевской труппы лежат в России — на родине ее первых танцовщиков и всех ее хореографов, как, впрочем, и многих композиторов и художников-декораторов. Тем не менее Русский балет никогда не выступал в России, а с 1909 года вообще не имел со своей страной никаких официальных связей. Труппа была детищем Запада, начиная с названия (она и называлась по-французски — *Ballets Russes*). Париж стал городом ее рождения, Виши — ее угасания, а между ними ей служили домом подмостки трех континентов. Существование в постоянных странствиях глубоко повлияло на труппу и не раз меняло ее облик. Однако даже в «юные годы» ее работы не были похожи на постановки, преобладавшие в российском репертуаре. В петербургском Мариинском театре в то время господствовали балеты Мариуса Петипа — многоактные произведения, такие как «Спящая красавица», «Раймонда», «Баядерка». А в репертуаре Русского балета с момента образования труппы и до 1914 года особое положение занимали одноактные драмы и лирические миниатюры Михаила Фокина — так называемый новый балет, существовавший лишь на периферии официальной танцевальной культуры России.

Таким образом, с самого начала отход от официального балета стал и краеугольным камнем, на котором труппа создала свой неповторимый облик, и ее *raison d'être* — причиной ее бытия, стоящей за круговертью постоянных преобразований. В репертуаре труппы оставили след многие ипостаси модернизма: символизм, примитивизм, кубизм, футуризм, конструктивизм, неоклассицизм, бесчисленное множество других «измов», сменявших друг друга на творческом горизонте того времени. В течение двадцати лет Русский балет, казалось, был вовлечен в постоянные эксперименты, результатом которых явилось расширение выразительных возможностей балетного театра. Это коснулось всего: сюжета, выбора танцевальной лексики, стиля хореографии, сценического пространства, музыки, оформления сцены, костюмов и даже внешнего вида танцовщиков — на всем отразился поиск новых форм. Идеи, вдохновлявшие эти поиски, часто заимствовались из других видов искусств, не связанных с танцем — живописи, авангардных спектаклей и особенно из «новой драмы», революционизированной такими новаторами сценического мастерства, как режиссеры Константин Станиславский и Всеволод Мейерхольд. Не все из этих экспериментов оказались плодотворными, многие просуществовали не более сезона. Но в целом все они способствовали освобождению балета от бремени XIX столетия.

И тем не менее хореографы Русского балета никогда полностью не порывали с достижениями прошлого. Его наследие почти всегда присутствовало в их творчестве, каким бы новаторским оно ни было. Во все двадцать лет существования труппы основами ее профессионального языка оставались па, комбинации и средства художественного воздействия классического балета. Именно их ежедневно оттачивали артисты в своих танцевальных классах, и именно на них опирались в своем творчестве даже самые радикально настроенные хореографы труппы. Наряду с языком классического танца они заимствовали из прошлого еще одно — идею о том, что источником смысловой наполненности танца является движение. В отличие от многих современников хореографы Русского балета никогда не отвергали самой сути классического танца. Они пытались избавиться лишь от груза условностей, ставших неременной частью классического балета конца XIX века. Подобно многим писателям того времени, стремившимся к выявлению живой литературной традиции, эти хореографы боролись за переосмысление классического наследия, столь необходимого для нового века. Этим самым они подготовили почву для триумфа неоклассицизма середины XX столетия — стиля, впервые появившегося в 1920-е годы.

Но влияние Русского балета ощущалось не единственно в области хореографии. 1920, 1930 и 1940-е годы стали свидетелями рождения многих новых балетных трупп, по большей части позаимствовавших у Русского балета не только вдохновение, но и, по меньшей мере, некоторые черты их облика. Среди них были разнообразные гастролирующие коллективы русского балета, унаследовавшие магическую притягательность и репертуар своего прославленного предшественника и распространившие их по всем частям света. В Англии такими последователями стали Вик-Уэллс Балле (впоследствии Королевский балет Англии), Балле Рамбер и труппа Маркова-Долин — все они основаны ветеранами Русского балета. В США это были Балле Тиэтр (современный Американ Балле Тиэтр), в первые годы существования выступавший главным пропагандистом основных постановок Русского балета, а также Нью-Йорк Сити Балле, чей художественный руководитель Джордж Баланчин был последним собственным хореографом труппы. К этому перечню можно добавить еще несколько трупп, существование которых оказалось не столь продолжительным: Театр танца Брониславы Нижинской, труппа Иды Рубинштейн, Балле Интим Адольфа Больма, а также такие известные коллективы, как Па-

рижская опера и Театр Колон в Буэнос-Айресе, которые с появлением в них выходцев из Русского балета получили новый творческий импульс. То, что сегодня искусство балета процветает и развивается во всех уголках земного шара, — во многом заслуга Русского балета.

