

**Министерство культуры Российской Федерации
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

На правах рукописи

Вязовкина Варвара Александровна

Проблемы неоромантизма
в западноевропейском балетном театре 1900–1930-х годов:
эволюция образа героя-творца

Специальность – 17. 00. 01 – Театральное искусство

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный консультант:
кандидат искусствоведения Е. Я. Суриц

Москва, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

3	Введение
16	
Глава I.	МЕЧТАТЕЛЬ И МИСТИК В СТИЛИЗАЦИЯХ М. М. ФОКИНА 1900–1910-х годов
	Параграф I. 1. Две «Шопенианы». 1907 г., 1908–1910 гг.
	Параграф I. 2. «Прелюды». 1913 г.
	Параграф I. 3. Поэт: мечтатель и мистик
71	
Глава II.	МИФЫ И НАСЛЕДИЕ РОМАНТИЗМА В БАЛЕТАХ ЕВРОПЕЙСКИХ И АМЕРИКАНСКИХ ХОРЕОГРАФОВ конца 1920–1930-х годов
	Параграф II. 1. Борец-одиночка в «балетах-симфониях» Л. Ф. Мясина
	Параграф II. 2. Поэт и Мефисто в балетах Ф. Аштона и Б. Ф. Нижинской
	Параграф II. 3. Демон-виртуоз в балетах Дж. Баланчина и Ф. Аштона
119	
Глава III.	ТРАГИЧЕСКАЯ СУДЬБА ГЕРОЯ-ТВОРЦА В БАЛЕТАХ конца 1930-х годов
	Параграф III. 1. «Паганини» М. М. Фокина, 1939 г.
	Параграф III. 2. «Фантастическая симфония» Л. Ф. Мясина, 1936 г.
	Параграф III. 3. Музыкант: гений и безумец-визионер
178	Заключение
187	Список библиографических источников
203	Приложение: иллюстрации

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

Настоящее исследование посвящено проблемам неоромантизма в западноевропейском балетном театре первой трети XX в. и, в основном, эволюции образа героя-творца.

На новом витке художественной истории балет обратился к мифам и наследию романтизма¹, к одному из главных его героев – фигуре одинокой личности, противостоящей судьбе. Этот герой проделал путь от мечтателя и мистика в эпоху надежд и ожидания чуда в 1900-х годах (накануне Первой мировой войны) – к борцу и сильной личности в середине 1930-х годов, а в итоге – к безумцу-визионеру, порожденному эпохой конца 1930-х годов (накануне Второй мировой войны).

Проблема героя-протагониста, выступавшего часто в качестве alter-ego хореографа, никогда не рассматривалась в качестве самостоятельного сюжета и, соответственно, не изучалась в контексте главных культурно-исторических событий времени. Впервые эта тема возникла в балете романтизма в 1830–1840-х годах. Вслед за литературой и музыкой герой-творец (поэт, музыкант), его переживания и часто трагическая судьба выдвинулась в центр балетного спектакля, стали определять его содержание.

Интерес автора диссертации и концепция работы сосредоточены на анализе двух всплесков неоромантизма в балетном искусстве первой трети XX в. Балетное искусство 1900–1910-х годов ориентировано на импрессионизм, балетное искусство конца 1920-х – 1930-х годов – на экспрессионизм. Эти эпохи в контексте истории социума представляются

¹ Вот что писал по поводу мифов романтизма выдающийся литературовед Н. Я. Берковский: «У романтиков мифу уделяется особое внимание. Миф античный или средневековый для них – высший вид поэзии. Они задумываются, способно ли Новое время возродить миф по-новому, сами делают опыт воссоздания мифа. Конечно, многие из прославленных произведений романтиков – новые мифы». Цит. по : Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л. : Худож. лит., 1973. С. 47.

резко различными, но в истории балета они тесно связаны друг с другом². 1920-е годы – продолжение антрепризы С. П. Дягилева (1909–1929) – явились разъединяющим эти два периода звеном. Однако, во времена приближающейся Второй мировой войны авангард 1920-х годов должен был быть заменен искусством, укорененным в истории, опиравшимся на культурные традиции и достижения предыдущих десятилетий и даже столетий. Настроения, породившие балеты 1930-х годов, во многом были схожи с нынешними: переоценка ценностей, утрата целостности картины мира, ощущение надвигающейся опасности.

В репертуарах мировых театров до сих пор сохраняются балетные шедевры выше названных десятилетий, в которых наиболее ярко выразилась одна из важных тем искусства двадцатого столетия – человек и толпа, в балете трансформировавшаяся в конфликт Солиста и кордебалета. Диссертантом предпринята попытка анализа спектаклей, либо вовсе не проанализированных в русскоязычной специальной литературе, либо еще не получивших в ней исчерпывающей научной оценки, и предложена систематизация балетов, главным героем которых выступал художник-творец.

В науке о балете, где не существует четкой систематизации художественных течений указанного периода, давно назрела потребность определить, к какому направлению относятся спектакли балетмейстеров-эмигрантов, тем более это относится к русским балетмейстерам, внесшим значительный вклад в развитие западноевропейского балетного театра. В полемике с выводами и классификацией, предложенной в данной работе, могли бы возникнуть будущие исследования.

² В природе балетного искусства заложена преемственность, а не разрыв с прошлым. Например, спектакли 1830–1840-х годов продолжали входить в репертуар театров и в первой половине XX в., и в конце XX в., а «Лебединое озеро» (1895) до сих пор остается самым исполняемым балетом.

Объектом данной диссертации стало появление и развитие неоромантических тенденций западноевропейского балетного театра 1900–1930-х годов.

Предмет исследования – балетные спектакли, созданные в период первой трети XX столетия, где наиболее ярко представлен образ героя-творца. К первому всплеску неоромантизма относятся следующие спектакли балетмейстера М. М. Фокина: первая (1907) и вторая (1908) версия «Шопенианы», «Прелюды» (1913). Второй всплеск неоромантизма в балете представлен такими спектаклями, как «Возлюбленная» (1928) – балетмейстер Б. Ф. Нижинская; «Трансцендентность» (1934) – балетмейстер Дж. Баланчин; «Предзнаменования» (1933) и «Фантастическая симфония» (1936) – балетмейстер Л. Ф. Мясин; «Мефисто-вальс» (1935), «Видения» (1936) и «Праздник дьявола» (1939) – балетмейстер Ф. Аштон, «Паганини» (1939) – балетмейстер М. М. Фокин. При выборе перечисленных балетных сочинений имела значение их музыкальная основа – сочинения композиторов-романтиков. Что же касается «Карнавала» (1910) М. М. Фокина на музыку Р. Шумана, то он не вошел в состав изучаемых балетов в силу отсутствия в нем героя-протагониста.

Степень разработанности научной проблемы.

Основы системного подхода к изучению романтического балета XIX в. заложили труды Л. Д. Блок, Ю. И. Слонимского, В. М. Красовской, А. Л. Свешниковой, А. Ф. Геста. Новые архивные находки, касающиеся эпохи романтического балета, представила американский историк балета Л. Гарафолы и ее ученики.

Следует оговорить, что в мировом искусствоведении термин «неоромантизм» по-разному употребляется по отношению к разным сферам искусства. В отечественном искусствоведении этот термин принято применять к живописи рубежа XIX–XX вв. (М. А. Врубель, В. Э. Борисов-

Мусатов); в то время в музыковедении этим термином как синонимом позднего романтизма принято обозначать направление в музыке второй половины XIX в. (Ф. Лист, Р. Вагнер, а, по мнению некоторых исследований, к представителям этого направления можно отнести И. Брамса и П. И. Чайковского); в литературоведении этот термин не носит устойчивого характера, поскольку неоромантические представления разделяли порой писатели противоположных устремлений. Из вышесказанного можно заключить, что сам термин отличается известного рода неопределенностью и эластичностью, им обозначают не столько жесткие временные рамки, сколько набор определенных «родовых» черт.

В истории балета термин «неоромантизм» не получил научного обоснования. В отличие, к примеру, от определения понятия «импрессионизм» в балете. Здесь автор диссертации придерживается концепции И. И. Соллертинского, предложенной им в 1933 г. в связи с творчеством М. М. Фокина³. Термин «экспрессионизм» также не применялся по отношению к классическому балетному театру, по сравнению с ситуацией с немецким и американским «танцем модерн» 1920–1930-х годов, где этот термин получил широкое распространение. Имея в виду конкретные балеты 1930-х годов, автор диссертации следует предложенной Е. И. Струтинской концепции «экспрессионистская модель спектакля»⁴.

Отечественные исследования

Западноевропейское балетное искусство 1920-х годов, а особенно 1930-х годов, в отечественном балетоведении по объективным причинам освещено намного слабее, чем в работах зарубежных. Более обширно представлена литература по 1900–1910-м годам, так называемому

³ Соллертинский, И. И. Импрессионизм в хореографии: Дункан и Фокин // История советского театра. Очерки развития. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921. – Л. : Худож. лит., 1933. — С. 330.

⁴ Струтинская, Е. И. О некоторых особенностях экспрессионистской образности в русской сценографии 1910 – 1920-х годов // Русский авангард 1910 – 1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М. : Наука, 2003. – С. 492.

«фокинскому» периоду дягилевской антрепризы: это труды А. Я. Левинсона, В. М. Красовской, В. М. Гаевского⁵, созданные на протяжении двадцатого столетия, а в единственной в отечественном балетоведении монографии Г. Н. Добровольской о М. М. Фокине большая часть посвящена дореволюционному периоду («Михаил Фокин. Русский период», 2004). Хотя в этом исследовании затронут и период эмиграции, т.е. 1920–1930-е годы, и, соответственно, затрагиваются спектакли тех лет, материал нуждается в отдельных дополнениях. В последнее время появились значительные монографии Е. Я. Суриц – о Л. Ф. Мясине («Артист и балетмейстер Леонид Мясин», 2012), О. Р. Левенкова – о Дж. Баланчине («Джордж Баланчин. Часть первая», 2007). В указанных исследованиях, на которые опирается автор диссертации, частично получил разработку избранный диссертантом аспект: влияния эпохи романтизма в балетном театре первой трети XX в. В тех же исследованиях рассмотрены некоторые из анализируемых автором диссертации спектаклей выдающихся балетмейстеров.

История английского балета в отечественном балетоведении до сих пор представлена единственной книгой Н. П. Рославлевой («Английский балет», 1959), которая не потеряла до сих пор научного значения и содержит базовые сведения о некоторых балетах Ф. Аштона, хотя и не свободна от идеологических установок времени. К числу фундаментальных исследований в наше время относится монография Е. Я. Суриц об американском балете («Балет и танец в Америке. Очерки истории», 2004).

Музыковедческую основу для дальнейшего изучения данного вопроса заложили работы музыковедов И. И. Соллертинского, Б. В. Асафьева, И. В. Нестьева⁶ и др.

⁵ Левинсон, А. Я. Старый и новый балет. – Пг. : Свободное искусство, 1918. – 130 с. ; Красовская, В. М. Русский балетный театр начала XX века: в 2-х кн. – Л. : Искусство, 1971. – 1. Хореографы. – 526 с. ; Гаевский, В. М. Дивертисмент. Судьбы классического балета. – М. : Искусство, 1981. – 383 с. ; его же, Дом Петипа. – М. : АРТ, 2000. – 432 с. ; его же, Хореографические портреты. – М. : АРТ, 2008. – 608 с.

⁶ Соллертинский, И. И. Музыкально-исторические этюды. – Л. : Гос. муз. изд., 1956. – 295 с. ; его же, Гектор Берлиоз. Опыт характеристики. – Л. : Ленингр. фил., 1935. – 148 с. ;

Зарубежные исследования

В западном искусствоведении балетный театр 1920–1930-х годов изучен достаточно фундаментально. Речь идет об исследованиях Л. Гарафолы, Дж. Андерсона, В. Гарсии-Маркеса, Р. Лоуренса, Ш. Схейена⁷. Творчеству балетмейстеров посвящены базовые труды С. В. Бомонта, А. Л. Хаскелла, Д.-Л. Хорвитц (о М. М. Фокине⁸), В. Гарсия-Маркеса (о Л. Ф. Мясине⁹), Б. Тейпера и Р. Бакла (о Дж. Баланчине¹⁰), Д. Вогана и З. Доминик, Ж. Жильбер (о Ф. Аштоне¹¹). Важными для понимания поэтики Л. Ф. Мясина, Дж. Баланчина и Ф. Аштона стали исследования середины и второй половины двадцатого столетия Э. Денби, Л. Керстайна и М. Зигель. Новая волна исследований, касающихся балетного искусства 1920–1930-х годов, началась в конце XX в.: среди них важнейшими для темы данного исследования являются публикации Дж. Притчард и Дж. Б. Робертс в сборнике, выпущенном в Америке. Название сборника «Looking at ballet» (1992) отсылает к выдающейся работе Э. Денби «Looking at the Dance» (1949). Монографии о Б. Ф. Нижинской до сих пор не существует: в настоящее время над ней работает Л. Гарафола.

Асафьев, Б. В. Лист. Опыт характеристики. – П. : Светозар, 1922. – 62 с. ; его же, С. В. Рахманинов. – М. ; Л. : Искусство, 1945. – 27 с. ; его же, О музыке XX века. – Л. : Музыка. Ленингр. отд., 1982. – 199 с. ; Нестьев, И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века. – М. : Музыка, 1994. – 224 с.

⁷ Garafola, L. Diaghilev's Ballets Russes. New York : Oxford University Press, 1989. – 524 p. ; Anderson, J. The One and Only : The Ballet Russe de Monte Carlo. London : Dance books, 1981. – 333 p. ; García-Márques, V. The Ballets Russes. Colohel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952. New York : Knopf, 1990. – 343 p. ; Lawrence, R. The Victor Book of Ballets and Ballet Music. New York : Simon and Schuster, 1950. – 531 p. ; Схейен, Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / [пер. с голл.] - М. : КоЛибри, 2012. – 608 с.

⁸ Beaumont, C. W. Michel Fokine and his ballets. London, 1935. – 170 p. ; Haskell, A. L. Balletomania then and now. New York : Knopf, 1977. – 303 p.; Horwitz, D.L. Michel Fokine. Boston, MA : Twayne Publishers, 1985. – 205 p.

⁹ García-Márques, V. Massine. A Biography. New York : Knopf, 1995. – 446 p.

¹⁰ Taper, B. Balanchine. A Biography. New York : Macmillan, 1974. – 406 p. ; Buckle, R. George Balanchine, ballet master: A Biography in collaboration with J. Taras. New York : Random House, 1988. – 409 p.

¹¹ Vaughan, D. Frederick Ashton and his ballets. 2nd ed. London : Dance Books, 1999. – 545 p. ; Dominic, Z. and Gilbert, Jc. Frederick Ashton: A Choreographer and His Ballets. London : Harrap, 1971. – 256 p.

Причины, по которым выбранная тема до сих пор не становилась предметом специального исследования, заслуживают отдельного объяснения. Эксперименты, начатые выдающимися русскими хореографами на родине в начале XX в., были продолжены ими после революции за рубежом. Политические барьеры, ужесточавшиеся всю первую половину XX в., а потом медленно снимавшиеся во вторую половину вплоть до перестройки, служили существенным препятствием научному обмену. Долгое время сохранялась ситуация, при которой западные ученые русский период деятельности балетмейстеров-эмигрантов освещали в не достаточно полном объеме, отечественным же исследователям были не доступны иностранные архивы, а непосредственные впечатления от спектаклей ограничены гастролями крупных западных коллективов в СССР. В результате ни в России, ни в западном искусствоведении не существует классификации и систематизации спектаклей, в которых возрождались и по-новому трансформировались мифы романтизма в балетных сочинениях М. М. Фокина, Л. Ф. Мясина, Б. Ф. Нижинской, Дж. Баланчина, Ф. Аштона.

Пунктирную линию эволюции спектаклей, в которых мифы и наследие романтизма воплощались наиболее ярко, первым наметил в 1970-х годах американский театральный деятель Л. Керстайн¹². Он установил родственные связи спектаклей, созданных с 1908 г. по 1939 г. Автор диссертации придерживается тех же хронологических рамок.

Научная новизна диссертационной работы.

– впервые проблема героя-творца поставлена как одна из ключевых для исторически обусловленного движения балетного театра, для самоидентификации хореографов и исследована не в связи с конкретной персоной или локальным периодом, а как обобщенная тема и самостоятельный сюжет;

¹² Kirstein, L. Thirty Years: The New York City. New York : A. A. Knopf, 1978. P. 42.

- выявлена и подробно проанализирована история возникновения неоромантических тенденций в западноевропейском балетном театре первой трети XX в., берущая начало в петербургском балете 1900-х годов;
- впервые в диссертации определено, что хореографы-творцы, склонные к многостилевым направлениям, на ранних и поздних этапах своего творчества обращались к неоромантическому герою-творцу;
- впервые в отечественном балетоведении выявлена специфика рождения новой формы одноактного спектакля (балета, поставленного на музыку, не предназначенную для танца). Несмотря на то, что новизну балета начала XX в. принято было видеть исключительно в новых формальных экспериментах и в поисках новых хореографических приемов, диссертант доказал, что появление новой формы было обусловлено потребностью в содержательном обновлении и связано с появлением нового героя – протагониста;
- в отечественном балетоведении восполнены пробелы в конкретной датировке появления окончательного сценического варианта балета «Шопениана» (1910, вторая версия);
- впервые предпринятая автором реконструкция «Прелюдов» (1913) определила преемственность этого спектакля с классической балетной традицией¹³;
- впервые в русскоязычной балетной литературе реконструирован спектакль «Трансцендентность» (1934) в постановке Дж. Баланчина, автор либретто – Л. Керстайн.

Целью диссертационной работы является исследование эволюции образа героя-творца, в котором преломились классические мифы романтизма, в западноевропейском балетном театре 1900–1930-х годов.

¹³ Вязовкина, В. А. «Прелюды» Фокина – Листа – Анисфельда (опыт реконструкции) // Балет. – 2000. – № 5. – С. 29–31. Публикация состоялась раньше выхода в свет монографии Г. Н. Добровольской о М. М. Фокине (2004).

Для достижения цели диссертантом были определены следующие задачи:

- 1) реконструировать балетные спектакли раннего и позднего творчества М. М. Фокина, зрелого периода деятельности Л. Ф. Мясина, «постдягилевского периода» Б. Ф. Нижинской, раннего периодов творчества Дж. Баланчина и Ф. Аштона;
- 2) сформулировать тип героя и создать классификацию всех возможных вариаций этого типа;
- 3) прояснить причину и культурно-исторические обстоятельства появления героя-одиночки;
- 4) осмыслить эволюцию западноевропейского балетного искусства в свете судьбы художественно-эстетических направлений первой трети XX в. и исследовать заложенные в ней противоречия;
- 5) представить панораму неоромантических тенденций в балете первой трети XX в. и проследить, как эти тенденции отражались в творчестве хореографов отличных стилевых направлений;
- 6) раскрыть степень воздействия русских балетмейстеров-эмигрантов на западноевропейскую театральную культуру;
- 7) изучить проблему адаптации художников-эмигрантов к новой для них культурной среде.

Материалы исследования составили источники разного типа:

– видеозаписи репетиций и спектаклей, созданные в США М. М. Фокиным, Л. Ф. Мясиним, Ф. Аштоном и хранящиеся в фондах Танцевальной коллекции Нью-Йоркской Публичной библиотеки зрелищных искусств¹⁴, являющейся крупнейшей в мире; до недавнего времени они были мало доступны отечественным историкам балета;

¹⁴ Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts.

– впервые вводимые в научный оборот рукописные и изобразительные материалы из Нью-Йоркского архива Музея современного искусства¹⁵, а также потребовавшие нового анализа архивные источники, сосредоточенные в отделах афиш и программ, рукописном и рисунка Санкт-Петербургского музея музыкального и театрального искусства; в отделе афиш и программ музея Мариинского театра; в рукописном отделе Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина;

– материалы отечественной и зарубежной периодической печати;

– мемуары участников событий, в которых зафиксированы либретто, замыслы и ход репетиционного процесса: М. М. Фокина, Л. Ф. Мясина, Б. Ф. Нижинской, Дж. Баланчина (совместно с Ф. Мейсоном), Ф. Аштона, а также Л. Керстайна, С. Л. Григорьева, Б. Е. Кохно, А. Д. Даниловой, С. М. Лифаря, Н. А. Тихоновой, Ф. Франклина;

– эпистолярное наследие и критические статьи композиторов-романтиков Ф. Шопена, Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа, а также художественные произведения А. Ламартина, Н. Ленау, Г. Гейне, В. Гюго;

– труды, посвященные смежным областям искусств, представляющие в культурно-историческом контексте основные тенденции развития музыкального, драматического и сценографического зарубежного искусства 1900–1930-х годов; использовались работы, посвященные модерну и экспрессионизму;

– личные интервью диссертанта с сыном и дочерью Л. Ф. Мясина, танцовщиками Л. Л. и Т. Л. Мясиными, продолжавшими дело своего отца; с экс-танцовщиком, ныне репетитором хореографического наследия Ф. Аштона, А. Грантом; с ученицами Дж. Баланчина, ныне репетиторами его балетов, С. Шорер, М. Калегари, С. Дженнингс.

Методологические основы исследования.

¹⁵ The Museum of Modern Art Archives.

Для получения целостного представления об интересующем диссертанта историческом периоде использовался сравнительно-исторический метод, предполагающий сопоставление всей совокупности источников. В исследовании проблем западноевропейского балета диссертант опирался на междисциплинарный, комплексный подход, основанный на изучении трудов по эстетике, философии, литературе и культурологии. Для характеристики образа главного героя в балетах первых десятилетий XX в. в работе применялся метод реконструкции спектакля. Текстологический анализ привлекался в связи с необходимостью раскрытия возможных источников хореографического текста, в основу которого, по мнению диссертанта, положен текст литературного произведения. По необходимости автор диссертации касается музыкального содержания хореографических произведений, однако музыковедческий анализ не оказался необходимым.

На защиту выносятся следующие положения:

1) классификация типа героя-творца в избранных балетах 1900–1930-х годов может быть сведена к четырем вариантам: а) близкий созерцательности символизма; б) близкий культу «героики»; в) тяготеющий к средневековой мифологии; г) отражающий культ романтической виртуозности и культ романтического безумия;

2) появление протагониста в западноевропейском балетном театре 1930-х годов стало ответом балета на угрожающие культуре явления: недавно возникшую массовую культуру, стремительно овладевавшую общественным сознанием, и усилившееся давление на индивидуальность со стороны так называемого «человека массы»¹⁶ – одной из опор тоталитарных систем, утверждавшихся в мире;

¹⁶ Понятие «человек массы» в научный оборот ввел испанский философ Х. Ортега-и-Гассет в 1930 г., см. : Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет, Х.

3) потребность в обновлении формы спектакля начала XX в. возникло в связи с обновленным содержанием балетного спектакля, породившего нового героя;

4) неоромантические тенденции в области балета проявлялись в творчестве хореографов, склонных к различным стилевым направлениям;

5) на защиту выносится предположение, что в 1920-х годах С. П. Дягилев невольно «затормозил» развитие «бессюжетного» балетного спектакля – нового жанра, связанного с одним из главных направлений балета XX в.

Теоретическая значимость исследования состоит в определении научно-исторической ценности истоков неоромантизма, способствовавшего возникновению нового героя, героя-творца. Анализ одиннадцати постановок в исторической перспективе позволил выявить и описать основные черты балетного театра 1900–1930-х годов, что может способствовать многостороннему изучению истории западноевропейского хореографического искусства указанного периода.

Практическая значимость диссертационного исследования заключается в обновлении источниковедческой базы отечественного балетоведения и введении в научный оборот новых фактов из истории балета начала XX в., что позволяет более углубленно видеть основополагающие процессы, происходившие в истории балетного и отечественного, и зарубежного театра XX в. Выводы данной работы найдут применение в учебных пособиях для курсов «История отечественного балетного театра XX века» и «История зарубежного балетного театра XX века», а также могут послужить вспомогательным материалом для курсов культурологических дисциплин.

Апробация исследования.

Диссертация обсуждалась на заседаниях Сектора современного искусства Запада в Государственном институте искусствознания. Основные положения работы отражены в указанных публикациях по теме диссертации и в докладах, прочитанных на научных конференциях в Москве (Конференция «Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы», ГИИ, декабрь 2000 г.), Санкт-Петербурге (Вторая Международная конференция «Феномен Петербурга», Всероссийский музей А.С. Пушкина, 27–30 ноября 2000 г.), Перми (Международный симпозиум «VIII Дягилевские чтения», 15–18 мая 2009 г.; Международный симпозиум «IX Дягилевские чтения», 15–17 мая 2011 г.).

ГЛАВА I.
МЕЧТАТЕЛЬ И МИСТИК
В СТИЛИЗАЦИЯХ М. М. ФОКИНА 1900–1910-Х ГОДОВ

Эпоха конца XIX–начала XX вв. в России – время, отмеченное сдвигами, как в социальной, так и в духовной жизни общества. В вихре нарастающих общественных событий 1900-х годов у русских интеллигентов углублялось ощущение непрочности и неустойчивости, а казавшиеся ранее вечными моральные ценности теряли свою незыблемость. Проблема утраты внутренней целостности личности имела вполне объективные причины: окружающая действительность с очевидностью диагностировала крушение государственной системы. Не случайно настоящее ассоциировалось с «безвременьем», с «переходной», «ночной» эпохой (А. А. Блок).

XX в. – в своем начале – еще не проявился. Серебряный век, несший с собой смену эстетических представлений, таил в себе многие предвестия.

Необычайная интенсивность духовной жизни русского общества вызвала расцвет во всех областях искусства. Образность мышления, особый лиризм, превалирование эмоционального и интуитивного – характерные черты для эпохи символизма. В начале XX в. изменились представления о времени и пространстве, как естественно-физические, так и эмоционально-психологические¹⁷. Типичным стало ощущение изменчивости, текучести явлений бытия, в чем своеобразно преломилось и осмысление новых научных открытий – делимости атома, казавшегося до того единственным первоэлементом материи. Мир вдруг сделался зыбким, миражным, таинственным за видимым, доступным угадывалось нечто неведомое, непостижимое. Поэзия и драматургия символистов вся строилась на сверхчувственных, мистических интонациях и апелляции к «Духу»: «Куда

¹⁷ «Небо – в зареве лиловом, / Свет лиловый на снегах, / Словно мы в пространстве новом, / Словно – в новых берегах» (стихотворение А. А. Блока «Милый брат! Завечерело»), см. : Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. М. ; Л.: Худож. лит., 1960. Т. 2. С. 91.

мы летим? Над чем повисли? Что с нами будет? <...> Нужно готовиться к неожиданному, чтобы оно не застало врасплох, потому что буря близка – волны бушуют и что-то страшное поднимается из вод»¹⁸. Творческая интеллигенция жила в ожидании свершения чуда, и одной из основных в психологии творчества стала тема взаимоотношений личности и мира, отношения к миру художника и поэта.

В результате за скрытым «подтекстом» многих явлений культуры конца XIX–начала XX вв. стояло явление более широкого порядка, а именно возрождение романтической традиции¹⁹. В балете, развивавшемся по своим внутренним законам, спустя более полувека проявились тенденции романтического искусства, приведшие в начале XX в. к так называемой «первой волне» неоромантизма. Неоромантизм выражался тоской по утраченным идеалам, а с формальной точки зрения привел к назревшему обновлению формы большого классического спектакля²⁰. Само по себе обновление пластического языка виделось насущной задачей хореографов того времени.

Поэтому проблема художника (поэта, музыканта) в балетном театре напрямую смыкается с темой развития балетной формы и танцевального языка, и, соответственно, с одной из центральной в отечественном балетоведении темой «симфонического танца» и «симфонического балета» («балета-симфонии»). Сразу следует оговорить, что проблема эта до сих пор

¹⁸ Белый А. По поводу книги Д. Мережковского «Толстой и Достоевский» // Новый путь. 1903. № 1. С. 155.

¹⁹ В начале XX в. современники предпринимали попытку исследовать природу неоромантизма в России на рубеже XIX–XX вв., отмечая близость у определенной части поэтов и писателей с ранними немецкими романтиками, см.: Климентов, А. Романтизм и декадентство. Философия и основа романтизма как основа декадентства (символизма). Одесса, 1913. О неоромантизме в драме и театральном искусстве говорится в классическом исследовании американского театроведа Дж. Гасснера, см.: Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М.: Изд. иностр. лит., 1959. С. 151–155. О проявлениях неоромантизма в изобразительном искусстве см.: Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX–начала XX века. М.: Искусство, 1991. С. 11–75.

²⁰ Несмотря на то, что последние балеты М. И. Петипа, созданные в первые годы XX в., были одноактными, лексика их была традиционной.

широко не изучена и как самостоятельный сюжет выходит за рамки данного исследования. Однако остановимся на ней. Понятие «симфонический танец» подразумевает, прежде всего, музыкально-хореографический способ мышления. Этот способ корнями уходит к спектаклям эпохи романтизма 1830–1840-х годов и нашел развитие в «больших балетах» второй половины XIX в. «Уже в спектаклях романтизма, преимущественно в фантастических сценах, появились хореографические композиции с участием солистов, корифеев, и кордебалета, основанные на школе классического танца и построенные по принципу танцевальной полифонии (многослойной структуры), динамики сгущения и разрежений, спадов и нарастаний, тематической разработки пластических образов. Они заняли центральное место в балетах М. И. Петипа и Л. И. Иванова»²¹. Постепенное развитие «симфонического танца» в XIX в., выраженное в обращении хореографов-классиков к полифонической структуре, тематической разработке, поэтической обобщенности лирико-драматического содержания, дало толчок к постоянному обращению балетмейстеров в первые десятилетия XX в. сначала к произведениям инструментальной, затем и к симфонической музыке. Важную роль в формировании этого процесса сыграла балетная музыка конца XIX в., балеты-симфонии П. И. Чайковского и А. К. Глазунова. Использование музыки, не предназначенной для балета, в балетном искусстве 1930-х годов породило новый жанр. «Симфонический балет» («балет-симфония») давал возможность авторам балетных произведений использовать не только аналогии между музыкальными и танцевальными структурами, но и образы музыкальные претворять в танцевальные.

Параграф I. 1. ДВЕ «ШОПЕНИАНЫ». 1907 г., 1908–1910 гг.

Вехой на пути бессюжетного балета была «Шопениана», знаменитый шедевр, возникший в 1908 г. (во избежание путаницы диссертант предлагает

²¹ Балет. Энциклопедия. М. : Сов. энц., 1981. С. 465.

называть этот балет «Шопенианой»–2)²². Его автор Фокин был первооткрывателем двух генеральных направлений балета XX в. – бессюжетного и действенного. К главе «Рождение нового балета» хореограф относил в своих незавершенных мемуарах постановку «Шопениана»–2²³. Появлению и кристаллизации замысла «Романтической грезы» («*Rêverie Romantique*»), как обозначил его сам Фокин) мы обязаны появившейся в 1907 г. «Шопениане»–1 – первой попытке возрождения романтического героя в «новом балете» (в противовес «старому балету», если воспользоваться формулой, предложенной критиком А. Я. Левинсоном²⁴).

В «Шопениане»–1 Фокин впервые обратился к балетным образам 1830–1840-х годов. Сюиту «Шопенианы»–1 составили сочинения Ф. Шопена, тоже написанные в 1830–1840-х годов. Но уже накануне этой постановки, в 1906 г., для концертного номера «Полет бабочки» хореограф выбирал музыку Шопена²⁵. Все это свидетельствовало о том, что Фокина интересовала музыка эпохи романтизма и возвышенный романтический танец. А непременным условием создания новой постановки для Фокина было изучение воссоздаваемой эпохи, обращение к первоисточникам. При работе над своими спектаклями он обычно вдохновлялся живописью и скульптурой, просматривал иллюстрации из книг, балетмейстерским глазом

²² «Как правило, сближение хореографического театра с серьезной музыкой отождествляется в искусствоведении с кристаллизацией и обособлением так называемого бессюжетного балета. Процесс этот восходит к классическим ансамблям Петипа и Иванова на музыку Чайковского и Глазунова, к «Шопениане» и «Прелюдам» (1913) Фокина на музыку Листа, позднее – к танцсимфонии «Величие мироздания» Ф. Лопухова (1923) на музыку Четвертой симфонии Бетховена. В России, в результате событий 1917–1921 годов, эксперименты подобного рода вскоре и надолго были прекращены. За границей – в Европе и Америке – они продолжались воспитанниками русской танцевальной школы Л. Мясиным и Дж. Баланчиным, а затем и многими другими балетмейстерами». Цит. по : Добровольская Г. Н. Михаил Фокин. Русский период. СПб. : Гиперион, 2004. С. 246.

²³ В плане незавершенных мемуаров М. М. Фокин все свои балеты поделил по следующим критериям: посвятить «отдельную главу», «описать для книги», «упомануть».

²⁴ Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Пг. : Свободное искусство, 1918.

²⁵ О номере не осталось воспоминаний. Но при создании «Карнавала» Ф. Шумана (1910) эта концертная миниатюра могла быть использована в мизансцене, когда Пьеро пытался поймать Бабочку.

изучал старинные гравюры, штудировал монографии о композиторах. В шопеновских балетных фантазиях Фокина мы находим не только мужской образ, загримированный под Фредерика Шопена, но и художественные отголоски предпочтений самого композитора²⁶. Ставил балетмейстер зачастую быстро, но в материал погружался основательно и скрупулезно его изучал²⁷.

Поэтому любознательного Фокина занимали следующие вопросы: задумывался ли сам Шопен о сценическом воплощении своей музыки? любил ли он вообще балет? как передать особую специфику его музыки на грубых театральных подмостках? Попытаемся ответить на эти вопросы, исходя из творческих принципов обоих художников.

Увлечение Фредериком Шопеном оперой, итальянской и французской, факт общеизвестный. С создателями романтической оперы «Роберт-Дьявол» (композитором Дж. Мейербером, а также оперным певцом и либреттистом А. Нурри) Шопен был знаком лично. Все же в близкое окружение композитора люди театра не входили²⁸. Высшим из искусств истинными романтиками признавалась чистая музыка, без примеси слов, голоса, движений, декораций. Она – одна, а не производное от нее! Например, письмо к другу, в котором композитор советовал ему не приезжать в Париж до тех, пока опера не вернется с гастролей, было написано спустя месяц после премьеры «Сильфиды» в той же Парижской опере. И Шопен, живущий в Париже в это время, конечно, знал об этом театральном событии, тем более что 26 февраля 1832 г., за две недели до

²⁶ Тот факт, что, собираясь ставить «Карнавал» на музыку Ф. Шумана, балетмейстер медлил до тех пор, пока друзья ему не помогли ознакомиться с немецкими биографиями Ф. Шумана (М. М. Фокин не был силен в немецком языке), не оставляет сомнений в тщательном изучении творчества и Ф. Шопена.

²⁷ Например, Вальс до-диез минор, известный под названием Седьмой вальс, М. М. Фокин сочинил за час, а всю «Шопениану» – 2 – за три дня.

²⁸ Ф. Шопен был знаком с Г. Гейне (тот рассказывал ему о своих экскурсиях в царство фантастики) и Ф. Шуманом (о сочинениях которого помалкивал), дружил с В. Беллини и Э. Делакруа (в 1838 г. художник написал один из самых известных его портретов, хранящийся в Лувре), общался с Г. Берлиозом и Ф. Мендельсоном, читал Ш. Нодье (его книги лежали в гостиной Ф. Шопена).

премьеры балета²⁹, прошел его первый концерт в зале Плейель. Но ни одним словом об этом балете в письмах он не обмолвился (так же как в его переписке не встречается имя французского композитора, автора музыки «Сильфида» Ж. М. Шнейцгоффера)! Следующее событие в мире романтического балета (преьера балета «Жизель») вновь прошло мимо внимания композитора³⁰.

О романтической природе музыки Шопена тонко подмечено Ф. Листом, посвятившим ему книгу: «В большинстве его вальсов, баллад, скерцо захоронено воспоминание о мимолетном поэтическом образе, навеянном одним из мимолетных видений. Он идеализирует их, придавая им порою облики такие тонкие и хрупкие, что они начинают казаться принадлежащими не нашей природе, а феерическому миру; они раскрывают нам тайны Ундин, Титаний, Ариэлей, всех этих гениев воздуха, вод, пламени». И далее: «Он им сообщал какой-то небывалый колорит, какую-то неопределенную видимость, какие-то пульсирующие вибрации, почти нематериального характера, совсем невесомые, действующие, казалось, на наше существо помимо органов чувств»³¹. И не менее важная фраза: «Порою слышится как бы топот ножек какой-то влюбленной задорной пери...»³² (подчеркнуто мною. – В. В.). Создается парадоксальное ощущение, будто впечатления Листа навеяны Мазуркой фокинского Юноши в «Шопениане»—

2. Композитор XIX в. не только уловил очевидную «невесомость» шопеновской музыки, но и первым почувствовал ее ценное для хореографического искусства качество.

Известно, что в балетных сценах оперы «Роберт-Дьявол» (1831) принимала участие М. Тальони. Это означало, что Шопен видел Тальони. На

²⁹ «Сильфида» с М. Тальони в главной партии состоялась 12 марта 1832 г.

³⁰ 1841 г. Ф. Шопен провел в Ноане у Ж. Санд и переписку вел исключительно об издании своих новых произведений: в самые дни премьеры «Жизели» он просил своего друга заняться делами издания написанной ради заработка Тарантеллы (которую назвал «гадостью» и которую М. М. Фокин использовал в «Шопениане»—1).

³¹ Лист Ф. Шопен. М. : Музгиз, 1956. С. 178.

³² Там же. С. 177.

чрезвычайно интересную и не нашедшую до сих пор подтверждения в истории балета ссылку о влиянии танцев Марии Тальони на музыку Фредерика Шопена указал авторитетный английский исследователь Айвор Гест³³. В книге «Романтический балет в Англии» английский историк балета сослался на признание Шопена Ф. Ракеману, пианисту XIX в. и одному из интерпретаторов шопеновской музыки. Признание композитора со слов Фридриха Ракемана («Шопен не раз черпал вдохновение от танца Тальони») привела его друг Фанни Кембел в сборнике писем³⁴. Кроме этого бесценного источника конца XIX в., других сведений об увлечении Шопена балетом не осталось. И прямого отношения к истории развития романтического балета XIX в. эти слова композитора все же не имеют, они свидетельствуют скорее о круге интересов Шопена. Наконец, стало очевидно, что Шопен интересовался не самим балетным искусством, а непосредственно поэтическими образами, создаваемыми великой балериной, от которой «не раз черпал вдохновение». Между тем ни Мария Тальони, ни ее отец балетмейстер Филипп Тальони не упоминали Шопена в качестве композитора, под музыку которого балерина могла бы выступать.

Немаловажно учитывать, что Тальони и Шопен работали в одно и то же время, и каждый из них параллельно и своими художественными средствами – танцевальными и музыкальными – стремился к постижению исключительного, к достижению невероятного, к выражению невозможного, что и составляло так называемые горные цели романтического искусства. Поэтому Фокин, современник романтической балерины XX в. А. П.

³³ Guest, I. F. The romantic Ballet in England. London : Phoenix House, 1954. P. 61. На А. Ф. Геста позднее ссылалась В. М. Красовская в 2-х томном «Русском балетном театре начала XX века». Вероятно, на основе этих источников историк балета Г. Н. Добровольская написала, что «Шопен черпал вдохновение в танцах Тальони». Но это утверждение осталось без дополнительных комментариев. Цит. по : Добровольская Г. Н. Михаил Фокин. С. 113.

³⁴ Kemble, F. Records of Later Life. New York : Henry Holt and Company, 1882. P. 193. В этом сборнике знаменитая британская актриса Ф. Кембел (Frances Anne Kemble, 1809–1893) в письме от 28 июня 1840 г. обращалась к оставшемуся для нас неизвестным («My dear T.» – единственный человек, упоминаемый в Index на букву «Т», это Theodore Sedgwick), которому она дословно и привела признание Ф. Шопена со слов Ф. Ракемана.

Павловой, уловил и чутко развивал в «Шопениане»–2 *мимолетность* – качество, присущее романтическому искусству, то качество, которое роднило музыку Шопена с романтическим балетом! Порыв в иные миры, влечение «куда-то» – в этом заключалась тайна, которую воплощали два гения романтического искусства, Шопен и Тальони, к разгадке которой сами пытались проникнуть. В начале следующего века о сути «Шопенианы» балетмейстер разъяснял артистам: «Это жест порыва в какой-то иной, фантастический мир, влечение куда-то, это и есть основной жест данного танца»³⁵.

Музыка Шопена не встретила с современным искусством балета – то было время, когда композиторы сочиняли ее на заказ, на конкретный сюжет. Спустя восемьдесят лет его музыка (Шопен определял ее словом «Zal»³⁶) оказалась востребована балетной сценой. Первой, кто в начале XX в. исполнила танцы на музыку Шопена, была босоножка А. Дункан. В классическом балетном искусстве начала XX в. жизнь музыке польского композитора дал балетмейстер Фокин. Во многом благодаря его усилиям музыка Шопена олицетворяет сегодня саму идею балетной музыки.

I. 1. 1. «Шопениана»–1. Постановка

«Шопениана»–1 явилась четвертой заметной постановкой двадцатипятилетнего балетмейстера и артиста петербургского Императорского театра³⁷. Премьера состоялась 10 февраля 1907 г. Михаил Фокин вспоминал: «Я признавал и драматический, и абстрактный, и характерный, и классический танец и думаю, что в этом маленьком балете

³⁵ Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Л. : Искусство, 1981. С. 214–215.

³⁶ Что значит по-польски «неутешная скорбь о невозвратной утрате».

³⁷ Прошел всего лишь год с момента, когда после представления «Виноградной лозы», М. М. Фокин получил визитную карточку от самого М. И. Петипа с одобрением его балетмейстерских начинаний.

высказался яснее, чем в каком-либо другом, чем в писаной программе реформы»³⁸.

Фокин использовал сюиту из разных пьес Шопена, оркестрованную Глазуновым в 1889–1892 гг.³⁹ Название – «Шопениана» – предложил русский композитор, который в данном случае не был оригинален: выражение «Chorepiana» достаточно часто встречалось в обиходе в немецкой музыкальной литературе XIX в. Зачем все же балетмейстеру понадобилось называть балет устойчивым в музыкальной культуре и производным от имени композитора словообразованием? Во-первых, чтобы объединить в своем спектакле музыку одного композитора, а не ставить на музыку разных композиторов (как это практиковалось в Императорском театре в последние тридцать лет). Во-вторых, он старался создать единый художественный колорит, за что активно выступал, начиная с ранних постановок 1905 г. В «Шопениане»–1 предпринята еще робкая попытка ощущения неделимости и неразрывности музыкального звучания с танцевальным содержанием⁴⁰. Поэтому первая редакция соответствовала традициям дивертисментных спектаклей конца XIX в. и была еще поделена на эпизоды, которые объединялись в картины. Большое количество артистов, занятых в одноактной постановке, тому подтверждение: два классических танцовщика (Вальс), два характерных танцовщика (Тарантелла), три пантомимных исполнителя (Ноктюрн и Мазурка) и большое количество пар кордебалета (Полонез и Тарантелла).

³⁸ Фокин М. М. Против течения. С. 98.

³⁹ В 1890-х годах А. К. Глазунов занимался сочинением одноактных балетов для М. И. Петипа и, возможно, заготовил сюиту для какого-то будущего замысла. М. М. Фокин попросил А. К. Глазунова оркестровать только один номер для «Шопенианы»–1 – Седьмой Вальс. Седьмой вальс и Полонез – музыкальные номера, вошедшие в «Шопениану»–2.

⁴⁰ В этом вкратце заключалась суть реформ М. М. Фокина: единство музыки – танца – декорации – костюма. Единства стилевое: античность – в «Евнике», «Дафнисе и Хлое», Восток – в «Шехеразаде», «Тамаре», романтизм – в «Шопениане», «Видении розы», «Карнавале».

Если взглянуть на структуру глазами современного человека, то формально она может быть объяснена с точки зрения видений героя.

*Первая картина. Полонез*⁴¹.

В польской сцене герой представлен заочно: Польша – родина Фредерика Шопена.

В роскошном замке шел польский бал, большой кордебалет танцевал на сцене Полонез⁴². «Когда я собираюсь доказать связь между национальным танцем и жизнью, его создавшей, мне всегда кажется самым лучшим примером полонез. Созданный в период расцвета польской шляхты, он отразил величие, роскошь, гордость и вместе с тем рыцарское преклонение перед дамой»⁴³.

Вторая картина. Ноктюрн.

После Польши вдруг возникала Испания (хотя испанского колорита в картине не было)⁴⁴. Если Полонез – интродукция появления героя, то Ноктюрн – это сюжетный центр «сюиты-дивертисмента»⁴⁵.

В этом эпизоде Шопен (А. Д. Булгаков) сидел «у рояля в монастыре на острове Майорка, где по ночам больной композитор страдал мрачными галлюцинациями. Он видел мертвых монахов, встающих из гробов...»⁴⁶. О переключке теней монахов в черных одеждах, окружавших в балете музицирующего Шопена, с монахинями в белых саванах из балетной сцены

⁴¹ В этой картине М. М. Фокин вторил рассуждениям Ф. Шопена, который «рассказывал, что только тогда понял все разнообразие и глубину чувств, заключенных в мелодиях и ритмах национальных танцев, когда увидел великосветских дам Варшавы на пышных празднествах во всем великолепии их нарядов и во всеоружии их кокетства, манящего сердца, оживляющего, ослепляющего и разбивающего любовь». Цит. по : Лист Ф. Шопен. С. 295–296.

⁴² Ф. Шопен, вдохновленный и воспитанный польской культурой, сочинял музыку для «светских» танцев: мазурки, вальсы, галопа, кадрили, полки, менуэты.

⁴² Фокин М. М. Против течения. С. 97.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Ф. Шопен любил бывать на острове Майорка, куда отправился с Ж. Санд в поисках уединения. Сейчас там организован музей Ф. Шопена.

⁴⁵ Как определила жанр спектакля историк балета В. М. Красовская, см. : Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века : в 2-х кн. Л. : Искусство, 1971. 1. Хореографы. С. 185.

⁴⁶ Фокин М. М. Против течения. С. 98–99.

оперы «Роберт-Дьявол», открывающих вереницу танцующих видений, тонко подмечено у В. М. Красовской⁴⁷. В Ежегоднике Императорских Театров за 1907 г. про Шопена в балете читаем: «...В ушах у него звучали похоронные мотивы ...», «...Воображение у него разыгрывалось до такой степени, что он сам делался похожим на призрак»⁴⁸. Рецензенты отмечали «выразительную мимику» артиста. Успокоение герой находил при виде Музы (А. Уракова), являвшейся ему в окружении светлых видений: светлые грезы, исполняемые девушками в одеждах из тюля, возникали из-под пола, что свидетельствовало о сложной декорационной установке. Шопен возвращался к роялю и забывался в звуках сочиняемого ноктюрна. Один из рецензентов писал: «Балетный комментарий к ноктюрну на тему галлюцинаций Шопена в монастыре не удался г. Фокину...»⁴⁹. «Комментарий не удался», но попытка средствами пантомимы и выразительного танца воссоздать романтическую грезу на музыку Шопена молодым балетмейстером была осуществлена.

Третья картина. 1) Мазурка.

Следующая картина может рассматриваться как фантазия Шопена-«призрака» или как ожившие сцены написанной им на острове Майорка музыки. Три последующие сцены одной картины – это завязка, кульминация и развязка самостоятельной истории внутри одноактного балета.

Характерно-пантомимный – первый эпизод – был поставлен на музыку Мазурки. Бедная невеста со своим возлюбленным (П. А. Гердт) убегала (Ю. Н. Седова) в момент разгара свадьбы с богатым женихом-стариком (И. Н. Кусов). Ни о каком традиционном па де де влюбленных речи идти не могло⁵⁰. Но галантный кавалер Павел Гердт помимо великолепных

⁴⁷ Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы. С. 184. Напомним, что оперу «Роберт-Дьявол» Ф. Шопен очень хорошо знал.

⁴⁸ ЕИТ. 1906–1907. Вып. XVII. С. 154.

⁴⁹ Морозов Ю. Летопись петербургского балета // Балет. 1907. № 1. С. 5.

⁵⁰ В первоклассном классическом танцовщике П. А. Гердте балетмейстеры всегда видели благородных персонажей, но также известно, что специально для него они задумывали своих главных героев «пешеходными» с того момента, когда артист переступил

мимических способностей вполне мог в свои шестьдесят три поддерживать крепкую во вращениях Юлию Седову. Она была балериной яркого темперамента в расцвете сил, имевшей успех и в характерных танцах. А поскольку загримированный под старика 31-летний Иван Кусов славился как исполнитель характерных и мимических партий, то свадебная «общая пляска» состояла исключительно из набора характерных движений. Поставлена она была по принципу и в «духе одноактного балета «Крестьянская свадьба» композитора Я. Стефани (балет шел на петербургской сцене с 1851 по 1888 год)»⁵¹. В. М. Красовская указала на хореографический источник: балет на музыку другого польского композитора. Музыкальный источник находим в биографии Шопена: в одном из писем, касающегося замужества своей сестры, композитор сообщал, что не сможет приехать на свадьбу в Варшаву, но в качестве подарка собирается прислать полонез и мазурку, чтобы гости могли потанцевать и повеселиться⁵². Мазурка для свадебных торжеств – это и есть фокинский выбор для завязки третьей картины. Исход этой драматической сценки наглядно демонстрировал ход мысли хореографа-неоромантика: «она (невеста. – В. В.) отказывалась от брака с нелюбимым, бросала ему обручальное кольцо и убегала с возлюбленным»⁵³. В балете «Сильфида» кольцо служило сюжетно-организующим атрибутом, вокруг которого строилось действие двух актов⁵⁴. Та же тема отразилась здесь зеркально: у Фокина невеста, танцующая на каблуках, «бросала» на свадьбе нелюбимому

преклонный (для балетного артиста) возраст. В 1892 г. в возрасте сорока восьми лет он исполнял партию Джеймса на сцене Мариинского театра.