На протяжении всего своего существования эта труппа была центром притяжения ярких, талантливых, исключительных личностей. Но одна фигура возвышалась над всеми остальными — Сергей Дягилев, *выдающийся* импресарио, руководивший Русским балетом с первых дней его возникновения до самой своей смерти в 1929 году, с которой прекратила существование и труппа. Это был человек железной воли и чрезвычайно тонкого вкуса, обладавший энциклопедическими знаниями и страстной любознательностью, — своеобразный Наполеон от искусств — и вместе с этим личность масштабов эпохи Возрождения. Он родился в России в 1872 году и уже к тридцати годам достиг известности. Его часто называли дилетантом — и действительно, в молодые годы он пробовал себя во многих сферах деятельности. Но при всем этом его первые начинания были уже не чем иным, как шагами к возрождению русского искусства, и стали ему прекрасной школой, пригодившейся в будущем.

Отец Дягилева, кадровый военный, видел будущее сына на поприще гражданской службы. Но у самого Дягилева были другие планы, хотя он, следуя воле отца, изучал юриспруденцию в Санкт-Петербурге. Он записался в консерваторию, намереваясь стать композитором. Однако оказалось, что он не настолько одарен, чтобы это намерение могло осуществиться, и Дягилев отказался от этой мысли, даже не предполагая, какое значение для успеха его будущей карьеры будет иметь опыт ученичества в консерватории. С середины 1890-х годов его интересы сосредоточились главным образом на сфере изобразительных искусств. Он занимался критикой и коллекционированием, организовав при этом первую из целой серии выставок, бросавших вызов всеобщему — свойственному времени — увлечению реализмом. Но самым выдающимся его предприятием стал петербургский журнал, который он основал в 1898 году и издавал до конца его существования в 1904 году.

Для России журнал «Мир искусства» был тем же самым, что «Желтая книга»¹ для Англии — глотком свежего воздуха в застойной

¹ «Желтая книга» (англ. The Yellow Book) — английский литературный ежеквартальный журнал, издававшийся в 1894–1897 гг. Стал ярчайшим в Англии проявлением культуры декадентства. — *Примеч. ред.*

атмосфере искусства того времени. Главным критерием для «Мира искусства» являлась красота, что принималось в штыки российскими критиками. Журнал поддерживал художников, чье творчество бросало вызов методам и целям главенствующей школы реалистической живописи. С самого начала «Мир искусства» был ориентирован на Запад, в нем публиковались материалы и иллюстрации, которые знакомили русскую общественность с художниками, работавшими в манере символизма и постимпрессионизма. Интересы журнала были чрезвычайно разносторонними. Хотя в первую очередь он был посвящен современному искусству, на его страницах большое внимание уделялось искусству России прошлых веков, и этот интерес к прошлому достиг своей вершины в 1905 году, когда Дягилев организовал грандиозную выставку портретов XVIII века, оказавшуюся его последним крупным проектом в России. Журнал занимался и литературной деятельностью, при этом основное внимание точно так же уделялось всему новому: в нем публиковались произведения известных писателей-символистов и статьи, содержавшие резкую критику казенных художественных заведений страны. К началу 1900-х годов «Мир искусства» был центром обширного движения, способствовавшего переменам практически во всех сферах искусства.

Хотя движущей силой «Мира искусства» был Дягилев, журнал был коллективным творением. Вместе с Дягилевым работали его старые друзья, включая тех, кто впоследствии вошел в состав художественного «ядра» Русского балета. Особое положение среди них занимали художники Александр Бенуа и Лев Бакст, нашедшие свое истинное призвание в качестве театральных художников и положившие начало неповторимому стилю труппы в таких постановках, как «Клеопатра», «Шопениана», «Шехеразада» и «Петрушка». Их дружба с Дягилевым зародилась в начале 1890-х годов и за десятилетие превратилась в тесное профессиональное сотрудничество. Вместе с ним они работали над выпуском «Мира искусства» и вслед за ним перешли в Императорские театры — финансируемую государством структуру, куда в 1899 году Дягилев получил выгодное назначение на пост чиновника по особым поручениям при директоре театров. Их первым начинанием в Императорских театрах — и одновременно первым опытом работы в театре вообще — стала постановка балета «Сильвия». Эта постановка так и не увидела свет, но работа над «Сильвией», в которой принял участие целый ряд художников «Мира искусства», стала опробованием того метода совместного творчества, который будет положен Дягилевым в основу деятельности Русского балета.