⁵¹ Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы. С. 185.

⁵² Из письма Ф. Шопена Каласанты Енджеевичу в Варшаву. Париж, 10 сент. 1832. // Шопен Ф. Письма. М. : Музыка, 1964. С. 258. Отметим, что это письмо Ф. Шопеном написано в год премьеры «Сильфиды».

⁵³ Фокин М. М. Против течения. С. 99.

⁵⁴ В I акте Сильфида вырывала обручальное кольцо из рук задремавшего в хижине Джеймса, во II акте снимала его со своего пальца, когда среди воздушных подруг возвращала его Джеймсу. Существуют две версии «Сильфиды», женская и мужская: парижская с белотюниковой Сильфидой (М. Тальони) в центре и датская, усиленная пантомимой, с трагедией Джеймса на первом плане.

кольцо – в «Сильфиде» Джеймс убегал со свадьбы от нелюбимой невесты Эффи (девушки, танцующей на каблуках).

В фокинской свадьбе присутствовал еще один романтический мотив – мотив бегства. Куда из польской деревни сбегала влюбленная пара? – в сны, в мечты. Герои сюжетной Мазурки оказывались в бессюжетном ирреальном мире.

Третья картина. 2) Вальс.

Танцевальным центром мини-композиции третьей картины, да и всей «Шопенианы»-1 в целом, современниками единодушно был признан Вальс.

Единственный номер из спектакля – воздушный дуэт – исполнялся на пуантах⁵⁵. «Постановка вальса отличалась от всех балетных *pas de deux* полным отсутствием трюков»⁵⁶. Смысл его заключался в плавном течении танца, в делящихся сменах поз и жестов. «...Я спросил у Фокина, что он создает в нем (Седьмом вальсе. – В. В.): образы Тальони и Перро или нечто другое? Он ответил так: «Если Анна Павлова как-то и может напомнить Марию Тальони, то уж «типичный русак» Михаил Обухов никак Перро стилем танца напомнить не может. Название же этого вальса «Тальони и Перро» есть форма, для нашего времени удобная». Но после некоторого молчания он добавил, что пытается создавать Шопена», – вспоминал балетмейстер Ф. В. Лопухов⁵⁷. Это означает, что у персонажа в сцене Вальс имелись явный и неявный прототипы – Ж. Перро⁵⁸ и Шопен. Грезящий в мечтах фокинский персонаж ни кто иной, как двойник Шопена-мимиста. Очевидно, что балетмейстер мыслил категориями раздвоения героя: в болезненном сознании одного персонажа (музицирующий Шопен) возникал

⁵⁵ Костюмы специально для сцены Вальс сочинил Л. С. Бакст, все остальные костюмы, а также и декорации были подобраны в Мастерских Императорского театра, преимущественно оперных спектаклей.

⁵⁶ Фокин М. М. Против течения. С. 96.

⁵⁷ Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. М. : Фолиум, 2003. С. 115. Ф. В. Лопухов после 1918 г. возобновлял «Шопениану»-2 в Петроградском театре оперы и балета, когда М. М. Фокин окончательно покинул родину.

⁵⁸ Ж. Перро (1810–1892) – виртуозный танцовщик и знаменитый хореограф, один из авторов балета «Жизель».

другой персонаж (мечтающий Перро). На сцене происходило следующее: ирреальный партнер Вальса заставлял забыть о страдающем Шопене с острова Майорка и с помощью танца воскрешал события музыкального и балетного романтизма – рождение самого поэтического шопеновского Вальса и триумфы Жюля Перро на парижской сцене. Кого, как не лучшего танцовщика эпохи романтизма мог вывести Фокин, когда речь шла о стилизованной романтической грезе. «Самая интересная картина – «Вальс». Его танцуют Тальони и Перро в лице Павловой 2-й и Обухова. Но как они загримированы, как причесаны! Точно слетели с гравюры 40-х годов»⁵⁹.

Композиционно романтический дуэт расположен так же, как картины «снов» в балетах Петипа. «Лунное видение», по словам Фокина, явилось среди «кусков самой жизни».

*Третья картина. 3) Тарантелла*⁶⁰.

По собственному признанию, Фокин в тарантелле впервые проделал попытку «оглянуться назад», то есть претворить на балетной сцене национальный танцевальный опыт прошлого.

Совершив романтическое превращение и преодолев пространственные расстояния, влюбленная пара, сбежавшая со свадьбы в начале третьей картины, под конец переносилась на итальянский праздник, рождаемый звуками солнечной Тарантеллы. Возлюбленные (характерная пара В. П. Фокиной и А. В. Ширяева) счастливо оказывались в гуще массового «народного веселья на фоне Неаполитанского залива и Везувия»⁶¹, которым аккомпанировал кордебалет. Стремительная бравурная кода завершала благотворительный спектакль, данный в пользу общества защиты детей от жестокого обращения. По мнению Красовской, общий колорит сценки восходил к романтическим театральным произведениям на

⁵⁹ Нинов. Балет // Театр и искусство. 1907. № 8. С. 134.

⁶⁰ О качествах именно этой своей тарантеллы Ф. Шопен отзывался как о «гадости».

⁶¹ Фокин М. М. Против течения. С. 98.

итальянские темы – к опере «Немая из Портичи» (1828)⁶² на музыку Д. Обера и балету «Тарантул» (1839)⁶³ на музыку К. Жида.

Итак, в название балетного спектакля впервые выведено имя композитора, грезящего героя-музыканта. Но спектакль имел ярко выраженное сюжетное начало и решен был, преимущественно, средствами фольклорного действенного танца. А структура соответствовала эклектичному образу мышления молодого хореографа: каждая сцена имела отдельный микросюжет, начиналась и завершалась самостоятельно. С одной стороны, образами романтического музыкального театра 1830–1840-х годов была наполнена фокинская «Шопениана»–1, с другой стороны – зритель отправлялся в путешествие по разным странам и разным танцевальным культурам. «Я с самого начала мыслил балет как самое разнообразное и по содержанию, и по форме проявление жизни», – пояснял балетмейстер⁶⁴. В Тарантелле, к примеру, выплеснулись непосредственные впечатления от недавней поездки по Италии. Если звучал Полонез, картина решалась в колорите картины Польского бала из оперы «Жизнь за царя», а если – Мазурка, то местом действия избиралась польская деревушка.

«Шопениана»–1 прошла один раз, но этот факт не помешал ей остаться важной страницей в творчестве хореографа, а в понимании неоромантического мышления М. Фокина – даже вехой⁶⁵. «Эта миниатюра как бы указала те разнообразные пути, по которым балету следует

⁶² «Немую из Портичи» Ф. Шопен слушал по много раз и высоко ставил ее среди других опер, к тому же тема «Немой из Портичи» являлась материалом для его фортепианных импровизаций. М. М. Фокин мог быть знаком с этой оперой, шедшей в России в конце XIX в. под названием «Фенелла», но опирался на собственный опыт: «Я старался передать подлинный характер народных плясок, которые мы наблюдали с Верой (женой Фокина. – В. В.) при поездке по Италии и изучили особенно на острове Капри». Цит. по : Фокин М. М. Против течения. С. 98.

⁶³ Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы. С. 165.

⁶⁴ Фокин М. М. Там же.

⁶⁵ Можно вспомнить «Танцсимфонию» Ф. В. Лопухова, прошедшую в 1923 г. тоже единожды и оказавшую большое влияние на творчество Дж. Баланчина. На примере М. М. Фокина, в свою очередь, учился Ф. В. Лопухов.

развиваться и по которым я направил свою будущую деятельность»⁶⁶, – подытоживал хореограф. Таким образом, калейдоскопическая «Шопениана»–1, разбитая в сознании героя на фрагменты жизнь, интуитивно аккумулировала в себе дальнейшие открытия Фокина. В двадцати трехминутной постановке отчетливо видны истоки нескольких важных для нашей темы спектаклей. Например, вторая картина с выведенным в ней мимическим Шопеном запала в душу хореографа и стала прототипом «Паганини», балета, возникшего через тридцать два года на чужбине, вдали от родного Петербурга⁶⁷. Но главное, в третьей картине «Шопенианы»–1 заложен источник рождения балета «Шопениана»–2.

I. 1. 2. История создания «Шопенианы»–2. Стилизаторские задачи импрессионистского балета

«Шопениана»–2 – пример фантазии начала XX в. на тему романтических «танцев предков». Мечты о прошлом владели Фокиным в это время⁶⁸.

Романтическая стилизация «Шопениана»–2 начиналась с непритязательных названий – «Балета под музыку Ф. Шопена» и «Grand pas». В одном случае название говорило о выбранной музыке, в другом – о танцевальной форме⁶⁹. О сложной истории возникновения балета

⁶⁶ Фокин М. М. Против течения. С. 98.

⁶⁷ Балет «Паганини» (1939) – предмет исследования III главы диссертации.

⁶⁸ В 1905 г. в ученической постановке мифологического балета «Ацис и Галатея М. М. Фокин ставил перед собой стилизаторскую задачу. Тема оживления прошлых эпох владела им в это время: в 1907 г. он поставил в Петербургском училище «Оживленный гобелен», из которого через полгода вырос балет «Павильон Армиды»; в том же 1907 г. сочинил «Фантазию на мелодию П. Чайковского». В каждой из этих постановок балетмейстер к этим задачам подходил с разных сторон.

⁶⁹ «Шопениана»–2 возникла в ответ на обвинения М. М. Фокина в нелюбви к танцам на пуантах и в разрушении традиционного балета. Если постановки «Шопенианы»–2, «Карнавала» или «Видения розы» опровергали первое обвинение, то второго М. Фокин вовсе не отрицал. Он не скрывал и открыто выступал по поводу того, что балет в старой форме его не устраивал: «Я хотел показать, что люблю не только драматический, но и чистый танец, что признаю и пуанты, и тюники, но только там, где они уместны, и не в том виде, который они приняли в балете. Пуанты я признаю как один из приемов танца,

малоизвестную ценную информацию ввела в научный оборот Г. Н. Добровольская в 2004 г. Из исследования петербургского историка балета следует, что каноническая форма «Шопенианы»–2 выкристаллизовывалась в пять этапов.

Первый этап. 8 марта 1908 г. – премьера «Балета под музыку Ф. Шопена». Первая версия «Шопенианы»–2 возникла благодаря Анне Павловой, вокруг которой строились все танцы⁷⁰. Главным образом преподносились ее утонченный силуэт и ее устремленный к неведомым высотам арабеск. А главной героиней этого балета была Сильфида. «Если бы она так чудесно, так восхитительно не исполнила тогда (год назад в «Шопениане»–1. – В. В.) вальс Шопена, я бы никогда не создал этого балета», – признавался Фокин⁷¹. К 1908 г. Павлова уже стала символом балета начала XX в., Тальони «нового балета»⁷².

В том же спектакле участвовал В. Ф. Нижинский. Своим появлением в нем, по мнению Красовской, он был обязан Павловой, которая, тем не менее, на первой репетиции «встретила его нервной отчужденностью»⁷³. Вацлав Нижинский отнюдь не заменял Михаила Обухова, партнера Павловой по Вальсу в «Шопениане»–1. «Балет на музыку Ф. Шопена» шел в оркестровке М. Ф. Келлера, поэтому в нем отсутствовали оркестрованные Глазуновым Седьмой вальс и Полонез. В программке Мариинского театра 8 марта 1908 г. сказано: «Все нумера в 1-й раз»⁷⁴ и давались в следующем порядке –

как наиболее поэтичный, далекий от реальной жизни танец». Цит. по : Фокин. М. М. Против течения. С. 99.

⁷⁰ В исторических исследованиях, посвященных спектаклю, на первый план логично вышел образ балерины М. Тальони в исполнении А. П. Павловой, и фокинской новой теме, связанной с мужским героем, – не менее важному открытию, на взгляд диссертанта, этого балета – должного внимания прежде не уделялось.

⁷¹ Фокин. М. М. Против течения. С. 341.

⁷² М. Тальони была кумиром А. П. Павловой. Задолго до «Шопенианы» о А. П. Павловой писали: «Это – танцовщица 1840-х годов. Она воскрешает в памяти старинные гравюры, на которых балетные феи изображались порхающими над землей». Цит. по : Водевиль [Ю. Д. Беляев]. Балетное // Петербургская газета. 1905. 29 сент.

⁷³ Красовская В. М. Нижинский. Л. : Искусство, 1974. С. 47.

⁷⁴ Программа спектакля Мариинского театра в пользу школ Императорского Женского патриотического общества. «На бойком месте», комедия А. Н. Островского, «Египетские

Ноктюрн, 11 вальс, мужская мазурка, женская мазурка, Прелюд, Блестящий вальс. Нижинский имел здесь сольный выход на музыку Мазурки – танцевальное высказывание, равноценное вариациям любимиц зрителей: Павловой (Мазурка), Т. П. Карсавиной (11 вальс), О. И. Преображенской (Прелюд). Добровольская ошибочно указывает, что в «Балете на музыку Ф. Шопена» не было мужской Мазурки, что вместо нее якобы исполнялась женская, а вместо дуэта – сольный женский вальс. Дуэта действительно еще не было, но программка от 8 марта 1908 г. прямо указывает на «Мазурку для г-на Нижинского». Из нее также следует, что начинали и закрывали балет двадцать три танцовщицы и Вацлав Нижинский. Мужской персонаж еще не назван Юношей, но балетмейстера на репетиции, по его словам, «обступили 23 Тальони»⁷⁵. Таким образом, условно обозначим «Балет на музыку Ф. Шопена» «женским» вариантом «Шопенианы»–2.

Второй этап. 6 апреля 1908 г. – «Grand pas» для Петербургского Театрального училища, в котором на тот момент преподавал классический танец Михаил Фокин. Возникшее месяц спустя «Grand pas» на музыку Шопена для четверых учащихся (Е. П. Гердт, А. Чумаковой, Л. П. Чернышевой и Ф. Шерер) восходило к структуре pas de quatre в окружении кордебалета. И послужило прекрасным подспорьем в качестве готового учебного материала для воспитанников.

Третий этап. 19 февраля 1909 г.⁷⁶ – под известным публике названием «Шопениана» – вторая редакция впервые появилась на сцене Мариинского театра. Балет был дан во втором отделении и возобновлением

ночи», балет на муз. А. С. Аренского; «Балет под музыку Шопена» хранится в СПбГМТиМИ. Отдел афиш и программ. ГИК 5508/2.

⁷⁵ Оживает следующая картина: «Сильфида – крылатая надежда – взлетает в освещенный лунным светом романтический сад. Ее преследует юноша. Это был танец в стиле Тальони, в стиле того давно забытого времени, когда в балетном искусстве господствовала поэзия, когда танцовщица поднималась на пуанты не для того, чтобы продемонстрировать стальной носок, а для того, чтобы, едва касаясь земли, создать своим танцем впечатление легкости, чего-то неземного, фантастического». Цит по : Фокин М. М. Против течения. С. 341.

⁷⁶ Дата первого петербургского показа балета под названием «Шопениана» (19 февр. 1909 г.) установлена Г. Н. Добровольской.

не считался⁷⁷. Однако «Шопениана»–2 приобрела более знакомый вид, благодаря оформлению А. Н. Бенуа и оркестровке Глазунова и Келлера (увертюрой к спектаклю звучал «Военный» Полонез из «Шопенианы»–1). Выступал премьерный состав «Балета под музыку Ф. Шопена» – Павлова, Карсавина, Преображенская, Нижинский. Б. Ф. Нижинская, сестра Нижинского, подробно вспоминала об этом спектакле. Он был особенно памятен ей из-за того, что именно в кордебалете фокинских сильфид она впервые вышла на сцену театра в своем первом театральном сезоне. Она описывала «чарующее согласие», как «Павлова взлетает, поддерживаемая Нижинским» и поначалу ее описание оставляет обманчивое впечатление, будто на сцене шел Седьмой вальс, который еще не вошел в «Шопениану»–2. И далее: «Вацлав нежно касается ее маленьких прозрачных крылышек – он увлекает Сильфиду за собой, и она движется мелкими *pas de bougtee*, кажется, она вот-вот упадет, но он подхватывает ее за запястья и поддерживает двумя пальцами»⁷⁸. Если эти описания досконально сверить с хореографическим текстом, станет понятно, что Брониславой Нижинской описаны элементы Ноктюрна. «Что касается Седьмого вальса, – пишет Добровольская, – то он был введен только в парижской редакции, после чего Фокин узаконил его и в Петербурге»⁷⁹. О том же сообщала и афиша спектакля 19 февраля, в которой Седьмой вальс отсутствовал⁸⁰.

Четвертый этап. 4 июня 1909 г.⁸¹ – премьера балета «Les Sylphides» в театре Шатле во время первого парижского «Русского сезона»⁸². Принципом С. П. Дягилева было показывать премьеры, поэтому балеты

⁷⁷ В первом отделении шел балет «Павильон Армиды», в третьем «Египетские ночи».

⁷⁸ Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания: в 2 ч. М. : АРТ, 1999. Часть 1. С. 337. Содержательный текст Б. Ф. Нижинской до сих пор научно не откомментирован.

⁷⁹ Добровольская Г. Н Михаил Фокин. С. 114.

⁸⁰ Афиша спектакля 19 февр. 1909 г. хранится в Фонде афиш и программ Мариинского театра : Репертуарная книга за 1909 год, л. 26.

⁸¹ Г. Н. Добровольская ошибочно указывает дату 2 июня 1909 г. – 2 июня прошла открытая генеральная репетиция.

⁸² Балет был показан во второй программе «Русских сезонов», открывшихся несколько раньше 18 мая, в обрамлении I акта из оперы «Руслан и Людмила» и одноактной «Клеопатры» (новое название фокинских «Египетских ночей»).

должны были отличаться от тех, что шли на Императорской сцене. Ему было важно позиционировать новое, начиная с названия и структуры, заканчивая оркестровкой и оформлением. В итоге все получилось по-дягилевски: на Западе за балетом закрепилось название «Les Sylphides»⁸³; сочиненный М. М. Фокиным Седьмой вальс для «Шопенианы»—1 занял почетное место в обновленном балете (дуэтный танец, тем самым, обрел свое центральное место); нескольких музыкальных деятелей (И. Ф. Стравинского, А. К. Лядова, А. С. Танеева, Н. А. Соколова) С. П. Дягилев попросил заново оркестровать фортепианные пьесы Шопена; по эскизам А. Н. Бенуа декорацию выполнил участник выставок «Мира искусства» С. П. Яремич (так как дирекция Императорских театров не разрешила использовать казенный театральный комплект). По-новому была оформлена и программка, в которой фамилии солистов располагались строго под названием музыкальной пьесы, а не приводились единым списком участников⁸⁴.

Пятый этап. 11 марта 1910 г.⁸⁵ Седьмой вальс вошел в спектакль Мариинского театра. Эта дата была установлена автором по дате ближайшего выступления Вацлава Нижинского в Мариинском театре после парижского представления «Les Sylphides». Путем сверки хроники выступлений Нижинского, подготовленной сотрудниками Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства

⁸³ Балет переименовал лично С. Дягилев, точно обозначив преемственность по отношению к первому романтическому балету «Сильфида», а усилив название множественным числом, он подчеркнул кордебалетный характер балета.

⁸⁴ По такому принципу: Valse, op. 70 – М^{ss} Karsavina, Mazurka, op. 33 – М^{ss} Pavlova, Mazurka, op. 67 – М. Nijinsky, Prélude, op. 28 – М^{ss} Baldina, Valse, op. 64 – М^{ss} Pavlova et M. Nijinsky. В западную традицию вошел порядок номеров, показанный на парижской премьере балета «Les Sylphides», без вводного Полонеза и состоящий из 7 пьес: увертюра из музыки Прелюда, Ноктюрн (Nocturne), 11 Вальс (Valse), женская Мазурка (Mazurka), мужская Мазурка (Mazurka), Прелюд (музыка звучавшего в начале балета Prélude), Седьмой вальс (Valse), Блестящий вальс (Valse brillante).

⁸⁵ Конкретная дата появления Седьмого вальса в спектакле Мариинского театра, то есть дата, когда «Шопениана», наконец-то, обрела свою законченную и известную нам форму, ни одним из исследователей названа не была.

(СПбГМТиМИ) и опубликованной в серии «Легенды русского балета»⁸⁶, с программками Мариинского театра, хранящимися в отделе афиш, и программками СПбГМТиМИ (какие-то из них отсутствуют) была обнаружена дата негласной петербургской премьеры полной версии фокинской «Шопенианы»–2. Для точного удостоверения информации потребовалось обращение к Репертуарным книгам Мариинского театра за 1910 г. (в них представлены наиболее полные афиши спектаклей, в которых перечислены последовательность номеров балета и все участники)⁸⁷. Поэтому с полной уверенностью 11 марта 1910 г. можно считать датой законченной структуры российской «Шопенианы»–2, включающей в себя восемь музыкальных пьес в оркестровке Глазунова и Келлера⁸⁸. Каноническую редакцию условно назовем «мужским» вариантом «Шопенианы»–2.

В связи с возникновением новой даты появилась интересная задача: выяснить, с кем Нижинский впервые станцевал Седьмой вальс в стенах родного театра. В перечне выступлений Павловой в Мариинском театре ее выходов в «Шопениане»–2 после 1909 г. не значилось⁸⁹. Эти данные о ежедневных спектаклях Павловой, базирующиеся на материалах программ и афиш СПбГМТиМИ, опубликованы в серии «Легенды русского балета»⁹⁰. Таким образом, в Петербурге балерина «Шопениану»–2 более не танцевала. Причин могло быть две: первая – частые заграничные турне, вторая –

⁸⁶ Летопись жизни и творчества В. Ф. Нижинского // Вацлав Нижинский. Vaslav Nijinsky. СПб. : Арт Деко, 2008. С. 124.

⁸⁷ Афиша спектакля 11 марта 1910 года хранится в Фонде афиш и программ Мариинского театра : Репертуарная книга за 1910 год, л. 38.

⁸⁸ Существуют две авторских музыкально-хореографических структуры. В России закрепилась следующую последовательность номеров: Полонез (Polonaise) – вступление, Ноктюрн (Nocturne) – па де труппа, 11 Вальс (Valse), мужская Мазурка (Mazurka), Прелюд (Prélude), женская Мазурка (Mazurka), Седьмой Вальс (Valse), Вальс (Grande valse brillante) – coda.

⁸⁹ Летопись жизни и творчества А. П. Павловой / Анна Павлова. Anna Pavlova. СПб. : Арт Деко, 2006. С. 180. Кстати, шопеновский вальс А. П. Павлова исполняла в середине марта 1910 г., но на персональных гастролях в Нью-Йорке, где выступала с труппой М. М. Мордкина.

⁹⁰ Там же. С. 179–188.

уязвленное самолюбие. Вторая была напрямую связана с триумфом первого «Русского сезона», открывшего нового бога танца: не без действия развернутой рекламы Дягилева парижские интеллектуалы балерине предпочли Нижинского. Итак, Седьмой вальс на спектакле 11 марта 1910 г. впервые в Мариинском театре был исполнен Вацлавом Нижинским с Тамарой Карсавиной (илл. 1). Эта информация была почерпнута из Репертуарных книг Мариинского театра⁹¹.

В справочных изданиях премьерой «Шопенианы»—2 считается 8 марта 1908 г., в то время как к этому времени многоступенчатая структура балета окончательно не была сформирована: не вошли еще открывающий балет Полонез и центральный Седьмой вальс⁹². Премьерой числится первый спектакль, но не полный его вариант, декорацию к которому приспособляли из фрагмента панорамы «Спящей красавицы», а костюмы использовали из подбора⁹³. Какую же дату считать российской премьерой спектакля «Шопениана»—2: визуально-обновленный допарижский показ от 11 февраля 1909 г. (версию неполного балета) или структурно-обновленный послепарижский спектакль от 11 марта 1910 г.? Все это свидетельствует о том, что Фокин неоднократно пересматривал и усовершенствовал свое

⁹¹ Кроме Седьмого вальса Т. П. Карсавина оставила за собой со времен премьеры 1908 г. «свой» 11 вальс и не заменяла А. П. Павлову в «ее» Мазурке. Таковым было решение автора балета: Т. П. Карсавиной не нужно было отказываться от сольной вариации, запечатлевшей ее пластическую характеристику. К тому же отказ от исполнения Мазурки оберегал ее от неизбежного сравнения с идеальной пластической характеристикой А. П. Павловой. После А. П. Павловой Мазурку в Петербурге-Петрограде исполняли Ю. Н. Седова, О. И. Преображенская, А. Я. Ваганова, О. А. Спесивцева. С тех пор, как Т. П. Карсавина, исполнительница 11 вальса, стала танцевать и Седьмой вальс, традиция исполнения одной балериной Мазурки и Седьмого вальса нарушилась. С 1910 г. «Шопениану» можно считать «балетом-трансформером», в котором балерины варьировали исполнение вариаций (11 вальса или Мазурки) с дуэтом, против чего восставал автор, сам же однажды и узаконив подобное разночтение.

⁹² Балет. Энци. С. 592.

⁹³ М. М. Фокин подробно описывал, как в гардеробных Императорских театров он подыскал самые длинные тюники, а дома его жена Вера с двумя товарками шила двадцать три кофточки по эскизам Л. С. Бакста (разработавшего год назад для А. П. Павловой костюм), чтобы воздушным тюлем прикрыть существующие казенные корсажи.

«любимое дитя»⁹⁴. А вовсе не об обратном, будто в «Шопениане» он «никогда ничего не менял»⁹⁵.

Вкратце теперь остановимся на пластической новизне спектакля. С хореографической точки зрения, Фокин «разрядил» классический танец с позиций художника начала XX в. Точнее, вдохнул в него свежий воздух, как того требовала музыка Шопена, которая диктовала хореографу свободу. Раскрепощение Михаилу Фокину нес не только романтической строй шопеновской музыки, но и танцы Айседоры Дункан. Этой танцовщицей увлекались и ей подражали, она завладела умами российской интеллигенции. У самого Фокина были свежи впечатления от петербургских посещений Дункан в 1904–1905 гг., тем более от недавнего ее приезда в 1908 г.⁹⁶ Дункан ошеломила молодого Фокина тем, что первой стала танцевать Прелюдии и Мазурки Шопена⁹⁷. Хотя, о каком влиянии Дункан можно говорить по отношению к романтически настроенному чистому танцу? Однако, это так. Фокин, официально еще не числясь балетмейстером Мариинского театра, придумывал «Шопениану»–2 вместе с восточными «Египетскими ночами», где позировки героев повторяли дункановскую раскрепощенность, а дионисийский танец с факелами, поставленный годом ранее в «Евнике», был создан под недавним впечатлением от Дункан.

Но в «Шопениане»–2 он не мог использовать арсенал традиционных позиций ног и рук в их старом виде, он стал размягчать соло и ансамбли под

⁹⁴ Фокин М. М. Против течения. С. 118.

⁹⁵ Там же. С. 117.

⁹⁶ М. М. Фокин необыкновенно увлекался танцами А. Дункан, о чем много и подробно писал в мемуарах. С. П. Дягилев не раз упоминал о влиянии танцев А. Дункан на творчество М. М. Фокина.

⁹⁷ Л. Гарафола подметила интересную деталь: две шопеновские пьесы из первого выступления А. Дункан в Петербурге 13 декабря 1904 г. М. М. Фокин, спустя четыре года, использовал в «Шопениане», второй редакции – это Прелюд (ор. 28, № 7) и Мазурку (ор. 33, № 7), см. : Garafola, L. Diaghilev's Ballets Russes. New York : Oxford University Press, 1989. Р. 41. Возможно, автор ошиблась, указав на шопеновскую Мазурку (ор. 33, № 7), которую М. М. Фокин использовал в своей «Шопениане»–2. Первый концерт А. Дункан состоял исключительно из танцев Ф. Шопена, но Мазурок Ф. Шопена ор. 33 известны лишь четыре (№№ 1–4), а в «Шопениане», как известно, танцовщик исполняет вариацию на музыку Мазурки (ор. 33, № 3).

дунканистским влиянием⁹⁸. О том же, к примеру, свидетельствуют, как ни странно это звучит, патетико-экстатические ноты в исполнение Анны Павловой Мазурки. Фокин воспринял открывший ему Айседорой Дункан мир возможностей и в «Шопениане»–2 преобразовал эти возможности в духе времени. Он создавал импрессионистскую картину, улавливая нити прошлого и обращаясь к современным тенденциям: в классические построения он внес асимметрию, колышущимися поворотами снабдил академические позы, расширил принятые пять позиций *port de bras*. Непрерывность действия балетмейстер добивался извилистыми линиями в виде наполненных легким дыханием тающих рук, склоненных набок головок или взятых без препарасьона волнообразных пируэтов (не механических как «волчок», а завораживающих на одной ноге кружений)⁹⁹.

«Ярчайшим примером мирискуснической интерпретации романтических образов» назвала «Шопениану» Е. Я. Суриц¹⁰⁰. Поэтическая форма «первого абстрактного балета»¹⁰¹, его льющаяся хореография сама по себе располагала к вольному ассоциативному ряду. Недаром, в литературе о «Шопениане» можно встретить множество поэтических сравнений: Лопухов ноктюрновые группки уподоблял «распускающимся бутонам», сильфида Р. Баклу напомнила «менаду», В. М. Гаевский сравнивал танцы сильфид с

⁹⁸ О влиянии А. Дункан на «Шопениану»–2 современники заговорили сразу в 1908 г., бросив М. М. Фокину упрек в том, что спектакль поставлен «с пошибом Дункан», см. : Новик. Балетный экзамен // Петербургская газета. 1908. 7 апр.

⁹⁹ В старости Ф. В. Лопухов написал эпохальную статью «Corps de ballet. “Шопениана”. Польша», где говорил о возрождении групп в стиле Ш.-Л. Дидло и чрезвычайно интересно прослеживал тему Польши в балете на музыку польского композитора, указывая на связь движений польских танцев с классическим танцем в «Шопениане»: в частности, краковяка в 11 вальсе или па-галя в мужской вариации, см. : Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. М. : Фолиум, 2003. С. 100–120. Эта статья написана в 1975 г. и спустя двадцать восемь лет была опубликована. В схожем ключе в советском искусствоведении продолжала В. М. Красовская, прозорливо прослеживая в «Шопениане» зарождающуюся в романтическом балете пуантовую технику, которой М. М. Фокин наделил женскую Мазурку: повторение вскакивания на пуант и кружение вокруг оси балерины – есть ни иное, как пробы встать на «носок» преромантической танцовщицы.

¹⁰⁰ Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург : Уральский университет, 2004. С. 31.

¹⁰¹ Фокин М. М. Против течения. С. 116.

«набежавшим ветром». Какие разнохарактерные сравнения для одной стилизации, но все они принадлежат словарю эпохи модерна¹⁰². Добавим, что переливы одной вариации в другую не завершались финальной точкой, одна танцовщица словно бы давала сигнал другой, приглашая к следующему выходу. Сам принцип построения хореографического материала находил точки соприкосновения с архитектурными установками стиля модерн – с его текучестью и закругленностью форм (без прямых углов), с ее растительными мотивами и аморфностью, с ее, наконец, иллюзорностью и гедонистическим началом¹⁰³. «Шопениана» родственна, на наш взгляд, и живописному мелодизму В. Э. Борисова-Мусатова, полотна которого производят тот же эффект, что и разглядывание жизни под водой: настолько контуры фигур колышутся на твоих глазах. Схожего эффекта картин «Призраки» (1903) или «Дама в голубом» (1904) добивался и Михаил Фокин в своей балетной грезе.

Чем более Фокин стремился проникнуть в эпоху романтизма, тем более он фиксировал свое время и тем более выражал свойственные эпохе модерна устремления: погружение в целостный аполлонически-дионисийский мир (в балете, воплощаемый триединством музыки – танца – живописи). В его балете «Шопениана»–2 ясно отразилось зеркало 1900-х годов. Одним словом, Фокин интуитивно предвидел конец эпохи модерна.

¹⁰² Интересно, что предметный ассоциативный ряд вызывали танцевальные мизансцены, начиная с абстрактных балетов Баланчина, где не было сюжета и персонажей. И артисты сами стали придумывать им названия, для того чтобы быстрее ориентироваться в хореографическом тексте, например, «колесница», «огни рекламы», «стрелки часов» и т.д.

¹⁰³ Однако, несмотря на впечатление невесомости, достигаемое эфемерным искусством балета, каждодневный физический труд артистов вполне сравним с работой скульпторов и архитекторов, – хотя по понятию романтиков архитектура считалась самым низшим из всех видов искусств (однако, позднее в нашем искусствоведении за архитектурой закрепилось понятие «застывшая музыка»). Подробнее см. : Вязовкина В. А. Линии модерна в Петербурге и Москве: Анна Павлова и Айседора Дункан // Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы. М. : Едиториал УРСС, 2004. С. 287–294.

Параграф I. 2. «ПРЕЛЮДЫ». 1913 г.

В «Прелюдах» Фокин продолжил начатые поиски историзма в стиле музыкального произведения¹⁰⁴. Значительным этапом на этом пути стало обращение к музыке Ференца Листа. Музыка стихийного романтика закономерно нашла отклик в пламенной натуре Фокина. В этом спектакле скрещивались обе стороны своего творчества – чистый «белый» балет и эмоциональный драматический танец, а идеалы чистого искусства решались им средствами выразительного свободного танца.

В обращение к музыке Листа нашла продолжение неоромантическая линия в творчестве Фокина. А в творчестве позднего романтика Листа отразились идеи романтизма – тесная связь с образами литературы, конкретно-сюжетная программность, тяготение к философским обобщениям¹⁰⁵. В Париже в 1832 г. вышел второй сборник А. Ламартина «Новые поэтические размышления», куда вошло большое стихотворение «Прелюды». С Адольфом Ламартином, уже признанным поэтом-лириком, молодой Ференц Лист часто встречался в парижском обществе 1930-х годов, его поэзией увлекался с юных лет¹⁰⁶. Музыка симфонической поэмы «Прелюды» относится к позднему «веймарскому периоду»¹⁰⁷, а не к

¹⁰⁴ По пути «Шопенианы», бессюжетного балета, открывшего целую эпоху прочтения фортепианной романтической музыки, в ближайшем будущем, в 1910-е годы, годы своего расцвета, М. М. Фокин пошел считанные разы: «Карнавал» на музыку фортепианного цикла Ф. Шумана (1910), «Видение розы» на музыку «Приглашение к танцу» М. К. Э. Вебера (в оркестровке Г. Берлиоза, 1911) и «Эрос» на музыку Струнной серенады П. И. Чайковского (1915). Это имела в виду Л. Д. Блок, говоря про хореографа, что он, «как многие творцы, по-видимому, не понимал своей значительности и своего места в истории танца, недооценил значения «Шопенианы» и сделав первый шаг по пути нового направления в балетном искусстве XX в. – бессюжетного балета – сам же с него вскоре свернул и развивал направление – действенного балета». Цит. по : Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М. : Искусство, 1987. С. 331.

¹⁰⁵ Музыка Ф. Листа питалась литературными образами Ф. Шиллера, В. Гюго, И. В. Гете, А. Данте.

¹⁰⁶ Париж 1830-х годов скрестил судьбы романтических натур, поэты, музыканты, художники естественным образом пересекались и то, что витало в воздухе, находило выход в их искусстве, дав благодатную почву в XX в. для поисков балетмейстеров.

¹⁰⁷ Это самый плодотворный этап в жизни Ф. Листа, с которым связано несколько важных событий: неожиданный обрыв блистательной концертной деятельности пианиста-

парижским годам Листа. Задуманный композитором цикл из двенадцати поэм – невиданный прежде жанр программной симфонической поэмы, рождающий новую форму – форму программной поэмности с ее монотематическим принципом¹⁰⁸. Однако, «музыка «Прелюдов» была создана задолго до того, как у Листа возникла мысль соединить ее с одноименным стихотворением Ламартина»¹⁰⁹: замысел музыкальной поэмы относился к 1844 г., завершена она была в 1856 г. В итоге в листовской литературной программе от Ламартина осталась одна строка: «Разве не представляет собой наша жизнь ряда прелюдий к неведомому гимну, первую торжественную ноту которого возьмет смерть?». Но формально этой фразы в стихотворении Ламартина нет. В ней Лист пытался выразить общий смысл не столько конкретного стихотворения «Прелюды», сколько творчества поэта в целом (в связи с этим в заголовке осталось поэтическое название). Здесь заложен корень несоответствия: философичность листовской программы, разлитая в ламартиновских мистических медитациях, противоречила оптимистическому в целом музыкальному настрою «Прелюдов», «листовскому восторгу»¹¹⁰. Восторгу, вызванному Прекрасной Дамой, выражаясь языком символистов¹¹¹.

виртуоза, знакомство с К. Витгенштейн и как следствие – сосредоточенность на композиторской деятельности.

¹⁰⁸ «Актом рождения музыки из духа поэзии» определил Б. В. Асафьев музыкальный метод программных симфонических поэм Ф. Листа, см.: Асафьев Б. В. Франц Лист. Опыт характеристики. П.: Светозар, 1922. С. 40.

¹⁰⁹ Мильштейн Я. И. Лист: в 2 т. М.: Музыка, 1971. Т. 1. С. 401.

¹¹⁰ Асафьев, Б. В. Франц Лист. С. 40. На несоответствие, ставшее хрестоматийной истиной, указывали позднее признанные музыковеды. «Трудно себе представить более неподходящий выбор», – писал о мистически настроенном стихотворении по отношению к музыке Ф. Листа Я. И. Мильштейн. Цит. по: Мильштейн Я. И. Лист. С. 401. То же самое считал Г. В. Крауклис: «Можно понять, что в моменты наиболее глубоких разочарований пессимизм Ламартина, облеченный во внешне пленительную ткань его стихов, должен был особенно волновать Листа. Но листовская натура в целом была совершенно иной. Лист стремился прославить действительность, самоотверженность: склоняясь нередко к религиозным идеалам, он в то же время не переставал заботиться о земных завоеваниях...» Цит. по: Крауклис, Г. В. Симфонические поэмы Ф. Листа. М.: Музыка, 1974. С. 54.

¹¹¹ Цикл посвящался княгине К. Витгенштейн.

Весточки весеннего возрождения сорокатрехлетнего композитора спустя шестьдесят лет воспринял музыкально-чуткий балетмейстер. Романтики казались не столь далекими для художников начала века XX в.: Фокину, к примеру, было шесть лет, когда в 1886 г. умер Лист. В глубине души Фокин сам был романтиком, и когда в 1913 г. ставил «Прелюды» (а до того – «Шопениану»), и когда в последних спектаклях слышны были отзвуки неоромантизма.

Балетмейстер, по словам английского биографа С. В. Бомонта, воплощал «символику вечной человеческой борьбы между жизнью и смертью»¹¹². Вольно или невольно хореограф и не брался иллюстрировать религиозный романтизм Адольфа Ламартина или листовскую жизнь духа. Своими средствами Фокину удалось передать диалектику «Прелюдов» – отразить созерцательное, неборческое начало поэзии Ламартина в жизнеутверждающей программной поэме Листа. В театральный экстракт он смешал мистическую героину с отвлеченной эротикой для того, чтобы создать полную символов (и вопросительных знаков) танцевально-симфоническую поэму. Эта пластическая стала закодированным посланием для следующих поколений хореографов.

*I. 2. 1. Название. Новизна постановки*¹¹³

Что включает в себя понятие «прелюды»? – предвосхищение, начало, первый шаг. В семантике названия балета заложена символика пути человеческой жизни – взгляд, обращенный вперед (само название очень соответствовало искусству символизма и модерна)¹¹⁴. Как известно, с 1913 г.

¹¹² Beaumont, C. W. Michel Fokine and his ballets. London, 1935. P. 117.

¹¹³ Высказанные в этом параграфе предположения впервые были разработаны в статье в журнале «Балет», см.: Вязовкина В. А. «Прелюды» Листа – Фокина – Анисфельда (Опыт реконструкции) // Балет. 2000. № 4–5. С. 29–31.

¹¹⁴ В 1915 г. концертный номер на музыку Ф. Шопена, поставленный для В. П. Фокиной, М. М. Фокин также назвал «Прелюды». В списке постановок первого и второго издания мемуаров М. М. Фокина существует разночтение в написании этого номера – во

А. А. Ахматова отчитывала «календарный XX век», который в предыдущем десятилетии о себе только заявлял. 1913 г. стал рубежным и для творчества Михаила Фокина.

Спустя пять лет после «Шопенианы»–2, привыкший к тому, что на родине его творчество принималось в штыки, Фокин по просьбе Павловой поставил для ее труппы спектакль. 15 января 1913 г. премьера «Прелюдов» состоялась в Королевском оперном театре Берлина¹¹⁵. Через полтора месяца премьера прошла в Мариинском театре. В Берлине главные партии танцевали Анна Павлова с Михаилом Фокиным. В Петербурге – Тамара Карсавина с Михаилом Фокиным. О берлинском спектакле Фокин вспоминал: «На сцену приходили такие авторитеты музыки, как Рихард Штраус и Артур Никиш. Они поздравляли Павлову и меня»¹¹⁶. Фокин очень дорожил фактом признания своего балета со стороны музыкальных авторитетов. В репертуаре павловской труппы спектакль сохранялся до середины 1920-х годов¹¹⁷.

Несмотря на берлинский успех¹¹⁸, мартовская премьера в Петербурге была признана неудачей. И в том, что в репертуаре Мариинского театра

множественном числе он приведен во 2-м изд., доп., испр. : Фокин М. М. Против течения. Л. : Искусство, 1981. С. 466.

¹¹⁵ Симфоническая поэма «Прелюды» сочинялась Ф. Листом в Германии.

¹¹⁶ Фокин М. М. Против течения. С. 390.

¹¹⁷ С 1915 г. А. П. Павлова активно гастролировала с «Прелюдами» по США.

¹¹⁸ Вот что рассказала А. П. Павлова петербургской газете спустя неделю после премьеры в Берлине: «Теперь сама антрепренерствую, хлопот и забот не оберусь. Что еще хорошо, что удалось в балетмейстеры пригласить М.М. Фокина <...> Обе новые постановки Фокина – «Les Préludes» и «Семь дочерей царя Джина» из 1001 ночи с музыкой Спендиарова (имеются ввиду «Семь дочерей горного короля». – В. В.), чрезвычайно понравились. «Прелюды» особенно удались Фокину и всюду будут иметь успех. Я бы очень хотела, чтобы их поставили и у нас, в Мариинском театре». Цит. по : Потемкин А. У А. П. Павловой // Биржевые ведомости. 1913. 10 янв. (Если 10 янв. по-старому стилю, это означает, что беседа состоялась 23 янв. по-новому стилю – то есть спустя восемь дней после премьеры).

Прокомментируем это интервью. «Прелюды» задумывались М. М. Фокиным в 1912 г., а в это время А. П. Павлова попросила М.М. Фокина поставить для нее новый балет. Эскизы костюмов Б. Анисфельда помечены 1912 г. и почти все из них сохранили карандашные пометы двух фамилий исполнителей: на оборотной стороне – фамилии артисток Мариинского театра, на лицевой – труппы А. П. Павловой (к тому же на лицевой стороне есть пометы на немецком языке). Это говорит о том, что Б. И. Анисфельд, работавший художником-исполнителем в Мариинском театре, готовил эскизы с учетом участников и

экспериментальные «Прелюды» после премьеры 31 марта прошли еще четырежды, есть немалое достижение: в сезоне 1913/1914 гг. – 1 декабря, 8 декабря, 22 декабря и «не в счет абонемент» 26 января¹¹⁹.

Императорский Мариинский театр этого времени представлял собой оплот академизма и никаких экспериментов не допускал (фокинские постановки на его сцене проходили в рамках благотворительных вечеров). А «Прелюды» в чистом виде были экспериментом и для Фокина, и для петербургского художника Б. И. Анисфельда¹²⁰. Зрителей в буквальном смысле шокировала «кубистическая», «условная», по мнению одних¹²¹, и «пышная восточная», по мнению других¹²², декорация. К тому же в 1912 г. Дягилев на один сезон избавился от Фокина, как он посчитал, переставшего идти в ногу со времен¹²³. Справедливое негодование Фокина (одного из авторов триумфов первых дягилевских сезонов) нашло выход в ставшей исторической семнадцатиминутной композиции. Постановкой «Прелюды» балетмейстер взял реванш, совершив смелый «дягилевский» шаг на родной академической сцене.

берлинского, и петербургского спектаклей. Однако, известно, что договор с Дирекцией Императорских театров на исполнение декораций и костюмов художник подписал 13 марта 1913 г., то есть после того, как прошла премьера в Берлине, см. : Boris Anisfeld. 1978–1973. Catalogue raisonné / Ed. E. Lingenauber, O. Sugrobova-Roth. Düsseldorf : Edition Libertars, 2011. P. 14.

¹¹⁹ На количество прошедших раз спектаклей указывают афиши, хранящиеся в Фонде афиш программ Мариинского театра (Репертуарные книги за 1913 и 1914 гг.). «Прелюды» шли во втором отделении между «Павильоном Армиды» и «Карнавалом». На пятое представление, данное 26 янв. 1914 г. вне абонемент, в котором дебютировал второй исполнитель П. Н. Владимиров, «Прелюды» шли в четырехчастном вечере балетов Фокина – вторыми после «Карнавала», за ними давались «Исламей» и «Шопениана».

¹²⁰ Б. И. Анисфельд (1879–1973) – представитель так называемой второй волны «мирискусников», начинал вместе с М. Ф. Ларионовым и Н. С. Гончаровой. Например, в 1915 г. Б. И. Анисфельд в гогеновской манере написал «Автопортрет с подсолнухом и кошкой», в то время как в 1914 г. Н. С. Гончарова создала серию футуристических литографией, одна из которых называлась «Ангелы и аэропланы».

¹²¹ Анон. В балете // Новое время. 1913. 2 апр.

¹²² И. Б. Балет // День. 1913. 2 апр.

¹²³ С. П. Дягилев вернет хореографа на один сезон в следующем 1914 г., чтобы потом окончательно расстаться с ним.

Кстати сказать, почти день в день (29 мая в Париже «Весна священная» и 31 марта в Петербурге «Прелюды») состоялись две скандальные премьеры одного и того же сезона 1912/1913 гг. Парижские и петербургские зрители «шикали» и там, и там: одни свистели, другие смеялись, кто над древнерусскими лаптями, кто над срезанными носочками на ногах танцовщиц (неотъемлемой деталью костюма Ренессанса). В скором времени в хореографии Вацлава Нижинского увидели откровение, новую дансантичность, и признали ее вехой в истории балета, в то время как сама идея Михаила Фокина – претворение на сцене борьбы жизни и смерти с использованием далекой от танца музыки – признавалась неудачной. Балетоманы и знатоки негодовали на использование балетмейстером симфонической музыки и отсутствие интересных танцев. Как ни парадоксально, критика «Прелюдов» напоминала первые отзывы о «Весне священной»¹²⁴. Почти никто из современников не признал в фокинском опыте взятого им в «Шопениане»–2 (затем – в «Карнавале») единого курса. И дело было не в очевидном местами пластическом самоповторе, а в подходе чисто музыкальном – попытке инструментальной танцевальности¹²⁵.

Директор Императорских театров В. А. Теляковский записал в своем знаменитом дневнике: «Присутствовал в Мариинском театре на первом выходе Карсавиной (имелся в виду первый выход в сезоне 1913/1914 гг. – В. В.). Армида. Прелюды. Карнавал. Конечно, весь интерес был сосредоточен на постановке Прелюдов Листа. Балет этот прошлый год прошел лишь один раз и вызвал много разговоров. Вчера, несмотря на публику 1-го абонементы, «Прелюды» прошли с большим успехом – три раза вызывали Карсавину и

¹²⁴ «...Пляска местами замещена отбиванием ритма руками и ногами; акцентированным нотам отвечает энергичный топот, протяжным нотам – паузы в движении; есть и попытки передать ускорение и замедление темпа». Цит. по : Левинсон А. Я. Старый и новый балет. С. 4.

¹²⁵ Положительный отзыв, кроме сторонника М. М. Фокина В. Я. Светлова, в 1913 г. написал анонимный автор И. Б. в газете «День» от 2 апр., а также два года спустя высоко оценил «Прелюды» А. А. Черепнин, см. : Черепнин А. А. Фокин // Театр. 1915. № 1675. С. 5–9.

Фокина – в общем, балет интересен по музыке и, конечно, долго смотреть наскучит»¹²⁶. Успех или неуспех спектакля Владимиром Теляковским определялся по времени длительности оvationи.

Об одном из любимых балетов Фокина (и принципиальном для него) мы располагаем двумя фотоснимками, эскизами декораций и статьями петербургских балетных критиков. Ведущие критики во мнениях разошлись – В. Я. Светлов, писатель и либреттист, апологет Фокина, несколько сентиментально отстаивал балет, Левинсон – искусствовед, всегда сдержанный в оценках по поводу творчества балетмейстера, и А. Л. Волынский – теоретик балета и философ, ярый противник фокинских реформ балет категорически не приняли¹²⁷. В их рецензиях сочеталось подробное описание происходящего на сцене, негодование, вызванное переложением на язык тела музыки «духа», спор с коллегами и даже философская поэзия в прозе, уводящая в далекие от конкретного балета империи. Пришедший в театр корреспондент «Петербургского листка» писал: «...Показывать в балете приемы бокса, сомнительные позы – это издеваться над музыкой аббата Листа, а некоторые говорят – и над публикой»¹²⁸. Язвительнее всех оказался Аким Волынский, после двух премьерных рецензий он выступил в печати еще раз. После третьего представления «Прелюдов» (8 декабря 1913 г.) критик смело констатировал: «Писать о Фокине можно только некрологи»¹²⁹. Новаторство «Прелюдов» раздражало знатоков.