Бакст и Бенуа получили затем еще несколько театральных заказов, а Дягилев занимал свою должность всего лишь два года. Его отставка — результат бюрократической интриги, осложненной его собственным своеволием, — означала для него конец гражданской карьеры. Но лишь революция 1905 года, окончательно уничтожившая всякую надежду на преобразование художественной бюрократии в стране, заставила Дягилева обратить свой взгляд за границу. В 1906 году он организовал в Париже огромную выставку русской живописи, а в следующем году — ряд концертов русской музыки. В 1908 году на сцене Парижской оперы он впервые за пределами России показал постановку «Бориса Годунова», а год спустя организовал оперно-балетный сезон, ставший неофициальным дебютом труппы Русский балет.

Исследования, посвященные истории Русского балета, почти всегда начинаются с рассказа о Дягилеве и его друзьях-художниках, сопровождавших его в поездке из Петербурга в Париж. Эта книга также начинается с событий, происходивших в российской столице. Однако открывают ее другие герои, и события излагаются в ней с иной точки зрения. Русский балет был прежде всего танцевальной труппой, и хотя хореография занимала далеко не первое место в дягилевской иерархии искусств, именно она придала всему его проекту неповторимые черты. Михаил Фокин никогда не принадлежал к кругу деятелей «Мира искусства» и до начала подготовки к сезону 1909 года имел лишь шапочное знакомство с большинством представителей этого круга. Более того, с самого начала его творческий путь складывался иначе. Истоком его творчества было не чувство неудовлетворенности реализмом, а осознание того, что балет конца XIX столетия был не способен передать современное понимание красоты и индивидуальное поэтическое видение мира. Раскол в Санкт-Петербургском Императорском балете, инициатором которого были Фокин и те, кто последовал за ним, — вот та естественная отправная точка для книги, где Русский балет рассматривается как прародитель всего современного балета.

Преобразования, начатые Фокиным, были продолжены его преемниками в труппе Дягилева. Вместе с Нижинским балет сделал шаг к модернизму; благодаря Мясину он вступил в союз с футуризмом; с Нижинской он вобрал в себя абстрактный метод конструктивизма; с Баланчиным — слился с неоклассическим идеализмом. При каждом из этих хореографов репертуар труппы менялся, и менялось само видение современности. И тем не менее все они подчинялись требо-

ПРЕДИСЛОВИЕ К АМЕРИКАНСКОМУ ИЗДАНИЮ

ваниям, которыми руководствовался и Фокин, — тому, что балетное искусство должно принимать во внимание мир, в котором оно существует, и выражать индивидуальный взгляд художника на этот мир. Главы, которые составляют первую, вступительную часть книги, посвящены исследованию творчества этих хореографов с точки зрения упомянутых требований, в них представлена попытка проанализировать в каждом случае истоки их творчества и лежащую в его основе идеологию.

Не менее захватывающей, чем повествование об этой художественной революции, является сага о выживании труппы в сложных финансовых условиях. Русский балет был огромным театральным организмом, неким подобием бродячего цирка, объединявшего танцовщиков, музыкантов, композиторов, художников, аккомпаниаторов-репетиторов, гримеров и рекламных агентов. Такой труппе всегда непросто удержаться на плаву, и несколько раз за свою двадцатилетнюю историю она лишь чудом не уходила на дно. В отличие от полностью финансируемых правительством Императорских театров, эта труппа родилась в среде рыночных отношений, и с самых первых дней существования ей приходилось изыскивать деньги. Дягилев выпрашивал и брал в долг, вынужден был торговаться с антрепренерами и распродавать имущество, когда касса была пуста. Часто решения, которые он принимал, были лишь «латанием дыр», компромиссом с обстоятельствами, позволявшим труппе выжить и при этом сохранить лицо. За свою двадцатилетнюю жизнь Русский балет сменил множество обличей. Хотя основным источником существования труппы был балет, в ней было поставлено около двадцати опер. В Лондоне она выступала на подмостках мюзик-холла; в Монте-Карло обосновалась в местном оперном театре. Порой превращалась просто в странствующую труппу, а в иные времена напоминала экспериментальную студию или лабораторию. Сменяющие друг друга обличья касались всех сторон жизни труппы. От этого зависело, кто оплачивал счета и какое жалованье получали танцовщики; этим определялись размеры труппы и география гастролей. Это также влияло на репертуарную политику и на взаимоотношения между создателями спектаклей, на положение танцовщиков и хореографов. Чаще, чем можно себе представить, творческая деятельность Русского балета отражала его статус как сложного экономического предприятия. Этот аспект истории труппы, до сих пор не получавший должного освещения, послужил темой для второй части данной книги.

На протяжении двадцати лет Русский балет привлекал в театр многочисленных зрителей. Никогда еще со времен романтизма 1830-х и 1840-х годов балет не собирал такого огромного количества поклонников. Аудитория была замечательной не только с точки зрения ее численности. До появления Русского балета считалось, что балет — зрелище для детей и стариков. Однако благодаря Дягилеву балет превратился во времяпрепровождение для избранных. На его спектакли приходили люди состоятельные и знаменитые — члены королевских семей и известнейшие люди эпохи, чьи имена постоянно мелькали в светских хрониках того времени. Были среди зрителей и писатели, художники, композиторы и коллекционеры — интеллектуальная и художественная элита, которую до той поры редко привлекали балетные спектакли. Дягилев создавал свою публику и в других кругах общества: так, в послевоенном Лондоне наряду с интеллектуальными сторонниками балета на спектакли приходили и простые люди — заведомо мюзик-холлов. Состав сегодняшней балетной аудитории во многих смыслах был определен Русским балетом.

Зрительская аудитория Дягилева создала широкий культурный контекст для его труппы. Она влияла на ее общественный и — в значительной мере — художественный облик. Во времена, когда реклама делала еще только первые шаги, Русский балет пользовался огромной популярностью в той социальной среде, где формировались вкусы публики. Зрители Дягилева приводили на спектакли своих друзей, нанимали танцовщиков для выступлений на частных вечеринках, надевали на балы-маскарады костюмы в стиле постановок Русского балета. В печати труппу превозносили на все лады, и можно было по пальцам пересчитать те журналы мод и светской хроники, которые игнорировали ее знаменитостей. Интеллектуальные журналы того времени — даже те, которые редко помещали материалы о балете, — также не обходили труппу своим вниманием, хотя тон их статей был несколько иным. Русский балет оказывал влияние на моду, искусство, развлечения. Но и они, в свою очередь, наложили свой отпечаток на труппу — от костюмов танцовщиков до содержания хореографии. В целом в каждый отдельно взятый период облик Русского балета отражал социальный состав его аудитории. Роль различных слоев зрительской аудитории Дягилева в формировании постоянно развивающейся идеологии, лежавшей в основе его деятельности, — тема третьей, заключительной части книги.

Эпоха Русского балета, вероятно, описана подробнее, чем любой другой период в истории танца. Тем не менее мы впервые по-

пытаемся взглянуть на эту труппу в целостности — представить ее искусство, охарактеризовать ее как антрепризу и рассмотреть ее публику. Эта задача не только побудила меня искать ответы на новые вопросы в уже знакомых источниках, но и привела в архивы Парижа, Монте-Карло, Нью-Йорка, Беркли, Сиракуз и Принстона, к которым ранее не обращались исследователи деятельности Дягилева.

В этой книге также впервые пересматриваются основные положения так называемой британской школы историков Русского балета, которая возникла в 1930-е годы. Труды представителей этой школы, и прежде всего Сирила У. Бомонта и Арнольда Хаскелла, заложили основы современного дягилеведения и открыли первоисточники, которые остаются незаменимыми по сей день. Однако с течением времени трактовки, предлагаемые данной школой, не получили развития. В многочисленных работах Ричарда Бакла, ведущего современного исследователя деятельности Дягилева, Русский балет предстает либо как связующее звено в некоей последовательности, ведущей от Русского балета к Королевскому балету Англии, либо как полностью независимая труппа, на которую не влияли ни искусство, ни идеи современной ей эпохи. Бакл вскрыл новые факты, но не сумел дать им соответствующую интерпретацию. Кроме того, он усердно избегал применения новейших подходов в социальной истории, балетной критике и идеологии феминизма, которые оживили американское балетоведение и без которых появление этой книги было бы невозможным.

История, рассказанная ниже, весьма продолжительна, многообразна и населена. Она начинается в России конца XIX века и заканчивается в Западной Европе эпохи джаза. Она включает в себя политические и художественные революции, а также Первую мировую войну. Ее действующими лицами являются мужчины и женщины самых разных кругов общества, разного стиля жизни — такие непохожие друг на друга личности, как леди Кунард, законодательница лондонского высшего света; Эдвард Бернейз, отец современных рекламных технологий; Анатолий Луначарский, советский комиссар просвещения, и Отто Кан, финансировавший армии союзников во время войны. Исполнины модернизма — Пикассо, Стравинский, Джойс и Пруст — присутствуют здесь наряду с танцовщиками и хореографами, чьи имена стали легендой. В этой книге представлены и люди, чьи судьбы менее известны, — Василий Киселев, работавший вместе с Фокиным в самом начале его карьеры и отправленный в психиатрическую лечеб-

РУССКИЙ БАЛЕТ ДЯГИЛЕВА

ницу за активное участие в забастовке танцовщиков 1905 года, а также Дорис Фэйтфул, подавшая от имени нескольких танцовщиков жалобу на нищенское жалованье во время одного из турне труппы по Америке. Они тоже появляются на страницах этой книги, вплетая прозу своих жизней в общий ход событий. История Русского балета — это и их история. Она принадлежит им в той же степени, что и самым ярким личностям той эпохи.

Нью-Йорк
Май 1989

Л. Г.