¹²⁶ Теляковский В. А. Дневники. Запись от 1 дек. 1913 г. СПбГМТиМИ. Рукописный отдел. Кн. 42. С. 11769. Оригиналы Дневников хранятся в рукописном отделе Театрального музея имени А. А. Бахрушина. В 1998–2011 гг. опубликованы 4 тома, охватывающие события Москвы и Петербурга с 1898 по 1909 гг.

¹²⁷ Почти беспрецедентный факт, что А. Л. Волынский уделил премьере три газетных статьи: спустя пять дней после публикации первой статьи в «Биржевых ведомостях» от 1 апр. («Les Préludes»), 6 апр. он написал вторую под названием «Крах» – пересмотреть спектакля он не мог, следующий давали через девять месяцев 1 дек. 1913 г. А 9 янв. 1914 г в газете «Биржевые ведомости» критик выпустил свежую язвительную статью под названием «Балет чернокожих. Одна поэтическая строка».

¹²⁸ К<уд>рин // Петербургский листок. 1913. 2 дек.

¹²⁹ Волынский А. Л. Не по афише // Биржевые ведомости. 1913. 16 дек.

Тем не менее, рецензии ясно констатировали назревшую болевую точку, связанную с поиском новых связей музыки и хореографии. Но главное, что современниками были произнесены ключевые слова: Ренессанс, Боттичелли, Дункан.

То небольшое сохранившееся от этого спектакля помогает понять, что же вызвало такую реакцию со стороны критиков. Два фотоснимка запечатлели расположение живописных групп кордебалета с солистами и декорацию. На первом снимке в самой глубине сцены уединенно возлежали Карсавина с Фокиным и вели «мимический диалог любви»¹³⁰ (илл. 4). На лужайке ассиметричными группами расположились танцовщицы. Их фигуры и головы, повернутые то в профиль, то в три четверти, создавали впечатление волнообразного движения. Фронтальное построение поз, завершающееся здесь изгибом, изломом, диагональю, Фокин использовал приглушенно (в отличие, от резких поз в «Египетских ночах»). Описанная мизансцена соответствовала начальной идиллической сцене «Прелюдов» после пробуждения «светлых душ», когда девушка и юноша повстречались¹³¹. На этом снимке запечатлены девять девушек¹³², которые вот-вот должны сойтись в три группки и, подобно трем грациям, «сплести в хороводе гибкие руки, поднимаясь на полупальцы»¹³³. В скульптурных ракурсах заметно, что балетмейстер не копировал гармоничные линии боттичеллиевых граций – руки у его танцовщиц тревожно вскидывались на разные уровни. В сцене ощущался дух дисгармонии, в пластике присутствовала смещенность. Хореограф делал ударение на разрушающих общую идиллию мотивах.

¹³⁰ Левинсон А. Я. Балет «Les Préludes» г. Фокина // Речь. 1913. 2 апр.

¹³¹ Снимок опубликован в кн. : История советского театра. Очерки развития. С. 339. № 71. Однако подпись «II акт» к этому фотоснимку сбивает с толку: расположение танцевальных групп отсылает к началу балета, а второго акта быть не могло в одноактном балете. Вероятно, имелась в виду очередность балета, шедшего в день премьеры между «Павильоном Армиды» и «Карнавалом».

¹³² «Светлых существ» исполняют девять артисток кордебалета Мариинского театра, поименно перечисленные в программке: Шиманская, Шерер, Лукашевич, Соболева, Кирхгейм, Стремлякова–1, Баранович–1, Баранович–2, Неслуховская.

¹³³ Левинсон А. Я. Балет «Les Préludes» г. Фокина // Там же.

На втором снимке солисты и группы выстроены на трех планах. На переднем, авансцене, Карсавина испуганно прижалась к своему защитнику Фокину (илл. 5)¹³⁴. Позади них длинной вьющейся лентой разместились сидящие на полу, присевшие на одно колено и вытянувшиеся в полный рост танцовщицы. Еще глубже, две небольшие группки рисовали руками «воротца». А на возвышении в темных одеждах уже виднелось мрачное шествие «темных душ». И «умножившийся сонм светлых существ», достигший на снимке семнадцати танцовщиц¹³⁵, и «прелестную пастораль», и «промелькнувшие темные силы»¹³⁶ читаются на данном изображении. Это – предфинальная драматичная мизансцена, которая собою несла угрозу и в которой чувства волнения и тревоги усиливались за счет угловатого рисунка (к тому же нечетное число танцовщиц лишний раз подчеркивало уход хореографа от симметричных построений). В абстрактных «Прелюдах» Фокин продолжил поиски фронтальных и полуфронтальных контрапунктических поз и положений (можно вспомнить фокинский опыт танцев граций в сцене «Грот Венеры» из оперы Р. Вагнера «Тангейзер» 1910 г.)

Новой была декорация Бориса Анисфельда, в которой увидели «роскошный пейзаж в стиле итальянского ренессанса» (Светлов), «пышные восточные декорации» (Волинский), «фантастически цветущий рай» (Левинсон). О художнике писали: «Анисфельд слишком неуравновешен, слишком ориентален, и его условные краски не поют, а кричат»¹³⁷. Знаток итальянской живописи Волинский, напротив, назвал его «мастером кисти». В декорации Анисфельда, представляющей собой панно с выступающими кулисами и возвышением (в виде пригорка) для появления «темных сил»,

¹³⁴ Фото опубликовано в кн. : М. М. Фокин. Против течения. № 127.

¹³⁵ Семнадцать танцовщиц из «сонма светлых существ» образовались за счет прибавления к девяти артисткам кордебалета восьми воспитанниц Императорской Театральной школы, которые на дальнем плане и скрестили руки «воротцами».

¹³⁶ Светлов В. Я. Прелюдии. Симфоническая поэма Ф. Листа в постановке М. Фокина // Театр и искусство. 1913. № 14. С. 318–319.

¹³⁷ Там же.

соединились его интересы станковиста и театрального художника. Еще до сотрудничества с Фокиным, в 1907 г., он написал картину с танцующими фигурками под названием «Фантастический пейзаж»¹³⁸. Основное решение картины он перенес в балет (кипарисы и апельсиновые деревья, скалистую пещеру и скалистый холм), но мазок сделал резче, а кубистские линии заполнили декорацию. Едва намеченная, «точно на витражах»¹³⁹, мощь первозданных глыб задавливала своим масштабом тщательно прописанные травинки, символизирующие цветение жизни. Декорация к симфонической поэме «Прелюды» – и есть полифония усиления и ослабления цвета, поэтому фрагменты композиции выглядели то зыбкими, то незыблемыми. И очевидно, что импрессионистская манера уступала место архаической: например, темных призраков, появляющихся на фоне скалистых глыб, Левинсон сравнил «со сном таитянских девушек в картинах Гогена». В итоге, в декорации к «Прелюдам» Анисфельд создал красочную фантазию на тему «зари человечества», расслышанную им в музыке Листа.

«Прелюды», с одной стороны – опыт полупальцевой стилизации, основанной на боттичеллиевых образах, с другой стороны – свободная пластика, отмеченная дисгармонией. Фокин вновь и вновь экспериментировал в духе Дункан, но, в данном случае, соединял воедино два плана (ренессансно-пасторальный и романтически-героический). Поэтому костюмы восходили к усложненной стилизованными воланами греческой тунике, в которой выступала босоногая танцовщица¹⁴⁰. А разного цвета чулки вместе с яркими париками (зелеными, лиловыми и оранжевыми) дополняли пастельные костюмы¹⁴¹. Только по подлинным цветным эскизам

¹³⁸ Репродукция картины воспроизведена в каталоге выставки «Борис Анисфельд и театр», проходившей в Санкт-Петербурге в 1994 г.

¹³⁹ Левинсон А. Я. Балет «Les Préludes» г. Фокина // Там же.

¹⁴⁰ Семь эскизов костюмов к «Прелюдам» хранятся в отделе рисунка СПбГМТиМИ: костюм для Павловой – ГИК 5291/9; костюм для Фокина или Владимирова – ГИК 5291/10; костюмы Нимф – ГИК 5291/7, 5291/11, 3569/1948, 5648/14; костюм Тьмы – ГИК 5291/8.

¹⁴¹ Так Б. И. Анисфельд отдавал дань своему учителю Л. С. Баксту, который ввел в моду начала XX в. цветные парики.

костюмов Анисфельда можно составить представление о замысле балета и о фантастическом смешении в нем стилей¹⁴². Таким образом, отраженные, как в зеркальной анфиладе, эпохи вольно обыгрывались и соседствовали друг с другом в этом балете-амальгаме, говоря на современном балетмейстеру языке, или в балете-эхо, переходя на язык романтической эпохи. И здесь балетмейстер обращается к эпохе преромантизма, а точнее, к рисункам русского хореографа и художника Ф. П. Толстого к балету «Эолова арфа» и к не поставленному на сцене Санкт-Петербургского Большого театра балету «Эхо». (В этих рисунках, выполненных в 1838–1842 гг., в разгар эпохи романтического балета, Федор Толстой вспоминал свою молодость и, следовательно, как ученик Ш. Дидло, вдохновлялся формами в духе Шарля Дидло¹⁴³.) Веренице дев с поднятыми руками на рисунке XIX в. соответствовала раскрывшаяся «гармошка» кордебалета «Прелюдов», «развернувшегося в одну выющую линию»¹⁴⁴. На другом рисунке две танцовщицы подпрыгивали вместе, выкидывая вперед ноги с переменной рук, а третья в тот же момент выгибалась назад – у Фокина схожее положение: «Колено непременно подбрасывается вверх, причем в смежную минуту тело выворачивается на полуаттитюд»¹⁴⁵. И последнее: танец экстаза в спектакле 1910-х годов, где исполнялись «все те же вакхические движения»¹⁴⁶, внешне походил на толстовский танец трех граций дионисийского типа. Рисунки Толстого и фотоснимки балета Фокина сходились в главном (в текущей непрерывной пластике, в шествии статичных групп), что дает нам право утверждать, что Фокин фантазировал в духе полупальцевого преромантизма.

¹⁴² Для исполнительниц светлых душ Б. И. Анисфельд разработал четыре варианта костюмов: оранжевый с белым он отдавал одежде, близкой прерафаэлитским цветам; светло-желтые газовые платья говорили о боттичелевских грациях; в желто-синем оттенке были решены воланы в стиле «модерн»; голубые туники с желтыми вкраплениями переносили к временам античности.

¹⁴³ Предположение высказано Л. Д. Блок в кн. : Блок Л. Д. Классический танец. С. 407. Рисунки, которые в качестве примера приводит диссертант, опубликованы там же.

¹⁴⁴ Левинсон А. Я. Балет «Les Préludes» г. Фокина // Там же.

¹⁴⁵ Волынский А. Л. Крах // Биржевые ведомости. 1913. 6 апр.

¹⁴⁶ И. Б. Балет // Там же.

Другая сторона новизны заключалась в одном из значений, заложенном в слове «прелюды». «Первые шаги» балетмейстер трактовал буквально как *pas*, не достигшего еще своей вершины классического балетного театра. Потому-то в неоромантическом балете начала XX в. он обратился к балетной эпохе до романтической поры, то есть поры полупальцевого танца, когда балерина, вставшая на пуанты (кончик пальцев), еще не завладела романтической балетной сценой, а танцовщик-мужчина еще не аккомпанировал ей в качестве надежного партнера.

1. 2. 2. Значение стилизаций

Повторим, что вначале Фокин ставил перед собой конкретную задачу – воплотить в сценических образах эпоху романтического балета. По ходу работы над «Шопенианой»–2 он вышел за пределы своего изначального намерения. Когда же он приступил к работе над «Прелюдами», то пытался решать свои задачи с помощью осознанного им нового метода, предлагающего новые танцевальные возможности, связанные с фортепианной и инструментальной музыкой, не предназначенной для танца.

«Прелюды» – симфония чистого беспуантного танца, танца «первобытного и механичного»¹⁴⁷. И в этих уничижительных словах Левинсона кроется попытка определения значения «Прелюдов», очень точно названных современником «пантомимной Шопенианой». Вслед за очевидцами Красовская закрепила в отечественном советском балетоведении мнение о «Прелюдах», как о неудаче¹⁴⁸. С момента премьеры «Прелюдов» понадобилось не только время, чтобы оценить значение эксперимента, но исторический взгляд и прозорливость выдающегося ученого: Блок в 1930-х годах в единый «симфонический» ряд с «Шопенианой» из всего наследия

¹⁴⁷ Левинсон А. Я. Старый и новый балет. С. 30.

¹⁴⁸ В. М. Красовская приравнивала неудачу «Прелюдов» к неудачам таких постановок, как «Эрос» и «Франческа да Римини» на музыку П. И. Чайковского (1915), см. : Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы. С. 462.

хореографа ставила одни «Прелюды»¹⁴⁹. К событиям 1920-х годов относилось воспоминание Лопухова: «"Прелюды" натолкнули меня на мысль о танцевальной интерпретации симфонии и стали прообразом моей "Танцсимфонии"»¹⁵⁰. Следовательно, двадцативосьмилетний артист был зрителем «Прелюдов», на которого этот спектакль произвел неизгладимое впечатление. Такое признание хореографа стоит немало¹⁵¹. Оценки балетмейстера Федора Лопухова и историка балета Любовь Блок до сих пор неохотно вводились в научный оборот, но именно они окончательно восстанавливают значимость этого балета для истории.

В 2004 г. в своей монографии Добровольская сослалась на мнение Лопухова и обильно процитировала московского критика и теоретика балета Александра Черепнина, который в 1915 г. в московском профессиональном журнале (не в западной прессе, где признание фокинское творчество пришло раньше, чем на родине) всерьез анализировал бессюжетную линию творчества Михаила Фокина: «В своей «Шопениане», в «Прелюдах», в «Умирающем лебеде» он впервые показал нам чистую категорию искусства танца, свободного от всякой пантомимной, драматической подмеси» и тогда уже предрекал, что эти постановки несли в себе фокинское «проникновение в искусство будущего танца»¹⁵².

Фокин, последовав по пути создателя жанра миниатюр Шопена, создал прецедент, в котором большинство современников увидели лишь отдельные миниатюры на тему романтического балета и не разглядели в них целого направления, открывающего границы классическому танцу в XX в.

¹⁴⁹ Блок Л. Д. Классический танец. С. 331.

¹⁵⁰ Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. Записки и воспоминания балетмейстера. М. : Искусство, 1966. С. 178. Заметим, что не «Шубертиана», поставленная А. А. Горским на музыку Ф. Шуберта в 1913 г., ни его же «Пятая симфония» (1916) на музыку Пятой симфонии А. К. Глазунова, вдохновили Ф. В. Лопухова через десять лет на «Танцсимфонию» (1923).

¹⁵¹ «Для меня это произведение Фокина по-особому дорого. По нему я учился вычитывать хореографическое содержание из чисто симфонической музыки». Цит. по : Лопухов Ф. В. Там же.

¹⁵² Черепнин А. А. Фокин // Там же.

Фокин настолько вызывал противоречивые мнения, что в пылу атаки ведущих балетных умов его открытие прошло мимо них. Так в 1913 г. Волынский неустанно продолжал критиковать «Шопениану» в статье под говорящим названием «Струнное гудение», признавая при всем том ее право на существование¹⁵³. Одним из первых оценил балет Дягилев, включивший в репертуар «Русских сезонов». При жизни Фокин успел познать успех «Шопенианы», вспоминая, что «был вознагражден одним из самых больших успехов, которые только выпадали на долю моих постановок»¹⁵⁴.

Однако, после «Шопенианы» и «Прелюдов» было широко распространено мнение о том, что якобы Михаил Фокин «истреблял» классический танец. Более того Волынский и Левинсон диагностировали ни много ни мало урон, нанесенный им двухвековой системе классического балета. Этой точки зрения придерживалась историк балета Красовская, спустя полвека высказав сильное обвинение: «После Пети́па он приостановил процесс симфонизации танца»¹⁵⁵. Оказалось, были и сторонники противоположной точки зрения.

По поводу «Шопенианы» Любовь Блок смотрела в корень: «Ни одно из всегда новых, всегда творческих произведений Фокина не имело такого широкого резонанса, как «Шопениана» (1908). «Шопениана» – перелом, вершина; после нее вид нашей классики меняется. Не сразу (никогда не сразу!), но долго потом, вплоть до наших дней, живет это влияние. И главное, «Шопениана» научила тому, как выразителен, как содержателен танец сам по себе, вне сюжетного, вернее – анекдотического задания...»¹⁵⁶.

¹⁵³ «„Шопениана“ считается – после «Половецких плясок» – лучшим из созданий Фокина». Цит. по : Волынский А. Л. Статьи о балете. СПб. : Гиперион, 2002. С. 112.

¹⁵⁴ Фокин М. М. Против течения. С. 96.

¹⁵⁵ Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Т. 1. Хореографы. С. 490.

¹⁵⁶ И далее, словно в ответ непрекращающимся в печати спорам: «Все адажио старых балетов зазвучали иначе: то «Лебединое озеро», которое мы знаем – это «Лебединое озеро» после «Шопенианы», до «Шопенианы» его не умели так танцевать». Цит. по : Блок Л. Д. Классический танец. С. 331.

«Прелюды» Г. Н. Добровольская назвала «первой в истории хореографического театра танцсимфонией»¹⁵⁷. О «Прелюдах» как прелюдии нового направления ранее высказывался и Ф. В. Лопухов: «С М. Фокина принцип танцевального симфонизма в балетных постановках становится очень заметным. Правда в первых его работах этого еще нет, но в последующих, например в «Прелюдах» на музыку Листа... танцы построены на хореографической разработке, строго проведенной без единого случайного танцевального движения»¹⁵⁸. Лучшую характеристику музыкально-хореографического творческого метода Фокина дал наблюдавший за работой хореографа в 1910-е годы Б. В. Асафьев¹⁵⁹.

Способ и метод использования в балете инструментальной и симфонической музыки, не предназначенной для балета, как уже отмечалось, одна из главных тем в истории балета, но не она является первостепенной темой данного исследования. Поэтому сфокусируем внимание на главной теме – на формировании нового типа героя, рожденного постановками новой формы.

Параграф I. 3. ПОЭТ: МЕЧТАТЕЛЬ И МИСТИК

Протагонисты «Шопенианы» и «Прелюдов» – мечтательный и мистический поэты. И оба, эти фокинские герои, несли в себе загадку.

Остановимся сначала на том, что традиция однозначно называть героя «Шопенианы» Юношей пошла от отечественного искусствоведения. Сам балетмейстер в мемуарах мужского персонажа называл и Юношей, и Поэтом.

¹⁵⁷ Добровольская Г. Н. Михаил Фокин. С. 383.

¹⁵⁸ Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин : Петрополис, 1925. С. 29.

¹⁵⁹ «Существо фокинских завоеваний таится в проникательном проникновении в процесс звучания, в «хватке» тех точек отправления, тяготения и опоры вращения, на которых основано движение музыки (звучащего вещества)... <....> На этих звучащих точках он воздвигал ритмический фундамент или основные связующие элементы танца, проводя от них сплетающиеся в разных направлениях линии (пластический контрапункт?) и строго различая танец в собственном смысле этого понятия от пластического речитатива или сказа, в отличие от обыденно-балетного шаблона общемимических условных сцен, у Фокина тщательно обработанного». Цит. по : Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания Л. : Музыка, 1974. С. 45.

Однако в Петербурге до сих пор мужская партия обозначается бессюжетно-музыкально, и в программах имя и фамилия исполнителя указывается просто под музыкальным номером Мазуркой и Седьмым вальсом, без указания имени героя. В Большом театре с 1932 г. (когда здесь впервые появилась «Шопениана») и до 1958 г., редакции идущей по сей день, перечислялись исключительно фамилии исполнителей, участвующих в спектакле, и вовсе без указания музыкальных пьес. Лишь в новейшей истории московского театра стало принято обозначать в программках мужскую партию абстрактно: Солист – с заглавной буквы.

В чем же была суть художественной природы Юноши, Поэта в «Шопениане»?

Однажды композитор, по воспоминаниям другого композитора, играл одну из мазурок и «вдруг Шопен прерывает игру и рассказывает о фигуре танца; затем, вновь обращаясь к фортепиано, он прошептал два следующих стиха Сумэ, модного тогда поэта: Сердце я к тебе одной стремлю / Порой, как фимиам, порой, как грозу!...»¹⁶⁰. Юноша Фокина вполне мог бы произнести эти строки: «Сердце я к тебе одной стремлю / Порой, как фимиам, порой, как грозу!...» Правда, «грозы» в «Шопениане»-2 не было, потому что балет далек от трагизма. А «фимиам» в виде дымки, в виде воспоминаний был. «Так ли танцевали наши балетные предки, я не знаю. И никто не знает. Но в моих мечтах они танцевали именно так»¹⁶¹. Наиболее значимо в признании балетмейстера два слова – «в моих мечтах». Здесь не просто мечты и образы, рисуемые в воображении Юношей, это сами мечты балетмейстера. Мечты о прошлой эпохе возвышенных отношений, о недостижимости прекрасного, о мимолетности сущего. Танец Михаил Фокин воспринимал «пластическим словом», поэтому на пуантах и в полете ему удачно удалось передать то, что переводили в слова поэты-романтики, что

¹⁶⁰ Лист Ф. Шопен. С. 294.

¹⁶¹ Фокин М. М. Против течения. С. 114.

возводили в культ поэты-символисты, о чем грезили на рубеже веков поэты-философы.

В «детский сон» (по словам К. С. Станиславского)¹⁶² погрузилась Москва 1908 г. – в сентябре МХТ поставил «Синюю птицу». Метерлинковские призраки и миражи резонировали с фокинским вьюжным сном. За год до «Шопенианы»–2, в 1907 г., была опубликована символистская пьеса кумира Петербурга Александра Блока. Кульминацией пьесы «Незнакомка» стало «Второе видение» – встреча Поэта с мечтой, упавшей с неба звездой¹⁶³. И если принять во внимание, что петербургскому поэту предлагали написать балетный сценарий, вылившийся позднее в драму «Роза и крест», то блоковское стихотворение, посвященное другу и поэту-символисту и озаглавленное «Пляски осенние», может создать впечатление от фокинской «*Rêverie romantique*»: «С нами, к нам – легкокрылая младость, / Нам воздушная участь дана... / И откуда приходит к нам Радость, / И откуда плывет Тишина?». Поэт старшего поколения В. С. Соловьев, родственник Блока, на рубеже XIX–XX вв. в Петербурге написал строки, также будто бы адресованные Юноше-поэту из не созданной еще «Шопенианы»: «Милый друг, иль ты не видишь, / Что все видимое нами – / Только отблеск, только тени / От незримого очами?».

Но вернемся вновь к Седьмому вальсу и рассмотрим его с другого ракурса – с точки зрения героя. О своем вальсе Фокин написал: «Я увидел воплощение моей мечты, мечты о балете, совершенно не похожем на то, что я привык видеть на сцене Мариинского театра. Тогда же мне пришла мысль создать целый балет из таких сильфид, порхающих вокруг одинокого юноши, влюбленного в Красоту»¹⁶⁴. *Что* в действительности видел Фокин, когда был учащимся Петербургского театрального училища, а после того – молодым

¹⁶² Цит. по: Русский театр : 1824–1941. Иллюстрированная хроника российской театральной жизни. М. : Интеррос, 2006. С. 124.

¹⁶³ Мотивы видений и яви, мечты и действительности были подвластны драматическим и музыкальным подмосткам и были характерны для поэзии символистов.

¹⁶⁴ Фокин М. М. Против течения. С. 97.

артистом Императорского Петербургского театра? С 1892 г. «Сильфида» шла в Мариинском театре с неvirtуозной партией Джеймса. Фокин был знаком с утяжеленной редакцией Петипа парижского балета Филиппа Тальони, большого успеха в Петербурге не имевшей. А датской, более пантомимной, версии Августа Бурнонвиля Фокин, соответственно, не знал. Но первая поза Седьмого вальса обращает внимание сходством с «Сильфидой» Бурнонвиля: юноша проносил танцовщицу на руках, словно удерживая слетевшую с дерева сильфиду. Но нас, конечно, интересует замысел автора об «одиноким юноше». Вспомним здесь о герое-Шопене из «Шопенианы»–1, который явился предтечей Юноши: частично действие мимического героя было плодом его воображения, его музыкально-театральными грезами. А в «Шопениане»–2 Фокин уже отказывался от иллюстративной функции героя, он укрупнял художественно-поэтический образ, рождаемый музыкой Шопена. Костюм (свободная рубашка, колет, широкий бант), прическа героя (длинные кудри) – все по моде шопеновского времени. Если в 1907 г. в качестве исполнителя Вальса Фокин только пытался создать образ танцующего композитора, то через год мечтательный Юноша уже будет сравниваться современниками исключительно с композитором Шопеном.

Первоначально Седьмой вальс, как уже упоминалось, носил название «Тальони и Перро», но когда его стали исполнять Нижинский с Павловой, балетмейстер отменил это название по чисто художественным соображениям. Дело в том, что Перро «Воздушный» (как называли танцовщика XIX в.) своим техническим чудесам – «наклонным полетам»¹⁶⁵ – был обязан не балетной школе, а опыту акробата в цирке, где он выступал недолгое время. В танцах «Шопенианы» Фокин всяческими способами длил кантилену и намеренно изгонял трюкачество: «Я просто не мог себе представить какого-нибудь тур де форса под самый поэтичный, лирический

¹⁶⁵ Левинсон А. Я. Старый и новый балет. СПб. ; М. ; Краснодар : Планета музыки, 2008. С. 232.

вальс Шопена»¹⁶⁶. Сдержанный и одновременно чувственный Вальс умирающего от чахотки Шопена написан им в два последних года жизни (1846–1847 гг.). На репетициях Нижинский крайне быстро схватывал все нюансы и оттенки движений, не требуя их повторения и избегая лишних объяснений. Как тонкий артист Нижинский почувствовал элегический настрой, и своим молчанием старался не потревожить, удержать поднимающуюся в душе взволнованность момента.

История возникновения «Шопенианы»–2 интересна с точки зрения вызревания мужского персонажа, появления героя, кристаллизация которого происходила постепенно. Вновь расставим акценты. Сначала появился дуэтный Вальс, потом Фокин сочинил вариацию для Нижинского, впоследствии Седьмой вальс объединился с мужским соло. Именно танец Нижинского навел на мысль о мужском соло¹⁶⁷. Сверходаренного танцовщика Фокин разглядел еще в училище, а в 1908 г. он сочинил для него Мазурку в «Балете под музыку Ф. Шопена»¹⁶⁸. Мужскую вариацию в Мазурке балетмейстер строил на невиданном баллоне юного танцовщика (возможности зависать в воздухе), но этот технический прием работал на поэтическую характеристику мужского образа: не только сильфиды, сами дитя воздуха, взлетая и поднимаясь на кончики пальцев, окружали героя, но и своего героя Фокин поднимал с земли на воздух. Именно воздушная стихия олицетворяла иллюзорный мир героя. Фокин настолько проникновенно чувствовал фортепианные пьесы Шопена, что свободно увлекался фантазией композитора, которая «зналась с божествами воздуха и с духами горных вершин»¹⁶⁹. «Фокин открывает в «Шопениане» Шопена»¹⁷⁰, поэтому Юноша

¹⁶⁶ Фокин М. М. Против течения. С. 96.

¹⁶⁷ Впервые эту мысль высказала Г. Н. Добровольская в кн. : Добровольская Г. Н. Михаил Фокин. С. 120.

¹⁶⁸ Специально для В. Ф. Нижинского, только окончившего в 1907 г. школу, балетмейстер придумал роль Раба Армиды в «Павильоне Армиды», не столь необходимую по сюжету роль, но дававшую танцовщику возможность блеснуть в *Pas de trois*.

¹⁶⁹ Лист Ф. Шопен. С. 180.

¹⁷⁰ Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. С. 109.

Фокина не был похож на Джеймса, погнавшегося за Сильфидой ради замаячившего счастья. Сами сильфиды вдохновляли его на сочинение стихов, написание музыки. Он появлялся на сцене в поисках вдохновения (илл. 3). Он – не шотландский сын, а дитя снов и сам – сильф. Юноша только и ждал чуда и обретал его в Седьмом вальсе. А в Мазурке он грезил, созерцал, восхищался. Мечтал о полете с Сильфидой. В «Шопениане»-2 важна одна бытовая деталь, ставшая немаловажной характеристикой героя. На репетиции прядь от парика все время падала на лицо летающего по сцене Вацлава Нижинского, и длинные кудри тем самым застилали ему глаза, и тогда по предложению балетмейстера он стал закидывать их назад прямо во время танца. Этот жест придал его герою еще большую романтичность и он, словно бы освобождаясь от застилавшей ему глаза туманной дымки, всматривался в облако сильфид, чтобы лететь к ним навстречу¹⁷¹.

В итоге, Юноша в «Шопениане» был не только окружен сильфидами и в Ноктюрне общался с двумя из них, у него был центральный вальсовый танец-диалог с одной из них. Той, что ему, исполняющему мужскую Мазурку, особо заприметилась в женской Мазурке. Дело в том, что после Анны Павловой никто из балерин не приблизилась к воплощению недостижимого образа романтической грезы и настолько не ассоциировалась с тальониевским танцем, кроме Г. С. Улановой¹⁷². (Галина Уланова наследовала не тальониевской интерпретации, она скорее развивала павловскую линию «Шопенианы»; кстати, именно она вернула начатую Павловой традицию исполнения одной танцовщицей романтического

¹⁷¹ Схожее впечатление на А. А. Блока произвела драматическая актриса В. Ф. Комиссаржевская «с весенней дрожью в голосе, вся изображающая один порыв, одно устремление куда-то, за какие-то синие, синие пределы человеческой жизни».

¹⁷² В 1958 г. «Шопениана» была восстановлена для Г. С. Улановой и В. А. Преображенского: когда началась послевоенная ревизия классического наследия балет вновь появился в репертуаре Большого театра в редакции Е. Н. Гейденрейх после нескольких редакций (А. И. Чекрыгина в 1932 г., И. В. Смольцова в 1942 г., Л. М. Лавровского в 1946 г.).

Седьмого вальса и полетной Мазурки¹⁷³.) А мужская партия Юноши-поэта оказалась едва ли не более важной для XX в.: если нет выдающегося исполнителя мужчины, тогда из «*Réverie Romantique*» балет превращается в череду сильфидных танцев, которые утрачивают сюжетообразующая связь. Юноша-поэт задавал тон романтическим видениям. Это в его мечтах рождались танцы-видения. Это он, подобно балетмейстеру-возничему, как облачками, управлял стайками сильфид и рисовал из них воздушные и призрачные группировки. Вот почему каноническую редакцию условно мы называем «мужской» версией «Шопенианы»–2, потому что в ней присутствовала творческая личность, воплощаемая в лице поэта-творца.

Но «мужская» версия породила и разночтения. Отвлечемся ненадолго на техническую сторону вопроса. Фокин дважды сочинил Мазурку – «петербургский» и «парижский» ее варианты. Если в канонический «мужской» вариант «Шопенианы»–2 соло танцовщика вошло как «петербургская» Мазурка (ор. 33, № 3), то парижская программка от 10 июня 1909 г. зафиксировала «*Mazurka M. Nijinsky*» (ор. 67, № 3). Из афиши спектакля 11 марта 1910 г. (когда впервые спектакль с Седьмым вальсом был показан в Мариинском театре) известно, что Нижинский исполнил мужскую мазурку в оркестровке Лядова, то есть, ту, что Дягилев заказал для «*Les Sylphides*»¹⁷⁴. Это означает, что танцовщик с разрешения хореографа в Петербурге 11 марта выступил в «парижском» варианте Мазурки (ор. 67, № 3).

¹⁷³ Это произошло на ленинградской премьере возобновления «Шопенианы» А. Я. Вагановой 23 нояб. 1931 г. Вальс – 11 вальс – исполнила Т. М. Вечеслова, а партнером Г. С. Улановой выступил В. М. Чабукиани, см. : Афиша спектакля в Фонде афиш и программ Мариинского театра : Репертуарная книга за 1931 г., л. 134. В начале 1920-х годов Ф. В. Лопухов вспоминал, что при возобновлении балета в Петроградском театре оперы и балета он сталкивался с противодействием, оказываемом репетициям «Шопенианы». Во время войны, когда Кировский театр был эвакуирован в Пермь, «Шопениана» сохранилась, благодаря усилиям Е. Н. Гейденрейх.

¹⁷⁴ Афиша спектакля 11 марта 1910 г. хранится в Фонде афиш и программ Мариинского театра : Репертуарная книга за 1910 г., л. 38.

Далее случилось неожиданное. По словам известного защитника классического наследия Федора Лопухова, Фокин ревниво относился к исполнению «Шопенианы» и не вводил лишь бы кого попало. Однако в бенефис кордебалета, состоявшегося в Мариинском театре 11 декабря 1911 г., произошел двойной исключительный случай. Первая неожиданность была связана с именем М. Ф. Кшесинской. Прима-балерину Фокин не считал годной для своих неоромантических стилизаций, тем не менее, она станцевала в его «Шопениане»¹⁷⁵. Вторая неожиданность связана с дебютным выступлением балетмейстера в качестве исполнителя в «Шопениане»–2, в 1911 г. в первый раз после первого исполнителя Юношу исполнял другой артист (илл. 2)¹⁷⁶. В качестве своего соло Фокин предназначал загадочную «Variation» (в оркестровке Келлера)¹⁷⁷. В следующем сезоне, когда Фокин несколько раз выступал в своей «Шопениане», он исполнял прежнее мужское соло, которое в афише традиционно называлось Мазуркой (оркестровка Келлера)¹⁷⁸. Означает ли это, что «Variation» была третьим вариантом сольного выхода, импровизированно поставленным балетмейстером для своего дебютного выступления? Или некая «Variation» и «петербургская» Мазурка – одна и та же хореография, название которой претерпело изменение в честь праздничного вечера? С абсолютной точностью ответить на эти вопросы не представляется возможным. Достоверно известно, что в русскую традицию

¹⁷⁵ На М. Ф. Кшесинскую балетмейстер сочинил партию Девушки в «Эросе» на музыку П. И. Чайковского (1915) – что это? второй компромисс?

¹⁷⁶ Мужское соло было прерогативой лишь классических танцовщиков. Поэтому, когда в 1910 г. в «Шопениану»–2 ввелся А. Р. Больм, танцовщик, прославившийся в Париже в «Половецких плясках», он исполнял исключительно Седьмой вальс в паре с Т. П. Карсавиной и сольного выхода был лишен. Соло танцевал только В. Ф. Нижинский (трижды в 1910 г. – 11 марта, 13 марта, 8 апр., так как весной 1911 г. танцовщик был уволен из Мариинского театра), а с 1911 г. – сам М. М. Фокин (16 сент., 19 сент., 23 сент. 1912 г. с Т. П. Карсавиной) до тех пор, пока в 1913 г. не ввел своего ученика П. Н. Владимирова.

¹⁷⁷ Афиша спектакля 11 дек. 1911 г. хранится в Фонде афиш и программ Мариинского театра : Репертуарная книга за 1911 г., л. 50.

¹⁷⁸ Афиша спектакля 16 сент. 1912 г. хранится в Фонде афиш и программ Мариинского театра : Репертуарная книга за 1912 г., л. 41.

исполнения мужской вариации вошла «петербургская» вариация Фокина (ор. 33, № 3, оркестровка Келлера), распространенная в российских и главных западных театрах и дошедшая до наших дней. Так же известно, что Фокин при переносе постановки в Нью-Йорк использовал свою «петербургскую» Мазурку. А «парижская» вариация Нижинского (ор. 67, № 3, оркестровка Лядова) почти неизвестна¹⁷⁹.

Перед диссертантом не стоит задачи проследить, в какие годы балет «Les Sylphides» закрепился в репертуарах зарубежных театров. Упомянем лишь две постановки, интересующие нас в связи с двумя самыми значительными Поэтами второй половины XX в. – Р. Х. Нуреевым и М. Н. Барышниковым. В Лондоне редакция С. Л. Григорьева и Л. П. Чернышевой 1940 г. для «Вик-Уэллс Балле» (The Vic-Wells Ballet) стала главной версией «Les Sylphides» в Англии¹⁸⁰. Позднее она неоднократно возобновлялась, в том числе для Р. Нуреева и М. Фонтейн в 1960-е годы в Королевском балете Великобритании (The Royal Ballet). В Нью-Йорке в подлинной *авторской редакции* «Les Sylphides» зрители увидели на гастролях дягилевского «Русского балета» в 1916 г.¹⁸¹ В репертуар «Балле Тиэтр» (Ballet Theatre, позднее American Ballet Theatre) «Les Sylphides» вошли, как и в Лондоне, в 1940 г., переносил свой балет сам хореограф. В этом театре в 1970-х годах и прославился М. Барышников. Интересных танцовщиков много и сегодня, но

¹⁷⁹ Присутствовавший на юбилее А. Марковой в Лондоне педагог Большого театра Б. Б. Акимов поделился с автором диссертации своим недоумением. В отличие от российской традиции исполнения Мазурки, его удивила другая музыка и другие па, используемые в мужской вариации «Les Sylphides». Это неудивительно, потому что А. Маркова, исполнявшая фокинский балет в труппе С. П. Дягилева, знала «парижскую» вариацию, поставленную на В. Ф. Нижинского в 1909 г., и в 1932 г. она перенесла этот балет в лондонскую труппу «Сэдлерс Уэллс Балле» (Sadler's Wells Ballet).

¹⁸⁰ Оксфордский словарь ошибочно возводит все версии Ковент-Гарден к возобновлению балета А. Марковой в 1932 г. Хронику возобновлений балета «Les Sylphides» см. на сайте Английского Королевского Балета : <http://www.rohcollections.org.uk/production.aspx?production=13029&row=0>.

¹⁸¹ О первом знакомстве в 1911 г. публики Нью-Йорка с фокинским балетом помимо воли автора и С. П. Дягилева подробнее см. : Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке. С. 29. В 1915 г. на гастролях в США «Les Sylphides» показывала А. П. Павлова (постановка И. Н. Хлюстина по мотивам М. М. Фокина). В 1916 г. Седьмой вальс вместо ожидаемых А. П. Павловой с В. Ф. Нижинским исполняли Л. В. Лопухова с А. Р. Большом.

трактовки роли Поэта этими двумя великими русскими танцовщиками оставили неизгладимый след в истории балета.

История «Шопенианы» насчитывает более века и открыта для новых поэтических интерпретаций, а «Прелюдам» выпало жизни полтора десятилетия.

Драматический поэт пришел на смену в середине 1910-х годов поэту лирическому. Работа над «Прелюдами» предоставляла Фокину еще одну возможность претворения на балетной сцене загадочного героя-одиночки. Но, по сравнению с «Шопенианой»–2, к этой теме хореограф подошел в более абстрагированном ключе. О содержании своего балета он писал: «Это был первый опыт балета, где место реального сюжета заняли отвлеченные идеи, символизированные в пластических образах. Балет полон эмоционального содержания, но без всякого отношения к какому-либо анекдоту...»¹⁸².

Вот как выглядела программа Листа: «Разве не представляет собой наша жизнь ряда прелюдий к неведомому гимну, первую торжественную ноту которого возьмет смерть? Любовь представляет собой волшебную зарю для каждого сердца; но в чьей судьбе первое блаженство счастья не было разрушено порывом бури, чьи чарующие иллюзии не были развеяны ее суровым дыханием, чей алтарь не был разбит смертоносной молнией? И чья глубоко раненая душа не искала – после подобных потрясений – мира и покоя деревенской жизни, чтобы заглушить свои воспоминания? Но человек не может долго предаваться блаженному покою на лоне природы, столь пленяющему его вначале, и лишь только раздастся боевой сигнал трубы, спешит он, какая бы война ни звала его, в ряды сражающихся, на свой опасный пост, чтобы в битве обрести всю полноту самосознания и восстановить целиком свои силы»¹⁸³.

¹⁸² Фокин М. М. Против течения. С. 390.

¹⁸³ Цит. по : Мильштейн Я. И. Лист. Т. 1. С. 808.

Впервые после «Шопенианы» героя «Прелюдов» окружали «светлые» и «темные» силы. Впервые сюжетом служила программа композитора с ее образами-символами. Впервые герой не имел конкретного имени, не принадлежал к определенному сословию, к примеру графскому («Жизель») или крестьянскому («Сильфида»). В «Прелюдах» героев сменили поэтические и мелодические символы, персонажами стали мистические «души». В берлинском спектакле женский персонаж назывался Дух любви (критики называли персонажей одушевленным понятием «душой»). В Петербурге герои не были обозначены; программки сохранили только имена исполнителей. Нет ни Коломбины, Арлекина или Пьеро («Карнавал») или Девушки с Призраком Розы («Видение розы»). Родословная героя-символа уходила корнями к образам классического балетного театра конца XIX в., ко времени неисчезнувшей популярности музыки Листа. То есть ко времени возникновения лирического героя «Лебединого озера», с одной стороны (по немецкой легенде принц Зигфрид встречал заколдованных в птиц девушек и, не сдержав клятвы, молодой человек терял любовь, не в силах освободить их от злых чар), с другой стороны, – ко времени создания балета «Раймонды» и его героического рыцаря.

Фокин почувствовал, слушая неоромантическую музыку Листа и читая романтическую поэзию Ламартина, что музыкант, оставаясь музыкантом, может быть и поэтом, и философом, и живописцем, также как поэт может создавать стихи, напоенные музыкой, оставаясь поэтом. Инсценируя вагнеровского масштаба поэтическую поэму Листа, балетмейстер поставил в центр спектакля мужского героя – мистического поэта. В «Прелюдах» рассказывалась не история любви (как, например, в полуудачном предыдущем мифологическом балете «Дафнис и Хлоя», 1912 г.), а декларировалась «победа над смертью»¹⁸⁴, если выражаться языком самого времени. Балет символизировал силу духа: юноша боролся то ли с

¹⁸⁴ Трагедия «Победа над смертью» первоначально у Ф. К. Сологуба называлась «Победа Любви» (два слова с заглавных букв).

«темными силами» в своей душе, то ли с внешними обстоятельствами. Он преодолевал сомнения, терзался вопросами, звучащими в музыке, и в победном марше героически справлялся с демонами в душе или в реальности. И все же Фокин завершал балет знаком вопроса: позади «светлых душ» с распростертыми руками вставали «темные силы». Финал не оставлял сомнений: трудностей не избежать и далее. В сценическую интерпретацию ликующего листовского финала «Прелюдов» балетмейстер добавил нотку конфликтности, следуя за первой фразой ламартиновско-листовской программы: «Разве не представляет собой наша жизнь ряда прелюдий к неведомому гимну, первую торжественную ноту которого возглавит смерть?». Но в целом спектакль был решен в героико-неоромантическом ключе.

Безымянный юноша в «Прелюдах» активен и программно-симфонически, и хореографически (в танцах и пантомиме). «В балетах Фокина стали рождаться личности, вырабатываться индивидуальные характеры», – после постановки «Прелюдов» обратил внимание Борис Асафьев¹⁸⁵. Также он подчеркнул важное обстоятельство фокинских стилизаций, а именно «образность как сущность его хореографических композиций»¹⁸⁶. Ключевое слово здесь «образность», то есть рождение образов, способность мыслить образами. Но функция героя была сведена к иллюстрации симфонической поэмы, к музыкальному ее отображению. В итоге жизнь балета «Прелюды» была недолгой и отвечала запросам искусства конкретного времени.

Повторим еще раз, безымянный герой «Прелюдов» в исполнении Фокина – мистическая душа, персонифицированная одушевленная сила. Он же и защитник, и спаситель. Он один защищал «сонм светлых существ»,

¹⁸⁵ Асафьев Б. В. О балете XX века. С. 28.

¹⁸⁶ Там же. С. 243.

один без друзей-рыцарей или оруженосца боролся с «темными силами»¹⁸⁷. Неслучайно первоначальный замысел костюма мужского героя претерпел изменение: животные рожки на эскизе художника сменил на спектакле лавровый венок, листья которого напоминали шипы. Эта замена мифологической детали на деталь метафорическую свидетельствовала о следующем: если в замысле прочитывалась отсылка к костюму Фавна в «Послеполуденном отдыхе фавна» Бакста (1912), то в спектакле – к евангельской тематике. Поэтический герой «Прелюдов» исполнял в «мимическом диалоге любви» и пасторальной сцене любовную песнь. Струны же, идущие от немецкого эпоса, отзывались в герое тогда, «когда труба пропоеет сигнал тревоги» (оригинальная фраза Ламартина, используемая Листом в программе), когда он спасал близкую себе душу¹⁸⁸. Мистический поэт – дитя начала неоромантической эпохи в балете, отраженной в эпохе конца символизма. Он явился для того, чтобы услышать призыв и пропеть жизни гимн¹⁸⁹.

«Прелюды», как уже отмечалось, вызвали полемику в театральном мире, не меньшую, чем первое появление в России Дункан. Хотя к 1913 г. почва была размята, а художественная среда подготовлена, тем не менее, споры долго не умолкали. К примеру, Волынский сочинял очередной текст, на этот раз статья называлась «Балет чернокожих»¹⁹⁰. Оскорбительное название требует пояснения, поскольку критические стрелы имели целью

¹⁸⁷ Помимо главного исполнителя, в афише указано еще четырнадцать мужских фамилий – это означает, все они олицетворяли «темные души» в черных капюшонах: Шерер, Романов, Иванов–3, Берестовский, Сергеев–2, Бочаров–2, Матятин, Петров–1, Фремон, Литавкин, Огнев, Прохоров, Спесивцев, Гончаров–1, см. : Афиша спектакля 31 марта 1913 г., хранящаяся в Фонде афиш и программ в Мариинском театре : Репертуарная книга за 1913 г., л. 21.

¹⁸⁸ С «вагнеровской “бесконечной» мелодией» красноречиво сравнил в эти годы А. Я. Левинсон другой балет М. М. Фокина. Цит. по : Левинсон А. Я. «Эрос» // Речь. 1915. 23 дек.

¹⁸⁹ Кстати, в Веймаре Ф. Лист четвертой, следующей после «Прелюдов», поэмой создаст «Орфея».

¹⁹⁰ Волынский А. Л. Балет чернокожих. Одна поэтическая строка // Биржевые ведомости. 1914. 9 янв.

персонально задеть балетмейстера-исполнителя. Смуглый танцовщик (тело покрывалось краской) был облачен в свободную тунику золотисто-зеленых тонов (женский эскиз костюма был выполнен также в золотисто-зеленой гамме). А Волынский золотистые костюмы главных героев язвительно переиначил в «чернокожие», не желая замечать яркие цвета одежд нимф.

Любопытно, что споры имели место и после окончания существования спектакля. Загадочного героя «Прелюдов» на фотографиях путали с героями из мифологических фокинских балетов. Фотография Фокина в костюме Анисфельда (под № 115 опубликованная в книге «Против течения») ошибочно атрибутирована как партия Вакха из концертного номера. Но ни внешним видом (сходство фотографии с эскизом Анисфельда в мелких деталях очевидно), ни позой (при своей неге она полна решимости) на Вакха позируемый артист не походил. В этом утверждении нам помогли убедиться фотографии из коллекции СПбГМТиМИ, на которых стоит знак фотоателье К. А. Фишера и указан год – 1913 г. Но на оборотной стороне музейных фотографий была исправлена надпись с «Дафниса и Хлои» на «Прелюды»¹⁹¹. В Музее сохранились фотографии Петра Владимиров, позирующего в таком же костюме, в каком выступал в «Прелюдах» Фокин, но ошибочно атрибутированные «Театром музыкальной драмы»¹⁹² и датой 1915 г. Как указывалось ранее, на эскизе мужского костюма Анисфельда значились две фамилии – Фокин и Владимиров. Спектакль балетмейстер предназначал для себя, но в надежде, что он останется в репертуаре, Фокин подготовил себе дублера, недавно окончившего Театральное училище способного классического танцовщика, своего ученика. Но Владимирову удалось выступить в «Прелюдах» один раз, в январе 1914 г., поскольку с 1915 г. спектакль уже не шел.

¹⁹¹ Фотографии хранятся в Отделе фотографий СПбГМТиМИ.

¹⁹² Известно, что в Театре музыкальной драмы исполнялись только оперы. А также и то, что, начиная с 1915 г., П. Н. Владимиров выступал в этом театре в танцевальных дивертисментах.

Наконец, подведем, итог. Спектакли, в названиях которых выведено имя композитора или музыкальное сочинение, положили начало развитию нового направления балетного искусства в XX в. Новое музыкально-хореографическое содержание требовало обновления формы и структуры танцевальной постановки: в 1900-е годы Фокин обратился к фортепианной музыке (сочинения Шопена) для возрождения танцев эпохи романтизма, в 1913 г. методом свободной пластики он продолжил опыт прочтения небалетной музыки в спектакле, поставленном на симфоническую поэму (программная поэма Листа). В своих хореографических ретро-фантазиях он возвращал ушедшую эпоху романтизма (и преромантизма), «приостанавливая» ее в быстротекущем потоке времени. Фокинские стилизации наглядно проявили и неоромантические стремления начала XX в. и балетного искусства, в частности. Последние, соответственно, проявили себя в дуализме эпохи модерна, отраженном в мироощущении балетмейстера-символиста. Подобно живописцу (которому необходимо оставить на полотне мазок, линию или точку), Фокин мгновенно зафиксировал картины уходящего, еще недавно наступившего и только пережившего расцвет Серебряного века¹⁹³. С его лирикой, мистикой и мистификацией, с его «и фимиамом, и грозой», выражаясь поэтическим слогом.

Однако обновление музыкально-хореографического содержания балетного спектакля было связано с появлением нового героя. Фокин вывел два типа героя – художественной личности: мечтательного поэта и мистически настроенного борца¹⁹⁴. Оба обладали чуткостью, которая питалась из разных источников: в душе одного жила идиллия, в душе другого затаилась тревога; один источал покой и умиротворение, другой напряженно

¹⁹³ Русские философы, поэты, художники были одними из первых, кого заботило, *что* ожидает человека в будущем.

¹⁹⁴ Вначале М. М. Фокина привлекали сказочные и мифологические персонажи, олицетворенные в явлениях природы (флоры и фауны), в середине жизни идеалы своего искусства он выражал посредством исторических имен и сильных личностей.

ждал удара от внешнего мира. Поэт искал вдохновения и созерцал, в то время как герой, олицетворяющий мужественное начало, призван защищать свое индивидуальное пространство. Грезящий поэт воспарял в сферу горних высот, ступивший на землю дух ощущал под ногами твердую почву; первый олицетворял разлитую в воздухе нежность, второй был подвержен аффектации и воспламенению. Немаловажно, что действие в бессюжетных «Шопениане» и «Прелюдах» разворачивалось во внутреннем мире героев. Душевные струны мечтателя и мистика впервые становились поводом для создания полноценного сюжета целого балетного спектакля¹⁹⁵. А такие категории, как дух, ирреальность, обретение чуда и достижение идеала впервые обретали генеральную линию в пластической образности спектакля. В мир впечатлительной натуры балетное искусство впервые столь открыто впускало зрителя, предлагая ему проникнуть в глубины подсознания персонажа. Важно помнить, что обоих героев балетмейстер исполнял сам. Поэтому неоромантические балеты-исповеди «Шопениана» и «Прелюды» явились откликом на романтические романы-исповеди.

¹⁹⁵ Картины из балетов XIX в., раскрывающие внутренний мир героев, – это акты, соответственно, из двух и трехактных балетов «Сильфида», «Жизель», «Баядерка». Но эти картины были следствием разворачивающегося действия, наполненного множеством персонажей и дополнительными сюжетообразующими мотивами.

ГЛАВА II.
МИФЫ И НАСЛЕДИЕ РОМАНТИЗМА
В БАЛЕТАХ ЕВРОПЕЙСКИХ И АМЕРИКАНСКИХ ХОРЕОГРАФОВ
КОНЦА 1920–1930-Х ГОДОВ

Эпоха между двумя мировыми войнами попеременно являла собой две различные ситуации общественного духовного климата Европы: после Первой мировой войны и перед Второй мировой войной. 1920-е годы – это послевоенное время, когда рухнули идеалы, скомпрометированные в ходе Первой мировой войны, принесшей большое количество смертей. 1930-е годы – это довоенное время, когда прошлое реабилитировалось и в нем обреталась желанная опора.

В 1920-х годах Европа переживала духовный кризис, вылившийся в отторжение от собственного прошлого. Сиюминутное забвение несла так называемая «американская мечта». Жизнеутверждающее американизированное искусство, свободное от кризиса идеалов и не нуждающееся в саморефлексии, явилось спасением для европейской культуры. Поэтому в Европе «веселых двадцатых», как называли эти годы на американский манер, царил космополитический дух, а в моде были американизмы. Америка олицетворяла для европейцев золотые прииски. За заработками они ринулись туда, где господствовало веселье и широкой популярностью пользовались развлекательные жанры (мюзиклы, шоу, ревю), рожденные огнями Бродвея. Музыкальная власть сосредоточилась в ритмах джаза, степа, чарльстона. В воздухе было разлито стремление к беспечной жизни, призыв к наслаждению этой жизни. «Среднестатистическое возводится в образцовое»¹⁹⁶ – таков был общепризнанный жизненный стиль.

¹⁹⁶ По словам Л. Фейхтвангера из романа «Успех», одной из самых достоверных книг о 1920-х годах.

Обратный процесс происходил в Европе и Америке в 1930-х годах. Роль американского коммерческого искусства в это время настолько возросла, что «золотой дождь», льющийся вследствие правильно организованного менеджмента, помогал стране во время экономического кризиса, грянувшего с 1929 г. по 1934 г. Теперь Америка, оказавшись в состоянии кризиса и подрастеряв безраздельную веру в свою «американскую мечту», обратилась за помощью к европейским державам, точнее к ее духовным ориентирам. Так начиналась «европеизация» Америки. В общественном сознании 1930-х годов, особенно англосаксонском, наблюдалось возвращение к заложенным в ушедших эпохах собственным ценностям. «Развитие английской культуры, – по мнению современного шекспироведа А. В. Бартошевича, – сопротивляется слишком резким поворотам»¹⁹⁷. Поэтому неслучайно с эпохой королевы Виктории (1837–1901) связывались нравственная опора и спасение от хаоса современности: викторианский мир казался оплотом истинной человечности, а эпоха эдвардианского неоромантизма 1910-х годов утверждала ее в новом веке¹⁹⁸. И одновременно английское искусство 1930-х годов переполнено надежд на великого человека, сильную личность: началось массовое увлечение исторической литературой; дерзкие театральные опыты 1920-х годов, ориентированные на осовременивание классики, уходили в прошлое; складывался новый классический стиль («Олд Вик»).

Иными словами, возвращалось рефлекслирующее искусство, которое, в отличие от американского искусства двадцатых годов, призывало задуматься о жизни и смерти, о смысле культуры. Но если в английском драматическом театре конец эпохи «эстетизма» и «фарфорового изящества» остался далеко в прошлом, на стыке десятих и

¹⁹⁷ Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век. М. : Искусство, 1994. С. 146.

¹⁹⁸ В английской литературе богатой традициями неоромантизм нашел широкое распространение, по сравнению с другими культурами.

двадцатых годов, то английского классического балета тогда просто не существовало¹⁹⁹. Этот самый период «фарфорового изящества» в английском балете, спустя десятилетие, в конце 1920-х годов и первой половине 1930-х годов станут олицетворять ранние постановки Ф. Аштона, которые появились в Лондоне благодаря Обществу Камарго (La Camargo Society)²⁰⁰. Здесь необходимо подчеркнуть, что на формирование английского национального балета прямое воздействие оказали впечатления от неоднократных гастролей труппы «Русские балеты» в Лондоне. Стремительная «европеизация» британской культуры и всеобщее увлечение английской публики русским искусством, о котором в Англии прежде не знали, и в первую очередь, безусловно русским балетом, наступила еще раньше, в конце 1900-х годов²⁰¹. Однако того бешеного влияния «Русских балетов», о котором летом 1911 г. сообщала «The Times», написавшая, что они несли собой «нечто большее, чем эстетическую революцию»²⁰², в 1920-х годах речь не шла. О влиянии на британскую элиту, о спорах эстетов, в первую очередь «блумсберийцев», которые неоднозначно принимали постановки «Русского балета» двадцатых годов, ориентированные на художественное новаторство, но и приспособленные под разные вкусы публики, содержательно сказано у Л.

¹⁹⁹ В 1913 г. А. П. Павлова организовала в Лондоне труппу, состоящую преимущественно из английских танцовщиков, и открыла школу. В Англии выступали и преподавали русские артисты и педагоги Т. П. Карсавина, Н. Г. Легат и др. После Первой мировой войны возникли первые школы и студии, среди них была школа М. Рамбер.

²⁰⁰ Критик А. Л. Хаскелл, издатель Ф. Ричардсон и музыковед Э. Эванс организовали Общество Камарго (названное по имени знаменитой французской артистки М. А. Камарго) с целью осуществления постановок на сценах театров Лондона (района Вест Энда). На деньги, собранные Обществом, в 1930–1933 гг. было поставлено шестнадцать оригинальных спектаклей, в том числе Ф. Аштоном, Н. де Валуа, см. : Haskell, A. L. The National ballet. A history and Manifesto. London. : Adam and Charles Black, 1943. P. 21–25.

²⁰¹ К этому времени относилась историческая фраза В. Вульф: «В декабре 1910 года, или около того, человеческий характер изменился». Цит. по : Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век. С. 146.

²⁰² Цит. по : Там же. С. 147.

Гарафолы²⁰³. Если говорить о влиянии, оказанном дягилевской труппой, то во втором десятилетии оно было иного свойства, нежели в блистательные 1910-е годы, и заключалось в непреходящей ценности классического балетного искусства («Спящая красавица» Чайковского – Петипа), которое Дягилев после Первой мировой войны проверял на жизнеспособность в Англии. Подобного рода влияние трудно переоценить²⁰⁴.

Главное явление в западноевропейском классическом балетном театре 1930-х годов определенно сформулировал американский интеллектуал, задумавшийся в это время о создании в Америке школы классического балета. В связи с возобновлением в тридцатых годах устойчивого интереса ведущих хореографов к мифам романтизма Л. Керстайн, сам находившийся под сильным влиянием англосаксонской культуры, вспоминал: «После массивного натиска модернизма и канонизации современного танца в середине и конце 1920-х годов, радикальных проявлений в литературе и пластических искусствах, на смену пришла определенная реакция, опиравшаяся на готику, викторианство и эдвардианский неоромантизм... Это совпало с празднованием 100-летия франко-немецкого романтизма, выставками Делакура и Жерико и возобновлением интереса к Берлиозу и Виктору Гюго»²⁰⁵.

²⁰³ «Ни один период в истории Русского балета не знал такой художественной непоследовательности или кажущейся художественной бесцельности, какие были характерны для 1922–1929 годов. Казалось, что труппой овладела творческая лихорадка: постановка за постановкой представляла в сжатом виде множество граней модернизма двадцатых годов <...> Но возможно и другое объяснение протеевским свойствам той поры – объяснение, которое отражает отличительные черты финансовых гарантов труппы того времени». Цит. по : Гарафола Л. Русский балет Дягилева. Пермь : Книжный мир, 2009. С. 247. Подробнее см. : Там же. С. 307–381.

²⁰⁴ 1930-е годы ознаменованы постановками в «Сэдлерс-Уэллс» балетов П. И. Чайковского «Спящая красавица» и «Щелкунчик» по записям Н. Г. Сергеева. Безусловно, эти постановки были вызваны небывалым восторгом по поводу балета «Спящая красавица», показанного лондонцам в 1921 г.

²⁰⁵ Kirstein, L. Thirty Years : The New York City. 2nd ed. New York : A. A. Knopf, 1978. P. 43.

Так называемая вторая волна неоромантизма в балете XX в. была вызвана не только одновременным обращением крупных хореографов к музыке и темам XIX в., но и отстранением от искусства модернизма, при этом художники не рвали с этим искусством связей²⁰⁶. (Соотношение неоромантизма и неоклассицизма в балете двадцатого столетия – самостоятельная и очень интересная тема²⁰⁷.)

Классическое балетное искусство первой половины 1930-х годов (повторим, это довоенное время, несколько отдаленное от того, что произойдет в общественном сознании к концу 1930-х годов) таило в себе предвестие катастрофы и неминуемого зла и, как сейсмограф, предощущало трагические перемены. Переключки с современностью «модернистские», по выражению Фокина, балетмейстеры искали в популярных во времена романтизма сюжетах. Это перешагнувшая середину пути Нижинская, после «дягилевских» шедевров так и не сумевшая приблизиться к ним в своих дальнейших работах, и Баланчин, после первых шедевров в дягилевской труппе и европейских скитаний и по предложению состоятельного Керстайна только что прибывший на

²⁰⁶ Начало новому направлению в хореографическом искусстве («неоклассицизм») положили постановки на музыку балетных партитур И. Ф. Стравинского «Поцелуй феи» и «Аполлон Мусагет», а конструктивистские принципы искусства применялись в спектаклях А. Соге «Кошка» и С. С. Прокофьева «Стальной скок», «Блудный сын» балетмейстеров Дж. Баланчина и Л. Ф. Мясина. Первые из постановок были осуществлены (кроме «Поцелуя феи») в дягилевской антрепризе «Русские балеты» в конце 1920-х годов (позднее к этим партитурам хореографы разного времени обратятся вновь). Они, как упоминалось, остались за рамками данной работы, посвященной истории балетного театра, а не развитию музыкальных течений первой трети XX в. Данные балетные постановки акцентировали иные хореографические принципы: следовали структурной новизне, а не обращались к романтическому образному ряду.

²⁰⁷ Например, некоторые спектакли Л. Ф. Мясина и Дж. Баланчина 1920–1930-х годов романтичны по содержанию, но классичны по форме: в них важен повторяющийся акцент на линии или позе (свойство классического балета), рождаемый из настроения, акцента на неизвестном и таинственном (свойство романтического балета). В эссе «Классицизм и романтизм в балете» Л. Керстайн убедительно писал об этой существенной – двойственной – категории балета XX в.: «Классицизм обращается к лексике и базовой структуре танца, а не к его предмету или историческому периоду... Такой подход позволяет нам рассматривать романтизм как стилистическое развитие классицизма, а не как противоположный стиль». Цит. по : What is Dance? Reading in theory and criticism. New York : Oxford University Press, 1983. P. 237.

заокеанский континент. Отразить двойственную (поэтическую и инфернальную) природу современности стало насущной задачей не столько для Нижинской и Баланчина (каждый выполнял чей-то заказ), сколько для молодого Аштона и переживающего свой расцвет Мясина. Аштон для постановок, отмеченных естественной для англичанина-эстета тягой к романтическому образу мышления, уезжал на заработки в богатую Америку. Мясин – темпераментный москвич, в прошлом дягилевский «любимец», в распоряжении имел труппу и в 1930-х годов являлся главной фигурой в европейском балетном пространстве.

*Параграф II. 1. БОРЕЦ-ОДИНОЧКА В «БАЛЕТАХ-СИМФОНИЯХ»
Л. Ф. МЯСИНА*

Уход из жизни в 1929 г. Дягилева прямо или косвенно спровоцировал Мясина сочинить в 1933 г. балет на тему о жизни и смерти. В первом мясинском «балете-симфонии» «Предзнаменования» («Les Présages») появился борец-одиночка. Но чтобы понять всю амбивалентность мясинского балета и его персонажа, названного с заглавной буквы – Герой, для этого необходимо бегло обрисовать ту почву, которая его взрастила, и еще раз коснуться вопроса появления новой формы балетного спектакля. Появившийся в «постдягилевский» период развития балета неоромантический «герой своего времени» вновь, как это было в эпоху символизма, ответил на потребность в обновлении.

На балетной арене 1920-х годов продолжали властвовать «Русские балеты» (1909-1929, «Les Ballets Russes») под руководством Дягилева. Из всех компонентов синтетического спектакля, из которых воздвигалось здание «дягилевского» балета, музыке почти всегда уделялось наибольшее внимание. Сам Сергей Павлович, как известно, играл на фортепиано, умел читать партитуры и обладал непогрешимым чутьем, благодаря которому

открыл не один композиторский талант. Балетный спектакль обретал для него смысл тогда, когда действие шло на первоклассную музыку²⁰⁸.

Из романтических сочинений за двадцатилетнюю историю «Русского балета» исполнялись партитуры Шопена, Р. Шумана²⁰⁹, К.М. фон Вебера и А. Адана: одноактные балеты «Карнавал» (1910) и «Бабочки» (1914), миниатюра «Видение розы» (1911), старинный балет «Жизель» (включенный в программу сезона 1910 г.) и «Les Sylphides» (1909) – единственный и исключительный пример балета, продержавшегося в репертуаре на протяжении всей истории антрепризы. После Первой мировой войны период увлечения романтизмом и его темами остался для Дягилева позади: фокинские стилизации отвечали «миriskуснической» эпохе, а сами ее герои, танцовщики Павлова и Нижинский, ассоциировались с блистательным прошлым (танцовщик расстался с Дягилевым в 1913 г., балерина перестала выступать в антрепризе в 1910 г.). Еще раз подчеркнем, что балетное искусство 1920-х годов не порывало напрямую связей с романтической музыкой, однако ни одной новой постановки на эту музыку Дягилев в своей антрепризе не осуществил.

С одной стороны, подобное неприятие находит объяснение в музыкальных пристрастиях самого импресарио. Ко времени недолгой службы на посту чиновника особых поручений при директоре Императорских театров (1899–1901) относилась задумка Дягилева о серии симфонических концертов, на один из которых предполагалось пригласить

²⁰⁸ В 1902 г. С. П. Дягилев негодуяюще высказывал свое мнение: «Одно для меня остается совершенной загадкой, каким образом... во всей театральной администрации не нашлось человека, который понял бы, что при любви к балетному искусству... нельзя увлекаться таким вздором, как никому не нужные феерии вроде минкусовского “Конька-Горбунка”». Цит. по : Дягилев С. П. В театре // Мир искусства. 1902. № 9–10. С. 32. В имени композитора С. П. Дягилев ошибся, музыка к балету «Конек-Горбунок, или Царь-девица» была написана Ц. Пуни.

²⁰⁹ В 1918 г., во время войны, С. П. Дягилев назвал немецкого композитора Р. Шумана «тоскующим псом, воющим на луну», подробнее см. : Суриц Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь : Книжный мир, 2012. С. 58.

дирижера-вагнерианца (не осуществился)²¹⁰. С этой точки зрения любопытна оценка мариинского спектакля «Гибель богов» 1903 г., высказанная Дягилевым в обстоятельной статье в журнале «Мир искусства». В ней он обрушивался на половинчатость мер Дирекции, но главное он продемонстрировал в статье свое отношение к музыке Р. Вагнера, которая требовала «невероятной романтики» и атмосферы «великих подвигов»²¹¹. Истинный романтизм для Дягилева-меломана был соразмерен вагнеровским масштабам и вагнеровским стихиям, а для Дягилева-практика романтичность олицетворял прелестный бидермайер²¹².

С другой стороны, Дягилев не придерживался общепринятой в то время в музыкальной среде точки зрения, будто кощунственно использовать для танцев симфоническую музыку, будто пластика человеческого тела ее обедняет²¹³. Убежденным фанатиком исполнения симфонической музыки исключительно в стенах концертного зала он отнюдь не являлся. Не правильно было бы и утверждать, что Дягилева не интересовало «прошлое»: художественное объединение «Мир искусства» (главным редактором журнала, как известно, был он сам) основывалось на идее ретроспекции, а парижские сезоны через несколько лет открывались «Павильоном Армиды», балетом-поклоном галантному XVIII в.²¹⁴ (в

²¹⁰ В письме В. Ф. Нувелю С. П. Дягилев давал подробные распоряжения: «Особенно нажимай на Баха (Passion), Берлиоза и «Парсифаля». <...> В программе из отдельных вещей желательны: одна из симфоний Брамса...». Цит. по : Нестьев И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века. М. : Музыка, 1994. С. 50.

²¹¹ В пылу полемики С. П. Дягилев не пощадил своего друга, декоратора спектакля А. Н. Бенуа, см. : Дягилев С. П. «Гибель богов» // Мир искусства. 1903. № 4. С. 35.

²¹² Речь идет о живописном оформлении А. Н. Бенуа и Л. С. Бакста в «Les Sylphides» и «Видении розы».

²¹³ Время доказало обратное, даже влиятельные музыковеды высказались «за» использование симфонической музыки на балетной сцене: все решает одно обстоятельство – талантливо это сделано или нет, см. : Суриц Е. Я. Артист и балетмейстер Мясин. С. 245.

²¹⁴ У молодого С. П. Дягилева «увлечение новаторскими явлениями рубежа веков (Дебюсси в музыке, французские импрессионисты и русские мирискусники в живописи) сочетались с восторженным культом прошлого, пристальным интересом к образам античности, французского рококо, к эстетике древнего Востока, позднее – к мотивам

дальнейшем Дягилев заказывал постановки на музыку композиторов XVIII и XIX вв.²¹⁵). Однако невероятной пошлостью он считал выводить на сцену отношения поэта и музы, и что важнее – не видел насущной необходимости переводить на язык танца симфоническую музыку.

Можно утверждать, что в 1920-х годах наблюдался процесс торможения, а не развития нового жанра – танца, основанного на музыке, не предназначенной для него. Это оказалось связано, как мы убедились, со вкусами законодателя балетной моды того времени. Дягилев, как ни парадоксально, задержал развитие генерального направления хореографии XX в., то есть ориентированный всю жизнь на новаторство в искусстве, он прошел мимо него. По словам Нижинской, импресарио не одобрял идеи постановок, в основе которых лежала чистая танцевальная форма, постановок, предлагающих новые композиционные разновидности: «Это не балет, это какая-то абстрактная идея, симфония. Это мне непонятно и чуждо»²¹⁶. Хотя существуют сведения, что в конце жизни после рассказов Баланчина (одного из участников лопуховской «Танцсимфонии» в Петрограде) Дягилев намеревался включить в свой репертуар балет на Седьмую симфонию Л. ван Бетховена. Но проект остался не осуществленным²¹⁷.

русской сказочности, к различным пластам отечественного и зарубежного фольклора». Цит. по : Нестьев И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века. С. 15.

²¹⁵ Имеются в виду балеты «Женщины в хорошем настроении» на музыку Д. Скарлатти (в обр. В. Томмазини, 1917), «Лавка чудес» на музыку Дж. Россини (в обр. О. Респиги, 1919), «Женские хитрости» на музыку Д. Чимарозы (в обр. О. Респиги, 1920) и «Нищие боги» на музыку Г. Ф. Генделя (в обр. Т. Бичема, 1928).

²¹⁶ Мнение С. П. Дягилева Б. Ф. Нижинская привела в своей статье 1937 г.: «Он никак не мог отказаться от идеи литературного либретто. Несмотря на это, с огромными усилиями мне удавалось внедрять свои взгляды на форму балетного спектакля в те постановки, которые я осуществляла в его труппе». Цит. по : Nijinska, B. Reflections about the production of «Les Biches» and «Hamlet» in Markova – Dolin Ballets // The Dancing Times. February 1937. P. 617.

²¹⁷ Художником балета предполагался А. А. Певзнер, оформлявший в 1927 г. «Кошку» в хореографии Дж. Баланчина. Об этом замысле см. : Словарь художников. Антон Певзнер / сост. Пожарская М. Н., Володина Т. И. // Пожарская М. Н. Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов 1908–1929. М. : Искусство, 1988. С. 266; Левенков О. Р. Джордж Баланчин. Часть первая. Пермь : Книжный мир, 2007. С. 207

На рубеже 1920–1930-х годов рассеявшиеся по Европе и Америке «дягилевцы» обратились к форме аллегорического и сюжетного балета с использованием симфонической музыки. Спустя почти четверть века, после «Шопенианы» и «Прелюдов», хореографы продолжили использовать возможности нового хореографического направления для отображения музыкальных тем судьбы и рока. По мнению современного исследователя М. Ю. Ратановой, в этом направлении Нижинской отводилась роль первопроходца²¹⁸. Этой точки зрения придерживается Л. Гарафола. Однако не согласимся с уважаемыми исследователями и напомним, что до создания «балетов-симфоний» в 1930-х годах путь к созданию бессюжетных (или сюжетных) инструментальных балетов, реальными первопроходцами на пути к новому направлению в 1900–1920-х годах стали предшественники Нижинской, хореографы старшего поколения – Фокин, А. А. Горский и Лопухов. А Мясин, Баланчин, Нижинская и Аштон развивали на следующем историческом этапе открытые ими возможности.

«Мы привыкли сейчас связывать самую идею создания танцевального аналога симфонии с именем Баланчина, а опыты Баланчина выводить из классических ансамблей балетов Петипа, – пишет исследователь творчества Мясина Суриц. – На деле Мясин создал свои балеты-симфонии раньше и отправная точка была иной: не столько условные построения Петипа, сколько драматизированные композиции Фокина на симфоническую музыку, где главным было начало действенное, повествовательное»²¹⁹. Литературно-сюжетная, музыкально-сюжетная или

²¹⁸ М. Ю. Ратанова справедливо полагает, что «случилось так, что ее балеты и открытия 30-х годов отступили перед знаменитыми спектаклями, такими как «Серенада» Баланчина или «Фантастическая симфония» Мясина. Тем не менее Нижинской, по-видимому, принадлежит здесь право первопроходца. Ее находками в области бессюжетных балетов не раз пользовались современные ей и позднейшие хореографы». См. : Ратанова М. Ю. Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате // Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания. Часть 1. М. : АРТ, 1999. С. 44.

²¹⁹ Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке. С. 108.

изобразительно-сюжетная основа для балетов Мясина – важный элемент в его «балетах-симфониях». «Важно и другое: после того как весь мир с невероятной горячностью обсуждал возможность использования на балетной сцене музыки, принадлежащей к высшим оркестровым жанрам, в конце концов в пользу Мясина высказались видные музыканты и теоретики. Отныне к этому жанру уже никто не мог относиться как к чему-то незаконному», – подытоживает исследователь творчества Мясина²²⁰.

В тридцатых годах Мясин чувствовал себя востребованным; он неустанно экспериментировал. Он первым утвердил жанр «балета-симфонии». Это оказалось возможным благодаря тому, что единственному из «дягилевских» балетмейстеров, ему удалось быстро найти место работы в постоянной труппе: с 1932 г. по 1938 г. он стал единственным балетмейстером «Русских балетов Монте-Карло» (Les Ballets Russes de Monte-Carlo).

«Предзнаменования» были рождены музыкой Чайковского. Но почему Мясин обратился к Пятой симфонии, к музыке не популярного в то время композитора? Порывы духа в поздних симфониях Чайковского считались старомодными: парижская и американская публика его музыки не признавала, в отличие от англичан, почитавших ее всегда. В Англии его музыка, начиная с 1930-х годов, обрела невероятную популярность, благодаря, в первую очередь, переносам балетных спектаклей на музыку Чайковского, тем самым открыв целую эпоху в хореографическом театре

²²⁰ Суриц Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. С. 156–157.

XX в.²²¹ Первым, кто в Европе заставил *взглянуть* на музыку Чайковского через новизну сценического воплощения, был именно Мясин²²².

«Предзнаменования» увидели зрители сначала Европы, затем Америки. Премьера балета состоялась 13 апреля 1933 г. в труппе «Русские балеты Монте-Карло». В Монте-Карло, а затем в Лондоне эксперимент с метафорическим балетом был признан успешным²²³. «Предзнаменования» быстро завоевали аудиторию, успех окрылил Мясина и позволил ему и дальше танцем иллюстрировать симфонические произведения (после Чайковского хореограф создал «балеты-симфонии» на музыку И. Брамса, Г. Берлиоза и других композиторов). «Престиж его как хореографа был огромен. Мясин был новатором и в балетах на классические симфонии достиг исключительных результатов», – вспоминала танцовщица Н. А. Тихонова²²⁴. «Предзнаменования» до сих пор входят в репертуар многих западных трупп (например, Голландский национальный балет и Бирмингемский балет), в 2000-х годах балет шел в Москве на сцене Большого театра в программе балетов Леонида Мясина.

²²¹ Сегодня возможным стало говорить, что музыка П. И. Чайковского в балете – это не только классические балеты, но и другие известные спектакли, созданные на разные его сочинения: «Серенада» (Серенада для струнных инструментов), «Тема с вариациями» (Сюита № 3), «Бриллианты» (Третья симфония), «Моцартиана» (Сюита № 4) в хореографии Дж. Баланчина, а также «Онегин» (соединение различных пьес и фрагментов К.-Х. Штольце) в постановке Дж. Кранко, «Пиковая дама» (Шестая симфония) в постановке Р. Пети и др.

²²² В труппе С. П. Дягилева, к слову, не было создано ни одного нового балета на музыку П. И. Чайковского, исключение составляли переделанные классические балеты «Спящая красавица» (1921) (сокращенный ее вариант «Свадьба Авроры» был подготовил в 1922 г.) и сокращенный вариант «Лебединого озера» (для лондонского сезона 1911 г.). По этому поводу А. Н. Бенуа писал: «Курьезно, что Дягилев не ставил ничего из Чайковского... несмотря на то, что преклонялся перед этим композитором, как и вся наша группа. Этот человек, который был смел до дерзости... не решался выступить против французской критики, презиравшей Чайковского». Цит. по : Kochno, B. Diaghilev and the Ballets Russes. New York : Harper and Row, 1970. P. 17.

²²³ Труппа «Русские балеты Монте-Карло» была наследницей дягилевской кампании, а театр Монте-Карло по-прежнему являлся ее резиденцией и, по заведенной еще во времена С. П. Дягилева традиции, премьера сначала должна была пройти на сцене этого театра, а потом на гастролях в Париже, Лондоне, Нью-Йорке.

²²⁴ Тихонова Н. А. Девушка в синем. М. : АРТ, 1992. С. 130.

Итак, в начале 1930-х годов Мясина занимал вопрос, как выжить человеку в схватке с судьбой, на что опереться художнику в быстро меняющемся времени. Об этих вещах он впервые задумался в связи с подготовкой «Предзнаменований». К тому же, художник тонкой душевной организации, он находил созвучие своим мыслям в музыке о предопределении. Если сравнить мясинскую программу балета с описанием образной «программы» Пятой симфонии, обнаруживаются практически совпадающие тексты. Чайковский писал о своей Пятой симфонии, как о «симфонии о жизни и судьбе, роковых силах, мешающих человеку, и извечных его устремлениях к свету и радости»²²⁵. Т. Ю. Лескова, возобновлявшая мясинские балеты-симфонии по всему миру, вспоминает о «Предзнаменованиях» как о спектакле, где на драматичную музыку о Судьбе «у Мясина сражаются “силы Добра и Зла” – это... драматично»²²⁶.

Мясина волновало будущее балета и, конечно, его привлекла возможность испытать свои силы в танцевальной интерпретации симфонической музыки. Следом за великими дирижерами, предлагавшими разную музыкальную интерпретацию, действенного воплощения симфонии Чайковского стал искать и хореограф (и крылатая фраза: «балет – та же симфония» породила явление обратное – симфонии стали балетами). Недаром для первого «балета-симфонии» Мясин выбрал символическое название – «Предзнаменования», предвещающее новое в искусстве (как в свое время название балета «Прелюды» возвещало начало, прелюдию чего-то). К тому же к концу 1920-х годов Мясин ощутил некоторую исчерпанность сюжетов для балетов. В 1933 г. он не стал подбирать сюжет и протанцовывать его (в этом он был блестящим

²²⁵ Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном: в 2-х т. М. : Музгиз, 1938-1952. Т. 2. С. 143.

²²⁶ Из разговоров с Татьяной Лесковой (1992–2005) // Мейлах М. Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Том I : Балет. М. : НЛО, 2008. С. 107.

мастером и позднее не оставил подобного рода постановок), сюжет «Предзнаменований» рождался из непосредственных эмоций от прослушивания музыки. В «Предзнаменованиях» Мясина признавалась «особая музыкальность»²²⁷. Это с одной стороны.

С другой стороны, Мясин исходил из ассоциаций изобразительного ряда, воодушевляясь визуальными впечатлениями. Идея балета у него появилась после возвращения из Сицилии, полной величественных обломков и грандиозных руин: «Сочиня хореографию, я черпал вдохновение из древних руин Селинунта, Агридженто и Пестума. Масса и объем этих сооружений впечатляли... Со времени посещения Сицилии я размышлял о том, как создать балетную интерпретацию симфонического произведения... Но я знал, что эта работа не должна быть просто абстрактной передачей музыки в форме зрелища. Использование музыки Чайковского я рассматривал как возможность создания балетной формы, аналогичной музыкальной форме симфонии»²²⁸. Италия явилась для него не только родиной героев комедии дель'арте, которые не раз присутствовали в его спектаклях, таких, как «Пульчинелла» (1920), «Женщины в хорошем настроении» (1917), «Чимарозиана» (1924), но Италия также вдохновила впечатлительного балетмейстера на мысли о балете, связанном с визуализацией архаики²²⁹.

С одной стороны, сюжетообразующим началом «Предзнаменований» стали составляющие балета, позволившие Мясину по-новому, под другим углом зрения, взглянуть на выразительные

²²⁷ Вязовкина В. А. Лорка Мясин: «Балеты Мясина держатся на личностях» // Буклет Большого театра «Балеты Леонида Мясина». 2005. С. 20.

²²⁸ Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете. М. : АРТ, 1997. С. 186.

²²⁹ Италию Мясин любил по-особому: в Риме начался мясинский период в истории «Русских балетов», позже с ней был связан отдых и успокоение, на островах Сицилии он устроил дом, где в поздние годы устраивал культурные встречи, уединялся и создавал трактат по записи танца. Кстати, и «Пиковую даму», оперу о предопределенности судьбы, написанную два года спустя после Пятой симфонии (1888), П. И. Чайковский задумал тоже в Италии.

возможности знакомых туров, пробежек, *port de bras*²³⁰. Оказалось, что балет мог рождаться из танцевальной первоосновы, а не только базироваться на литературном сюжете (подобно тому, как великая архитектура возникает из камня и глины)²³¹. С другой стороны, пересмотр балетмейстером основных балетных компонентов (говоря современным языком, переформатирование) был связан с усилением воздействия происходящего на сцене и имел своей целью предельно выразить конкретную эмоцию Героя, его активное действие, переданное средствами аллегорического танца.

Как преданный ученик Дягилева, Мясин видел свою задачу в продолжение великого дела, начатого художественным идеологом²³². Годы работы у Дягилева отечественный исследователь творчества хореографа определила ролью «слуги художника»²³³: Мясин действительно ставил спектакли под сильным впечатлением от общения и, главным образом, от идей Ларионова и Гончаровой, П. Пикассо и П. Ф. Челищева. Обращение сложившегося хореографа к симфонической музыке тот же исследователь очень точно определяет «взрывом чистой танцевальности». И даже в них, в своих «балетах-симфониях», хореограф вновь подпадал под влияние художника.

Итак, Мясин и художник спектакля А. Массон – ровесники, оба переживали период расцвета. Для Леонида Мясина «Предзнаменования» несли звание первооткрывателя и триумф. Для Андре Массона «Предзнаменования» обозначали отход от крайностей сюрреализма и

²³⁰ О «переработке» и «искажении» движений классического танца, см. : Суриц Е. Я. Леонид Мясин. С. 49; о более раннем спектакле замечал А. Я. Левинсон: «Мясин, не просто балетмейстер, сочиняющий па и комбинации, он художник, который создал ряд картин, движущихся в пространстве». Цит. по : García-Márques, V. Massine. A Biography. New York : A. A. Knopf, 1995. P. 146.

²³¹ В «Предзнаменованиях» Л. Ф. Мясин применял непривычные сочетания мужских и женских танцев, революционно устанавливал равновесие между прямыми и изогнутыми линиями, а также выразительность действия усиливал статикой и линейными па.

²³² Несмотря на то, что из «Русских балетов» Л. Ф. Мясин уходил в 1921 г. и возвращался, ощутив все тяготы собственного предприятия.

²³³ Суриц Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. С. 46.

увлечение театром. Здесь сошлись новые устремления Мясина и последние интересы Массона: аллегорические скульптурные группы передвигались на фоне задника – яркого, почти кричащих красно-синих цветов²³⁴. Объемные построения под названием «Пирамида» или «Змея» вторили энергичным, активно привлекающим внимание зрителей, изобразительным символам – звездам, кометам, маске, языкам пламени²³⁵. Изображенное на заднике вездесущее око наблюдало за происходящим на сцене, так сценографически обозначала себя главная тема спектакля – вмешательство внешних сил и борьба человека с судьбой. В «Предзнаменованиях» танцевали герои по имени Герой, Судьба, Действие, Страсть, Легкомыслие. Мясин же выступал демиургом, приводящим в движение музыкально-движущиеся массы, он был олицетворением «глаза» спектакля, подобно глазу, который был изображен на заднике Массона.

О темах, близких натуре Мясина, рассказывали его «балеты-симфонии». Впрочем, Мясина всегда интересовали образ таинственной силы. Впервые в его творчестве этот мотив появился в 1928 г. в балете «Ода» (музыка Н. Д. Набокова, художник Челищев), потом – в «Детских играх» (музыка Ж. Бизе, художник Ж. Миро – именно «Детские игры» (1932) возвестили о новой тенденции – о стремлении интерпретировать музыку). Но главная тема балета 1930-х годов – это тема одинокого художника (поэта, музыканта). К примеру, в пантомиме немецкого режиссера М. Рейнхардта «Чудо» Мясин исполнил роль Музыканта (1932). Мясин и в дальнейшем не оставлял эту тему: в недолго просуществовавшей труппе «Балле Рюсс Хайлайтс» (1945–1946) он поставил интересный, по мнению американских критиков, номер «Сарабанда», навеянный страхом и одиночеством человека; Дон Жуана, в котором он видел художника, в своем миланском балете он показывал,

²³⁴ С А. Массоном Мясин оформит еще один балет «Бал Северного моста» (1950).

²³⁵ О взаимодействии хореографии Л. Ф Мясина со сценографией, см. : Вязовкина В. А. Маски Мясина // Буклет Большого театра «Балеты Леонида Мясина». 2005. С. 81–83.

выстраивая конфликт художника с самим собой (1959). Психоделический цикл «балетов-симфоний», созданный совместно с художником С. Дали в 1940-х годах («Вакханалия», «Лабиринт», «Безумный Тристан»), расширил прежние увлечения хореографа, обогатив их новым сплавом страсти, мистики и кошмара. Еще одна тема – убийство и смерть – не раз проходила в созданных им ста тринадцати балетах, начиная с раннего «Песнь соловья» (1920). Но особенно эта тема нашла свое воплощение в поздних постановках: «Художник и его модель» (1949), «Дональд из Бертенса» (1951), «Ашер» и «Гимн красоты» по произведениям Э. По и Ш. Бодлера (оба – 1955); Смерть как персонаж действовала в «Человеческой комедии» (1960).

Заметим, что излюбленные персонажи в творчестве Мясина – это персонажи комедий и балетов, основанных на национальном фольклоре разных стран. Обычно своих героев Мясин, будучи блестящим характерным танцовщиком, непревзойденно исполнял сам: Китайского фокусника («Парад», 1917), Мельника («Треуголка», 1919), Гусара («Прекрасный Дунай», 1933), Бармена («Юнион Пасифик», 1934), Перуанца («Парижское веселье», 1938), Робкого человека («Нью-Йоркер», 1940). «Показывал Мясин бесподобно. Его движения, часто только ему самому вполне доступные, были воплощением гармонии, ритмические нюансы предельно выразительны, созданные им образы незабываемы»²³⁶.

Но все-таки в главных героях балетов на музыку Г. Берлиоза, П. Хиндемита, Д. Д. Шостаковича стали проявляться лирические, драматические и экспрессивные нотки. В этих балетах Мясин создавал героев романтических, одержимых, одухотворенных: Музыкант – («Фантастическая симфония», 1936)²³⁷, Св. Франциск («Nobilissime visione», 1938), Алеко («Алеко», 1942). О последнем балете необходимо сказать два слова. В нем, как в зеркале, отразилась судьба Мясина-

²³⁶ Тихонова Н. А. Девушка в синем. С. 130.

²³⁷ Балет «Фантастическая симфония» Л. Ф. Мясина – предмет исследования III главы.

балетмейстера в переломных сороковых годах. Помимо того, что «Алеко», как и «Предзнаменования», поставлен на музыку Чайковского, в нем присутствовали картины кошмаров и фантасмагории, видений Алеко на балу (он видел себя поэтом, который погибал на дуэли). Изгнанный из табора, он оставался в одиночестве, так на первый план в спектакле выходила тема изгнания (очень личная для хореографа тема). С середины сороковых годов хореограф Мясин сам стал напоминать бродягу-одиночку, несмотря на то, что в «Балле Тиэтр» имел успех в роли Алеко. Дело в том, что к 1942 г. встал вопрос о сложности восприятия мясинских спектаклей американской публикой и даже о самой востребованности хореографа-эмигранта, работающего около четверти века на Западе. Разрабатываемые Мясиним темы глубин человеческой души, и соответственно, интерес к психологии в 1930–1940-е годы одновременно затрагивали американские представители «танца модерн», а в классическом балете появились американские балетмейстеры-психологии²³⁸.

Любопытно, что в первых опытах «балетов-симфоний», таких как «Предзнаменования», «Хореартиум», «Седьмая симфония», «Красное и черное», Мясин не видел себя в качестве героя и не выходил в них на сцену. В этих аллегорических балетах персонажи носили метафорические имена, и большую роль в них играл кордебалет. А. Д. Данилова вспоминала о методе Мясина, подчеркивая силу Мясина-хореографа в постановке ансамблевых сцен. И указывала на постоянное использование Мясиним движений кистей рук и позировок в массовых танцах: «Одна группа могла пробежать, производя движение руками, затем трое или четверо танцовщиков следовали за ними и образовывали другую группу, а все вместе складывалось в общее построение. Кисти рук, скрещенные над головой, руки, скрещенные на груди – много *port de bras* в групповых

²³⁸ Известность Э. Тюдору принесли спектакли в американской труппе «Балле Тиэтр» такие спектакли, как «Сиреневый сад» (1936) и «Мрачные элегии» (1937).

танцах»²³⁹. Данилова назвала его метод даже навязчивой идеей. В тоже время ансамблевые сцены, как принцип характеристики героя, хореограф развил до глобальных масштабов в роли Музыканта, героя «Фантастической симфонии». Проблема «гамлетизма» в балете тридцатых годов ярче всего преломилась в этом мясинском «герое своего времени». А «гамлетизм» как факт духовной жизни Европы Мясин чувствовал, как никто другой из его современников. Как известно, Пятая симфония, на которую были сочинены «Предзнаменования», возникла у Чайковского из замысла неосуществленной симфонии «Гамлет»²⁴⁰.

Герой как аллегорический персонаж впервые возник у Мясина в «Предзнаменованиях». Балетная родословная мясинского Героя, стремительно вступающего в схватку с Судьбой (герой по имени Судьба действовал столь же стремительно и энергично) уходила корнями к мистическому герою из «Прелюдов». Действенный балет «Предзнаменования» развивал традиции постановок боготворимого им Фокина. Но важно отметить, что Мясин первым ввел персонажа, персонифицировавшего образ Судьбы (его виртуозно на премьере исполнял опытный танцовщик Л. Вуйциковский). У Фокина герой «Прелюдов» противостоял внешним силам, олицетворенным темой «музыкальной грозы», граничащей с темой угрозы. А тема угрозы, соединявшаяся в сознании балетмейстера начала XX в. с образом судьбы и выраженная на сцене многочисленной группой артистов, – все это существенно отличалось от мышления балетмейстера следующего поколения. Мясин наделял Героя (его исполнял Д. Лишин) пафосом борьбы, Фокин лепил мужскую роль из символов и вопросительных знаков. С помощью музыки Чайковского Мясин в одной из сцен сталкивал своего Героя лицом к лицу с роком, а в финальной пирамидальной

²³⁹ Danilova, A. Choura. New York : A. A. Knopf, 1986. P. 140.

²⁴⁰ См. : Вайдман П. Е. Три наброска // Советская музыка. 1979. № 2. С. 98–101; ее же. Замыслы 1887–1888 гг. // Советская музыка. 1980. № 7. С. 84–90.

композиции Герой в буквальном смысле возвышался над всеми исполнителями (илл. 6).

За год до «Предзнаменований» известный немецкий режиссер М. Рейнхардт поставил спектакль «Принц Гомбургский»: его герой-поэт прослушивал военный приказ, но был увенчан лавровым венком победителя – в итоге все сложилось так, как представлял себе в мечтах принц²⁴¹. Таким же победоносным идеалистом, каким был рейнхардтский принц, хореограф, ощущавший себя «своим» во времени, выражаясь аллегорическим слогом, балетного «искусства “крика” и “гнева”»²⁴², представлял своего Героя «Предзнаменований».

Параграф II. 2. ПОЭТ И МЕФИСТО В БАЛЕТАХ Ф. АШТОНА И Б. Ф. НИЖИНСКОЙ

Тридцатые годы – это была эпоха, когда моду в балете определяли таинственное и фантасмагорическое, и художников привлекали новые методы передачи этих явлений²⁴³. Кинематограф откликнулся на эти темы раньше, по сравнению с развивающимся по своим законам искусством балета²⁴⁴. Свои главные фильмы снял режиссер Ф. В. Мурнау «Фауст» (1926) и «Носферату, симфония ужасов» (1922); с характерным названием появились фильмы «Усталая смерть» (реж. Ф. Ланг, 1921), «Призрак» (реж. Ф. В. Мурнау, 1922) «Тени» (реж. А. Робинсон, 1923).

²⁴¹ В Германии М. Рейнхардт (в 1933 г. режиссер уехал в Англию) поставил «Принца Гомбургского» (1932) по пьесе Г. Клейста, см. : Макарова Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв. : Национальный стиль и формирование режиссуры. М. : Наука, 1992. С. 316–317.

²⁴² Бойко Ш. Почему экспрессионизм обошел Россию и русский авангард? // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. С. 18.

²⁴³ Дж. Баланчин отозвался на эту тему больше, чем другие хореографы, и поставил в 1930-х годах несколько балетов такие, как «Серенада» на музыку П. И. Чайковского (1934), «Котильон» («Cotillon») на музыку Э. Шабрие (1932), «Странница» («L'Errante») на музыку Ф. Шуберта (1933), «Сновидения» («Dreams») на музыку Ж. Антейла (1935).

²⁴⁴ О неоромантических тенденциях в фильмах Ф. Ланга и Г. В. Пабста, см. : Комаров С. В. Великий немой. Из истории зарубежного киноискусства (1895–1930). М. : ВГИК, 1994. С. 217–224.

Интерес хореографов этого времени сосредоточился вокруг историй, связанных либо со смертью поэта, либо с виртуозными способностями демонической личности. Созвучие времен современности и романтизма несколько балетмейстеров одновременно расслышали в музыке Листа. Музыка позднего романтика несла в себе не только музыкальные темы, но и вместила в себя целую эпоху, притягательную и таинственную. Надо сказать, что Лист не был популярен в то время, и в русле общих неоромантических тенденций хореографы открывали его музыку для зрителя.

Таким образом, балетный мир 1930-х годов (также как в свое время в 1910-х годов) снова охватила «листиниана». История балета знает мало конгениальных балетных постановок музыки Листа, несмотря на то, что по своей природе она пластически выразительная и полна изобразительных контрастов: известен успешный опыт Л. И. Иванова по симфонизации танца 2-й рапсодии Листа (вставной номер в балете «Конек-Горбунок», 1900); «Мефисто-вальс» в 1916 г. готовил (не состоялся) Нижинский; в 1920 г. одноименный балет на ту же музыку для учеников своей киевской школы поставила Нижинская, как и «Двенадцатую рапсодию» (из серии «Венгерских рапсодий» Листа), далее к музыке Листа она обратилась в 1934 г. для постановки «Гамлета», в которой сама исполнила главную партию; в 1935 г. «Мефисто-вальс» осуществил Фокин для труппы И. Л. Рубинштейн. Но ни одна из этих постановок в истории балета большой роли не сыграла. Сквозным мотивом в постановках 1930-х годов Баланчина и Аштона проходил зловещий листовский «Мефисто-вальс».

В балетном искусстве 1930-х годов популярными также стали излюбленные романтиками «бродячие сюжеты»: поэт и муза, миф о Фаусте и Мефистофеле. Вариациями на тему поэта и музы явились спектакли «Возлюбленная» («La Bien-aimée», 1928) и «Видения» («Apparitions», 1936).

«Видения» – масштабный лирический балет Фредерика Аштона, вдохновленный музыкой Листа. Аштона настойчиво привлекал Лист, на его музыку он создал не одно произведение и в 1930-е годы, и позднее. «Видения», по признанию Аштона, имели тематическое сходство с балетом «Возлюбленная» в хореографии Нижинской. В этом спектакле, поставленном в 1928 г., и принимал участие двадцатичетырехлетний Аштон²⁴⁵. Как упоминалось, карьера Нижинской в «Русских балетах» Дягилева пережила свой пик и складывалась в дальнейшем довольно драматично и достаточно показательно для художников-эмигрантов, оказавшихся в вакууме и не сумевших в полной мере адаптироваться в иноземной культуре. В 1920-х годах Нижинская организовала свой театр, затем была приглашена балетмейстером в Театр Колон в Буэнос-Айресе. А в сезоне 1928/1929 гг. ставила спектакли для труппы Иды Рубинштейн в Париже.

Для богатой танцовщицы-любительницы Нижинская сочинила «Возлюбленную». 22 ноября 1928 г. на сцене Парижской оперы состоялась премьера балета на сценарий и в декорациях Бенуа²⁴⁶. Александр Бенуа – «миriskусник», оставшийся верным петербургским идеалам и за границей. Дягилев писал о своих впечатлениях от парижской премьеры: «Бенуа бесцветен и безвкусен и, главное, тот же, что был 30 лет назад, только гораздо хуже»¹⁴⁸. Декорации Бенуа одна из исполнительниц «Возлюбленной» назвала «красивыми, хотя и не авангардными», отметив при этом богатство костюмов²⁴⁷.

²⁴⁵ Впоследствии, именно Ф. Аштон, танцевавший в балетах Б. Ф. Нижинской, продлил жизнь ее самым известным балетам, пригласив хореографа в Ковент-Гарден в 1960-х годах для возобновления ее авангардных балетов «Свадебка» (1923) и «Лани» (1924).

²⁴⁶ В той же программе шли две другие новинки Б. Ф. Нижинской и А. Н. Бенуа «Свадьба Амура и Психеи» и «Болеро».

¹⁴⁸ Слова С. П. Дягилева приводятся по письму, отправленному из Парижа С. Дягилевым С. Лифарю. Цит. по : Лифарь С. М. Дягилев и с Дягилевым. М. : АРТ, 1994. С. 410.

²⁴⁷ Тихонова Н. А. Девушка в синем. С. 131.

Первоначально балет назывался «Шуберт-Лист», поскольку в нем использовалась музыка Прелюдии Листа и вальсов Шуберта. В ходе репетиций название было изменено на «Возлюбленную», вероятно, в связи с заказом Рубинштейн, исполнявшей Музу (один из шубертовских вальсов называется Возлюбленная). Главный женский персонаж Возлюбленная – это собирательный образ Музы, благодаря которой в памяти Поэта воскресали воспоминания о прежних возлюбленных, проплывающих перед его глазами как призраки прошлой жизни. Действие спектакля происходило в темном романтическом замке и состояло из эпизодов, повествующих о сожалениях Поэта: юной любви в деревне, увлечениях гризетками, страсти к роковой женщине. В конце балета на карнавале появлялся герой в маске, которого исполнял начинающий танцовщик Аштон²⁴⁸. Именно на карнавале, по его выражению, «дьявол в красном пиджаке прыгал на стул»²⁴⁹. Роковая женщина и дьявол, по-видимому, образовывали типичную для романтического театра контрастную пару главным героям. Нина Тихонова (крестьянка) и Давид Лишин (крестьянин) участвовали в сцене в деревне. Поэта танцевал А. И. Вильтзак.

Дягилев, расставшийся с Нижинской, но не переставший интересоваться ее творчеством, ревниво замечал: «У Брони ни одной выдумки, беготня, разнузданность и хореография, которой совершенно не замечаешь». А о спектакле писал: «Во втором балете она (И. Л. Рубинштейн. – В. В.) была в короткой, гораздо выше колен, пачке, белой с блестками. Вильтзак в серых брюках все время изображал играющего на фортепиано поэта, она – музу. Это было позорно. Громадные куски

²⁴⁸ Б. Ф. Нижинская так отзывалась об Ф. Аштоне-танцовщике: «...Характер его танца был одним из лучших. Он отличался точным следованием стилю и безупречностью в деталях моей хореографии. Аштон не танцевал сольных партий... но он знал как быть индивидуальным, что и демонстрировал в ансамблях. ...Он также был очень музыкальным». Цит. по : Dominic, Z. and Gilbert, Jc. Frederick Ashton, a Choreographer and His Ballets. London : G. G. Harrap, 1971. P. 31.

²⁴⁹ Pritchard, J. Two Letters // Following Sir Fred's Steps. Ashton's Legacy / Ed. by S. Jordan, A. Grau. Roehampton University, 2005. Цит. по : http://www.ballet.co.uk/followingsirfred/jane_pritchard_two_letters.htm.

классики – адажио, вариации, после которых она сконфуженно, сгорбившись, уходила в кулисы. Ей не аплодировали, другим аплодировали, но аплодисменты были похожи на жидкие оплеухи»²⁵⁰. О той же обреченности на неуспех вспоминала Тихонова: «Вежливая пресса посвятила спектаклю шедевры дипломатии, в которых ловчилась хвалить все, что только было возможно, умалчивая об остальном»²⁵¹. Единогласно все рецензенты отмечали «блестящую», порой «минимальную, но красноречивую»²⁵² оркестровку Д. Мийо произведений Шуберта и Листа. Появление на сцене призраков предваряли в оркестровой яме эффекты механического пианино – этот ход, предложенный французским композитором, придавал необходимую остроту и пикантность мечтательной атмосфере в целом.

Между тем, умная женщина и талантливый балетмейстер Нижинская к значительным событиям свой балет не относила, хотя спектакль и имел дальнейшую судьбу: в 1937 г. он был восстановлен силами труппы «Markova-Dolin Ballets» («The Beloved One»)²⁵³. Но среди постановок в своей программной статье 1937 г. «Возлюбленную» Нижинская не называла²⁵⁴.

²⁵⁰ Лифарь С. М. Дягилев и с Дягилевым. С. 410–411.

²⁵¹ На страницах своих мемуаров Н. А. Тихонова злорадно описала репетицию балета «Возлюбленная»: «Не помню точно на каком из вальсов Вильтзак поднялся из-за рояля и в страстном порыве бросился к ней навстречу. На сцене появился некто в длинных романтических тюниках и взлетел в воздух в большом *jete*. Все на секунду остолбенели, а затем все, как один... отвернулись. Зрелище Иды Рубинштейн, висящей, как мокрый пакет, в мощных руках Вильтзака, ее болтающиеся, не вытянутые ноги и сгорбленная спина превзошли наши самые смелые и страшные опасения. Пот струился по ее бледному лицу». Цит. по : Тихонова Н. А. Девушка в синем. С. 131.

²⁵² См. : Malherbe, H. *Chronique musicale // Temps*. 1928. 28 novembre; Prudhomme, J. *Les premières // Le matin*. 1928. 24 novembre; Schneider, L. *Le «Le Galois» au théâtre // Le Galois*. 1928. 24 novembre.

²⁵³ Этой информацией с автором любезно поделилась Л. Гарафола, которая в настоящий момент работает над монографией о Б. Ф. Нижинской. О спектакле Б. Ф. Нижинской «Возлюбленная» в русскоязычной литературе упоминала петербургский историк балета Н. Л. Дунаева, см. : Дунаева Н. Л. Памяти Иды Рубинштейн // *Русское еврейство в зарубежье : статьи, публикации, мемуары и эссе*. Том 5 (10). Иерусалим, 2003. С. 364–415.

²⁵⁴ Б. Ф. Нижинская имела в виду балеты «Этюд» И. С. Баха и «Встречи» на музыку Ж. Ибера (оба – 1925), «Болеро и «Вальс» М. Равеля (1928 и 1929), «Ноктюрн» А.П.

На тематическое сходство «Возлюбленной» и «Видений», как уже упоминалось, Аштон указывал сам. Спектакль Нижинской походил на реминисценцию неромантических стилизаций Фокина. (К примеру, позднее, в 1935 г., танцы в знаменитом фильме Макса Рейнхардта «Сон в летнюю ночь» Нижинская решала средствами «белого балета», ставила их как романтическую грезу на музыку Ф. Мендельсона – так она отдавала дань своему сильному впечатлению юности – фокинской «Шопениане»²⁵⁵.) Однако разница мировоззрений двух хореографов не замедлила сказаться. Действие «Возлюбленной» у Нижинской (или либреттиста Бенуа) двигали грезы и воспоминания Поэта, перед которым всплывала прошедшая жизнь. Видения же аштоновского Поэта свидетельствовали об осмыслении настоящего и существовали в подсознании гипотетического будущего героя. В первом случае оживал мир воспоминаний, во втором – воспаленные фантазии.

Премьера «Видений», еще одного спектакля на тему поэта и музыки, состоялась в Лондоне 11 февраля 1936 г. Во время создания спектакля царил атмосфера растерянности, поскольку он потребовал много затрат и складывался не без труда. Этот балет был самым амбициозным проектом команды молодых авторов и молодого английского балета. Поэтому, его замысел обсуждали совместно: Аштон, К. Ламберт (многолетний союзник, музыкальный руководитель аштоновских постановок), С. Битон (художник) и Н. де Валуа (художественный руководитель труппы «Вик-Уэллс Балле»). Решено было использовать литературную программу

Бородина (1928), «Испанское каприччио» Н. А. Римского-Корсакова (1931), «Вариации» Л. ван Бетховена (1932). Все эти спектакли, как и «Концерт Шопена» (1937), продолжали ряд спектаклей «без сценария», выстраивались в «длинную серию балетов в форме хореографической симфонии, сонаты, этюда или концерта», как обозначала жанр сам их автор, см. : Nijinska, B. Reflections about the production of «Les Biches» and «Hamlet» in Markova – Dolin Ballets // The Dancing Times. February 1937. P. 618. Среди перечисленных спектаклей, до наших дней сохранились «Концерт Шопена» и «Болеро».

²⁵⁵ Эта мысль впервые высказана М. Ю. Ратановой в предисл. «Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате» // Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания. С. 60.

«Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, и к готовому сюжету подобрать музыку из произведений Листа (оркестровка Джейкоба)²⁵⁶.

Сюжет был таков: презрев свет, поэт укрывался в своих видениях, преследуемый ими, и в отчаянии умирал, измученный бесплодными попытками постичь непостижимое. Сначала Поэт (сменивший музыканта из либретто XIX в.) преследовал Женщину, затем она начинала преследовать его.

В молодости у Аштона отмечали недюжинные балетмейстерские способности и легкий дар к сочинительству танцев, что он и демонстрировал с конца 1920-х годов до середины 1930-х годов в изящных пародийных комедиях и дивертисментах. Но стилевая манера «Видений» добавляла его хореографии новые краски «мрачности и прямолинейности, лишённые, впрочем, всякой патетики»²⁵⁷. Английский критик М. Кларк писала: «Это была не пантомима..., не танец, а странное сочетание и того, и другого»²⁵⁸. Музыка «Мефисто-вальса» с ее повторами (в одной из сцен) добавляла впечатления «мрачности» атмосферы.

Первыми видениями Поэта были Монах и Гусар. Следом за ними в окне являлась Женщина, она-то и приводила героя в бальную залу. Позже она, как плод воображения героя, возглавляла похоронную процессию с его трупом. И она же танцевала в оргии в сцене «В пещере». В итоге, танцовщица не сходила со сцены с момента первого видения Поэту до финала балета. Типичная для аштоновских спектаклей двойственность сюжетного начала (Поэт, охотящийся за тенью, и Женщина, расправляющаяся с поэтом) в этом спектакле оказалась смещена в сторону женского персонажа. Если Нижинская в хореографии «Возлюбленной»

²⁵⁶ В балете использовались разные сочинения Ф. Листа: к примеру, в сцене «Бал» – из цикла «Рождественская елка» («Польский марш» и «В старину»), в сцене «Пещера» – «Мефисто-вальс», а сцене похоронной процессии – «Рок».

²⁵⁷ Dictionnaire du ballet moderne. P. 6.

²⁵⁸ Цит. по : Vaughan, D. Frederick Ashton and his ballets. London : Dance Books, 1999. P. 139.

была вынуждена обыгрывать сквозные появления Музы на сцене с учетом пожеланий заказчицы и исполнительницы, а мужской образ, соответственно, уходил на второй план, то у Аштона в «Видениях» движущей пружиной театрального действия явилась Женщина, а в либретто на первом плане оказывался танцовщик-мужчина. Впрочем, авторитетный английский критик К. Барнс объяснял огромный успех спектакля в 1936 г. очарованием исполнительницы женского партии М. Фонтейн, а неудачи последующих возобновлений видел в замене этой балерины. Про нее критик писал: «Она должна быть юной: сама жизнь, молодость, каприз, неразмышляющая красота, невинная убийца»²⁵⁹.

«Видения» создавались в расчете на Р. Хелпманна, его актерские данные и сценическую харизму. Главным героем в своем лирическом балете-манифесте Аштон избрал Поэта.

Уточним одну деталь: Роберт Хелпманн исполнял многие центральные мужские партии и, в частности, Поэта в «Видениях». Не виртуозного плана танцовщик, наделенный драматическим даром²⁶⁰, он идеально воплощал аштоновского героя. Хелпманн был своего рода alter-ego Аштона²⁶¹ и блестящим партнером Фонтейн. Вскоре балерина стала идеальной и постоянной исполнительницей во всех дальнейших работах хореографа²⁶². Но сюжеты спектаклей 1930-х годов были сосредоточены

²⁵⁹ Цит. по : Vaughan, D. Frederick Ashton and his ballets. P. 139.

²⁶⁰ Р. Хелпманн выступал в Лондоне в роли шекспировского Гамлета в драматическом спектакле в театре «Олд Вик».

²⁶¹ Поскольку Ф. Аштон не был первоклассным классическим танцовщиком, поздно начав обучаться (хотя и исполнял в английском «Балетном клубе» Юношу-поэта в «Шопениане» М. М. Фокина), сам он не исполнял героев-романтиков в своих балетах. После партии Мефисто с возрастом Ф. Аштон перешел к гротескным ролям – самой известной и популярной стала роль Мачехи в «Золушке» (1964). А Р. Хелпманн, начиная с 1942 г., сам начал ставить как хореограф драматические балеты, оставаясь ведущим солистом «Сэдлерс-Уэллс Балле» до 1950 г.

²⁶² Историк балета А. Хаскелл первым подметил, что талант М. Фонтейн выходил за рамки этого балета и что в «Видениях» балетмейстер окончательно разглядел в ней свою музыку, см. : Vaughan, D. Frederick Ashton and his ballets. P. 138.

вокруг героя²⁶³. И тогда, когда в центре был мужской образ, и потом, когда женский образ превалировал, везде в балетах Аштона главным оставался элегантный дуэтный танец.

Возможность продемонстрировать качества блестящего партнера Хелпманну предоставляла сцена «Бал». Эта сцена признана шедевром – в ней, кстати, принимал участие сам Аштон. Больше всего осталось описаний именно «Бала». Сохранились фотографии, фиксирующие грациозные и изумительно нежные мизансцены из этой картины. На одной из них герои застыли напротив друг друга, но важно *как* они стоят (илл. 11). Хелпманн заморожено подался чуть вперед, навстречу своему видению. Фонтейн в длинном темном платье с декольте и декоративным убранством на голове (костюмы моделировала Б. Каринска) прибыла на бал нежданным гостью. В ее разведенных в сторону в сторону руках явно читалось: «полюбуйтесь мною». Но из манящей незнакомки героиня превращалась в утешающую музу, приносящую Поэту на мгновение успокоение. Это момент зафиксировала другая фотография²⁶⁴. Поэт упоенно вальсировал и свое видение (гостью) подхватывал в гибкой танцевальной поддержке, чуть ли не параллельной полу (илл. 10). Теперь Фонтейн выглядела так же, как другие танцовщицы на балу: на ней – светлое платье, перчатки и веер в руках. Особый шарм этой сцене придавали световые эффекты, тени людей, отражающиеся на прозрачных ширмах вместо кулис. На этих ширмах неожиданно прорисовывался и абрис виолончели – оригинальная придумка известного в будущем фотографа-эстета Сесила Битона.

В связи с балетом Аштона современники вспоминали балет Баланчина, созданный за четыре года до «Видений»²⁶⁵. К. Ламберт

²⁶³ В том же 1936 г. Р. Хелпманн исполнил также роль Юноши в балете Ф. Аштона «Ноктюрн» на музыку Ф. Т. А. Делиуса.

²⁶⁴ Фотографии опубликованы в кн. : Vaughan, D. Frederick Ashton and his ballets. P. 137–140.

²⁶⁵ Костюмы «Котильона» выполняла Б. Каринска, художница балета «Видения».

записал: «...Все согласны, что подобного балета не было со времен “Котильона”»²⁶⁶. Потому что лучшей сценой «Видений» явилась сцена «Бала», а балльная таинственная атмосфера была решена интереснее по сравнению с сумрачными событиями остальных сцен.

Неудивительно, что в раннем творчестве первого английского хореографа, пленившегося однажды русским балетом, достаточно сильно было влияние бывших «дягилевцев», и не только одного Дж. Баланчина²⁶⁷. Молодой англичанин и не скрывал, что баланчинские произведения привлекали его внимание всегда и не раз подвигали на создание собственных балетов на схожие темы. Например, «Скиталец» на музыку Ф. Шуберта («The Wanderer», 1941) – балет Аштона об одиноком человеке, путешествующем по закоулкам собственной души. Эта постановка была создана им под сильным впечатлением от «Скитальцы» («L'Errante», 1933) Баланчина, спектакля на ту же музыку. От творчества Нижинской английский хореограф перенял композиционные принципы построения танца²⁶⁸. Прямое влияние «Предзнаменований» и «Хореартиума» Мясина английские критики отмечали у Аштона в «Видениях» и «Скитальце». Также мясинские «балеты-симфонии» наглядно показали Аштону возможности применения в танце аллегорических образов и пластических метафор, чем он и воспользовался в технически сложном «танце колоколов» из «Видений».

Другой балет Аштона «Мефисто-вальс» явился вариацией на тему мифа о Фаусте и Мефистофеле. И первой вариацией «листинианы», как возникший в 1934 г., на два года раньше «Видений».

²⁶⁶ Цит. по : Shead, R. Constant Lambert. London : Simon publications. 1973. P. 113.

²⁶⁷ Ф. Аштона «вскормило» Императорское искусство, представленное в Лондоне классическими балетами и неоромантическими стилизациями силами труппы «Русские балеты» С. П. Дягилева, а также труппой А. П. Павловой, которая представляла на сцене большие дивертисменты из классических постановок XIX в.

²⁶⁸ Ф. Аштон писал: «...Сознательно, всю мою карьеру я работал, чтобы сделать балет независимым от литературных и изобразительных мотивов... танец должен быть превыше всего». Цит. по : Ashton, F. Notes on Choreography // The Dance Has Many Faces. Pennington, NJ., 1992. P. 33.

О подобной неоромантической миниатюре Фредерик Аштон думал давно. Тема высших сил входила в сферу художественных интересов молодого хореографа, а музыкант Константин Ламберт мечтал о постановке балета на музыку Листа, особенно на его поздние «дьявольские» сочинения. Заработок в Америке представил возможность реализовать мечту – так возник одиннадцатиминутный «Мефисто-вальс» для девяти танцовщиков лондонской труппы «Балле Рамбер»²⁶⁹. Фаустом, Маргаритой и тремя парами деревенских парней и девушек управлял Мефисто. Партию Мефистофеля Аштон предназначал для себя, Фауста исполнял В. Гор, Маргариту – А. Маркова.

Балет «Мефисто-вальс» был поставлен на музыку двух эпизодов из «Фауста» Н. Ленау (Ночное шествие и Мефисто-вальс)²⁷⁰. Образы Фауста и Мефистофеля были едва ли не излюбленными на протяжении всего творчества композитора – наиболее яркое воплощение они получили в «Фауст-симфонии» и Сонате си минор. Но если в них Лист вдохновлялся выдающимся творением Гете, то для написания этих двух фортепианных пьес он обратился к драматической поэме «Фауст» (1834) австрийского романтика²⁷¹. Музыка Ночного шествия (длится около трех минут) характеризовала душевное состояние Фауста (у Ленау сказано: «Ты слышишь Фауст? – смерть и жизнь, сливаясь / Звучат на лоне Господа теряясь»). На сцене у Аштона не было ни шествия детей, ни шествия дев и

²⁶⁹ К. Ламберт описывал свою работу с Ф. Аштоном: «Чем дольше я работаю в балете – а это уже двадцать три года – тем больше я убеждаюсь в том, что самые долговечные балеты – те, где ни один из создателей не может с уверенностью сказать: «Это мой балет». Итог полуночных споров за кухонным столом выходит гораздо более жизнеспособным, нежели результат вежливой переписки на расстоянии». Цит. по : Shead, R. Constant Lambert. P. 125.

²⁷⁰ Фортепианные пьесы созданы были Ф. Листом в Веймаре в 1860–1861 гг.

²⁷¹ В сознании романтического поэта Н. Ленау (1802–1850) драматический эпизод «Фауста» (сцена соблазна) связывался с танцевальным вихрем, вызванным победной песнью певца-соловья, подкупленного «самим сатаной», и с бурной пляской, где «Клубятся и вьются веселые звуки, / Как стоны веселья, как хохота муки». Здесь применен характерный для романтиков прием оксюморона (перестановка слов по принципу контраста), в то время как смысл должен быть передан словосочетаниями «хохот веселья» и «стоны мук».

старцев, направляющихся отмечать Иванов праздник, подробно описанных поэтом. Но сцена шествия – достаточно романтический образ, также как и философская трактовка жизни, сливающейся со смертью (оба лейтмотива нашли свое воплощение в «Видениях» Аштона). В названии второй музыкальной пьесы «Мефисто-вальс» (сцена в деревенском кабачке) композитор подчеркнул дьявольский образ. В музыковедении это сочинение считается «замечательным образцом опозитизирования танцевальной формы»²⁷²: стихотворный эпизод Ленау назывался «Танец», а Лист усилил инфернальность вальса за счет соединения реальной бытовой пляски с комическими эффектами и фантастическим танцем. О качествах глубоко психологичной музыки «Мефисто-вальса», «одного из лучших сочинений Листа и всей романтической музыки», лучше всего сказано Я. И. Мильштейном²⁷³.

Музыкальные образы подсказали Аштону решение балета, обнаруживающее переклички с «деревенским» актом из балета «Жизель»: поэтическая ремарка, описывающая Мефистофеля в образе охотника, указывала на сходство с лесничим из старинного балета. Отсюда возник образ Маргариты – в спектакле она танцевала в похожем костюме Жизели с веночком на голове. Английским зрителям и критикам Алисия Маркова в образе Маргариты настойчиво напоминала пейзажку Жизель, но ее персонаж также обращал на себя внимание сходством и с другим женским образом классического балета – с цыганкой Эсмеральдой. Особенно, когда Маргарита свое страстное соло завершала проходом на *pas de bourée*

²⁷² Мильштейн Я. И. Лист. С. 360.

²⁷³ «Ее основными драматургическими элементами, из которых «лепится» вся музыкальная ткань, являются: смелый энергичный вальсообразный мотив..., любовный мотив, полный томления и страстного призыва..., наконец, фантастический мотив, символизирующий саркастическую природу Мефистофеля. С помощью искусного развития и сопоставления этих трех мотивов Лист достигает поистине необыкновенных художественных эффектов». Цит. по : Там же. С. 361.

спиной²⁷⁴, и когда в последнее мгновение, столкнувшись лицом к лицу с Фаустом, она без сил падала к его ногам.

Интересно, что двойники Фауст и Мефисто одеты были одинаково, отличие касалось лишь цвета костюмов (серый и черный). Однако, следуя за музыкальной интерпретацией (вспомним, что имя Мефисто Лист вынес в заголовок сцены в деревенском кабачке), хореограф главным персонажем вывел не доктора Фауста, а темную силу, Мефисто²⁷⁵.

А какую роль играл Фауст? Вновь обратимся к поэме Ленау. Своего героя он изображал колеблющимся и двойственным, что и объясняло основной режиссерский ход Аштона – зеркальность двух персонажей. Мефисто потому подчинял себе Фауста, что видел в нем человека смятенного, то охваченного восторгом, то повергнутого в бездну отчаяния²⁷⁶. Способного разрыдаться «страшно, безнадежно» Фауста встреча с Маргаритой обернулась растерянностью: «Я в исступление ... я теряюсь, / смотрю, терзаюсь, наслаждаюсь!» Мефистофель же цинично удивлялся: «Он был пред самым адом смел, / А пред бабенкой оробел». В балете Фауст «таял» от встречи с глазами Маргариты и падал к ее ногам. Здесь встречается зеркальный прием: в финале Маргарита падала к его ногам – при встрече Фауст оказывался у ее ног. Другую мизансцену

²⁷⁴ Этот знаменитый ход, непрерывную цепочку шагов на пуантах, впервые придумал М. И. Петипа в 1886 г. для монолога Эсмеральды в исполнении В. Цукки. Однако, Ф. Аштон трансформировал его, превратив из зигзагообразного прохода по сцене в передвижение героини по периметру сцены, из угла в угол. На премьере А. Маркова *pas de bourée* исполняла на полупальцах, поскольку роль предполагала мягкую обувь, позднее другие танцовщицы стали исполнять эту роль в традиционных пуантах. Танец Эсмеральды Ф. Аштон скорее всего видел в исполнении А. П. Павловой, когда она выступала на Западе. Целиком балета А. П. Павлова не станцевала, так как монополию на роль Эсмеральды в Мариинском Императорском театре установила М. Ф. Кшесинская. Но при жизни М. И. Петипа А. П. Павлова выступала в «Эсмеральде» во второстепенной роли, но знала хореографию главной партии, фрагменты из которой позднее включала в свои гастрольные выступления.

²⁷⁵ У Н. Ленау образы героев средневековой легенды о докторе Фаусте, заключавшего договор с дьяволом о продаже души, приобрели оригинальную, нередко противоположную гетевской, трактовку: главенствовал Мефистофель – дух отрицания и разрушения, наделенный непреклонной волей и безудержной силой страстей.

²⁷⁶ Фауста «не безумного гения» (по А. С. Пушкину) и не титана с горными порывами (по И. В. Гете).

запечатлена сохранившаяся фотография: растерянный молодой человек оперся ногой о скамейку, на которой сидела с ромашкой в руках Маргарита (илл. 8)²⁷⁷. В неоромантической стилизации Аштона Фауст не тот, за кого себя выдавал и, как Альберт в «Жизели», скрывал свое «лицо» (лейтмотив доверия и обмана характерен для неоромантического балетного искусства, наследующего темам искусства романтизма). Но если граф Альберт скрывал от героини *свое* истинное происхождение, то за спиной аштоновского Фауста часто оказывался Мефисто – в буквальном смысле слова *его двойник*, имевший сходство с охотником, соперником Альберта. Эту ситуацию запечатлела другая фотография: Мефисто со скрытым на половину лицом, в точно таком же, как у Фауста берете, любезничал с Маргаритой (илл. 9)²⁷⁸. Данная мизансцена вызвала в памяти сцену бала из «Лебединого озера», где Злой гений «подпитывал» Одиллию дьявольскими чарами, с помощью которых та должна была покорить сердце Принца.

Двойственным в 1930-х годах у Аштона становился не женский персонаж (Одетта-Одиллия у Петипа), а мужской – Мефисто-Фауст.

«Балет во многом был простым и строгим»²⁷⁹, действие в нем местами замирало, что на небольшой сцене выглядело красноречивее иного бурного движения. Сцена соблазна Фаустом Маргариты была поставлен на музыку скрипичного соло, вызываемого «танцующий вихрь», «вакхический жар», и в этот момент Мефисто-Аштона несколько раз подменял Фауста-Гора. Финала с раскаянием Фауста не было и быть не могло, потому что по воле Мефисто он оказывался марионеткой и жертвой. В финале Маргарита лишь возводила глаза к небу, прикрывая живот руками, а Мефисто уводил Фауста по лестнице вверх, разрывая газовую ширму, так называемое «зеркало».

²⁷⁷ Фотография опубликована в кн. : Vaughan, D. Frederick Ashton and his ballets. P. 108.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Op. cit. P. 109.

Торжество зла – несомненно, утверждал вслед за романтиками тридцатилетний балетмейстер. «Мощным драматическим посланием» назвал «Мефисто-вальс» английский исследователь творчества Аштона Д. Воган²⁸⁰. Посланием, вызвавшим к жизни шесть лет спустя и благодаря сочинениям того же Листа антивоенный спектакль «Данте-сонату» (1940): здесь уже сталкивались не два героя и не героиня, презревший мир, а две противоборствующие силы, в своем единстве дополняющие друг друга, по Аштону²⁸¹.

Образно резюмируя: фаустов дух креп и давал отпор мефистофельскому.

Параграф II. 3. ДЕМОН-ВИРТУОЗ В БАЛЕТАХ ДЖ. БАЛАНЧИНА И

Ф. АШТОНА

Миф о Паганини режиссеров кино интересовал еще в 1920-х годах: картина «Паганини» (реж. Х. Хольдберг) была снята в 1923 г. Музыкальная и литературная «паганиниана» брала начало в девятнадцатом веке.

Ни на кого первый парижский концерт Н. Паганини в 1831 г. не оказал такого влияния, как на двадцатилетнего Листа (получившего позднее титул «Паганини фортепьяно»). Поэтому и балетная «листиниана» оказалась неотделима от балетной «паганинианы». В 1930-х годах к герою, наделенному сверхъестественной силой, следом друг за другом обратились европейские хореографы. Что означал для них спустя столетие «кровный враг балетного искусства»²⁸²? На саркастический призыв Мефисто («Будь

²⁸⁰ Vaughan, D. Frederick Ashton and his ballets. P. 110.

²⁸¹ По мнению Н. П. Рославлевой «дети Тьмы брали верх над детьми Света». Цит. по : Рославлева Н. П. Английский балет. М. : Музизд, 1959. С. 130. Не стоит также упускать из виду, что и танцовщикам в белых одеждах на какое-то время удавалось заставить убраться с пути духов разрушения, словно ослепленных идущим от них ярким светом.

²⁸² По словам немецкого писателя и публициста К. Л. Берне (1786–1837).

дерзок: пусть узнают нас!»²⁸³), которого Аштон-танцовщик предназначал для себя, после «Мефисто-вальса» Аштон-хореограф откликнулся балетом на «паганиниевскую» тему. Она нашла отражение и в творчестве Дж. Баланчина. Балетмейстеров привлекало в этой теме «дьявольское» начало скрипача-виртуоза, они разрабатывали в своих балетах эту сторону его гения, отраженную в виртуозной музыке Листа, оставляя в стороне трагизм его судьбы²⁸⁴.

Итак, в 1934 г. Дж. Баланчин сочинил балет «Трансцендентность» («Transcendence»), балет о дьявольски одержимом артистическом гении, в 1939 г. Ф. Аштон «Праздник дьявола» («Devil's Holiday») – о развлекающемся дьяволе.

Название баланчинского «дьявольского» балета на музыку Листа было позаимствовано из названия его оригинальных этюдов («Этюды трансцендентного исполнения»)²⁸⁵. Музыку к спектаклю, оркестрованную Антейлом, составляли разные сочинения Листа (знаменитый «Мефисто-вальс» и несколько венгерских рапсодий), а три части балета, соответственно, назывались «Мефисто-вальс», «Баллада» и «Рапсодия». Философское понятие «трансцендентность» означает «сверхъестественное», «запредельное», а тема «виртуозного» в искусстве интересовала Баланчина всегда.

Премьера «Transcendence» состоялась 6 декабря 1934 г. в городе Хартфорде силами учащихся Школы Американского балета. Школа

²⁸³ Слова Мефистофеля из «Фауста» Н. Ленау (1834).

²⁸⁴ Дж. Баланчина менее всего интересовали балетная изобразительность и биографическая судьба.

²⁸⁵ Важно понимать, какой смысл вкладывал Ф. Лист в выражение «трансцендентного исполнения»: «Под трансцендентным исполнением Лист понимал не узко техническое совершенство, не овладение высшей степенью трудности, а виртуозность в высшем смысле этого слова: ...Умение возвышенно мыслить за фортепиано, заставив технику быть помощницей поэтической идеи, то есть высшее исполнительское мастерство». Цит. по : Мильштейн. Я. И. Лист. С. 350. П. Мартинс, экс-премьер, нынешний директор Школы (SAB) и художественный руководитель труппы «Нью-Йорк Сити Балле» (NYCB) говорил о методе работы Дж. Баланчина, указывая на то, что он добивался от танцовщиков большего, расширяя предел их возможностей.

существовала первый год и для приобретения учениками постановочной практики была специально создана гастрوليрующая Труппа Школы Американского балета, в репертуар которой входили «Серенада», «Моцартиана», «Альма-матер» и «Трансцендентность»²⁸⁶. Влиятельный обозреватель «Нью-Йорк таймс» Дж. Мартин, с самого начала не поддерживающий саму идею возвращения классического балета в Америке, откликнулся на ее выступление: «"Transcendence" более интересные, чем "Dreams", но в высшей степени не понятны и демонстрируют странности современной хореографии»²⁸⁷. В этих «странностях современной хореографии» находился баланчинский источник дальнейших вариаций высшей степени виртуозности, одухотворения самой виртуозностью.

Спектакль прошел в течение одного сезона, но Леонарду Керстайну он был чрезвычайно дорог. «Transcendence» он называл своим детищем, «любимым среди десятков многообещающих, но недолговечных творений, созданных на протяжении тридцати пяти лет»²⁸⁸. Дело в том, что на спектакле, повествующем о виртуозном перевоплощении, настоял, будучи сам литератором, автор либретто Керстайн. К тому же он являлся директором Школы Американского балета, и в первые годы ее существования был особенно обеспокоен поисками сюжетов и изобразительной составляющей новинок. По собственному признанию Керстайна, отправной точкой стало лирическое описание жизни Паганини С. Ситвелла (вслед за британским писателем и художественным критиком, важной фигурой в английском неоромантизме тридцатых годов²⁸⁹,

²⁸⁶ Труппа, официально оформленная как Труппа Американского балета (American Ballet Company), состояла из двадцати семи человек, в 1935 г. ее репертуар расширился за счет двух балетов Дж. Баланчина, премьеры которых в начале 1930-х годов прошли в Европе «L'Errante» и «Dreams».

²⁸⁷ Цит. по : Taper, B. Balanchine. A Biography. New York : Macmillan, 1974. P. 161.

²⁸⁸ Kirstein, L. Thirty Years : The New York City. P. 43.

²⁸⁹ С. Ситвелл совместно с критиком С. В. Бомонтом выпустил книгу «Романтический балет» (1938), позже написал монографию о Ф. Листе.

Керстайн называл Паганини братом-близнецом Э. Т. А. Гофмана и Ф. Листа). Во время работы над спектаклем либретто претерпело немало изменений, но всякий раз оно красноречиво излагалось, что говорило о бесспорном литературном таланте автора. Об изменениях в сюжете свидетельствовали три отличных друг от друга варианта: программа в буклете (Танцевальная коллекция Нью-Йоркской Библиотеки Зрелищных искусств), выдержки из пресс-релиза (архив нью-йоркского Музея современного искусства) и опубликованные позднее воспоминания Леонарда Керстайна²⁹⁰. В данном параграфе нет возможности подробно излагать нюансы изменений, но приведем впервые на русском языке один из вариантов либретто (тот, что напечатан в премьерном буклете): «На балу таинственный виртуоз управляет танцовщиками, словно они музыкальные инструменты. Мужчины в центральноевропейских крестьянских костюмах уходят со сцены. Виртуоз играет в жмурки с девушками, чьи шелковые подолы пастельных оттенков платьев развеваются, как колокола. Он гипнотизирует их своими сверхъестественными способностями, а одна девушка во власти его чар даже покидает своего возлюбленного. В облике монаха он уводит ее на ведьминский шабаш, буйный танец серых призраков в развевающихся юбках. Жених девушки и его товарищи приходят спасти ее от его дьявольской власти, но ничто на него не действует. Когда он, наконец, побежден, они уносят его прочь на поднятых руках. Но его бурлящая энергия неукротима. На крестьянском празднестве люди отдают дань трем его воплощениям – артиста, монаха и человека. Но он оживает, поднявшись с земли, и все пускаются в неистовую венгерскую пляску,

²⁹⁰ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. *MGZB. The American Ballet Souvenir Program (в буклете); The Museum of Modern Art Archives, New York. Collection: WSL (William S. Lieberman papers). Series. Folder: IV. 20 (в пресс-релизе к выставке Ф. Уоткинса); Kirstein, L. Thirty Years : The New York City. P. 42 (в книге Л. Керстайна, 1973).

прекрасный оммаж цыганскому духу Листа и его мефистофельской музыке»²⁹¹.

Итак, действие спектакля сосредотачивалось вокруг персонажа по имени Виртуоз (У. Доллар), возникающего в трех лицах: художника (в первой части – Мужчина в черном), священника (во второй части – в сцене гипноза) и простого человека (в третьей части – на фестивале).

Оформить балет Керстайн пригласил популярного американского художника Ф. Уоткинса, незадолго до того получившего престижную первую премию на Международной выставке Карнеги за работу «Самоубийство в костюме» («Suicide in costume»)²⁹². Приглашая к сотрудничеству Уоткинса, Керстайн открыто шел на эксперимент и тем самым желал привлечь внимание к своему новому предприятию. Однако, опыт «Трансцендентности» явил собою подтверждение известной мысли, что балетный театр 1930-х–начала 1940-х годов (по инерции ли дягилевской традиции?) оставался, в первую очередь, театром Художника (сценографов-идеологов постановок и сценографов блистательных, таких, какими были Челищев, К. Берар, А. Дерен, Дали). Относительно Уоткинса известно, что он оформлял балет в первый и последний раз.

Франклин Уоткинс оставил интересные воспоминания, которые проясняли картину подготовки спектакля. Например, Баланчин во время репетиций стремился к освобождению от сценических аксессуаров: «меч» в сцене смерти героя он заменил сначала «прикосновением», но в итоге герой должен был умереть «просто», опасть «как лист» (по меткому

²⁹¹ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. «Transcendence». Painting or Graphic Art. *MGZB. The American Ballet Souvenir Program, 1936–1937 гг.

²⁹² Знакомство Л. Керстайна с художником произошло, скорее всего, на выставке американских фресковых росписей, которую в 1931 г. Л. Керстайн вел как куратор молодежного консультационного совета при Музее современного искусства, а Ф. Уоткинс принимал в ней участие.

предложению хореографа)²⁹³. Эта деталь более чем показательна для понимания проделанного пути к предельному хореографическому эквиваленту музыки.

Сохранившиеся тринадцать эскизов Уоткинса в большей степени дают представление не столько о хореографии Баланчина, сколько о нем самом, художнике-сюрреалиста, которого звали певцом смерти²⁹⁴. На его эскизе «Одержимая девушка» изображена танцовщица в лохмотьях, с рогами на голове, хотя «одержимый танец» в центральном эпизоде спектакля Э. Рейман исполняла в простом длинном платье. Другой эскиз назван «Слепая девушка»²⁹⁵ – такой героини не было, но рисунок отражает одно из состояний главной героини, замороженно, словно слепая, передвигавшейся по воле дьявола (по первоначальному предложению либреттиста танцовщица должна была создавать впечатление ходьбы по воздуху). Интересными среди эскизов, на наш взгляд, являются те, где Уоткинс вырывался в прямом смысле слова из условностей сценической коробки на простор своей абсурдистской фантазии: на одном листе «Виртуоз воскрешенный» – в воздухе замер человек с закрытыми глазами, на другом – две мужские фигуры в светской и религиозной одежде расположены на фоне флага Соединенных Штатов, а у их ног помещен крупный человеческий глаз²⁹⁶.

²⁹³ Воспоминания Ф. Уоткинса опубликованы в виде комментария под эскизом «Слепые танцовщицы» (№ 16) в кн. : Wolf, B. Franklin C. Watkins : Portrait of a Painter. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1966. P. 79.

²⁹⁴ R. F. The Passing shows // Art News. 1942. January 15–31. Названия его картин, отнюдь не иллюстрирующие библейские сюжеты, говорят сами за себя: «Смерть в саду», «Молитва», «Распятие (нефть)», «Ангел, переворачивающий страницу в книге», «В сторону гробницы», «Влюбленный мертвый».

²⁹⁵ Под впечатлением от работы над балетным спектаклем в том же 1934 г. художник создал картину «Слепые танцовщицы».

²⁹⁶ Эскизы костюмов и декорации Ф. Уоткинса к балету «Трансцендентность» хранятся в отделе рисунка The Museum of Modern Art, 38.1942.1–13. Костюм для Виртуоза воскрешенного 38.1942.4; Первый и второй костюмы для Виртуоза 38.1942.2. Через двенадцать лет, в 1946 г., на персональной выставке в Музее современного искусства выставлялись все тринадцать рисунков Ф. Уоткинса к этому балету.

С непривычной для баланчинской системой координат знакомят двадцать семь фотографий из бесценного собрания Танцевальной коллекции Нью-Йоркской Библиотеки Зрелищных искусств (илл. 12)²⁹⁷. На этих фотографиях позы танца-модерн (с выразительной цыганско-мефистофельской игрой рук) соединялись со знакомыми по петроградским миниатюрам модернистскими поддержками. Однако если не знать, что автором спектакля являлся Баланчин, то почерк его трудно различим. Во время знакомства с этими фотографиями поразило, что в запечатленных мизансценах спектакля Баланчина неожиданно проступало влияние экспрессионистского языка М. Греам. Если вглядываться в эти полные драматизма снимки по несколько раз, то они укажут на родословную загадочных жестов в равелевском «Вальсе» (1951) и других поздних произведений хореографа. Керстайн, к примеру, заметил, что «слабым эхом» спектакль «Трансцендентность» отозвался у Баланчина, более чем через тридцать лет, в «Квартете Брамса-Шенберга» (1966)²⁹⁸.

И все же, сюжетный образчик «Трансцендентность» не типичен для Баланчина не только потому, что в балете, возникшем на либретто друга-соратника о вмешательстве потусторонних сил, в центре был Virtuoz, исполнитель-танцовщик. Virtuoz встраивался в череду баланчинских мужских образов наряду с Аполлоном, Блудным сыном, Орфеем, Поэтом²⁹⁹. С момента переезда в Америку загадка природы женского начала стала волновать Баланчина все больше и больше. Баланчин, начиная с 1930-х годов, практически отошел от образа героя, судьба мужского начала практически перестала занимать его.

²⁹⁷Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. «Transcendence». Painting or Graphic Art. *MGZEA (№ 2–17); *MGZEB (11 photographs).

²⁹⁸ Kirstein, L. Thirty Years : The New York City. P. 49.

²⁹⁹ В 1928–1929 гг. были сочинены балеты «Аполлон» и «Блудный сын» на музыку И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева. В 1948 г. Дж. Баланчин поставил «Орфей» на музыку И. Ф. Стравинского. Персонаж Поэт был выведен в балете «Ночная тень» (1946) на музыку В. Ригети (аранжировка тем из опер В. Беллини), а в 1960 г. балет был переименован в «Сомнамбулу» и его главной героиней сделался женский персонаж Тень.

«Трансцендентность» – это тот случай умело использованных хореографом предоставляемых судьбой возможностей, который объяснял почему Баланчин не вернулся к этому балету позднее, когда в распоряжении у него была выученная труппа. Известно, что значимые для себя балеты он не забывал и восстанавливал по прошествии многих лет в соответствии с духом времени³⁰⁰. Тем не менее, в этом спектакле персонажи были не сказочными героями, а прежде всего профессионалами танца и, несмотря на неопытных, стеснительных и порой неуклюжих артистов, проницательный хореограф использовал все имеющееся их возможности. Но с 1934 г. его взоры были устремлены к юным танцовщицам его Школы, из выпуска к выпуску совершенствующим свое мастерство.

На то, что «Трансцендентность» явились для хореографа экспериментом, указывали еще два обстоятельства. Во-первых, имя хореографа на афише спектакля стояло последним: первым значился художник, потом – композитор (в программке и буклете их имена менялись местами), затем – либреттист и только после него шел хореограф. Во-вторых, исполнительница главной партии танцевала в мягкой туфлях, в то время как остальные танцовщицы были на пуантах. Подобным способом коллективу авторов понадобилось психологически выделить свою героиню, а это мало корреспондировало с четко сложившимися к этому времени установками Джорджа Баланчина³⁰¹.

³⁰⁰ Дж. Баланчин не забыл два своих шедевра, поставленные в Европе у С. П. Дягилева и вошедшие позднее в репертуар его труппы – «Аполлон» и «Блудный сын». К поставленной, к примеру, в 1933 г. «Моцартиане» Дж. Баланчин вернулся в 1981 г., а «Серенада» (1934 – оба балета на музыку П. И. Чайковского) не исчезала из репертуара вовсе. Со временем менялась лишь внешняя форма этих спектаклей – декорационная установка или же полное освобождение от нее, а также вид костюмов.

³⁰¹ У создателя «неоклассического балета» до «Трансцендентности» босоногой постановкой была «Скиталица». Однажды, в 1970 г., мастер поставил босоногий балет «Сюита № 3». О «Скиталице» подробнее см. : Левенков О. Р. Джордж Баланчин. С. 173–176. Сам Дж. Баланчин признавался: «Если бы не пуанты, то я никогда не заинтересовался бы хореографией». Эта фраза связана с историей в балетной школе, когда подростком он подсмотрел в замочную скважину за тем, как девушки учились подниматься на пальцы (на

Через четыре года новый опус о Паганини в постановке Дж. Баланчина анонсировала труппа «Русский балет Монте-Карло» (С. Денхем), но в 1938 г. объявленный балет не состоялся³⁰². Хореограф труппы Мясин доверил Аштону поставить балет на ту же тему и предоставил молодому хореографу уникальную возможность поработать со знаменитыми «дягилевскими» артистами³⁰³. Выяснилось, что балет о Паганини в лондонской труппе-конкуренте «Русские балеты Монте-Карло», руководимой полковником де Базилем (Les Ballets Russes de Monte-Carlo), готовил Фокин. Чтобы избежать конкуренции с маститым хореографом, решено было взять другую музыку.

Со свойственным молодости мефистофельским духом отрицания Аштон подошел к теме без трагедийности и сочинил комедию о том, как дьявол смешивал карты в любовных делах людей: сначала он превращал Нищего в респектабельного возлюбленного, чтобы тот смог завоевать сердце Девушки, которая отказывалась ради него от своего Жениха, затем дьявол искушал Нищего цыганкой, в то время как Девушка повсюду искала его. Превращения заканчивались в полночь с исчезновением с карнавала главного зачинщика, а жертвы его забав, Молодой любовник и Девушка, вновь оказывались Нищим и Дочерью разорившегося дворянина.

пуанты). Цит. по : Вязовкина В. А. С. Шорер: «Пуантовый класс Баланчина не сложнее, он просто другой» // Буклет Большого театра «Серенада». 2011. С. 13.

³⁰² В 1938 г. труппу «Русский балет Монте-Карло» (The Ballet Russe de Monte-Carlo) возглавил С. Денхем: она имела самую долгую историю – до 1962 г. и ориентировалась на балеты Л. Ф. Мясина и его вкус, так как с 1938 г. по 1942 г. он был ведущим хореографом.

³⁰³ Методы работы молодого Ф. Аштона интриговали «звездную» труппу. Вот что писал Дж. Андерсон в своем труде о «Русском балете Монте-Карло»: «Привыкшие к стороннику жесткой руки Мясину, танцовщики были поражены, когда Аштон, очевидно, на мгновение озадаченный, просто спросил кого-то: «Покажите мне то-то». Когда Фредерика Франклина попросили «показать что-то», все, о чем он мог думать, это то, что та музыка из «Карнавала в Венеции» неопределенно напомнила ему «мексиканский Танец шляпы». Чувствуя себя глупым, он продемонстрировал несколько шагов из этого танца: Аштон сделал их основанием для ансамбля. Позднее, Аштон попросил Данилову: «Покажите мне что-нибудь из старой России». Она сделала – и Аштон аналогично преобразовал показанное для своих целей». Цит. по : Anderson, J. The One and Only : The Ballet Russe de Monte Carlo. London : Dance Books, 1981. P. 36.

Балет, поставленный на программную музыку и сюжет «Карнавал в Венеции» В. Томмазини³⁰⁴ (по темам Паганини), стал первой новинкой, открывшей сезон 1939/1940 гг. Балет строился вокруг фигуры Дьявола, забавляющегося своими проделками. А тема дьявольского управления людьми, вмешательства в их судьбу, соответственно, стала ведущей в балетной комедии «Праздник дьявола». Следы «Трансцендентности» встречались в сюжетных поворотах аштоновского балета. Но Аштон ставил спектакль более традиционный, но не менее сопряженный с современным звучанием: не дьявол, принимающий человеческий облик, под гипнозом заставлял девушку покидать жениха (как у Баланчина), а дьявол, закручивающий интригу, с помощью которой, как шахматные фигуры, двигал по сцене персонажей (илл. 15)³⁰⁵. В эту игру входили как превращение возлюбленного (из нищего в богатого жениха), так и вытеснение образа возлюбленной девушки из сознания Нищего посредством колдовства цыганского страстного танца. Балет ведь задумывался на темы жизни Паганини. Впрочем, Паганини, в спектакле не было, кроме изображения на занавесе – возвышающегося на пьедестале черта со скрипкой (илл. 17)³⁰⁶. Сама идея с подменой и маскарадом, уходившая корнями к неумирающей шекспировской традиции (проделкам Пэка из «Сна в летнюю ночь»), оказалась близка аштоновскому легкому таланту и нашла выход не только там, где это очевидно, в комедии, но и в драматических балетах.

Маскарадная суэта замечательно была развита в декорациях и костюмах сценографа Е. Г. Бермана³⁰⁷. Для финала, наполненного инфернальной атмосферой, он нарисовал площадь с организующим в

³⁰⁴ В. Томмазини (1741–1808) – венецианский скрипач, автор скрипичных сочинений.

³⁰⁵ На эту популярную тему Н. де Валуа поставила балет «Шахматы» (1937).

³⁰⁶ Эскиз занавеса Е. Бермана хранится в отделе рисунка The Museum of Modern Art (MoMA). 59.1942.8.

³⁰⁷ Е. Г. Берман (1899–1972) – петербургский художник, впоследствии организатор парижской группы «Неоромантическое движение». Поклонник итальянского искусства в 1950-х годов из Америки переехал в Италию.

центре шпилем, украсив его разноцветными лентами³⁰⁸. С «райским показом мод» сравнил костюмы выдающийся поэт и критик Э. Денби³⁰⁹: один эскиз костюма Дочери разорившегося дворянина (так в прологе обозначалась Девушка), выполненный Берманом несколькими воздушными росчерками розового и голубого, стоит многого³¹⁰.

Впервые «Праздник дьявола» был показан 26 октября 1939 г. в Нью-Йорке, хотя репетировать его начали в Париже, а спектакль готовились играть в Лондоне. Но из-за трудностей военного времени премьера состоялась за океаном. Нищего/Молодого любовника исполнял Ф. Франклин, Девушку – А. Данилова, Дьявола – М. Платов, Жениха – Ю. Зорич, Молодую цыганку – Н. Красовская. Общее мнение подытожил Франклин: «Балет, которым бы гордился Дягилев», а Мясина он назвал «Дягилевым этого спектакля»³¹¹. Но критика сошлась на том, что масштабный в трех сценах «Праздник дьявола», длившийся сорок пять минут, требовал сокращений и большего количества репетиций³¹². Дж. Мартин был единственным, кто назвал балет «слабым и статичным, достаточно невыигрышным для танцовщиков»³¹³. Но у Аштона появились и поклонники в интеллектуальной среде, разглядевшие в хореографе большое будущее, среди них был трижды посмотревший спектакль Эдвин Денби. Он писал: «С каждым разом он («Праздник дьявола». – В. В.) нравится все больше. Все в нем исполнено энергии, искренности, свежести

³⁰⁸ Про этот эффект танцев с лентами Ф. Аштон не забыл, позднее ленты получили кульминационную разработку в лучшей его балетной комедии «Тщетная предосторожность» (1960).

³⁰⁹ Цит. по : The Golden Age of Costume and Set Design for the Ballet Russe Monte Carlo 1938 to 1944. Cincinnati Art Museum, 2002. P. 111.

³¹⁰ Эскиз Е. Г. Бермана опубликован в кн. : The Golden Age of Costume and Set Design for the Ballet Russe Monte Carlo 1938 to 1944. Plate 1. P. 2.

³¹¹ Norton, L. Frederic Franklin : a Biography of the Ballet Star. Jefferson, N. C. : McFarland, 2007. P. 50.

³¹² «Если бы сезон состоялся в Лондоне, Аштон, конечно, сумел бы внести поправки. Но вышло так, что с труппой в Америке, Аштон даже никогда не видел представление своего балета». Цит. по : Anderson, J. The One and Only : The Ballet Russe de Monte Carlo. P. 35.

³¹³ Цит. по : Ibid.

и очарования»³¹⁴. Спектакль быстро исчез из репертуара «Русского балета Монте-Карло». Но в Лондоне до сих пор исполняется в концертных программах па де де Нищего и Девушки, и современные артисты свидетельствуют, что мужская вариация в нем поставлена технически сложно³¹⁵.

В Нью-йоркской Танцевальной коллекции сохранилась запись репетиции 1939 г.³¹⁶ На записи зафиксирован очень интересный *pas d'action*, который, по-видимому, шел в первой сцене спектакля, на «Балу», где и происходил ключевой момент спектакля: подчинение героев воле Дьявола. Длинное адажио Девушки и Молодого любовника строилось главным образом на изобретательных поддержках, часто сменявших одна другую. Кроме того, запомнился миг, когда Данилова шла навстречу к Франклину в *pas de bourée* со сложенными венчиком руками, такими как складывала на груди виллиса-Жизель в неземном акте «Жизели» (четыре года назад в «Мефисто-вальсе» Маргарита заканчивала вариацию, подобно Эсмеральде, на *pas de bourée*).

Но самым впечатляющим оказалось трехминутное (это не мало) полубезумное мужское соло для Фредерика Франклина, требующее от исполнителя нарастания скорости, во время которой выполнялась масса прыжков, подскоков и па с элементами свинга. Эта вариация построена на дьявольской энергии и предназначена для того, чтобы влюбить в себя Девушку, которая, в свою очередь, уже подпала под очарование «нового» возлюбленного, превратившегося из Нищего в богатого претендента. В Девушку также вселялся, будто бы бес, и Александра Данилова, набирая

³¹⁴ Э. Денби интересно сравнил впечатление от «Праздника дьявола» с нелепым и вдохновенным танцем «какой танцует молодежь, возвращаясь домой после первого захватывающего балетного вечера, и в каком-то танцевальном трансе повторяет в своей комнате все, что только что видела на сцене». Цит. по : Denby, E. *Looking at the Dance*. New York : Pellegrini and Cudahy, 1949. P. 215–216.

³¹⁵ Из разговора с экс-премьером театра Ковент-Гарден В. В. Самодуровым. Москва, 2 октября 2012 г.

³¹⁶ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. «Devil's Holiday»: Excerpts. *MGZIA 4–5351.

скорость, поддавшись любовным чарам, кружилась по сцене. В коде после танцевальных монологов своих «марионеток» возникал сам Дьявол-режиссер и, словно Волшебник из «Лебединого озера», Марк Платов управлял своими созданиями в своеобразном *pas de trios*. Очевидно, что связей с классическим балетным наследием Аштон терять не хотел, поэтому переключки с балетами прошлого возникали в его балетах в 1930-е годы, не ослабнут они и позднее. Благодаря репетиционной записи «Праздника дьявола» с уверенностью можно утверждать, что к 1939 г. Аштон представлял собою сложившегося хореографа с хореографическими лейтмотивами, фирменными находками и абсолютно свежими идеями. Впрочем, его хореографический почерк и далее будут отличать музыкальность, лиричность и чувство юмора.

С удивительной тонкостью зная и чувствуя эпоху прошлого, Аштон оживлял ее в новом времени и с тщанием ее возрождал на балетной сцене. В неоромантических балетах 1930-х годов на музыку Листа (и Томмазини) все подавалось чуть отстранено, даже картинно, как будто действие проступало из далеких времен, недаром спектакли были населены множеством зеркал и окон, а декорации порой заменяли прозрачные задники и кулисы. Подобного эффекта хореограф добивался намеренно, чтобы доставить зрителю эстетическое наслаждение. Постановки трех спектаклей были пробами в разных жанрах, объединяла их форма сюжетного спектакля: «мрачная мелодрама» («Мефисто-вальс»), иррациональные фантазии вечного «я» («Видения»), дьявольская шутка («Праздник дьявола»)³¹⁷. Для их осуществления утонченный хореограф брался, к примеру, за позднейшие неоромантические сочинения и выбирал

³¹⁷ «Аштон старался придать каждому характеру персонажа смысл, но так, чтобы зрители чувствовали балет сердцем... Аштон был очень музыкальным хореографом, не было движения, чтобы оно не выражало музыки». Цит. по : Вязовкина В. А. Александр Грант : «Аштон был музыкальным хореографом» // Буклет Большого театра «Тщетная предосторожность». 2009. С. 14. Даже в своих лучших бессюжетных образцах («Симфонические вариации» на музыку С. Франка или «Монотонности» на музыку Э. Сати) Ф. Аштон рассказывал танцем некую историю.

камерную форму; использовал не оригинальную берлиозовскую музыку, а делал интерпретацию на основе фортепианных сочинений Листа. Кроме того, довольствовался образами Ленау, в сравнении с мощными гетевскими характерами, а миф о Паганини транспонировал в комедийное русло.

Итак, на протяжении семи лет, с 1934 г. по 1941 г., Аштона привлекала двойственность в героях, отвечающая темам страдания и подчинения высшим силам: Поэт, Фауст и Скиталец – одинокие герои, мучимые от несовершенства действительности, Мефисто и Дьявол – демонические герои, наслаждающиеся возможностью управлять созданиями несовершенного мира.

Здесь, на рубеже тридцатых и сороковых годов, заложены перемены в мировоззрении хореографа, и шире – в судьбе английского балета. «Данте-соната» (1940) и «Скиталец» (1941) Аштона, как и ранее поставленный балет де Валуа «Шахматы» (1936), четко обозначили сущность момента, переживаемого английским балетным искусством, так долго отстававшим от европейского (точнее русского на Западе). Это – поворотный момент, когда британский балет полноправно ощутил себя частью мирового художественного процесса. Отныне аштоновский период английского балета станет ассоциироваться с классическим танцем в оправе английской сентиментальной лирики, английского деликатного юмора и английской актерской игры³¹⁸. Персонально для Аштона, переступившего порог молодости, перемены были выражены в следующем: комедийный дар рассказчика постепенно перевесил в нем тягу к воспаленным романтикам, а неоромантическое повествование и изящный танцевальный сказ трансформировались в язык психологической драмы,

³¹⁸ С 1963 г. сэр Ф. Аштон возглавил труппу Английского Королевского балета.

безусловным мастером которого он был признан. В дальнейшем нервного лирика и его alter-ego сменили одинокий чудака и комедийный персонаж³¹⁹.

Подведем итоги сказанному в этой главе. Повсеместно на английских и американских балетных сценах в 1930-х годов появились произведения, выстраивающиеся в единую линию и свидетельствующую о возвращения интереса к популярным в романтизме сюжетным мотивам. Если в кинематографе подобные произведения были выражены с помощью экспрессионистских приемов³²⁰, то в балетных спектаклях проявились разные стилевые направления. Вот что по этому поводу в современном исследовании пишет В. М. Гаевский: «Неоклассицизм, экспрессионизм, абстракционизм – все это частные обозначения той манеры, в которой в том или ином году работал Баланчин, манеры, иногда весьма далекой от того, что мы по традиции называем романтизмом, но это частные ситуации не меняют общей картины, и потому будем видеть в Баланчине, хореографе-музыканте, романтика чистой воды и высокой пробы»³²¹. Суждение известного исследователя, касающееся судьбы конкретного хореографа, характеризует общую тенденцию в целом.

В заключении данной главы подведем итоги. Проанализированные шесть спектаклей в хореографии Мясина, Нижинской, Баланчина и Аштона, созданные в промежуток с 1933 г. по 1939 г., привели к следующим выводам.

В ситуации европейского духовного кризиса художники 1930-х годов видели для себя выход в созидательном, борческом началах искусства. А в постановках, осуществленных в разнородных стилевых направлениях, в большей или меньшей степени, проявились элементы неоромантической тенденции.

³¹⁹ Например, незадачливый жених Алэн в «Тщетной предосторожности», актер-фигурист в голубом костюме в «Конькобежцах», юмористического вида композитор Хью Дэвид Стюарт Поуэлл в «Загадочных вариациях».

³²⁰ О связи экспрессионистского кино с балетным искусством 1930-х годов см. в III главе.

³²¹ Гаевский В. М. Хореографические портреты. М. : АРТ, 2008. С. 530.

Так произведения Нижинской и Баланчина прозвучали репликами на темы мифа поэта и музыки, мифа о Паганини и продиктованы были в той или иной мере заказом, вызванным модой времени на пограничные темы о магическом и сверхъестественном началах в искусстве и в жизни. Для Нижинской и Баланчина их сочинения обернулись экспериментами с формой и стилем. И напрямую оказались связаны с игрой в метафорические образы романтического балета (у Нижинской) и свободного «танца-модерн» (у Баланчина) и для обоих балетмейстеров с воспоминаниями о родном Петербурге.

В личностях Мясина и Аштона романтические порывы нашли глубокий душевный отклик. Английский хореограф культивировал противоположные начала, заложенные в человеческой сущности (герой и alter-ego, лирический и демонический), и противоположные действия героев (бегство от действительности в потусторонние реалии и вмешательство сильной личности в судьбы людей). Аллегорические спектакли хореографа-эмигранта, напротив, убеждали своим активным сопротивлением, открытой схваткой с судьбой. Поэтому у Аштона герой двойственен, у Мясина он однозначен.

Еще раз повторим, Нижинская видела свою задачу в небрежении современностью и уходом в поиски формотворчества. Баланчина занимали грани виртуозной личности и ее возможности. Аштон очаровывался ушедшей эпохой и подобно поэту воспевал, таящиеся в ней светлые и темные силы. Мясин был сосредоточен на героическом образе и пафосе борьбы. Как бы то ни было мужские герои четырех балетмейстеров разных поколений, хореографов-эмигрантов и хореографа-англичанина, были полны тревогой и страхом, выражаясь образно, предощущением трагического. Но еще не полны того трагизма, какой обостренно проявится к концу тридцатых годов XX в. у хореографов-эмигрантов.

ГЛАВА III.

ТРАГИЧЕСКАЯ СУДЬБА ГЕРОЯ-ТВОРЦА В БАЛЕТАХ КОНЦА 1930-Х ГОДОВ

К 1939 г. шесть лет правящей партией в Германии (с июля 1933 г.) была партия национал-социалистов во главе с А. Гитлером, которая развернула на европейской территории военные действия: европейская депрессия вылилась в общемировой кризис, положивший начало Второй мировой войне – 1 сентября 1939 г. Германия напала на Польшу, в сентябре 1940 г. начались бомбежки английских городов.

Европейская духовная ситуация тридцатых годов фиксировала «социальные вывихи» эпохи: катастрофу отдаленную и только художниками предчувствуемую считанные годы спустя сменила реальная катастрофа. В разных видах искусства художники запечатлевали образы времени с его очевидным нарастающим агрессивным началом: спектакль «Зеленый стол» К. Йосса (1932), панно «Герника» П. Пикассо (1937), марш рыцарей из «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (1935–1936)³²². Балетмейстеры также откликнулись антивоенными постановками. Эпоху второй половины тридцатых годов ярче других выразил Мясин, подобно тому, как Йосс – эпоху первой половины тридцатых: в финале «Предзнаменований» - довольно зловещие коллективные шествия, а в финале «Фантастической симфонии» (1936) Мясин не забывал и зрителям не давал забыть, что у него, также как и у Берлиоза, последняя часть называется «Сон в ночь на шабаш», что прямо указывало на возрождающиеся обычаи средневековой Германии. Кстати, первым, кто показал на сцене Шабаш (в исполнение пятнадцати девушек) был Баланчин: эти пляски ведьм были поставлены за год до «Фантастической симфонии», в балете «Трансцендентность». А вакханалия в «Паганини» (1939) Фокина – это парафраз шабаша ведьм.

³²² По-другому называемый «маршем Монтекки и Капулетти».

Эти культурные явления были связаны, во-первых, с появлением на исторической сцене так называемой массовой культуры, которая начала бурный натиск на общественное сознание. Во-вторых, с усилившимся давлением на отдельного человека, на индивидуальность со стороны так называемого «человека массы» – одной из опор тоталитарных систем, утвердившихся в мире. И в силу вещей, и по сознательному выбору, идеальному одинокому герою пришлось противостоять этим обезличивающим тенденциям и обезличенной системе. Неслучайно, в Европе уже была сформулирована философия существования – направление в философии XX в., акцентирующее внимание на уникальности бытия человека, провозглашающего его иррациональным (эта философия выразилась в литературе экзистенциалистов П. Сартра и А. Камю)³²³.

Итак, художники должны были как-то пережить общественную трагедию, точнее понять, как с ней жить дальше. Они задавались вопросами о роли искусства, о его месте, даже об его уместности в этой сложившейся ситуации, которая казалась безвыходной. Хореографы, обеспокоенные будущим своего искусства и возможностью им заниматься, из Европы ринулись на американский континент. Миссию они видели в спасении балетного искусства. Поэтому, кстати, в это время резко изменилась судьба художников-эмигрантов: Дж. Баланчин на основе русской школы вырабатывал американский стиль балета, а очень популярный в Америке в качестве пианиста С. В. Рахманинов стал одним из ее духовных лидеров. (А после наступления фашисткой Германии на СССР в Америке резко изменилось отношение к России, но это отдельная тема.)

³²³ Еще Ж.-Ж. Руссо в своей «Исповеди» (1765–1770) заговорил о том, что каждый человек своеобразен и неповторим вне зависимости от того, являлся он философом, полководцем, гениальным художником или обычным смертным. Романтический индивидуализм уходил корнями к произведениям Ж.-Ж. Руссо.

Как уже было подчеркнуто, искусство балета по природе своей запаздывало. Экспрессионизм как выражение «нерва времени (Zeitgeist)»³²⁴ и как идеальный способ телесного выражения нашел выход в сформировавшемся к этому времени театре немецких экспрессионистов К. Йосса и М. Вигман. В обновленном классическом танце это направление проявилось в спектаклях двух балетмейстеров – Фокина и Мясина. Балетмейстеров, способных погрузиться в пучины страстей и отчаяния, тех, кому самим пришлось, как истинным романтикам (подобно Ф. Шопену и Дж.Г. Байрону), покинуть свою родину и адаптироваться в чуждой им культуре. Спектакли Фокина были направлены «на утверждение идеала», Мясина – «на недостижимый абсолют»³²⁵. Поэтому экспрессионистские устремления Мясина проявляли его сущностное качество, как автора аллегорических «балетов-симфоний», и становились этапом в творчестве³²⁶, а

³²⁴ «По устоявшемуся и справедливому мнению, экспрессионизм принадлежит к самым неопределенным и сложным понятиям в области художественного творчества... О стилистическом единстве экспрессионизма говорить не приходится...». Цит. по : Топер П. М. Экспрессионизм как культурный феномен Новейшего времени // Германия XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. М. : РОССПЭН, 2008. С. 79–80. Детищем немецкого неоромантизма, наследием немецкой мифологии назвал экспрессионизм художник и историк искусства Ш. Бойко, см. : Бойко Ш. Почему экспрессионизм обошел Россию и русский авангард? // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. С. 14–25. Годы расцвета экспрессионизма относятся к 1910–1925 гг. (в живописи он завершился к концу 1920-х годов, в кинематографе – к середине 1920-х годов).

³²⁵ «Среди всех художественных направлений начала XX века экспрессионизм по своей внутренней сущности наиболее трагичен, ибо сохраняя связь с реальной жизнью, в том числе с ее общественными проявлениями... он всегда направлен на утверждение идеала, на недостижимый абсолют. Компромиссов он не знает. Мироощущение экспрессионизма в этом смысле отличается от эйфорического пафоса итальянского футуризма и его брутальности, от всеотрицающего нигилистического смеха дадаизма, интеллектуальной игры в свободолобие сюрреализма, тупиковой безысходности экзистенциализма... Добро для него остается добром, зло – злом, поиски истины – высшей целью». Цит. по : Топер П. М. Экспрессионизм как культурный феномен Новейшего времени // Там же. С. 84. Эта цитата помогает объяснить при всех различиях художественных ориентиров Л. Ф. Мясина и М. М. Фокина их сущностную общность.

³²⁶ Понятие «экспрессионизм» диссертант употребляет исключительно по отношению к «балетам-симфониям», к конкретному циклу спектаклей Л. Ф. Мясина («Предзнаменования», 1933 г.; «Фантастическая симфония», 1936 г.; «Красное и черное», 1939 г.), объединенных одним роковым десятилетием, 1930-ми годами. Поскольку на протяжении всего творчества балетмейстер работал в разных жанрах и стилях. Об экспериментах немецких экспрессионистов танца с их свободной телесностью и силой

для Фокина подобные же устремления явились «сверхромантичным» экспрессионистским эпизодом³²⁷.

Персонажи балетов ведущих хореографов 1930-х годов – Музыканты. На романтическую музыку и современную музыку Мясин и Фокин создали балеты, в которых один ставил диагноз общественной атмосфере, другой подытоживал собственное творчество. «Фантастическая симфония» и «Паганини» для обоих хореографов принципиально важные работы и в большей или меньшей степени автобиографичные. «...Самым вызывающим симфоническим балетом» назвал свою «Фантастическую симфонию» Мясин³²⁸. В плане незаконченной книги Фокин записал: «Паганини признается... лучшим из всего, что я сделал»³²⁹.

Параграф III. 1. «ПАГАНИНИ». 1939 г.

В нарушение хронологии проанализируем сначала спектакль 1939 г., затем спектакль 1936 г. Подобным образом поступим, чтобы подытожить спектакли, имеющие отношение к мифу о Паганини. Теперь к этому мифу вернемся в другом аспекте, нежели это происходило в предыдущей главе. И отметим еще раз: кто бы из балетмейстеров в 1930-е годы не приступал к сценическому воплощению «дьявольской» стороны гениального скрипача, от всех ускользала полнота паганиниевского образа. Ни один из балетов Баланчина («Трансцендентность») или Аштона («Праздник дьявола») не сыграл той роли в истории балета, какая выпала на долю спектакля М. Фокина. Фокин не стал искать ответов на метафизические вопросы о природе загадочного таланта, а подошел к

инстинктов, которые не прошли мимо поисков Л. Ф. Мясина, а нашли отражение в его новой лексике, см. : Суриц, Е.Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. С. 144.

³²⁷ Манеру позднего М. М. Фокина очень точно определили в Америке как пример воскрешения «сверхромантичного экспрессионизма». В. Гарсия-Маркес приводит общее мнение американских критиков, не конкретизируя их имена, см. : García-Márquez, V. The Ballets Russes. Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte-Carlo 1932–1952. New York : A. A. Knopf, 1990. P. 257.

³²⁸ Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете. С. 197.

³²⁹ Фокин М. М. Против течения. С. 415.

фигуре Никколо Паганини (1872–1840) с точки зрения одной из первых романтических биографий.

В 1937 г., за два года до осуществления балета «Паганини», Рахманинов предлагал Фокину музыку «Рапсодии на тему Паганини», но в тот момент балетмейстер был занят репетициями очередного спектакля. Балетмейстеру издавна был дорог в Рахманинове дух «мастера сказа»³³⁰, и письма же 1935 г. свидетельствовали о том, что идея совместного балета занимала их давно: «...Хочу найти тему новую, наиболее для Вас подходящую. Быть может, я предложу Вам несколько проектов, а Вы выберете или забракуете их все»³³¹. Фокин искал и не мог подобрать сюжета для написания музыки, и что примечательно искал их среди сказочных.

Балет «Паганини» был единственным случаем, когда Рахманинов и Фокин составили творческий тандем³³². Семьи Фокина и Рахманинова тесно и давно дружили, хореографу важна была дружба с бывшим соотечественником, и особенно он ценил их близкие отношения в эмиграции. Еще более в Сергее Рахманинове он стал чувствовать художника-союзника, когда резко противопоставил себя новому поколению – пришедших в балет молодых балетмейстеров. Знакомства с молодыми современными композиторами он не искал³³³, и это обстоятельство объясняло тему и стиль одной из последних работ, которая имела предысторию «паганиниевского» толка.

Напомним вкратце о том, как развивались события в 1939 г. в Лондоне. Маститый Фокин был приглашен полковником де Базилем на объявленную в сезоне 1938/39 гг. постановку. Точнее, вызван из Америки

³³⁰ Асафьев Б. В. О музыке XX века. Л. : Музыка, 1982. С. 56.

³³¹ Из письма М. Фокина С. Рахманинову от 15 дек. 1935 г. On Board R. M. S. «Majestic». Цит. по : Фокин М. М. Против течения. С. 402.

³³² Известно, что М. М. Фокин собирался использовать для своего балета (не осуществлен) музыку «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова.

³³³ «Теперь в балете, так же как у большинства новых музыкантов, качество тем заменяется их количеством. Тема так слаба, что ее повторять нельзя, надо брать другую, хотя бы такую же бессодержательную». Цит. по : Фокин М. М. Там же. С. 403.

спасти положение, так как от постановки балета на тему Паганини отказался предполагаемый кандидат. Идею этого балета моментально подхватила труппа-конкурент, возглавляемая Денхемом (The Ballet Russe de Monte-Carlo): премьеру спектакля Аштона сыграли три месяца спустя после премьеры Фокина в труппе де Базиля (Les Ballets Russes de Monte-Carlo). Известно, что о сценарии паганиниевского балета Рахманинов знал и одобрял его.

Его «Рапсодия на тему Паганини» была уже написана – он вдохновенно сочинил ее за полтора месяца в 1934 г.: двадцать четыре вариации «Рапсодии» развивали тему 24-го каприса Паганини для скрипки³³⁴. Титаническим стилем исполнения, раскатным в мощной последней части и разливающимся покоем в первых частях, Рахманинов создавал экстатический образ Паганини. Скрипичный виртуозный стиль Паганини Рахманинов воспроизводил средствами той же виртуозной игры в форме симфонического диалогизирования фортепиано и оркестра. (За самим Рахманиновым долгое время признавали только великого пианиста, считая посредственной композиторскую деятельность, и обвиняли в «дьявольской» игре его пальцев, источающих стальной ритм и страстный блеск. Легенда о Паганини³³⁵, таким образом, оживала и в творчестве Рахманинова.) Гармоничный в своей основе композитор XX в. в «Рапсодии» рисовал драматичный образ музыканта, прозванного одновременно и «новым Орфеем», и «черной» душой романтической музыки.

Для своих целей Фокин обратился не к оригинальному произведению композитора-романтика³³⁶, а последовал за чередой капризных превращений

³³⁴ Глубокие по содержанию, оригинальные по форме и смелые по изобретательности каприсы Н. Паганини сочинены им в 1802–1817 гг.

³³⁵ О Н. Паганини ходили загадочные слухи про поселившихся в его душе ведьмах и привидениях, будто он продал душу дьяволу, и что чудеса, творимые его игрой, – одна дьявольская насмешка.

³³⁶ Например, Ф. Листом написаны «Большие этюды Паганини» и «Большая фантазия на “Кампанеллу” Паганини», Ф. Шопеном – вариации для фортепиано «Воспоминание о

«Рапсодии на тему Паганини», по-своему интерпретировав музыку современного ему композитора. Рахманинов фактически предлагал балетмейстеру взять за основу «бродячий сюжет», легенду о Фаусте: «Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину?»³³⁷. В соответствии со своим замыслом у композитора была идея конкретного сюжета: привлекательность его идеи заключалась в сложности воплощения «дьявольского» – «совершенного», «продажи души» – «борьбы за женщину и искусство»³³⁸. У балетмейстера герой, наделенный нечистой силой, более страдал, чем продавал свою душу³³⁹. Поначалу Фокин разработал план из пяти сцен, задумывая показать ретроспекцию жизни Паганини с 1809 г. по 1840 г. (с юности до смерти): «Концерт Паганини», «Паганини в народе», «Паганини у себя», «Кошмар», «Смерть». Этот сохранившийся план обыгрывал каждую из двадцати четырех музыкальных вариаций и был перегружен сюжетными повторами, излишне детализирован в попытке как можно полнее проиллюстрировать судьбу музыканта. В итоге Фокин сконцентрировался на трех сценах (три последние объединив в одну), и настаивал, в отличие от Рахманинова, на «сне», на действии фантастическом и «нереальном»³⁴⁰.

Балетмейстер серьезно изучал творчество Паганини. Сын Виталий вспоминал о периоде сочинения отцом этого балета: «...По мере того как отец изучал историю Паганини, он открывал явную параллель между своей

Паганини», И. Брамсом – «Вариации на тему Паганини», Р. Шуман дал портрет Паганини в цикле «Карнавал».

³³⁷ Из письма С. Рахманинова М. Фокину от 29 авг. 1937 г. Вилла Сенар. Хертенштейн в Люцерне. Цит. по : Фокин М. М. Против течения. С. 404.

³³⁸ Подобный сюжетный поворот отражен в балете «Трансцендентность» Дж. Баланчин (по либретто Л. Керстайна), спектакля проанализирован во II главе данной диссертации.

³³⁹ Схожий сюжет, заимствованный из флорентийской легенды, содержала его мимодрама «Фра Мино» на музыку Р. Шумана (1925), которая должна была состояться сразу после «Прелюдов» в 1913 г., но постановка была осуществлена спустя двенадцать лет.

³⁴⁰ Если М. М. Фокин строил весь балет не просто «карикатурно», а на контрасте, на резких преувеличениях, в фантастическом плане: «Балет должен быть похож на сон... Все нереально», то С. В. Рахманинову хотелось, чтобы «...В конце пьесы некоторые персонажи нечистой силы... должны походить карикатурно, непременно карикатурно, на самого Паганини». Цит. по : Фокин. М. М. Там же. С. 287.

собственной судьбой и судьбой великого музыканта»³⁴¹. Оба – виртуоза³⁴² и пылкие натуры. Великий музыкант исповедовал кредо, которое характеризует и творчество балетмейстера: нужно сильно чувствовать, чтобы заставить чувствовать других. В своем позднем балете Фокин пошел знакомым путем, путем романтической «Шопенианы», черпая вдохновение у современников Паганини и прибегая к пластическому воплощению впечатлений от романтической художественной прозы.

Имеется в виду новелла «Флорентийские ночи» (1836) друга Паганини Г. Гейне, написанная под впечатлением от гамбургского концерта скрипача 1830 г. То, что она не прошла мимо внимания балетмейстера-археолога, не оставляет сегодня никаких сомнений. Более того, эту повесть, состоящую из двух «ночей» героя (первая ночь отдана сну музыкальному, вторая – танцевальному), Фокин словно бы перевел на язык танца.

Первая сцена балета – «Концерт Паганини» – почти дословно иллюстрировала страницы «Флорентийских ночей»: «Когда Паганини заиграл снова, глаза у меня заволокло мглой... Позади него маячила странная физиономия козлиного склада, и я видел, как длинные волосатые руки, очевидно принадлежавшие ее обладателю, временами услужливо хватались за струны скрипки, на которой играл Паганини. Они же иногда водили смычком в его руке...» (Здесь и далее подч. мною. – В. В.)³⁴³. Отсюда у балетмейстера возникла идея с козлиной головой Сатаны и его рукой-костылем, которая вместо музыканта водила смычком по скрипке в сцене «Концерт» (илл. 18). Еще один фрагмент Гейне не оставляет сомнений в том, что балетмейстер извлек для той же сцены балета персонажей маскопороков: «Временами, когда сквозь потоки скорбных мелодий пробивалось назойливое козлиное хихиканье, на заднем плане возникало передо мной множество карликовых женских фигур, которые злобно скалились и,

³⁴¹ Fokine, M. Memoires of a Ballet Master. Boston : Little, Brown, 1961. P. 242.

³⁴² М. М. Фокину в молодости была свойственна сочинительская виртуозность, он быстро ставил, симпровизировав и «Шопениану», и «Половецкие пляски», и «Лебедя».

³⁴³ Гейне Г. Избранные сочинения. М. : Худож. лит., 1989. С. 594–595.

дразнясь, складывали пальцы крестом. Из скрипки тогда исторгались возгласы страха, ужасающие стоны и рыдания, каких еще никогда и никто не слышал на земле...»³⁴⁴. Далее романтическая фантазия уводила писателя в запредельные сферы, где возможности балетного театра заканчивались, где лишь музыкальное или кинематографическое искусство могло передать своими средствами рисуемую картину³⁴⁵.

Следующая фокинская сцена – «Паганини в народе» – отсылала к другой главе «Флорентийских ночей». Герой Гейне вспоминал про пережитые впечатления от исступленного уличного танца одной французской танцовщицы: «...Она танцевала, как велит танцевать человеческая природа: все существо ее было в согласии с ее танцевальными па, танцевали не только ноги, танцевало ее тело, ее лицо... минутами она бледнела смертной бледностью, глаза призрачно расширялись, губы вздрагивали вожделением и болью, а черные волосы, обрамлявшие виски правильными овалами, взлетали, точно два вороновых крыла. Конечно, это был не классический танец, но и не романтический... Не было в этом танце ничего средневекового, ничего венецианского, изломанного, подобного пляске смерти, не было в нем лунного света, ни кровосмесительных страстей. ...Внешние приемы здесь были словами особого языка, желавшего высказать нечто свое, особое»³⁴⁶. Очевидно, что этот пассаж Гейне (прародителя сюжета романтического балета «Жизель») натолкнул Фокина на сольный танец Флорентийской красавицы, и именно о *таком* танце, танце естественном, танце «человеческой природы», мечтал Фокин, когда

³⁴⁴ Гейне Г. Избранные сочинения. С. 595.

³⁴⁵ «С искаженным лицом, наполовину спрятанным под капюшоном, подпоясанный веревкой, босой, так стоял Паганини, одинокий строптивец, над морем, на выступе скалы, и играл на скрипке... Его тонкие губы шевелились так ужасающе быстро, что казалось, он бормочет стародавние колдовские заклинания, какими накликают бурю и выпускают на волю злых духов, кои лежат, плененные, в пучинах моря. Порой, когда он вытягивал из широкого рукава рясы длинную костлявую руку и смычком рассекал воздух, его и правда можно было принять за чародея, который повелевает стихиями...». Цит. по : Там же. С. 594–596, 604.

³⁴⁶ Там же. С. 604.

задумывал свою балетную реформу. Пространные цитаты из новеллы Гейне приведены с целью наглядного объяснения одного из ценных и ранее не оговоренных в балетной литературе источников балета «Паганини».

Наконец, попробуем описать балет, основываясь на воспоминаниях балетмейстера, английских и американских рецензиях. В распоряжении диссертанта были больше пятидесяти фотографий, бережно сохраняемые Нью-Йоркской Публичной библиотекой³⁴⁷. Кроме того, автору удалось ознакомиться с фильмом, созданным в сезоне 1946/1947 гг. силами труппы «Орижинал Балле Рюс» (Original Ballet Russe), который включает все важные эпизоды балета³⁴⁸.

III. 3. 1. Постановка

Спектакль впервые был сыгран на сцене Ковент-Гарден 30 июня 1939 г. Репетиции его начались в феврале 1939 г. вдали от Лондона, сначала в новозеландском городе Окленд, потом в австралийском Мельбурне. Премьеру «Паганини» обрамляли два других фокинских балета – ранний «Карнавал» и недавно поставленный «Золотой петушок» (вторая редакция). По поводу того, что вечер будет состоять только из его собственных балетов, Фокин заключил: «Лучше быть не может»³⁴⁹.

Первая сцена – «Концерт Паганини» – начиналась очень театрально. На первом плане были нарисованы картонные ряды публики со спины, ждавшей выхода Паганини. Паганини (Д. Ростов) появлялся на верхней площадке, на отдаленной от зрителя эстраде. Он начинал играть на скрипке, когда в оркестре вступала «тема Паганини». Фокин дал исполнителю полную

³⁴⁷ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Paganini» (Fokin) *MGZEA photo # credit 1–22, 23–36 (36 снимков второго поколения исполнителей) и *MGZEB NYC. MOMA V. 29 No. 1853–1869 (16 снимков с премьерного спектакля, переданных из архива танца Музея MOMA в танцевальную коллекцию Публичной библиотеки).

³⁴⁸ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. «Paganini» (Fokin): excerpts *MGZIDVD 5–4946 (13 минутный фильм в 4 сценах 1946 года).

³⁴⁹ Фокин М. М. Против течения. С. 406.

свободу, наметив с ним порядок движений – роль Паганини полностью мимическая. Среди «застывших» рядов нарисованных зрителей пробегали аллегорические персонажи пороков, которых воплощали Ложь (Т. Григорьева) в пурпурном парике, Скандал (Ю. Лазовский) в красном костюме, Сплетня (А. Алонсо), меняющая несколько масок, и Зависть (Т. Лескова и В. Гроссен) в зеленых костюмах. Они передразнивали Музыканта и натывались на прогуливающих рядом Критиков: наряду с человеческими пороками Фокин не удержался, чтобы не вывести в карикатурном виде, в белых париках XVIII в., и собственных злейших врагов (в плане балета они значились «классиками»)³⁵⁰. В это время за спиной Паганини появлялся Сатана (Б. Рунанин) с козлиной головой (эта мизансцена запечатлена на фотографии)³⁵¹. Из зала виднелась его костлявая белая рука, управлявшая в темноте смычком скрипки. Злые духи, окружавшие Паганини, также помогали ему в «дьявольской» игре. Герой «почти закрыт этим танцем массы зловещих рук», – писал Фокин в первоначальном плане³⁵². А Духи в черном (из афиши следует, что их исполняли две женщины и трое мужчин) сами сливались с декорацией. Лишь лучи света попеременно высвечивали эту игру. Масса персонажей пороков вместе со Злыми духами падала и поднималась в танце, образуя не льющуюся кантилену, а рваные хореографические фразы. С основной площадки сцены они постоянно перемещались на верхнюю. Но на короткое время светлые тени, олицетворяемые Призраками (в исполнении женщин) и Фантомами (в исполнении мужчин), освобождали Паганини от сатанинских проказ. Тогда звуки его музыки рождались из неустанных трудов и чистых помыслов

³⁵⁰ Прием обнажения театральной условности ранее применялся В.Э. Мейерхольдом в знаменитом спектакле «Балаганчик» (1907), см. : Рудницкий К. Мейерхольд. М. : Искусство, 1981. С. 113–118. Кстати, художника балета «Паганини» С. Ю. Судейкина рекомендовали режиссеру в качестве художника «Балаганчика», но В. Э. Мейерхольд отклонил его кандидатуру (оформлял спектакль Н. Ю. Сапунов).

³⁵¹ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Paganini» (Fokin) *MGZEB NYC. MOMA V. 29 № 1866.

³⁵² Фокин. М. М. Против течения. С. 285.

гения. Но Ложь вновь продолжала виться вокруг музыканта, не давая прохода (единственная пуантовая роль в этой сцене): балерина то приседала перед ним на колено, то ласково льнула спиной. На фотографиях³⁵³ исполнительница партии Лжи и патетична, и злорадна; на другой – артисты партий Скандала и Сплетни запечатлены в комически-уродливых масках (у одного из них на лице маска в виде лягушачьей головы, у другого на голове прикреплены звериные уши). Наподобие сказочных персонажей на распутье, они указывали герою дорогу в противоположные стороны. «В конце слишком много движения, суеты, чертовщины, рук...», – сетовал знакомый композитора театрал³⁵⁴. Появлениям нечистой силы Рахманинов предполагал вариации с *Dies Irae*, но Фокин не без умысла оставил их для появления Критиков (об этом – позднее).

По сравнению с преимущественно выразительным мимическим началом, *вторая сцена* «Паганини в народе» была насквозь танцевальной. Фокин записал во время репетиций: «Я очень доволен великолепным контрастом между дьявольскими танцами первой картины и изящным танцем девушек на лужайке»³⁵⁵. Ее «блестящую композицию» отметил рецензент «*New York Times*» Мартин³⁵⁶ на гастролях в Америке труппы «Русские балеты Монте-Карло». На площади ансамбль крестьян (шесть пар Юношей и Девушек в одеждах синего и пурпурного цветов) исполнял тарантеллу. Композиция танцев Девушек сочетали мягкие струящиеся движения с ассиметричными позами рук. Затем на фоне горного ландшафта на музыку менуэта шло стандартное романтическое *pas de deux* Флорентийской красавицы (Т. Рябушинская) и Флорентийского Юноши (П. Петров). На

³⁵³ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Paganini» *MGZEB NYC. MOMA V. 29 № 1854, 1855; также эти фото воспроизведены в мемуарах М. М. Фокина «Против течения» под № 142 и 141 на ч/б фотографической вклейке.

³⁵⁴ Фокин М. М. Против течения. С. 405.

³⁵⁵ Там же.

³⁵⁶ Цит. по : García-Márques, The Ballets Russes. Colohel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932–1952. P. 257.

танцовщице было надето розовое платье с глубоким вырезом на спине, шляпка с пером, а в руках она держала корзину с цветами – вырисовывалась типично пасторальная картинка. В балете не было сцены объяснения Паганини с женщиной, предложенной Рахманиновым, но Фокин придумал другой ход. Он выстраивал эту мизансцену так, что не за женщину отдавалась душа дьяволу (по предложению композитора), а, наоборот, от женщины исходило «дьявольское». Под звуки гитары³⁵⁷, которая оказывалась в руках Паганини, начинался демонически одержимый танец Флорентийской красавицы. Кульминацией второй сцены и всего балета становилась эта вариация. Отбросив корзину цветов, исполнительница партии Красавицы кружилась, как замороженная, и «как бы в забытии» падала к его ногам. Она так извивалась, словно рыба, испускавшая на суше дух. Затем танцовщица вновь поднималась и с опущенными руками уходила за Паганини на *pas de bourée*. «Подвижное легкое тело Рябушинской неопишимо», – писала проницательный критик Б. де Зойте из «Daily Telegraph»³⁵⁸. «Безумным творением... экстатическим соло в истории балета», – назвал этот танец Р. Грейс³⁵⁹. Современников поражала, в первую очередь, скорость вариации, моторная пластика и убедительная мимика балерины. «Технических трудностей не было, нужно было достичь необычайной интенсивности эмоций», – вспоминала Татьяна Рябушинская³⁶⁰. Со сценой сумасшествия Жизели сравнила танец Флорентийской красавицы, в котором упоенность граничила с помешательством, американский биограф Фокина³⁶¹.

³⁵⁷ В 1802–1804 гг. Н. Паганини выучился игре на гитаре: интерес этим инструментом связан с увлечением гитарой его тосканской возлюбленной, а позже он добился небывалого искусства извлекать из скрипки звуки гитары и имитировать звуки природы. В «Автобиографии» именно этого женского имени он не открывал и только отмечал, что в это время «с удовольствием щипал струны гитары» и занимался сельским хозяйством. У Н. Паганини есть даже опус № 64 «Сельский балет» – не вдохновил ли он С. В. Рахманинова на ту музыку, на какую шла балетная фокинская сцена «на лужайке»?

³⁵⁸ Цит. по : García-Márquez, V. The Ballets Russes. Colohel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932–1952. P. 256.

³⁵⁹ Grace, R. The Borzoi Book of Ballet. New York : A. A. Knopf, 1946. P. 256.

³⁶⁰ Цит. по : García-Márquez, V. Op. cit. P. 252.

³⁶¹ Horwitz, D. L. Michel Fokine. Boston : Twayne Publishers, 1985. P. 129.

Сохранилась фотография³⁶², где схвачен этот момент: неудержимо падающая на колени Рябушинская с распростертыми назад руками и откинутой головой, платье ее взвилось высоко вверх, а линии ее тела заострены и чувственны (илл. 21). Чувство экстаза и полета, мук и освобождения передано одновременно на этом снимке. Недаром Фокину было важно, что «тело ее начинает трястись, как птица, замороженная змеею»³⁶³. Будто бы на самом деле ужаленная змеею девушка оборачивалась загадочной птицей. Добровольская³⁶⁴ интересно объясняла ее танец силой гипноза всесильного дара Паганини, воздействующего на окружающих независимо от него самого. В такой трактовке данного танца в фокинском образе Паганини сочетались «дьявольское» с «божественным». Однако, сам Фокин вопрошал: «Мучает ли ее страх? Или ей переданы страдания музыканта?»³⁶⁵. Главное, что экспрессионистский в чистом виде танец, выплеснувшийся в монолог и формально являющийся, подобно картинам «снов», вставным эпизодом, стал фокинской лебединой песней. «Птица, замороженная змеей» середины XX в. – маленький шедевр, который с полным правом можно поставить в один ряд с его ранними миниатюрами.

В третьей сцене старый больной Паганини сидел за столом с пером в руках. Один в темной студии. В этом эпизоде – «Паганини у себя» – герой выглядел не вдохновенным исполнителем, а усталым композитором, импровизирующим, возможно, байроновскую фразу³⁶⁶. Божественный гений во всем белом (И. Баронова) – абстрактная и центральная роль в этой картине – вселял в героя «божественный» дух, как в свое время, «дьявольский» дух – Сатана. На одном из снимков Ирина Баронова нашептывала Дмитрию

³⁶² Фото опубликовано в кн. : García-Márquez, V. The Ballets Russes. Colohel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932–1952. P. 254.

³⁶³ Фокин М. М. Против течения. С. 286.

³⁶⁴ Добровольская Г. Н. Михаил Фокин. С. 433.

³⁶⁵ Фокин М. М. Там же. С. 286.

³⁶⁶ Интересные подробности из жизни скрипача: над постелью умирающего Н. Паганини висел портрет Дж. Байрона; байроновская импровизация Н. Паганини на пороге смерти была последней его музыкой.

Ростову что-то на ухо, вдохновляла (илл. 20)³⁶⁷; на другом снимке 1946 г. Паганини (В. Докудовский) играл на скрипке, не отрывая глаз от Божественного гения (Ж. Мулен)³⁶⁸. (Эта фокинская мизансцена в чистом виде воплощала «пение ангела», с чем сравнил адажио Паганини Шуберт, и отсылала к самым волнующим его мелодиям, которые, по словам Ф. Мендельсона, вырывались песней из скрипки и плыли на крыльях гармонии.) Об этой мизансцене не присутствовавший на премьере Рахманинов³⁶⁹ передавал мнение своего знакомого театрала в письме к Фокину: «...Мне лично понравилась деталь, где гений «направляет» руку Паганини»³⁷⁰. Партия Божественного гения была высокотехничной, балерине приходилось выполнять, к примеру, серию пируэтов в полной темноте сцены, освещаемой лишь флуоресцируемыми крыльями светлых духов. Рахманинов продолжал цитировать мнение того же театрала балетмейстеру: «Начало 18-й вариации – великолепное соло, но к концу вариации, появляющиеся в «несметном количестве» белые дамы впечатление будто бы ослабляют...»³⁷¹. Шестнадцать «белых дам» – это Божественные духи в бело-красных одеяниях и крыльями за спиной. Они окружали скрипача в танцах *à la sylphide*, передвигаясь на *pas de bourée*, вычерчивая круги и линии, останавливались в арабесках и аттитюдах. Бомонт, впрочем, считал, что вся хореография этого эпизода являлась «слишком формальной»³⁷². В целом третья сцена сочетала в себе мимику и танец.

³⁶⁷ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Paganini» *MGZEB NYC. MOMA V. 29. № 1865.

³⁶⁸ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Paganini» *MGZEA № 1.

³⁶⁹ На своем дебюте в качестве балетного композитора С. В. Рахманинов не смог присутствовать в Лондоне в июне 1939 г., так как накануне прозаично поскользнулся на паркете на вилле в Швейцарии. Ушиб был настолько силен, что более трех недель он хромотал и ходил с палочкой. «Дьявольская» ли это усмешка?

³⁷⁰ Из письма С. Рахманинова М. Фокиным от 4 июля 1939 г. Вилла Сенар. Хертенштейн в Люцерне. Цит. по : Фокин М. М. Против течения. С. 409.

³⁷¹ Там же.

³⁷² Beaumont, C. W. Supplement to Complete Book of Ballet. London : Putnam, 1952. P. 52.

Выразителен по своему напряжению, судя по сохранившейся фотографии и описаниям, был следующий эпизод «Кошмар Паганини». В нем Паганини смычком отгонял от себя Двойников Паганини. Добровольская очень точно назвала этот танец «вариантом фокинской вакханалии». Но судя по фотографии, на которой видны не все Двойники, она ошиблась, посчитав, что их было восемь (илл. 19), на самом деле, как указано в афише, их было девять³⁷³. На пожелание композитора («хорошо бы увидеть Паганини со скрипкой, но не реальной, а с какой-нибудь выдуманной, фантастической»³⁷⁴) сценограф спектакля погрузил сцену в «фантастический» зеленый свет, а Подражателям героя в руки дал светящиеся изнутри скрипки (известно, что без внутреннего «электричества» Н. Паганини не выходил на концерт). Плагиаторы, «маленькие» Паганини, обликом напоминали самого Паганини. Но в ансамблевом танце все вместе они, подобно дьяволам с хвостами, запомнившимся зрителям «более ребячливыми и смешными, чем волнующими»³⁷⁵, изгибались и двигались, как автоматы (с «автоматом» не раз сравнивали «великого Никколо» во время поклонов).

В финале «Смерть Паганини», когда сцена светлела, герой лежал на смертном одре, а за его душу боролись Божественные и Злые духи. В результате душу Паганини (исполнителя души Паганини) по лестнице вверх, к небесам, уводил Божественный гений, а светлые духи прокладывали им путь. Несмотря на затянутый финал и слабую всю последнюю сцену, критика отмечала общее захватывающее впечатление от балета и соглашалась с балетмейстером, что «постановка очень сложная в декоративном,

³⁷³ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Paganini» *MGZEB NYC. MOMA V. 29. № 1863 (фото). В афише балета Подражателями Паганини значатся 9 артистов: г-да Алгеранов, Алонсо, Андахазы, Бельский, Джиковский, Исмаилов, Лазовский, Ристик, Унгер.

³⁷⁴ Из письма С. Рахманинова М. Фокину от 29 авг. 1937 г. Вилла Сенар. Хертенштейн в Люцерне. Цит. по : Фокин. М. М. Против течения. С. 404.

³⁷⁵ Dictionnaire du ballet moderne. P. 258.

костюмном, осветительском и танцевальном отношениях»³⁷⁶.

Декорации и костюмы к «Паганини» выполнял бывший художник-символист С. Ю. Судейкин³⁷⁷. Фокин с Судейкиным были знакомы давно, с петербургских времен, со времен работы с В. Э. Мейерхольдом.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление. У балетмейстера и художника сохранялась внутренняя связь с мейерхольдовским творчеством. Потому что и Фокин, и Судейкин к 1930-м годам берегли в себе то, что в них было заложено в 1910-х годах, в то время, как сам Мейерхольд был склонен к переменам. Более того, «мейерхольдовское» начало не только не исчезало из творческой памяти Фокина, а возвращало его к дорогому времени – балетмейстер не хотел и не умел рвать со своим прошлым. Несколько эпизодов «Паганини», особенно один из них, оставивший едва ли не самое сильное впечатление от знакомства с архивной записью балета, подтверждали эту мысль. Речь идет о первой сцене «Концерт», о танце рук под управлением дирижерской костлявой руки Сатаны: пять человек стояли на коленях перед Паганини, тела и головы их скрыты за черными одеждами, в воздух взметались, изгибались и вибрировали одни только руки в белых перчатках. Здесь наглядно обнаруживал себя «петербургский период» совместной работы Фокина с Мейерхольдом: источником «чертовщины рук» явилась оперная постановка «Орфей» 1911 г. Мейерхольда-Фокина (Фокин стал сорежиссером и сочинял хореографию)³⁷⁸.

Кроме того, в эпизоде третьей сцены «Кошмар Паганини» мелькала тень фигуры театра романтизма – Гофмана (он был популярен в 1900–1910-х

³⁷⁶ Из письма М. Фокина С. Рахманинову от 24 июня 1939 г. Отель Уолфорд. Лондон. Цит. по : Фокин М. М. Там же. С. 407.

³⁷⁷ В 1920-х годах в Метрополитен-опера С. Ю. Судейкин создавал лубочные куклы для «Петрушки», придумывал зловещие маски и фантастический мир в операх «Соловей» и «Волшебная флейта». В 1937–1938 гг. он работал с М. М. Мордкиным, а незадолго до смерти в 1944 гг. оформил мясинский балет «Лунная соната» на музыку Л. ван Бетховена.

³⁷⁸ Сравни эту мизансцену «чертовщины рук» из балета «Паганини» с описанием из анонимной рецензии на оперу «Орфей»: «В картине «ада» поражают груда импрессионистски набросанных тел и эти тянущиеся ввысь руки на дне мрачного ущелья». // Биржевые ведомости. 1911. 22 дек.

годах в сознании людей Серебряного века). И Фокин, как чуткий художник, ощущал эту связь с Гофманом через связь с Мейерхольдом – и эстетически эту связь продемонстрировал через двойников-подражателей Паганини (о фокинском «гофманизме» замечательно сказано Иваном Соллертинским³⁷⁹.) Идея мистификации жизни и даже демонизации увлекала и Судейкина еще со времен сотрудничества с Мейерхольдом в 1900-х годах. В работе над «Паганини», возможно, как в никакой другой работе этого периода, петербургский художник по-особому обращал свои взоры в прошлое, любовно вспоминая совместные годы с ним работы в Театре В. Ф. Комиссаржевской. Примером могут служить, прием «театра в театре» в сцене «Концерт Паганини», демонический, но и фантастический мотив превращения девушки в птицу в следующей народной сцене³⁸⁰, а также картонные маски на лицах двойников Паганини, карикатурные маски пороков и яркие сочетания цветов костюмов – все это не только дань карнавальная стихии и площадному «театру масок» (итальянский дух силен в этом балете), но и дань самой эпохе, воспоминания о тех годах.

В условиях эмиграции работа над балетом, посвященном трагической судьбе Художника, сильнее прежнего сплотила зрелых авторов. Стоит учесть и то обстоятельство, что к середине 1930-х годов популярность живущего в Нью-Йорке художника-эмигранта, сходила на нет. В балете авторы сумели взглянуть на многое с высоты прожитых лет и продемонстрировали долю отстранения от того актуального содержания, каким мог быть наполнен этот спектакль, учитывая события в Европе³⁸¹. О том, что Фокин с Судейкиным

³⁷⁹ Соллертинский И. И. Импрессионизм в хореографии : Дункан и Фокин // История советского театра. Очерки развития. С. 340.

³⁸⁰ Так и не использованной для дальнейших балетов тем М. М. Фокин среди прочих называл С. В. Рахманинову тему про царевича Ясного сокола: «Ударится о землю и обратится соколом!» – в итоге ее разработка нашла себе место в вариации Флорентийской красавицы в «Паганини». Цит. по : Фокин М. М. Против течения. С. 403.

³⁸¹ Слова немецкого драматурга К. Эдшмидта о художнике-экспрессионисте, который «верит только в действительность, созданную им самим вопреки всякой другой жизненной действительности» характеризуют в данном случае и авторов балета «Паганини», см. : Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. С. 148.

работали в тесном сотрудничестве, свидетельствовали сохранившиеся эскизы художника, написанные в манеры последнего его периода «аллегорического экспрессионизма»³⁸². Пять из шести гуашных рисунков были воплощены на сцене в своем первоначальном варианте (исключение составил один, на котором изображены Белые духи, танцовщицы, порхавшие видениями в манере ню)³⁸³.

Основную декорацию балета составляла широкая лестница, расположенная посреди сцены и увенчанная статуей. Рядом с ней изображена колонна, а по другую сторону от лестницы – верхняя площадка в виде ротонды, где появлялся в начале балета Паганини. Высоко на заднике виднелись очертания многоярусной в готическом стиле часовни, а чуть ниже с противоположного края прорисовано здание с окном. Создавалось впечатление мрачного могущественного величия. Так живописно подчеркивался похоронный мотив «Dies Irae» – макабрической атмосферы художник добивался намеренно. В первый момент внимание зрителей на лестнице притягивала высокая фигура в полный рост, стилизованная под римскую архитектуру: такие скульптуры украшали готические соборы, и такие же женские фигуры со струящимися волосами, плавно переходящими в одежды, украшали фасады столичных особняков в стиле «модерн». Судейкину вспоминалась здесь и его работа над символистским спектаклем «Сестра Беатриса», где играющая женщину актриса перевоплощалась в статую Мадонны, одну из ипостасей метерлинковской героини. А пластический образ волны, образуемый из головок монахинь, почти напрямую воспроизведен в финальном эпизоде «Смерть Паганини»: подобно тому, как в символистском спектакле женские фигуры окружили В. Ф. Комиссаржевскую, Белые духи в фокинском балете склонились вокруг

³⁸² Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Paganini» *MGZGA Sou S. Page 1–6.

³⁸³ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Paganini» *MGZGA Sou S. Page 6. (Белые духи С. Ю. Судейкина похожи на рисунки танцовщиц К. Я. Голейзовским в 1920-х годов.)

смертного одра Ростова-Паганини.

Хореограф «Паганини» 1930-х годов также оставался верным своим завоеваниям 1900–1910-х годов. А виртуозно разработанная роль Паганини оказалась родственна Шопену в «Шопениане»–1 – муки созидания у этих героев сменялись моментами вдохновения. Героя музыканта-композитора Фокин пронес через тридцать два года творческой жизни, с 1907 г. по 1939 г. И Паганини он решал теми же средствами, что и Шопена. И не решение возможной двойственности, антагонизм «дьявольского»–«совершенного», в отличие от Рахманинова, еще раз подчеркнем, увлекала Фокина, а трагическая судьба художника в окружающем враждебном мире. У Фокина раз и навсегда было сложившееся представление: художник творит, творчество связано с женщиной-музой, освобождающей его от дьяволов в душе и приносящей успокоение. В музу мог вселиться дьявол, как в случае с «Паганини», тогда художник устоит от ее чар и светлые силы его искусства восторжествуют. В этом виделось продолжение основополагающих тем «Шопенианы»–1 и «Прелюдов» – выявление из музыки Шопена и Листа «психологических данных сюжета» (по меткому выражению Бориса Асафьева)³⁸⁴. В «Паганини» развивалась и тема «Шопенианы»–2: Паганини вдохновляли Божественный гений и Духи, так же как Юношу – сильфиды. И не так важно, кто герой – музыкант, композитор или вовсе искушаемый во сне монах из «Фра Мино», все они боролись с дьяволами в душе, все проходили через испытания и искушения, все испытывали сильные душевные муки.

Противопоставление «светлого» – «темному» издавна входило в сферу интересов и мировоззрения балетмейстера Фокина. Поэтому героев из балетов на музыку разных композиторов он сводил к единой схеме. «Светлая» сторона обязательно ассоциировалась с итальянским мотивом: малоудачная мимодрама «Фра Мино» основана на флорентийской легенде,

³⁸⁴ Асафьев Б. В. О балете. С. 28.

Паганини искушала Флорентийская красавица (или же он вселял в нее демонов, делая из нее пленницу), герой «Прелюдов» действовал на фоне итальянского пейзажа. У Фокина, художника, сформированного в начале XX в., культ итальянского, и особенно флорентийского, искусства необыкновенно высок (эпоха Ренессанса связывалась с высшим проявлением во всех видах искусства, в живописи и пластике, в первую очередь). В связи с балетом «Паганини» поклонение итальянскому искусству объяснялось двумя вещами: 1) Никколо Паганини был родом из Генуи; 2) ранее рассмотренное влияние «Флорентийских ночей» Генриха Гейне. «Темная» сторона связывалась с отшельничеством, монашеством и, главным образом, с явлением нечисти: Шопен боролся с монахами-призраками в своем кабинете в «Шопениане»–1; в «Шопениане»–2 на заднике изображался разрушенный монастырь; «монахи в черных одеждах» наступали на Юношу в «Прелюдах»; праведный монах Фра Мино поддавался искушениям ведьмы-нимфы и погибал; за душу Паганини боролись Злые духи с Божественными, а ведьма, обнаружившаяся под звуки гитары Паганини, скрывалась в образе Флорентийской красавицы³⁸⁵.

В Лондоне «Паганини» называли успехом года, вспышкой сезона. «Впечатляющим созданием» назвала этот балет «Times»³⁸⁶. Впрочем, А. Хаскелл признав за Фокиным мастерство, раскритиковал романтическую подоплеку балета, а о работе Судейкине отозвался как о «банальной»³⁸⁷. В Нью-Йорке спектакль показали в следующем сезоне, в ноябре 1940 г. Обозревателя «New York Times», напротив, вдохновила декорационная установка, интересно использующая театральное пространство сцены, и

³⁸⁵ Такие случаи история балета знала, когда большого таланта актеры предлагали собственную психологическую интерпретацию, идущую в разрез с волей автора: например, в «Лебедином озере» танцовщица, исполняющая двупланную партию Одетты-Одиллии, могла выглядеть более правдоподобно в обличье «черного» лебедя, а в «белом» акте, наоборот, разыгрывала двойника Одетты.

³⁸⁶ Цит. по : García-Márquez, V. The Ballets Russes. Colohel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932–1952. P. 258.

³⁸⁷ Haskell, A. Balletomania then and now. New York : A. A. Knopf, 1977. P. 86.

через год после премьеры он заключал: «...Мода проходит, а работа свежа и витальна»³⁸⁸. И. Колодин в «New York Sun» с энтузиазмом отмечал, что хореографических жилах Фокина текла сама «кровь балета»³⁸⁹. Сын Фокина приводил в своей книге воспоминаний восторженное мнение известного американского критика У. Терри: «...Почти невероятно, что Михаил Фокин, после едва ли не полувекового творчества, смог создать произведение столь современное по своей хореографической изобретательности, столь ясное и молодое по настроению, которое там господствует»³⁹⁰. В связи с «Паганини» манеру позднего Фокина американская критика определила «сверхромантическим экспрессионизмом»³⁹¹.

Балет, складывался не фрагментарно, а систематически, и Фокин, по воспоминаниям Рябушинской, занимался не отдельно ее персонажем, а всей картиной в целом, перенося на сцену полностью созревший спектакль. В Австралийском фонде (Australian Ballet Foundation) и Танцевальной коллекции Нью-Йоркской публичной библиотеки хранятся фрагменты спектакля «Паганини» 1946 г., в том числе вариация, поставленная на Рябушинскую (без музыки)³⁹². Суриц, видевшая спектакль Фокина в труппе полковника де Базиля в 1946 г. (и плохо запомнившая его в силу давности события) вспоминает о нем сегодня как о зрелище преимущественно «темном». В 1986 г. в Америке возобновил спектакль В. Докудовский – главный европейский Паганини второго поколения исполнителей³⁹³. В рецензии на это возобновление в американской труппе Tulsa Ballet Theatre

³⁸⁸ Цит. по : García-Márquez, V. The Ballets Russes. Colohel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932–1952. P. 257.

³⁸⁹ Цит. по : Ibid.

³⁹⁰ Fokine, M. Memoires of a Ballet Master. P. 287.

³⁹¹ Цит. по : García-Márquez, V. Op. cit. P. 257.

³⁹² Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. [Genevieve Moulin Dancing in Avrova's Wedding, Paganini and Symphonie Fantastique]. *MGZIC 9–965 (в цвете) и *MGZIC 9–939 (ч/б).

³⁹³ Роль Паганини как будто была создана для Р. Нуреева, танцовщика, безудержного по количеству выступлений в год – но никогда не была им исполнена (балет шел преимущественно в Америке и Австралии).

(штат Оклахома) Гарафола сетовала по поводу «глупых изменений»³⁹⁴, повлекших за собой искажение задуманного автором. Однако, изменения, точнее упрощения, вносились в спектакль уже, начиная с середины 1940-х годов, то есть сразу после смерти Михаила Фокина³⁹⁵.

Параграф III. 2. «ФАНТАСТИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ». 1936 г.

Хореографических постановок на музыку Гектора Берлиоза насчитываются единицы, однако «берлиозиана» имела яркую вспышку в балетном театре XX в.: на музыку «Фантастической симфонии» возник шедевр, выразивший свое время. Мясин долго вынашивал идею танцевальной интерпретации этой музыки, и всегда, по его признанию, любил данное произведение Берлиоза.

В первом зрелом сочинении, написанном двадцатисемилетним композитором в 1829–1830 гг., Берлиоз разбил классическую четырехчастную симфоническую схему и в ее рамках создал пятичастную музыкальную драму³⁹⁶. Выразительность он ставил превыше всего³⁹⁷. Средствами романтической «Фантастической симфонии» Берлиоз выражал свою страсть к ирландской актрисе Г. Смитсон: в образе Артиста композитор воплотил себя, а свое помешательство – в образе навязчивой идеи (*idée-fixe*)³⁹⁸. Любовная одержимость героя связывалась с его мечтой о

³⁹⁴ См. : Garafola, L. Fokine's *Paganini* Resurrected // Ballet Review. Spring 1986. P. 69–71.

³⁹⁵ Очевидное влияние фокинский «Паганини» оказал на московскую постановку «Паганини» Л. М. Лавровского (7.04.1960, Большой театр). План М. М. Фокина сохранился, и Л. М. Лавровский мог с ним ознакомиться заранее. Можно утверждать, что отдельные фрагменты его спектакля совпадают с описанием спектакля М. М. Фокина.

³⁹⁶ «Новая форма, носящая старое название», – как сказал Р. Шуман о новаторском приеме создателя программного симфонизма Г. Берлиозе. Цит. по : Шуман Р. О музыке и музыкантах : в 2-х т. М. : Музыка, 1975. Т. 1. С. 220.

³⁹⁷ Подробнее см. : Хохловкина А. А. Берлиоз. М. : Музгиз. 1960. С. 285.

³⁹⁸ Г. Смитсон в 1827 г. поразила Париж в «шекспировских» партиях Джульетты и Офелии. Импульсивный Г. Берлиоз, идеализирующий женщин, настойчиво ухаживал за актрисой. Несчастливый брак с Г. Смитсон в итоге был заключен в 1833 г., но позднее Г. Берлиоз признался: «Я не мог ни жить с ней, ни оставить ее». В 1832 г. после возвращения в Париж и по иронии судьбы остановившийся в той же комнате, которую снимала и Г. Смитсон, он вспоминал в «Мемуарах»: «...Если перед тем как дать концерт, я отправлюсь

возлюбленной, а видения возлюбленной автор сопровождал повторяющейся в разных тональностях одной и той же музыкальной фразой (двойной *idée fixe*). Как дирижер Берлиоз увеличивал количество музыкантов, вводил новые инструменты, использовал приемы игры, создающие невиданные прежде эффекты, – создавал в итоге романтический оркестр, с помощью которого его симфония превращалась в масштабный театр. Сама по себе «Фантастическая симфония» чрезвычайно театральна: к примеру, одна из сцен называлась «Бал», в другой сцене наличествовала плясовая тема нечисти, а для предыдущей был написан гротескный танец ведьмы³⁹⁹.

Как истинный театрал и поклонник литературы Гектор Берлиоз оставил готовую музыку и сценарий (в виде литературной программы) для будущего балетного спектакля⁴⁰⁰. Для Берлиоза поэтическое слово несло особый смысл, об этом свидетельствовали многие его сочинения⁴⁰¹. Насколько литературная основа была важна для композитора, говорило его письмо к другу, где он сам определял «Фантастическую симфонию» как

в английский театр и вновь увижу ее, то я неизбежно опять впаду в *delirium tremens*, заново потеряю разум и сделаюсь неспособным к тем моим хлопотам и усилиям, которые требует от меня моя музыкальная затея. (Речь идет о подготовке концерта второго варианта Фантастической в Париже. – В. В.) ...Я отдаюсь во власть судьбы, которая меня преследует, и не борюсь более». Цит. по : Берлиоз Г. Мемуары. М. : Музыка, 1967. С. 294.

³⁹⁹ В 1829 г. Г. Берлиоз написал «Балет теней»; «Балетом сильфов» назывался один из трех симфонических эпизодов из «Осуждения Фауста», на музыку которого в 1920-х годах собирався ставить балет М. М. Фокин. В танце ведьмы в сцене «Сон в ночь на шабаш» неузнаваемо изменялся лейтмотив возлюбленной в крикливом тембре – так называемый прием трансформации тематизма, впервые примененный композитором.

⁴⁰⁰ В 1832 г. Г. Гейне, вспоминая свои впечатления от исполнения «Фантастической симфонии», рисовал яркие картины: «Это было в консерватории, на концерте, где исполнялась его большая симфония, причудливый ночной пейзаж, на фоне которого лишь изредка появлялось светлое пятно – метавшаяся сентиментальная женская фигура в белом – или вспыхивал факел дьявольской иронии». Цит. по : Музыкальная литература зарубежных стран. М. : Музыка, 1973. Вып. 4. С. 28. Напомним, что берлиозовская программа в 1936 г. служила сюжетной основой для балета «Видения» в хореографии Ф. Аштона.

⁴⁰¹ Следующим произведением после «Фантастической симфонии» Г. Берлиоз задумал «Бурю», вскоре написал увертюру к «Королю Лиру». Поэтическое слово У. Шекспира, И. В. фон Гете, Дж. Байрона нашло свое отражение и в драматических симфониях Г. Берлиоза таких, как «Ромео и Джульетта», «Осуждении Фауста», «Гарольде в Италии» и, конечно, в первом сочинении – в «Фантастической симфонии».

«роман, или вернее рассказ»⁴⁰², в котором каждая симфоническая картина-эпизод имела свое название, разработанный сюжет и соответствующий темп-настроение.

Вкратце приведем программу «Фантастической симфонии» («Эпизод из жизни артиста»)⁴⁰³:

«Первая часть. «Мечты. Страдания». Любимый образ и мелодия, связанная с ним преследуют его неотступно. Страдание, ревность, сердечный пыл, слезы.

Вторая часть. «Бал». Художник в гуще толпы, но юношу волнует любимый образ.

Третья часть. «Сцена в полях». Пейзаж. Проблеск надежды на взаимную любовь выражает адажио. Одиночество. Тишина.

Четвертая часть. «Шествие на казнь». Художник отравляется опиумом. Не умирает, а погружается в сон, в котором становится ее убийцей и видит собственную казнь. Появляется последняя мысль о возлюбленной, и она обрывается как бы ударом топора.

Пятая часть. «Сон в ночь шабаша». Он видит свои похороны. Его обступили рожи, ведьмы. Дьявольская оргия. Любимая мелодия звучит еще раз, но как пошлая тема. Пародия на “Dies Irae”».

В своей симфонии Берлиоз запечатлел историю молодого человека, в которой на первый план выходил душевный склад главного героя, подобного герою А. де Мюссе в «Исповеди сына века» (1836). О первом варианте программы «Фантастической симфонии» Берлиоз в письме к другу писал, что его герой «находится в состоянии духа, которое Шатобриан так восхитительно нарисовал в “Рене”»⁴⁰⁴. История Берлиоза тяготела к схемам романов-исповедей, и, по словам композитора, его вдохновлял образ из

⁴⁰² Из письма Г. Берлиоза Ю. Феррару. Париж. 16 апр. 1830 г. Цит. по : Берлиоз Г. Избранные письма : в 2-х кн. Л. : Музыка, 1981. Кн. 1. С. 32.

⁴⁰³ Программа «Фантастической симфонии» приводится по изд. : Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды. Л. : Музгиз, 1956. С. 151–154.

⁴⁰⁴ Цит. по : Хохловкина А. А. Берлиоз. С. 80.

повести «Рене, или Следствие страстей» (1802)⁴⁰⁵. Если чувства героя в первых сценах симфонии были близки Берлиозу по собственным переживаниям (они близки и шатобриановскому настрою), то на эмоциональное решение финальных сцен композитора подвигла, как отмечали музыковеды, популярная в те годы в Париже и оказавшая на Берлиоза сильное впечатление повесть другого французского романтика – «Последний день приговоренного к смертной казни» (1829) В. Гюго⁴⁰⁶. Прочитав культового для эпохи романтизма писателя: «Не знаю, был ли то сон, фантазия или действительность, но я, несомненно, сошел бы с ума... Ах, какие страшные призраки! Да нет же, то был просто дурман, порождение моего опустошенного, страдавшего мозга. Химера в духе Макбета!»⁴⁰⁷.

Смертник из прозы Гюго называл себя «несчастливым фантазером», и про него мы только знаем, что ему сорок лет. Мотив преступления оставался до конца повести так и не проясненным (то ли было преступление, то ли его не было), а готовящееся наказание преподносилось так, что читатель должен был сам решать (то ли это страшный сон героя, «фантастическое видение», то ли ожидание казни наяву), о чем автор предупреждал во введении. На месте невинно осужденного смертника мог представить себя любой впечатлительный художник XIX в. Литературно-музыкальные видения симфонии Берлиоза (финальные части «Шествие на казнь» и «Сон в ночь на шабаш»⁴⁰⁸), по мнению диссертанта, находят отголоски в конкретных романтических страницах дневника приговоренного. Приведем из него два примера.

⁴⁰⁵ «Гений христианства» Ф. Р. Шатобриана, куда вошла повесть «Рене, или Следствие страстей», была одной из любимых книг французского композитора.

⁴⁰⁶ К другим литературным источникам «Фантастической симфонии» музыковеды относят сцены из «Фауста» И. В. фон Гете, образ Октава из «Исповеди сына века» А. Мюссе, стихотворение В. Гюго «Шабаш ведьм», а также «Грезы опиомана» де Квинси и рассказ Т. Мура о казни ирландского патриота Эммета.

⁴⁰⁷ Гюго В. Последний день приговоренного к смертной казни. М. : Азбука-Классика. 2007. С. 25.

⁴⁰⁸ Название сцены «Сон в ночь на шабаш» пародировало название шекспировской комедии.

Пятой части «Фантастической симфонии» с шабашом ведьм и похоронами героя соответствовал фрагмент из главы XIII, а именно момент одевания на заключенных кандалов перед отправлением на пожизненную каторгу: «Выглянуло солнце и как будто зажгло ореол вокруг голов арестантов. Все прикованные к пяти цепям поднялись сразу, одним судорожным движением. И все взяли за руки, так что вокруг фонарного столба вдруг сомкнулся огромный хоровод... Вместо лиц – дьявольские хари. Рты перекошились, глаза засверкали, каждый грозил из-за решетки кулаком, каждый что-то вопил. Я был потрясен, увидев, сколько непогасших искр таится под пеплом»⁴⁰⁹. И далее: «Если бы я задумал описать шабаш, то изобразил бы его именно таким – не лучше и не хуже» (Здесь и далее подчер. мною. – В. В.)⁴¹⁰. А сам лик берлиозовской ведьмы отсылал к старухе из главы XLII: во фантасмагорическом сне смертнику привиделось, будто за створкой шкафа стояла старуха, упавшая «как кусок дерева, безжизненный предмет», затем открывшая один глаз, задувшая свечу и укусившая его за руку.

Схожие мысли роились в голове приговоренного из повести Гюго в главе XXXIV, что соответствует четвертой сцене симфонии, где происходило убийство и казнь молодого Музыканта⁴¹¹: «В торжественные минуты благоговейного паломничества в прошлое я с ужасом наталкиваюсь на свое преступление; но мне кажется, я раскаиваюсь недостаточно. До приговора угрызения совести были сильнее; с тех пор мысли о смерти вытеснили все остальное»⁴¹². И еще в главе XIV: «Лучше эшафот, чем неволя, лучше небытие, чем ад... Я только чувствовал, что меня везут, как человек,

⁴⁰⁹ Гюго В. Последний день приговоренного к смертной казни. С. 27.

⁴¹⁰ Там же.

⁴¹¹ В сцену «Шествие на казнь» вошли страницы неоконченной Г. Берлиозом оперы «Тайные судьбы».

⁴¹² Гюго В. Там же. С. 44.

впавший в летаргический сон, чувствует, что его хоронят заживо, и не может ни пошевелиться, ни крикнуть»⁴¹³.

Влияние французской романтической повести на французский музыкальный манифест романтиков прослеживается без труда (хотя в целом отношение Берлиоза к Гюго было не однозначно положительное⁴¹⁴). Обоих героев роднила тяга к смерти: литературный герой призывал смерть, так же как спустя год герой музыкальный видел в ней избавление от страданий⁴¹⁵. И еще отметим, что свое представление о смерти Гюго вложил в уста крошечной дочки героя: умереть – значит «быть в земле и на небе». Первая симфония Берлиоза и была дуалистичной, это – музыка, переносящая на «небеса», и музыка, повергающая в «преисподнею»⁴¹⁶.

III. 3. 2. Постановка и новизна

При создании балета «Фантастическая симфония» Мясин взял за основу установки композитора: действенную выразительность и литературность, что для хореографа было не менее важным, чем танцевальная природа симфонии. Но Мясин интерпретировал музыку, исходя из индивидуальной установки. Взять, к примеру, женский образ.

⁴¹³ Гюго В. Последний день приговоренного к смертной казни. С. 28.

⁴¹⁴ Об отношении Г. Берлиоза к творчеству В. Гюго см. : Хохловкина А. А. Берлиоз. С. 80–83.

⁴¹⁵ Про мечтания своего героя В. Гюго писал: «Ах, если бы мне удалось вырваться отсюда (из тюрьмы. – В. В.), как бы я побежал в поля!». И далее: «...Эх ты, злосчастный мечтатель! Сломай сперва стены в три фута толщиной, в которых ты заточен. Нет, смерть! Смерть!» Цит. по : Гюго В. Там же. С. 31. Музыкант Г. Берлиоза, наоборот, из сцены «В полях» попадал на собственную казнь, но иная последовательность музыкальных событий большой роли не играла (интересно, что для второй редакции симфонии сцену «В полях» Г. Берлиоз переписал, вдохновленный прогулками в окрестностях виллы Боргезе в Риме, куда поехал, завоевав I Римскую премию).

⁴¹⁶ В. Гюго, как скальпелем, обнажал мысли о смерти и посмертии. Пр процитируем фрагмент из главы ХLI: «Но если мертвецы возвращаются, в каком же облике возвращаются они? <...> Голова или туловище становится призраком? <...> А что делает смерть с нашей душой? <...> Возвращает ли ей хоть изредка телесные очи, чтобы смотреть на землю и плакать?» И вот фрагмент из главы XXXIX: «А чего стоит шестинедельная агония и целый день предсмертной муки? Чего стоит томление этого невозвратного дня, который тянется так медленно и проходит так быстро? Чего стоит эта лестница пыток, ступень за ступенью приводящая к эшафоту?» Цит. по : Там же. С. 41, 39.

Противоположные музыкальные характеристики (типичные для искусства романтизма) обозначали для Берлиоза раздвоенность образа Возлюбленной. Для Мясина – женский лик изначально многогранен и един в своей разноплановости, поэтому двойственность женского образа воплощала самая неотразимая балерина 1930-х годов Т. Туманова, прозванная «черной жемчужиной». Далее – прилагательное «фантастическая» в названии произведения композитору служило преувеличенной степенью выражения (программа Берлиоза разнилась в трех вариантах⁴¹⁷), Мясину же было важно усилить действие иррациональным началом (страхом, отчаянием, смертью), то есть актуальными и для современности мотивами. Новых персонажей, таких как тюремщик, стерегущий убийцу в тюрьме («Шествие на казнь») или Олень («В полях»), хореограф ввел, чтобы удвоить впечатление гибельной обреченности безумного героя. Хореограф заострял внимание на выразительных характеристиках современного человека, визуализировал внутренние его видения, видения угрожающие и даже разрушительные.

Музыкант, так назывался герой в балете Мясина, отравлялся в первой картине «Мечты. Страдания». Хореограф подчеркнул, что страшный сон Музыканта есть результат *его* собственных фантазий. Соответственно, *все* действие от начала до конца балета молодому человеку снилось. То есть мечты и страдания влюбленного Музыканта изначально являлись для Мясина результатом принятой дозы опиума, а видения последних сцен, соответственно, удваивались в помутненном сознании его героя темой «сна во сне». Для автора же симфонии решение музыканта покончить с собой по ходу развития действия мотивировалось безответным чувством, болезненно-чувствительной натурой молодого человека, и оборачивалось кошмарным сном, в котором происходило убийство, и в котором он был свидетелем собственной казни. В этом разница мышлений художников двух столетий – романтического и экспрессионистского.

⁴¹⁷ Три варианта программы «Фантастической симфонии» приведены А. А. Хохловкиной. // Хохловкина А. А. Берлиоз. С. 495–498.

Диссертанту удалось познакомиться с сохранившимися в Фонде Мясина Танцевального отдела Нью-Йоркской Публичной библиотеки (Jerome Robbins Dance Division) записью премьерного спектакля 1936 г. (без музыки в костюмах) и записью репетиции балета (без костюмов)⁴¹⁸, а также с двадцатью восемью фотографиями⁴¹⁹. Использовались также в работе английские рецензии. Эти материалы позволили представить, каким был спектакль.

Балет «Фантастическая симфония» завершал сезон 1935/1936 гг., его премьера состоялась 24 июля 1936 г. в Лондоне в театре Ковент-Гарден. Балет имел большой успех – это было самое театральное зрелище из всех поставленных Мясиним «балетов-симфоний».

Через распахнутое окно, в котором виднелись освещенные электричеством дома, уличный свет проникал в комнату Музыканта и напоминал о городском шуме и суете⁴²⁰. Четыре группы танцовщиков, олицетворявшие в первой картине смену настроений художника (меланхолия, мечтательность, веселость, страстность), образовывали цепь абстрактных ансамблевых движений. Каждая группа имела свой рисунок: меланхолическая парадоксальным образом завершалась в виде вертикальной линии; мечтательная проносилась в задумчивом хороводе; веселая подхватывала и в вихре закручивала всех участников, оставшихся на сцене; страстная врывалась и нарушала равновесие. Группы возникали неожиданно с разных сторон: веселые музы врывались в комнату из распахнутого окна, страстный порыв заполнял все пространство сцены, взлетая вверх, вниз по незаметной лестнице. Создавалось впечатление, будто танцовщики – это

⁴¹⁸ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. «Symphonie Fantastique» *MGZHB 12–1000, № 280-284 (репетиция) и «Symphonie Fantastique»: excerpts *MGZHB 6–1000, № 285 (фрагменты с премьеры).

⁴¹⁹ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Symphonie Fantastique» (Massine) *MGZE (#26-53).

⁴²⁰ У М. М. Фокина, к примеру, подобной двойственности быть не могло: в студии Паганини тоже нарисовано окно, но оно глухое, без видимости перспективы.

материализовавшиеся звуки сочиняемой музыки молодого Музыканта, которые выскакивали из клавиш фортепиано (прямо на сцене, в студии, был расположен инструмент). Хореографические мизансцены четырех настроений отражали рассеянное состояние героя: аллегорические пассажи длились с едва фиксированными остановками, ансамбли на мгновение замирали на полу и проносились в воздухе.

Музыкант принимал опиум, стены комнаты вдруг исчезали, и перед ним открывалось вневременное пространство с фигурой сфинкса в середине сцены. Артисты продолжали главного героя окружать, опутывая, зачаровывая вязью своего танца, и рассыпались по сторонам. В финальном аккорде берлиозовского аллегро все четыре группы воссоединялись в конусообразной композиции: танцовщики, как акробаты, ловко устраивались поверх друг друга, а другие окружали их на полу – распластанный фундамент как бы контрастировал с гигантской фигурой. Этот композиционный контрапункт, выстроенный на устремленности ввысь и тяготению к низу, – пластическая интерпретация первой части симфонии Берлиоза и эмоциональная точка всей сцены. Лишь в финале ее звучал лейтмотив всей симфонии, выражающий мечту о Возлюбленной. Возлюбленной появлялась на сцене с первым звуком своего мотива и исчезала с последним его аккордом. Она скользила среди групп-звуков-настроений и воплощала собою мечту об идеальной любви, в итоге Тамару Туманову подхватывали и уносили артисты кордебалета в знак невоплощенности этой мечты. «...Я стоял на сцене один, изображая молодого человека в состоянии глубокого уныния», - вспоминал исполнявший роль Музыканта Леонид Мясин⁴²¹.

Сохранилась фотография из первой сцены⁴²², запечатлевшая фигуру сфинкса (илл. 22). Слева видна мясинская «пирамида» из женщин и мужчин,

⁴²¹ Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете. С. 196.

⁴²² Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Symphonie Fantastique» *MGZE № 31.

а в центре сцены на приступочке стояла Возлюбленная в «сильфидном» тюнике, устремившая взор в сторону Музыканта, с правой стороны от нее присевший на колено герой тоже протягивал в ее сторону руки. Но ни мужской костюм (темная туника и головной убор, точнее восточная шапочка с перьями, который обычно изображался на иллюстрациях у байронических корсаров), ни очертания лица артиста (с трудом различимые на этом снимке) не соответствовали образу первого исполнителя Музыканта, если судить о Мясине по трем другим фотографиям из разных сцен⁴²³. На этих снимках элегантный Мясин-Музыкант одет во фрак, рубашку с бабочкой⁴²⁴. Вероятно, эта ансамблевая сцена первой картины более позднего времени, когда роль главного героя перешла к другому солисту. Однако, на фотографиях видно, насколько в первой картине герой и масса еще взаимосвязаны, хореограф пока соединял то, что развел в последующих сценах, – формы аллегорического абстрактного танца с танцем иллюстративным и драматичным.

Вторая картина «Бал» – типично романтическая сцена, рассказанная на языке другой эпохи⁴²⁵. Из тиши кабинета действие перемещалось в бальную шумную залу. На одном из эскизов К. Берара, сценографа «Фантастической симфонии», запечатлены танцующие пары, вальсирующие вдоль огромных канделябров, освещающих двухъярусную залу какой-то

⁴²³ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Symphonie Fantastique» *MGZE № 46, 48, 45 (фото из эпизодов «Мечты и страдания», «В полях», «Тюрьма»).

⁴²⁴ «Лучший и знаменитый танцовщик того времени, он предпочитал характерные и полухарактерные роли, создал собственный стиль и, несмотря на замечательный прыжок, никогда не брался за чистую классику; неправильная форма ног исключала для него классические трико, которое он даже на репетициях заменял черными брюками наподобие испанских. Эти брюки и высоченный воротник белой рубашки неотделимы от образа Мяси́на для тех, кто его знал», – как описывала Л. Ф. Мясина современница. Цит. по : Тихонова Н. А. Девушка в синем. С. 130.

⁴²⁵ Бал и вальс заняли важное место в творчестве другого балетмейстера, Дж. Баланчина, многие его балеты включали эти танцевальные элементы, и то был в чистом виде бессюжетный симфонический танец, строящийся по законам и сюжетной логике музыкальной формы.

мистической крепости (илл. 23)⁴²⁶. В мемуарах Мясина читаем: «...Лакей в ливрее держал зажженный фонарь, пока появившаяся компания – женщины в белом и мужчины в черных фраках – кружила по сцене»⁴²⁷. В репетиционной записи лакея не видно, но на спектакле канделябры держали слуги-негры, а множество пар в завораживающем вихре проносились сначала в полумраке, затем в полностью освещенной зале, то по кругу, то навстречу друг другу. Эта картина получилась самой театральной: красно-белые колонны усиливали контраст между черными фраками и белыми платьями, а у дам, в свою очередь, этот контраст еще усиливался за счет белизны наряда с черными завершениями на руках и ногах (перчаток и пуантов)⁴²⁸. В вальсе «разные пары исполняли разные па, что придавало танцу некую лихорадочность, тревожность, передающее состояние души мечущегося среди танцующих Музыканта. Эта сцена вообще была, по отзывам свидетелей, одной из лучших в спектакле, чему немало способствовало романтическое оформление Кристиана Берара и световые эффекты»⁴²⁹. Неустойчивым линиям хореографических мизансцен противопоставлялись устойчивые линии декоративных колонн, а душевное смятение героя Мясина подчеркивало мерцающее освещение. С возвращением в вальсе мелодии-мечты Возлюбленная – Туманова показывалась среди танцующих и, словно тень, никем незамеченная (как Сильфида в хижине Джеймса) скрывалась – один Музыкант замечал это сладостное видение. В этой сцене тема Возлюбленной включала встречу-выход, вальс-дуэт и уход-соло. Как только Возлюбленная с Музыкантом появлялись, кордебалет собирался в две группки, освобождая им диагональный проход, по которому они с разных

⁴²⁶ Эскиз декорации для третьей картины «Бал» опубликован в американской программе «Русских балетов Монте-Карло» сезона 1936–1937 гг. Коллекция Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Symphonie Fantastique» *MGZB.

⁴²⁷ Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете. С. 196

⁴²⁸ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Symphonie Fantastique» *MGZE № 49.

⁴²⁹ Суриц Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. С. 151

сторон приближались друг к другу. Выход их строился на стремительном полете и неожиданной остановке, на непрерывности и оборванности, на кантиленности и паузе: такая пластическая пунктирность – лучшее свидетельство событий кажущихся, воображаемых. На время упоенного дуэта, идущего под музыку адажио, льющейся танец пар замирал в неподвижных позах и возобновлялся с окончанием главной пары. В тот же миг Возлюбленная выскальзывала из рук Музыканта, сливаясь с танцующей массой. Герой мчался за ее рассеивающимся силуэтом и театральным жестом закрывал руками лицо.

В следующей картине его мечта-греза оборачивалась мечтой-томлением.

На пленер, в атмосферу идиллии переносилось действие *третьей картины* «В полях». Одинокое сидящий на камне молодой человек созерцал танец Молодого пастуха с Молодой девушкой. Решенный в свободной манере дуэт Н. Вершининой с Ю. Зоричем символизировал для измученного героя вечное единство, в то время как на одинокую мелодию свирели шел резвый танец Оленя в исполнении А. Козлова. Именно в музыке, играемой на свирели Старым пастухом, возникал главный лейтмотив любимого образа. В бальном платье, как видение, Туманова то томно переступала по сцене, дразня погруженного в себя Музыканта, то проносилась мимо него, увлекая за собой. Светлые пасторальные эпизоды резко сменяли темные, в буквальном смысле, эпизоды, несущие собою разрушительную силу (основу всей части составлял контрапункт мелодического и ударного звучания.) Вновь и вновь на сцену вторгался мужской кордебалет в развивающихся на головах повязках. После очередного сметающего вихря герой оставался в полном одиночестве. Частая смена кадров-настроений еще более усиливала фрагментарное впечатление, и здесь окончательно дробился общий танцевальный поток.

Картина «В полях», наравне с «Балом», представляла бы своего рода образцы завершенных одноактных балетов, если бы не кордебалетные

вставки в третьей части, обнаруживавшие драматический нерв действия и проявляющие экспрессионистское хореографическое мышление Мясина, которое в полной мере проявилось в финальных двух эпизодах.

В «Шествие на казнь» и «Сон в ночь шабаша» (*четвертой и пятой картинах*) Мясин чувствовал себя в своей стихии жанрово-изобразительной хореографии. Эти сцены были насыщены действием, с точки зрения сюжетного развития, и изобретательны, с режиссерской точки зрения. В «Шествии на казнь» происходила масса событий: убийство Возлюбленной, вынесение смертного приговора, заключение в тюрьму, пытка палачей, дорога на эшафот, присутствие на собственной казни. Оголенная коробка сцены, темный глухой задник определяли границы внебытового пространства галлюцинаций героя (то ли мрака преисподней, то ли ужаса фантазии). Видения молодого человека передавались средствами иллюстративной пантомимы и танцевального гротеска на этот раз обезличенной массы, а не средствами индивидуальных характеристик-настроений. Скрытые капюшонами палачи нависали над осужденным героем неприступным кольцом, пытали и мучили его. Очевиден скрытый парафраз с первой картиной, где Музыкант испытывал муки творчества, где покоя ему не давали звуки, не складывающиеся в общую мелодию, – здесь же его пытали реальные персонажи в фантасмагорическом облике. Перед казнью в самый последний момент возвращалась тема Возлюбленной, последняя мысль о ней: Туманова появлялась и исчезала, как только навязчивая музыка обрывалась, прерванная инструментальным ударом смерти.

На похороны своего убийцы-жертвы Возлюбленная появлялась в образе ведьмы. На одной из фотографий зафиксирована экспрессивная поза Тамары Тумановой: ободранное платье, лицо повернуто в профиль, кисти рук заострены, а пальцы максимально разжаты (илл. 25)⁴³⁰. Участвовать вместе с ней в ночном шабаше собрались демоны и черти, которые, резко

⁴³⁰ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. Painting or Graphic Art. «Symphonie Fantastique» *MGZE № 51.

жестикуюлируя, кружили по сцене. Последняя картина строилась на контрасте размашистых движений беснующихся демонов и судорожной пластики мелкой нечисти в крысиных масках. Раскованная пластика их танца в ином, гротесковом, виде явилась оборотной стороной бального церемониала: этот танец ведьм был поставлен на искаженную версию «Dies Irae» и пародировал грациозность вальса. Ансамбли то и дело группировались в единую массу, и по своим стайкам разбивались в пародийных контрапунктических мизансценах. Например, демоны прыгали, устремляясь кверху, а перед ними на четвереньках ползала нечисть, или она приседала на колени в фигурных позах в тот момент, когда в разных ракурсах красовались гротескные композиции демонов⁴³¹. О финальной части своего балета Мясин писал: «...То была гротескная кульминация всего, что я ввел в действие прежде...»⁴³². Иными словами, гротеск Мясина достигал здесь цельного стиля.

По мнению известного театроведа П. А. Маркова, видевшего «Фантастическую симфонию» в 1958 г. в Римской Опере: «Наиболее насыщенной и острой представляется четвертая картина, в которой звучит и сатирический гротеск, когда из-под белых пелерин торжественных прелатов появляются маленькие фигурки красных чертенят»⁴³³. Марков, возможно, ошибался, описывая последнюю пятую картину, где «появляются фигурки чертенят» (илл. 24). «Весь спектакль носит в целом абстрактный характер», – заключал театровед⁴³⁴. Балет завершался характерной фигурой-эмблемой: артисты выстраивали две вертикальные комбинации «развилку» и «дугу»: «развилка» представляла собой две линии тел танцовщиков, «дуга» – полуовал, не доведенную до конца параболу из тел. Мясин открыл новую

⁴³¹ Одну из сцен мясинского балета 1939 г. «Красное и черное» (музыка Д. Д. Шостаковича) американский балетный критик Р. Лоуренс назвал «сатанинским празднеством», см. : Lawrence, R. The Victor Book of Ballets and Ballet Music. New York, 1950. P. 375.

⁴³² Мясин Л. Моя жизнь в балете. С. 197.

⁴³³ Марков П. А. Итальянские впечатления // Театр. 1958. № 7. С. 165.

⁴³⁴ Марков П. А. Итальянские впечатления // Там же.

форму, в которой аллегорическая структура хореографической симфонии способна выражать характер сюжетного повествования. «Фантастическая симфония» – яркий тому пример.

Итак, новизна этого балета составляла два плана: 1) формальный, связанный с языком и формой; 2) содержательный, имеющий отношение к образу герою и к негласно выполняемой хореографом художественной миссии.

«Героем своего времени» явился Музыкант из «Фантастической симфонии» Мясина. Чтобы предстать в образе Музыканта персонифицированным героем (а не абстрактным персонажем), Мясин выбрал именно берлиозовскую «Фантастическую симфонию», а не ранее, к примеру, написанные композитором сцены из «Фауста» или продолжения к ним «Осуждение Фауста»⁴³⁵. Хореограф, оперирующий категориями экспрессионистской поэтики, берлиозовского героя переносил в эпоху, далекую от идеального романтизма, но мясинский Музыкант, впрочем, мог бы повторить относительно своего времени слова писателя-романтика: «Есть переживания, для которых не хватает слов»⁴³⁶. Однако, эти слова имеют отношение к области чувств и видений героя, но не к манере, в какой эти чувства и видения героя были переданы в балете 1936 г. И здесь, как художник первой половины XX в., Мясин оказывался ближе к художественному мышлению писателя-современника В. В. Набокова и его роману «Приглашение на казнь» (1938), написанному в манере «потока сознания»⁴³⁷. Пластическим «поток сознания» можно назвать «Фантастическую симфонию» Мясина или, учитывая излюбленный прием балетмейстера, «архитектурным потоком». Лавину мясинских изобретений

⁴³⁵ Замысел «Фантастической симфонии» родился в 1829 г. из замысла «Описательной симфонии» по Фаусту», см. : Хохловкина А. А. Берлиоз. С. 152–158.

⁴³⁶ Гюго В. Последний день приговоренного к смертной казни. С. 51.

⁴³⁷ Прием «потока сознания» в литературе рубежа XIX – XX вв. применяли М. Пруст, Д. Джойс, В. Вульф.

позволим себе сравнить с набоковским филологически изобретательным языковым строем.

«Пока я маленькими глотками пил кофе и рассматривал собор, я размышлял, может ли кто-нибудь создать балет – такой же сложный и монументальный по структуре, как этот собор», – записал Мясин свои римские наблюдения⁴³⁸. Именно архитектура соответствовала его представлениям о музыкальном строе симфонического произведения, увлекала грандиозностью, масштабностью, величию форм и давала пищу его пространственным замыслам о пластических монументах⁴³⁹. Разновеликие групповые композиции в «Фантастической симфонии» выполняли и декоративную, и смысловую роли. Группа-деталь в любой сцене конкретна и ассоциативна: в начальных сценах она сплетена тонкой лепниной, в финальных изваяна мощным декором. Созданные Кристианом Бераром живописные панно, уходящие вглубь сцены (мастерская музыканта, интерьер балльной залы, пленэр), больших размеров мясинские пластические статуи, своей извилистой линией образующие разновеликие плоскости, создавали впечатление трехмерных архитектурных конструкций. О Мясине – Музыканте и Мясине – хореографе одной фразой красноречиво сказала постоянная участница его спектаклей Александра Данилова: «Строить группы на сцене, создавать из них рисунок было для него почти навязчивой идеей»⁴⁴⁰. «При этом подобные композиции, – подытоживает исследователь Суриц, рассуждая о новаторском подходе Мясина в этом балете, – отнюдь не были статичны: стремительный темп действия – одна из особенностей стиля Мясина»⁴⁴¹.

⁴³⁸ Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балет. С. 57.

⁴³⁹ В этой связи интересно, что реквиемные сочинения («Реквием» и «Траурно-триумфальная симфония») Г. Берлиоза некоторые музыковеды называют «архитектурными творениями».

⁴⁴⁰ Danilova, A. Choura. P. 140.

⁴⁴¹ Суриц Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. С. 151.

В первой картине «Фантастической симфонии» драматизм ситуации и галлюцинации героя хореограф выражал отвлеченным характером ансамблевых мизансцен. С самого начала хореограф противопоставлял индивидуальному сознанию безликую массу, и с первых минут балета он подчеркивал разомкнутое сознание главного героя. Мясинский гротеск трагичности не избегал, напротив, ее обнажал при помощи «трагической иронии» – так, хореограф интуитивно сближал мотивы и принципы двух представителей музыкального симфонизма Г. Берлиоза и Г. Малера⁴⁴². В сценах шабаша (напомним, что во сне герою снилось, будто он убил Возлюбленную и видел собственную казнь) этот удвоенный мотив сна являл собой пример усиления гротеска и выявлял, если так можно выразиться, «малеровское» начало в балете. «Берлиозовское» начало воплощалось в самих снах, сон – и есть берлиозовская «навязчивая идея» (*idée-fixe*), приводящая к безумию. Сон связывался с неотступным воспоминанием о Возлюбленной, которое становилось практически неотделимо от преследования самой Возлюбленной: в образе ведьмы в последних сценах она не столь пленяла, сколько расстраивала мужской разум. «Малеровское» начало в балете Мясина – в использовании приема гротеска, «берлиозовское» начало – в передаче музыкальной сути образа героя.

Четыре десятилетия спустя после Берлиоза графика О. Домье 1870-х годов изображала карикатуру на разочарованных романтиков, свидетельствовала о злом отчуждении от романтизма. О финальных эпизодах «Фантастической симфонии» Мясин писал: «...Зловещие группы в стиле персонажей Домье...»⁴⁴³. Разрушающий гротеск художника XIX в. Домье – это гротеск-боль, характерный гротеск Мясина – это гротеск-угроза. Если не знать, к примеру, что литография «Развалины» написана художником XIX в., то ее можно было бы принять за декорацию к третьей пасторальной картине

⁴⁴² Последователем «Шествия на казнь» из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза И. И. Соллертинский определил малеровский карикатурный «Траурный марш в манере Калло» из Первой симфонии, см. : Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды. С. 323.

⁴⁴³ Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете. С. 197.

«Фантастической симфонии»: обломки здания, торчащие балки, куча щебня, клубы дыма и пронизывающий луч света – все символизировало разрушительную силу. Схожее изображение и у французского сценографа XX в., которое подготавливало к злу и насилию последующих событий. По поводу оформления четвертой картины у Мясина записано: «...В отдалении виднелось кладбище с заброшенной церковью»⁴⁴⁴, куда направлялось шествие с распятым главным героем. Не вдохновила ли авторов балета, Берара и Мясина, литография Домье «Империя – это мир» (1870) с призрачными, мрачными крестами в сумерках? Художественный метод гротеска применялся ими в балете не в качестве характеристики главного героя, как на многих графических листах художника, а в качестве пародийного образа всего ансамбля. Как образ не чистой пародии, но пародийности, приближающейся к трагедии.

Еще раз повторим, грань сна и яви размывалась в мясинском эпизоде из жизни Музыканта, важным становилось событийное зерно (крупный мазок), а не его мотивировка (психологическая составляющая). Романтический сюжет Берлиоз подавал через индивидуальное сознание, Мясин претворял его в сознание массовое; герой Берлиоза рассказывал о своих видениях, о герое Мясина рассказывали его видения; главным в финальных сценах для хореографа оказывалась не личная драма одинокого художника, а предупреждение о наступлении европейской катастрофы. Мясин передавал мироощущение европейского художника тридцатых годов, Берлиоз заканчивал свою «Фантастическую симфонию» под свист пуль во время июльской революции 1830 г.

Полную прозрений возвышенного и чуткого хореографа «Фантастическую симфонию» диссертант предлагает назвать пророческим балетом 1930-х гг. Необходимость противостоять разрушению – это был и долг, который осознавал современный балетный герой. Это стало миссией,

⁴⁴⁴ Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете. С. 197.

которую взялся выполнять Леонид Мясин в своих прогрессивных «балетах-симфониях».

В связи с темой одинокого художника специального внимания требует более позднее сочинение Мясина, завершившее его берлиозовскую дилогию. Еще раз к музыке Берлиоза хореограф обратился в 1954 г., поставив в «Балле Тиэтр» балет «Гарольд в Италии»⁴⁴⁵. В одноименной симфонии Берлиоза присутствовало обращение к воспоминаниям, и Мясину явно импонировала эта идея. Нью-йоркская запись репетиции спектакля содержала схожий ход мысли: Поэт наблюдал за происходящим вокруг него со стороны, а проплывающие, словно в рапиде, видения, были его материализовавшимися воспоминаниями⁴⁴⁶. Здесь хореограф (как и поздний Фокин в «Паганини») эксплуатировал свои прежние находки. И «Гарольд в Италии» оказался лишь шлейфом восемнадцатилетней давности, воспоминанием о «Фантастической симфонии» 1936 г.

Американской постановкой 1950-х годов Леонид Мясин мысленно продлевал времена европейского триумфа (после которого накануне войны он переехал в Америке, получил американское гражданство и через десять лет вновь вынужден был вернуться в Европу в поисках работы). В Европе его по-прежнему ценили: в Англии, где впервые увидели свет его «балеты-симфонии» и, в частности «Фантастическая симфония», и, особенно в Италии, где в последние годы представилась возможность продолжать выпускать спектакли.

⁴⁴⁵ Г. Берлиоз написал симфонию «Гарольд в Италии» (1834), переработав вариант, начатый по просьбе Н. Паганини, восторженно принявшего его «Фантастическую симфонию». Но скрипач остался разочарованным новым опусом Г. Берлиоза из-за недостаточной партии солирующего альтя – так возникла музыка «Гарольда в Италии». В качестве программы Г. Берлиоз избрал поэму Дж. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1811), а балету Л. Ф. Мясина «Гарольд в Италии» (1954) суждено было соединить имена романтиков Дж. Байрона, Н. Паганини, Г. Берлиоза с именем художника следующего столетия.

⁴⁴⁶ Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection), The New York Public Library for the Performing Arts. «Harold in Italy» (Massine) *MGZHB 16–2102.

Параграф III. 3. МУЗЫКАНТ: ГЕНИЙ И БЕЗУМЕЦ-ВИЗИОНЕР

В спектаклях «Паганини» и «Фантастическая симфония» в современном ключе преломились типичные для романтизма мотивы – романтической виртуозности и романтического безумия: Фокина интересовала трагическая судьба реального гения⁴⁴⁷, Мясина – трагическая судьба безумца-визионера.

Тема визионерства отсылала к искусству середины XIX в., а точнее к творчеству Ш. Бодлера. Мясинский Музыкант – это визионер другой эпохи, тридцатых годов XX столетия. Ко второй половине 1930-х годов тема героя-одиночки, вступающего в борьбу с миром (Герой в «Предзнаменованиях»), трансформировалась у Мясина в концепцию художника-визионера, оказывавшегося пророком (Музыкант в «Фантастической симфонии»). В балете «Фантастическая симфония» пластически трансформировалась одна из главных тем поэзии Бодлера с его миром – тюрьмой и поэтом, «самого себя истязующего»⁴⁴⁸.

Выяснялось, что далекий от жизни визионер способен предвидеть то, что трезвые аналитики увидеть не способны. Сама европейская реальность, полная страхов и жутких образов, была настолько безумной, что она открывалась исключительно художникам-безумцам. И эту реальность бегущий от нее герой Мясина чувствовал и неожиданно ее предсказывал. Музыкант представлял себе следующее: он сам пытался выстроить в больном

⁴⁴⁷ Ф. Лист написал в 1840 г. в некрологе Н. Паганини: «Ничьей славе не сравниться с его славой, не сравниться и чьему-нибудь имени с его именем... Никогда ничьим следам не совпасть с его гигантскими следами... Я говорю без колебаний: второго Паганини не будет». Цит. по : Ямпольский И. М. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М. : Музгиз, 1961. С. 149.

⁴⁴⁸ «Поистине «сам себя истязующий» – таков образ современного поэта, принимающий в лирике Бодлера титанические, вселенские масштабы... Его откровенность имела целенаправленный, мировоззренческий характер. Именно потому, что как считает Бодлер, современный человек одержим силами зла, но лицемерно это скрывает, поэт разворачивает перед ним картину терзаний своей и его души». Цит. по : Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств : Франция, конец XIX–нач. XX в. М. : Наука, 1987. С. 109. По поэме Ш. Бодлера Л. Ф. Мясин позднее поставил спектакль «Гимн красоте» (1955).

воображении мир, ни на кого не надеясь и от кого не ожидая помощи, не вступая в схватку с судьбой и миром, а движимый предельной степенью отчаяния. В конце концов, выдуманный мир приводил его к катастрофе, которую он, в свою очередь, и предвидел: во сне Музыканту снилось, что его казнили и распинали – с конца 1930-х годов массовые беспорядки и еврейские погромы, расстрелы и пытки стали насущной реальностью и происходили наяву. Частный сон Мясина-Музыканта говорил о катастрофе общественной. В «Фантастической симфонии», как и «Красном и черном» (в отсутствии героя)⁴⁴⁹, Мясин-хореограф размышлял о судьбах Европы, в отличие от размышлений о судьбах культуры в «Предзнаменованиях». К началу следующего десятилетия герой безумец-визионер преобразился в героя блаженного и святого⁴⁵⁰. А в своих последующих после «Фантастической симфонии» религиозных и психоделических «балетах-симфониях» хореограф пришел к новой мистичности – созданию новых воображаемых миров⁴⁵¹.

Поздний Фокин смотрел на жизнь трезво, и его, наоборот, интересовал не воображаемый персонаж, а судьба реального гения. В облике Паганини балетмейстер высветил свое понимание одинокого художника, исходящее от фаустовского начала. История с балетом на тему Паганини началась с другого балета под названием «Пролог к Фаусту» на музыку М. П. Мусоргского, который возник в эмиграции в конце двадцатых годов. Интерес

⁴⁴⁹ В балете «Красное и черное» (1939), как и в более раннем балете «Предзнаменования» (1933), главной темой выступали два образа-метафоры – человека и судьбы. Е. Я. Суриц считает, что в балете на музыку Д. Д. Шостаковича Л. Ф. Мясин наиболее конкретно квалифицировал силы зла и «в симфонической форме рисовал реально происходящее вокруг – то, что хореограф называл “уничтожением духовного начала попираемого сапогом тоталитаризма”». Цит. по : Суриц Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. С. 156.

⁴⁵⁰ Имеется в виду «религиозный» цикл балетов Л. Ф. Мясина, а конкретнее новаторский балет «Nobilissime visione» на музыку П. Хиндемита («Достославное видение», 1938), в котором он исполнил роль Св. Франциска Ассизского. Смешение возвышенного и бурлескного в этом балете очевидцы сравнивали с экспрессионистским стилем танца-модерн К. Йосса.

⁴⁵¹ Речь идет о балетах «Nobilissime visione», «Вакханалия» (1939), «Безумный Тристан» (1944 г. – оба на музыку Р. Вагнера), а также «Лабиринт» (1941) на музыку Ф. Шуберта.

к «фаустовой» теме стал своего рода залогом «фаустовой легенды», предложенной композитором «Рапсодии на тему Паганини» в качестве сюжетной основы. Фокин, как и многие другие художники, размышлял о судьбе фаустовского типа сознания, в то время как торжествовал мефистофельский дух, мефистофельская мораль, мефистофельские ирония и жажда сокрушения⁴⁵².

Героя-избранника он наделил чертами музыканта вообще и фантазировал на тему судьбы и творчества. Но детали, сопутствующие образу Музыканта, сформировались еще в 1907 г. и повторялись от спектакля к спектаклю, независимо от времени оформления. Это означало, что необходимый набор атрибутов художнику диктовал балетмейстер: стол, перо, развалины монастыря за окном. Но в «Паганини» скрипача в облике монаха (столь ярко созданного фантазией Гейне), еще раз повтором, балетмейстер решил избежать, его герой Паганини словно путешествовал по фантастическому миру, отдаленно напоминающему Кашеево царство из ранней «Жар-птицы», где его поджидала вакханалия чертей. Образ пленника в темнице, рвущегося к свету (или же образ монаха, заточенного в божественно-дьявольских глубинах своего искусства), неотступно сопровождал Фокина в его балетах. И сам Фокин в своей хореографической судьбе оказывался на протяжении всей жизни пленником музыкантов-гениев, своих одиноких героев – Шопена, Паганини и др. Это происходило оттого, что балетмейстер не рвал связей с прошлым, а кровно был связан со своими ранними импрессионистскими и символистскими (мистическими) спектаклями, а в судьбе героя балета «Паганини» также находил мистические

⁴⁵² На тему «воли к власти» и поэтизации зла, прежде всего, размышляли кинематографисты и театральные режиссеры Германии: М. Рейнхардт выпустил «Фауста» И. В. Гете (1 часть) еще в 1909 г., Ф. В. Мурнау экранизировал «Фауста» в 1926 г. В 1930-х годах Г. Грюндгерс поставил три спектакля «Фауст» (1933), «Гамлет» (1936), «Ричард II» (1938), в которых по-разному интерпретировалась эта тема. Об исполнении Г. Грюндгерсом ролей Мефистофеля, Гамлета и Ричарда II, см. : Макарова Г. В. Актерское искусство Германии : Роли – сюжет – стиль. Век XVIII – век XX. М. : РГГУ, 2000. С. 181–184.

связи со своей судьбой. (До «Паганини», напомним, Юноша-мечтатель грезил во сне («Шопениана»), а юноша-мистик («Прелюды») праздновал ликующую победу добрых сил над темными.)

Так происходила эволюция судьбы одинокого художника в творчестве отдельных великих хореографов и в истории западноевропейского балета первой трети XX в.: от поэзии и мистики начала XX в. – к новой мистичности в конце 1930-х годов. Однако принято считать, что «Паганини» (1939) повторял «Фантастическую симфонию» Мясина (1936). В действительности имелись как сходство, так и различие этих спектаклей. Так же как и Музыканты Мясина и Фокина представляли собою разные типы трагических художников.

Еще раз повторим, Музыкант «Фантастической симфонии» был плоть от плоти современной эпохи и нес собою физиологически мрачное ощущение жизни. «Когда я стал анализировать эту роль, – признавался Леонид Мясин, – я понял, что она требует значительного драматического действия. ...Мой прежний опыт актера Малого театра оказался бесценным. ...Если бы я не мог идентифицировать себя с молодым музыкантом, мой танец был бы бессмысленным»⁴⁵³. Про исполнителя роли Паганини Дмитрия Ростова писали, что «он с некоторой смелостью исполняет знаменитого виртуоза под музыку, не предназначенную для танца»⁴⁵⁴. В сине-сером свете Ростов появлялся во всем черном, с набеленным лицом и длинными волосами он производил впечатление прямо-таки демонического. Уже в том, как он «взлетал» на эстраду в сцене «Концерт Паганини», в самой пластике был отражен момент вдохновения, а «ряд нарочито угловатых телодвижений играющего «короля скрипачей» рельефно излагает затем характерную взвинченность и острый ритмический профиль паганиниевской мелодии»⁴⁵⁵. Музыкант, главный герой, у Фокина в балете не танцевал, что было почти

⁴⁵³ Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете. С. 196.

⁴⁵⁴ Dictionnaire du ballet moderne. P. 258.

⁴⁵⁵ Яссер И. «Паганини». Опыт художественного синтеза // Новое Русское слово. 1941. 16 февр.

вызовом⁴⁵⁶, его пластическим словарем были мимика и жест – подобным способом выделялся трагический гений художника.

Итак, расхождения в мировоззрениях двух балетмейстеров состояли в следующем: балет Мясина – не фантазия, а пророчество, Фокин же ставил фантастическую карикатуру, подчеркнуто «нереальный балет». Балет Мясина, полный аллегорических персонажей и мотивированного зла, вступал в полемику с ирреальным балетом Фокина и красивой живописью «неомирискусников». Если Музыкант «Фантастической симфонии» видел проклятый сон-страх 1930-х годов, то Музыкант «Паганини» – сон-видение, возвращающий его из мрачных тридцатых к отчасти сказочным десятиям годам (композиция этого позднего балета Фокина напоминала хождение одинокого вечного «я» по кругам судьбы – ада, рая и чистилища)⁴⁵⁷. Экспрессионистских устремлений хореограф говорил о герое языком своего времени, символистской направленности хореограф возвращал героя к лекалам времен своих прежних триумфов.

Обратимся теперь непосредственно к персоналиям ведущих балетмейстеров и к их установкам в искусстве. Это необходимо сделать, поскольку в образе одинокой творческой личности отражены собственные представления балетмейстеров о себе и своем искусстве.

Сравним портреты Мясина и Фокина, выполненные примерно в одно и то же время. На рисунке 1937 г. Мясина не узнать. На нем изображен болезненный одиночка, фанатик, запечатленный словно бы в образе героя «Фантастической симфонии» (илл. 28). Создается впечатление, будто

⁴⁵⁶ Современники Н. Паганини единодушно свидетельствовали о некрасивой позе музыканта во время игры, неестественной и гротескной.

⁴⁵⁷ Справедливости ради надо сказать, что к подобному подходу Фокина провоцировал романтический материал. Романтическое противопоставление типично для М. М. Фокина артиста и хореографа, и с беззащитным мечтателем Пьеро рядом всегда присутствовал ловкий озорник Арлекин: Арлекина на премьере в «Карнавале» танцевал он, а через год, в 1912 г., он же исполнял Пьеро – в том же «Карнавале» и «Бабочках». Позднее за границей в 1922 г. и 1925 г. М. М. Фокин-балетмейстер не оставил любимые маски *commedia dell'arte*: сначала он поставил «Приключения Арлекина», а через несколько лет – «Бессмертного Пьеро» (оба – на музыку Л. ван Бетховена).

Мяси́ну не было необходимости перевоплощаться, чтобы исполнить эту роль. Лицо хореографа «Паганини» на офорте французского художника П. Сегюин-Бертольта⁴⁵⁸ напряжено, как у коршуна, смотрящего на добычу, и таило в себе усталую полноту жизни: крепко сжаты губы, в которых застыло «молчаливое» и не проходящее чувство несправедливости. Автор портрета Мяси́на художник А. Е. Яковлев⁴⁵⁹, он же автор портрета Рахманинова в период написания «Рапсодии на тему Паганини». Хотя выдающийся искусствовед А. М. Эфрос назвал художника «обладателем виртуозной, но холодной техники»⁴⁶⁰, в этих двух работах Яковлева времен эмиграции мастерски передана нотка живой души. В портрете же Фокина, напротив, подчеркнута жесткость и властность.

Далее определим художественные ориентиры хореографов. Фокин – поклонник «чистого искусства», Мясин – художник, ощутивший трагизм повседневности. Фокин – пассеист, его взгляд обращен к романтическому, классическому искусству. Поначалу пассеистские устремления претворялись в форме, потом они стали определять содержание, стали сознательной установкой. Мясин, наоборот, не стремился к стилизациям прошлого, его не вдохновляли реконструкции танцев прошлых эпох, на материале «классического» прошлого (архитектуры, живописи, поэзии) он строил современное здание балетного спектакля и творил искусство сегодняшнего дня. «Настоящее» вызывало в нем живой отклик и служило источником для тем творчества. Потому 1930-е годы и выплеснули на поверхность рефлектирующего героя, созидającego в своей фантазии иные миры.

В хореографическом искусстве первой трети XX в. создавалась новая ситуация, при которой создатели балетов-откровений сами переживали

⁴⁵⁸ Портрет М. М. Фокина работы П. Сегюин-Бертольта (1940) опубликован в кн. : Dictionnaire du ballet moderne. P. 148.

⁴⁵⁹ Рисунок Л. Ф. Мяси́на работы А. Е. Яковлева (1937) опубликован в кн. : Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете. С. 229.

⁴⁶⁰ Цит. по : Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. Художники русской эмиграции (1917–1941). СПб. : Изд-во Чернышова, 1994. С. 557.

ситуацию духовного кризиса. И потому Фокин и Мясин, сочиняя свою хореографию, сами исполняли в ней главных героев (исключение составил балет «Паганини»), соответственно их персонаж требовал наиболее тщательной психологической разработки.

Мясин, пребывавший в ситуации духовного кризиса в начале тридцатых, преодолевал его во время постановки первого «балета-симфонии» «Предзнаменования» с помощью идеализирующего все происходящее вокруг героя-бунтаря. Позднее в «балете-симфонии» посредством снов героя «Фантастической симфонии» он устремлялся в сферу визионерства. Еще раз повторим, визионерство оказывалось пророчеством, явившись своего рода и формой протеста против окружающей действительности. Сфокусируем внимание на двух важных нюансах: танцовщик-Мясин поначалу не имел дублера в партии Музыканта, а балетмейстер-Мясин после «Фантастической симфонии» больше года ничего не сочинял. «Замещение» (применяя термин из науки о психологии) произошло спустя почти два года, когда весной 1938 г. он поставил комедию «Парижское веселье», а сам исполнил в ней роль-шедевр (безумного Музыканта вытеснил из сознания гротесковый Перуанец). Творческая жизнь Мясина не раз знала подобные погружения и перепады, недаром словом «беспокойный»⁴⁶¹ назвал его стиль в двадцатые-тридцатые годы Левинсон (об иронии и гротеске как о хореографических свойствах Мясина критики стали говорить со времен дягилевских постановок). Таким образом, погружение в материал «Фантастической симфонии» и новая психологическая мотивировка героя (в отличие от героя Берлиоза) потребовали от сорокаоднолетнего Мясина немалых душевных затрат.

⁴⁶¹ Levinson, A. Serge Lifar. Destin d'un Danseur. Paris : B. Grasset, 1934. P. 27 По поводу этого свойства хореографии Л. Ф. Мясина Е. Я. Суриц подмечала: «Следуя за музыкой, хореограф пользовался синкопирующими движениями: танцовщики у него вступали поочередно внутри одной музыкальной фразы». Цит. по : Суриц Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. С. 151.

Если в балетном театре Европы и Америки конца 1930-х годов Мясин по-прежнему занимал лидирующие позиции, то Фокин к этому времени считался уже хореографом-патриархом, живущим воспроизведением своих ранних шедевров и сочиняющий не столь плодотворно и не столь удачно, как более молодой Мясин. Но Фокин – авторитет, одно его имя для антрепренеров служило знаком качества и гарантией успеха у публики⁴⁶². Оба – экстраверта, пламенные натуры, находящие себя в разных жанрах – от комедий положений до абстрактных балетов, и оба поклонники сюжетного балетного искусства⁴⁶³. Оба рисовали и мечтали стать художниками. Мясин Фокина высоко чтит, но в композиционно-сочинительском плане «ученик» пошел дальше по пути, открытому учителем⁴⁶⁴. О том, как сочинял Фокин, он лаконично разъяснил в беседе с Хаскеллом в 1935 г.: «Когда партитура становится частью меня самого, рождаются образы, которые я иногда фиксирую в небольших зарисовках. Это общий план, а фантазия просыпается во время репетиций»⁴⁶⁵. Как сочинял Мясин, образно рассказал его сын: «Сначала отец делал зарисовки, потом обсуждал их с художником. Под рукой у него всегда был трактат XVIII века («*Traité de la danse*»), он всматривался в рисованных человечков. Эти рисунки всякий раз вдохновляли его, из них он выводил свою хореографическую арифметику. Кто-то исходит от музыки, кто-то смотрит на танцовщика, а он не мог без них начать

⁴⁶² М. М. Фокина, как гаранта искусства 1900–1910-х годов, много приглашали ставить в Париже, Копенгагене, Лондоне в 1930-х годах в то время, когда в балете начался процесс возвращения к прежним духовным ценностям.

⁴⁶³ С разной степенью успеха М. М. Фокин продолжал экспериментировать в направлении бессюжетного балета в Америке в 1920-х годах: «Медуза», «Эльфы» (оба 1924 г., на музыку П. И. Чайковского и Ф. Мендельсона), «Фра Мино» (1925 г., на музыку Р. Шумана), «Стихии» (1937 г., на музыку И. С. Баха).

⁴⁶⁴ Л. Ф. Мясин свою первую партию у С. П. Дягилева исполнил в балете М. М. Фокина «Легенда об Иосифе». Про исполнение молодым Л. Ф. Мясиним Иосифа писали, что он «всегда, казалось, погружен в мечтания», а про его лицо, что это «лицо поэта, а его танец – поэзия». Цит. по : Суриц Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. С. 31.

⁴⁶⁵ Фокин М. М. Против течения. С. 355.

ставить. На репетициях заносил иероглифы в свою тетрадь и ничего не объяснял артистам»⁴⁶⁶.

Михаил Фокин относился к типу художников, близких к романтику-титану, а не к смятенному романтику. Но душевного кризиса не избежал и он. Творческий спад относился к 1920-м годам, периоду, связанному с первыми американскими годами, то есть поисками себя в чуждом культурном пространстве. Полоса творческих неудач, впрочем, лишь закалившая Фокина, длилась до середины 1930-х годов – с этих пор творчество зрелого балетмейстера вновь прозвучало в полную силу. Его спектакли последних лет условно можно назвать «большими» одноактными балетами (состоящими из 11 сцен или 3 картин, и даже – небывалый для Фокина случай – из двух актов). К старости он стал тяготеть к укрупненной форме. Интересно, что возрождение произошло не в Америке, а в Европе, в которой он познал когда-то зарубежный триумф. Вторая половина 1930-х годов – это время европейского взлета именитого мастера, начало которому положили (как это часто бывало) спектакли на сказочные и мифологические сюжеты⁴⁶⁷.

К слову, Фокин не смог адаптироваться в американскую культуру⁴⁶⁸: он так и не стал нью-йоркцем, как не стал парижанином Паганини. Этот факт имел прямое отношение к образу его героя-избранника. Фокинский музыкант был выше обстоятельств жизни и принадлежал тому XX в., в котором есть

⁴⁶⁶ Вязовкина В. А. Л. Мясин: «Балеты Мясина держатся на личностях» // Буклет «Балеты Леонида Мясина». Большой театр. 2005. С. 20.

⁴⁶⁷ Такие балеты, как «Любовь к трем апельсинам» (1936) на музыку Д. Ц. Сонцонго, «Золотой петушок» (1937) на музыку Н. А. Римского-Корсакова, «Золушка» (1938) на музыку Ф. д'Эрланже.

⁴⁶⁸ Ни М. М. Фокин, ни Л. Ф. Мясин не сумели сделать то, что не удалось сделать Дж. Баланчину, а именно интегрироваться в американскую культуру (более того, оставить в ней яркий след). Баланчин единственный, кто понял, что город Нью-Йорк в 1940–1950-е годы был не тем городом, каким он был в 1930-е годы, когда все трое балетмейстеров нашли там пристанище. Дело в том, что сама американская культура изменялась в сторону открытости и сближения с европейской традицией, и Дж. Баланчину одному удалось это почувствовать и, будучи самым музыкальным хореографом, слиться в своей хореографии с ритмами американского города (но это отдельная тема для исследования).

место сказочным реалиям, где сама жизнь ирреальна, мистифицирована, если можно так сказать, в духе «неомиriskусников». Недаром балетмейстер вводил двойников Паганини, а тени – типичный прием романтического театра, подхваченный театром эпохи символизма. Даже здесь, не в сказочном сюжете, Фокин в силу своей душевно-здоровой натуры сказочным образом избегал влияния современной общественной жизни. Прелесть для него заключалась в процессе погружения в события ушедших времен, в уходе к прошлому: паганиниевскому ли, своему ли – в этом подходе проявлялось тип фокинского хореографического мышления.

Напомним, что герои-неоромантики сопровождали Фокина на протяжении всего пути, причем интересно, что в начале и в конце этого пути Фокин-танцовщик не исполнял пантомимные роли Шопена и Паганини в своих балетах. На себя, в первую очередь, первоклассного классического танцовщика и романтика по образу мыслей, он примеривал партию Юноши из «Шопенианы»–2 (Мазурку и Седьмой вальс он танцевал в гастрольных концертных программах до тех пор, пока не сказывались годы и травма ноги). Мужскую партию в «Прелюдах» он тоже задумывал на себя, в 1925 г. в мимодраме «Фра Мино» в сорок пять лет он также выходил главным героем (несмотря на подготовленного дублера). «Паганини» же Фокин сочинял, когда возраст классического танцовщика был преодолен, балетмейстеру исполнилось шестьдесят лет. Это лишнее говорило о том, насколько неоромантический герой был дорог автору и насколько он транслировал мысли хореографа о жизни и искусстве. Если главные персонажи у Фокина раздвоены – Паганини (и его однотипные Подражатели-двойники), Флорентийская красавица (в которой неожиданно под влиянием Паганини пробуждалась ведьма), то у Мясина Музыкант с *idée fixe* (которая тоже, в свою очередь, приобретала светлый облик в виде Возлюбленной и темный в виде ведьмы) противопоставлялся не своим двойникам-музыкантам, а разноликой кордебалетной массе. Если Фокин разводил правдивый и фантастический миры, то в балете Мясина они тесно

переплетались. Мясин мыслил категориями художника первой половины XX в., Фокин существовал в большом историческом времени. Недаром удивленно радовался критик «ясности и молодости»⁴⁶⁹ «Паганини», балета «ренессансной» поры, и недаром композитор в письмах столь романтично сравнивал Фокина с «молодым месяцем» и «метеором»⁴⁷⁰.

Более того, к старости Фокин стал рисовать гротескные карикатуры на собственное творчество⁴⁷¹, о котором в Ленинграде, на его родине, ничего не знали⁴⁷². Не оттого ли весной 1939 г. со злой усмешкой Фокин иронизировал по поводу похоронного мотива в «Паганини»: «Один критик – «балетоман» сказал мне шутя: «Я слышал, что Вы выводите критиков? Критиков трогать нельзя! Критик – лицо священное». Я ответил тоже шутя: «Я знаю, что критик лицо священное. Поэтому-то они выходят у меня под «Dies Irae». И следом записано: «И святость, и страшный суд. Все тут»⁴⁷³. Из этой словесной дуэли явствовало, что Фокин продолжал рассуждать как истинный театральный человек и себя, Автора (выносящего вердикт пишущей братии, уподобляя ее тем, кто вершил судьбами, церковным лицам), остроумно противопоставил тем, кто самолично отслеживал свое место в истории вне зависимости от какого бы то ни было. Но надо понимать ситуацию конца 1930-х годов, при которой всемирно признанный хореограф, являвшийся

⁴⁶⁹ Цит. по : Fokine, M. Memoires of a Ballet Master. P. 287.

⁴⁷⁰ Из письма С. Рахманинова М. Фокину от 29 авг. 1937 г. Вилла Сенар. Хертенштейн в Люцерне. Цит. по : Фокин М. М. Против течения. С. 404. Кстати, «метеором» называли и колдовского скрипача.

⁴⁷¹ В пародийной форме М. М. Фокин пел гимн «старому балету» и иронично относился к увлечениям молодости, например, в своих балетах «Испытание любви» (1936) на музыку В. Моцарта и «Синяя борода» (1941) на музыку Ж. Оффенбаха.

⁴⁷² Так в капитальном труде «Материалы по истории русского балета» М. В. Борисоглебский писал о хореографе как о «давно пройденном этапе, о старике, у которого все в прошлом». В очередной раз оскорбленный хореограф обратился к составителю с просьбой исправить допущенные ошибки, но больше всего его огорчало, что в Советском Союзе сведения о его творчестве заканчивались малоуспешными 1920-ми годами, а о его последних «ренессансных» работах ничего не было известно. Цит. по : Материалы по истории русского балета. 200 лет гос. хореографическому училищу. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Л. : Ленигр. гос. хореогр. уч., 1938. С. 92.

⁴⁷³ Из письма М. Фокину С. Рахманинову от 24 июня 1939 г. Отель Уолддорф. Лондон. Цит. по : Фокин М. М. Там же. С. 407.

чуть ли тенью собственного гения, под занавес своей жизни воспламенился – и прежде всего благодаря легенде о гении Паганини.

Сделаем необходимое отступление. Живя в Америке и пребывая в изоляции от европейской общественной ситуации, Фокин выступал ярким противником происходившего в современном мире танца и даже в прессе брал на себя роль активного критика и судьи. Зло и враждебность, в первую очередь, для него исходили из самого профессионального мира, где, по его мнению, разрушалось, а вовсе не спасалось балетное искусство. То Искусство с большой буквы, которое он, великий Фокин, рьяно оберегал и которое ему «замещало» весь остальной мир⁴⁷⁴. Однажды в пылу запальчивости он в своем творчестве отразил свое возмущенное впечатление от «модернистского» танца. Танец Флорентийской красавицы в хореографическом смысле обнаруживал неявную связь с танцем Избранницы («Весна священная»), а кроме того – с танцем американских экспрессионисток⁴⁷⁵. В «Паганини» он будто бы нарочно «ступал» на «чужую» территорию и демонстрировал при этом высший класс. То есть, чтобы подчеркнуть сюжетную ситуацию, балетмейстер воспользовался новыми для себя способами координации тела и наглядно показал, что бешеным, взвинченным и экспрессивным танцем девушки должен быть отражен момент безумия (психическое состояние действующего лица) – и только эта конкретная ситуация.

Следует отметить, что и Подражатели (двойники) Паганини, одетые в черные фраки, фалды которых взвивались в воздухе во время кружений и прыжков, ассоциировались с косыми тенями немецкого кинематографа. И

⁴⁷⁴ Полностью отказывать М. М. Фокину в уходе от окружающей действительности было бы неправильно. Например, он остро переживал и внимательно следил за ходом военных событий, начавшейся в 1941 г. войны Германии с СССР. Он так и не узнал о победе родного народа, скончавшись в 1942 г. от осложнения в результате воспаления легких.

⁴⁷⁵ Со времен премьеры «Весны священной» (1913) прошло более двадцати лет, и на глазах М. М. Фокина происходило формирование и развитие в Америке «танца-модерн», в первую очередь, М. Грем. Единственный спектакль из сферы экспрессионистского «танца-модерн», который признавал М. М. Фокин, «Зеленый стол» К. Йосса.

здесь обнаруживались те самые точки соприкосновения у обоих балетмейстеров (о чем диссертант заявляла в начале данного параграфа). Острые ракурсы фокинских двойников только подчеркивали контрасты, а знаком мясинских «балетов-симфоний» были заостренные жесткие диагональные композиции. Отныне крупных художников не впечатляли как ранее поэтический или предметный миры: слова-символы, а вместе с ними прелестная или экстравагантная деталь, оказывались бессильны. Ранее мирискусническая фокинская картинка рождалась от стихотворного впечатления и считалась воплощением поэтической мечты; ранее и футуристические мясинские аттракционы или фольклорные танцевальные «скороговорки» обыгрывали костюм-предмет или человеческий характер. Теперь опору оба балетмейстера искали в музыке, в ней была заключена и поэтическая мелодия, и звуки времени, и смысл пророчеств. Именно музыка стала олицетворением и символом времени⁴⁷⁶. О том, какую роль музыка выполняла в экспрессионистском кино, великолепно демонстрирует немой фильм «Кабинет доктора Калигари» (реж. Р. Вине, 1919)⁴⁷⁷: ритмопластическое изображение само по себе настолько выразительно в этой картине и оставляло впечатление абсолютно самостоятельного искусства, что пластика вкупе с музыкой вполне могла бы заменить функцию слов, то есть отменить их полностью⁴⁷⁸. Балетные спектакли 1930-х годов Мясина и Фокина во многом являлись воплощением такого типа искусства, к какому стремился немецкий экспрессионистский кинематограф. А кинематограф, в свою очередь, шел на сближение с искусством танца.

⁴⁷⁶ Музыка в эпоху романтизма считалась высшим из искусств, для художников-экспрессионистов музыка также занимает высшее место.

⁴⁷⁷ «Сюжет “Кабинета доктора Калигари” был перемещен из сферы реальности в воображение безумца. Картина произвела радикальный переворот в возможностях кино, открыв для экрана внутренний мир личности». Цит. по : Туровская М. И. Немецкое кино и экспрессионизм // Германия XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. С. 424.

⁴⁷⁸ Роль музыки в немом кинематографе менялась: в экспрессионистском кино режиссеры специально ее подбирали как важнейший компонент картины, в то время как в раннем кинематографе эпохи символизма музыка звучала как аккомпанемент и игралась в зале тапером.

Своей семантикой название балета «Фантастическая симфония»⁴⁷⁹ отчасти перекликалось с типичными названиями фильмов-ужасов и фильмов-привидений (такими, как «Носферату, симфония ужасов», «Фантастическая ночь»). Впервые от бытовой фабулы Мясин отказался еще в «Предзнаменованиях», где предметной средой становилась метафизика жизни и смерти, смерть неотступна и в «Фантастической симфонии». Ужас и мистика смерти, в отличие от таинственной красоты смерти в эпоху «модерна», это новация экспрессионистского театра⁴⁸⁰. В последующих симфонических экспериментах Мясин вместе со сценографами все чаще прибегал к экспрессионистским сценическим приемам освещения: на сцене господствовал не романтический контраст «белое – черное» (носителями этого контраста являлись Сильфида – Медж), а типично экспрессионистская палитра «красного – черного», «красного – синего» (примером этого контраста являлись языки пламени в «Предзнаменованиях» или деление персонажей по цветовому принципу в «Красном и черном»). Если Мясин специально и не задумывался об этих теоретических категориях, то характерные черты «визуальной стратегии экспрессионизма»⁴⁸¹, несомненно, находили отклик в его «балетах-симфониях» 1930-х годов, то есть в цикле спектаклей, созданных в роковое предвоенное десятилетие. А общение хореографа с французскими художниками Андре Массоном, Кристианом Бераром, Анри Матиссом, оформлявшими важные спектакли этого периода, не переоценить (все эти художники в разные периоды своего творчества в той или иной мере соприкасались с экспрессионистской манерой, черты которой находили отклик не только в их полотнах, но и на театральных задниках).

⁴⁷⁹ Другой пример, балет Л. Ф. Мясина «Ашер» по роману Э. По «Падение дома Ашеров» (1955).

⁴⁸⁰ Образ смерти был основополагающим в поэзии романтиков. Архетип смерти в принципе традиционен для балетного театра, романтический балетный театр неотделим от сумасшествия, одиночества и смерти героев.

⁴⁸¹ Туровская М. И. Немецкое кино и экспрессионизм // Германия XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. С. 426.

Доказательством значимости обоих балетов Мясина и Фокина служило, наконец, то, что долгое время они сохранялись в репертуаре западных театров: в 1940-е годы «Фантастическая симфония» шла в Датском Королевском балете, в 1950-х годах и в 2000-х годах ее восстанавливали в Парижской опере (балет шел в ретро-программках как наиболее яркий балетный образец времени создания); до конца 1940-х годов балет «Паганини» исполняли в труппе «Русские балеты Монте-Карло», потом его возобновляли в 1960 г. в Кубинском балете и в 1986 г. в США.

Наконец, подведем итоги финальной главы. В «Паганини» Фокин фантазировал на тему гениального музыканта и воплощал трагическую судьбу художника романтизма⁴⁸². Трагедии как жанра Фокин в своем творчестве избегал, но с возрастом в нем обострился менторский тон, а также через край вылились бушевавшие чувства несправедливого отношения к себе. Поэтому еще ему был так дорог Паганини. Как правило, балетмейстер всегда играл на контрасте противопоставлений судеб двух героев (Пьеро и Арлекина, к примеру), и в образе фокинского Паганини под конец жизни преобразились образы Пьеро и Фауста. Паганини стал вторым (после Петрушки) фокинским трагическим художником и первым, олицетворяющим реальную личность, личность художника-романтика и гения-виртуоза⁴⁸³.

Воспламененным музыкантом предлагаем называть художника «Паганини», «черным» – Музыканта «Фантастической симфонии». Впечатлительного по натуре Мясина давно и однозначно интересовали глубины подсознания его героев-одинок, воплощений абсолютного «я». Поэтому он исполнял живущего в современном мире молодого человека с расстроенным сознанием (мясинский стиль в эти годы называли

⁴⁸² В концертах Н. Паганини современники находили «...иронию Байрона и фантастичность рассказов Гофмана; мечтательную меланхолию Ламартина и пламенный ад Данте».

⁴⁸³ Петрушка из раннего балета М. М. Фокина «Петрушка», музыка И. Ф. Стравинского, (1911) – балаганная кукла, но интерпретация В. Ф. Нижинского возвела спектакль на уровень трагедии художника.

«взрывчатым»⁴⁸⁴, про танцы писали, что они «исполняются в задыхающемся темпе»⁴⁸⁵). В дальнейшем эта линия творчества хореографа нашла продолжение в героях-подвижниках, страдальцах и святых.

Хронологически музыкант Фокина замыкал ряд неоромантических героев в западноевропейском балетном театре первой трети XX в. Но важной вехой для темы одинокого художника, поэта и музыканта стал именно 1936 г., тот год, когда трагическая судьба художника выразила себя сполна в спектакле, поставленном на романтическую музыку. В спектакле Мясина на сцене оживали балетные видения, а музыкально-хореографические пророчества исполнялись наяву. Именно Мясин интуитивно отражал меняющуюся общественную ситуацию в своих новаторских произведениях: в них ему было не до фокинских теней и двойников, на сцене у него творился самый настоящий Страшный суд. «Фантастическая симфония» явилась самым ярким в обновленном классическом балете портретом европейского общества, нарисованном крупными мазками безумной (оттого и несущей откровения) фантазии индивидуума.

То, что оба балетмейстера обратились к музыке разных времен со звучащим похоронным мотивом, не было случайным: в их постановках настойчиво звучал средневековый напев «Dies Irae» (возвещающий о приходе Страшного суда) – под этот мотив и тот, и другой ставили пародийные мизансцены. Сознавали ли они, что похоронные звуки раздавались словно бы по их героям-Музыкантам, и что в своих балетах конца 1930-х годов Фокин с Мясиным возвещали о смерти не только героя, но и подводили черту под затянувшейся в балетном театре второй волной неоромантической эпохи⁴⁸⁶.

Итак, проанализированный материал привел к следующим выводам. Во-первых, негласно взятая на себя хореографами-эмигрантами миссия была

⁴⁸⁴ Siegel, M. The Shape of Change. Boston : Houghton Mifflin, 1979. P. 100.

⁴⁸⁵ Denby, E. Looking at the Dance. P. 237.

⁴⁸⁶ Роль Поэта Л. Ф. Мясин исполнил в 1944 г. в своем балете «Лунная соната» на музыку Л. ван Бетховена, но удовлетворения эта работа в «Балле Тиэтр» ему не принесла.

выполнена, пафос ее виделся ими в предназначении неоромантического героя, который призван был оградить классический балет от краха. Во-вторых, трагическая судьба художника выразила себя посредством самоидентификации двух выдающихся хореографов XX в. – Фокина и Мясина; и в характеристиках главных героев спектаклей конца 1930-х годов содержались портретные сходства с их авторами. Выводя на сцену гения-виртуоза, живущего во враждебном окружении, Фокин не давал забыть и о своем гении, напоминая тем самым о собственном месте в истории. От лица безумца-визионера Музыканта Мясин фантастическим образом созидал новую реальность, предсказывая реальность предстоящую.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для достижения главной цели данного исследования, посвященного важнейшему и интереснейшему событию в истории западноевропейского балетного театра на балетной сцене первой трети XX в., наиболее полно по возможности реконструированы и проанализированы одиннадцать балетных спектаклей раннего и позднего творчества М. М. Фокина, зрелого периода деятельности Л. Ф. Мясина, «постдягилевского периода» Б. Ф. Нижинской, раннего периода творчества Дж. Баланчина и Ф. Аштона.

По итогам проделанной работы диссертантом определен и сформулирован тип героя, связанный с возвращением в балетное искусство интереса к сверхреальному началу. Если в балете XIX в. в идеале романтический герой стремился к достижению внутренней цельности, но сознание его было раздвоено (что выражалось в его метаниях между двумя женщинами), то XX столетие принесло собою ситуацию, приводящую к утрате и даже невозможности цельности, а как результат – диалектику образа, двойную характеристику. Достаточно ясный персонаж в прошлом теперь, в западноевропейских балетах первой трети XX в., получает психологическую сложность современной ему эпохи: он становится героем своего – нового времени. Неоромантические явления в балете начала двадцатого века призваны были возродить ушедшую традицию и реставрировать романтические образы. А тема трагической судьбы как жгучая реальность возникла в 1930-е годы, когда судьба героя-творца ровно через сто лет вновь стала более чем актуальной, и Фокин в «Паганини», к примеру, уже думал не об эпохе Тальони и не о «миriskusническом» способе ее реставрации («Шопениана»), но о своей жизни, о современном гениальном художнике и адекватном способе выражения судьбы схожего типа.

Предложенная классификация главного персонажа, носителя обновленного художественного сознания, нашла подтверждение при анализе рассмотренных спектаклей 1900–1930-х годов, которые развивали мифы

романтического искусства: а) герой, близкий созерцательности символистов, выразивший себя посредством темы Поэта и музыки, – в «Шопениане», «Прелюдах», «Возлюбленной», «Видениях», «Паганини»; б) герой, близкий культу «героики», нашедший отклик в «Прелюдах», «Предзнаменованиях»; в) герой, отсылающий к легенде о Фаусте и Мефистофеле, – в «Мефисто-вальсе», в «Трансцендентность», «Празднике дьявола»; г) герой, отражающий культ романтической виртуозности, мифа о Паганини, – в «Паганини» и культ романтического безумия – в «Фантастической симфонии».

Диссертант прояснил причину появления героя-творца в западноевропейском балетном театре в первой трети XX в. Прделанный анализ подводит к выводу, что герой, наследник романтической традиции, дважды появлялся накануне мировых катаклизмов и прошел путь – от идиллического Поэта к герою трагической судьбы.

В 1900–1910-х годах, в эпоху символизма, во времена иллюзий и ожидания чуда, Поэт в «Шопениане» грезил о счастье и поэтизировал действительность, сочиняя стихи о Прекрасной Даме (в данном случае, танцующая вместе с сильфидой вальс, центральный эпизод балета), а подобный же, живущий иллюзиями, мистический поэт в «Прелюдах» выступал в роли рыцаря. Если тогда романтическая игра с призраками была поэтической вольностью и в самом деле игрой, то в 1930-х годах она наполнялось содержанием актуальным. В первую очередь, это касалось Мясина, проделавшего путь от абстрактных аллегорий в «Предзнаменованиях» к аллегориям более выразительным, более драматичным и более связанным с реальными умонастроениями в «Фантастической симфонии». А Аштон на раннем этапе в трех своих постановках коснулся целого комплекса романтических мотивов, и в первую очередь – творческие муки, тоска по утраченному прошлому, разочарование, смирение и бунт, а также Аштон посвоему трансформировал вечные мифы.

Период конца 1920–1930-х годов был ознаменован контрастными личностями героев – созидателем и сокрушителем жизненных основ. Созидательный герой раздваивался на активного борца (Героя в «Предзнаменованиях») и смятенного человека (Фауст в «Мефисто-вальсе»). Сокрушительный герой представал уже в нескольких ликах – inferнального Мефисто («Мефисто-вальс»), гипнотизирующего Виртуоза («Трансцендентность»), развлекающегося Дьявола («Праздник дьявола»). А между двумя типами сознания (фаустовским и мефистофельским) на сцене продолжал существовать грезящий Поэт (наследник фокинских героев): одному вспоминалась прошлая жизнь (Поэт в «Возлюбленной»), другому герою-избраннику предвиделась жизнь, которая его ожидала (Поэт в «Видениях»).

Выбор героев-Музыкантов Фокиным и Мясиним в своих спектаклях конца 1930-х годов означал победу фаустовского (созидательного) типа искусства. В фокинском персонаже фаустовская мифология была заложено изначально и свидетельствовала о высокой степени поэтичности, у Мясина – не так все однозначно. В позднем герое Фокин выразил трагическую судьбу реального гения, всю жизнь (а жизнь ассоциировалась для автора с его искусством) оказывавшегося во враждебном мире: в «Паганини» балетмейстер остался верным установкам молодости, только «импрессионизм» (по определению советского искусствоведа И. И. Соллертинского) принял другую форму выражения – «сверхромантический экспрессионизм» (как определили манеру позднего Фокина американские критики). У Мясина герой «Фантастической симфонии» бежал от действительности, точнее спасался от нее созданием новой реальности, предрекая тем самым реальность наступающую. Если Герой-борец в начале тридцатых годов размышлял о судьбах культуры, то безумец-визионер в конце тридцатых – о судьбах идущей к новой войне Европы, а к началу сороковых годов, уже в годы Второй мировой войны, Мясин пришел к новой

мистичности (созданию других воображаемых миров) в своих религиозных и психоделических «балетах-симфониях».

Под темой одинокой художественной личности в искусстве балета первой трети XX в. подвели черту Мясин и Фокин. В своих произведениях они сполна реализовали возникший ранее в экспрессионистском театре метод психологизации героя. И эти же художники отразили ситуацию духовного кризиса, в какой сами оказались, сознавая необходимость противостоять разрушению, которое несло собою время.

Осмысление в данном исследовании эволюции западноевропейского балетного искусства в свете художественно-эстетических направлений первой трети XX в. помогло установить следующее: 1) сочинения М. М. Фокина, рожденные эпохой символизма 1900-х годов, обозначают первый всплеск неоромантических тенденций балетного искусства, т.е. возвращения интереса к прошедшему искусству, его музыкальным образам и хореографическим темам; 2) второй всплеск неоромантических тенденций балетного искусства произошел через полтора десятилетия и был ознаменован общеевропейским кризисом авангардизма, благодаря которому балетмейстеров вновь стали притягивать мифы и искусство прошлого века: в это время появились балетные произведения конца 1920–1930-х годов Б. Ф. Нижинской, Л. Ф. Мясина, Дж. Баланчина, Ф. Аштона. Так комплекс романтических тем и образов в западноевропейском искусстве первой трети XX в. возродился в творчестве ведущих мировых балетмейстеров: основополагающим качеством хореографии он стал для М. М. Фокина и Л. Ф. Мясина, периодом увлечения для Ф. Аштона, а в творчестве Дж. Баланчина и Б. Ф. Нижинской этот комплекс отразился опосредованно.

Американский историк балета Л. Гарафола считает, что тему неоромантического героя в 1928 г. первой открыла Б. Ф. Нижинская,

поставившая спектакль «Возлюбленная» (музыка Ф. Шуберта, Ф. Листа)⁴⁸⁷. По мнению диссертанта, этот спектакль предварял вторую волну обращения балетмейстеров к романтическим кодам. Впервые в XX в. неоромантический герой заявил о себе в петербургских стилизациях Фокина 1908 г. и 1913 г. в «Шопениане» (музыка Ф. Шопена) и «Прелюдах» (музыка Ф. Листа) и произошло это задолго до спектакля Нижинской. Автор диссертации следовал позиции культурного деятеля и современника событий Л. Керстайна.

В свете представленной панорамы неоромантических тенденций западноевропейского балетного театра первой трети XX в. диссертанту удалось определить, что эти тенденции могли прослеживаться в творчестве балетмейстеров, склонных к разным стилевым направлениям: М. М. Фокин тяготел к импрессионистической манере (отвлеченно-утонченной), Л. Ф. Мясин – к экспрессионистской (патетике и болезненному психологизму), Ф. Аштон – к условно-жизнеподобной (внимание к бытовым деталям, свойственное английским неоромантикам)⁴⁸⁸.

На основе сказанного автор диссертации пришел к следующим выводам:

1) Импрессионизм в балете 1900–1910-х годов и экспрессионизм в балете 1930-х годов – культурные явления, фиксирующие два этапа появления одинокого героя (наследника романтической традиции) в балетном искусстве первой трети XX в. При этом, на целых два десятилетия (с 1913 г. по 1933 г.), связанных с дягилевской антрепризой, у художников-модернистов исчезла потребность в создании неоромантических героев. Зато

⁴⁸⁷ Из разговора с профессором Колумбийского университета Л. Гарафолой. Нью-Йорк, 8 января 2013 г.

⁴⁸⁸ В целом творчество Л. Ф. Мясина диссертант не определяет одним стилевым понятием, поскольку хореографу были доступны разные стили и жанры; экспрессионистские тенденции проявились в «балетах-симфониях», созданных в одно роковое предвоенное десятилетие. Об условно-жизнеподобной или одухотворенно-жизнеподобной манере Ф. Аштона автор диссертации говорит применительно к его ранним постановкам 1930-х годов в «Вик-Уэллс Балле».

1930-е годы ознаменовались общеевропейским кризисом авангардизма, и балетмейстеры вновь стали обращать свои взоры в сторону музыкальных образцов прошлого.

2) В балетном театре, казалось бы, самом далеком от действительности искусстве, именно в 1930-х годов происходили важные события: с одной стороны, балет только-только осваивал закончившееся в других видах искусства направление экспрессионизма⁴⁸⁹, с другой – своими средствами хореография сумела отразить наиболее болезненные проблемы, тревожившие западное общество. В этой связи, диссертант утверждает, что в балете «Фантастическая симфония» (1936) музыкальный манифест романтизма трансформировался в спектакль экспрессионистских устремлений. В подтверждение этой мысли процитируем важное высказывание: «Экспрессионизм всегда соприкасался с политикой, но не сливался с ней <...> Присущие ему идеи... были с неизбежностью устремлены к абстракции...»⁴⁹⁰.

В диссертации обоснован тезис о том, что необходимость обновления балетной формы спектакля, созданного на инструментальную и симфоническую музыку, напрямую оказалась связанной с потребностью в обновлении содержания, в рождении новой балетной драматургии. Одноактный спектакль, в центре которого стоит рефлексирующий герой-творец, для хореографов-эмигрантов оказался наиболее органичной, открывающей простор для самовыражения и самоидентификации формой балета-исповеди на протяжении первых трех десятилетий XX столетия.

Напомним, что к началу XX в. традиция возрождения романтического искусства считалась умершей, и к романтической образности эпохи балета «Сильфида» относились как к прекрасной, но

⁴⁸⁹ «Есть страны, где за типично экспрессионистскими по своему характеру явлениями не закрепилось обозначение «экспрессионизм» (Россия), есть страны, где возникли свои термины для обозначения экспрессионизма...» Цит. по : Топер П. М. Экспрессионизм как культурный феномен Новейшего времени // Германия XX век. С. 88.

⁴⁹⁰ Там же. С. 82.

навсегда ушедшей легенде, и когда начинающий балетмейстер Фокин ставил свою «Шопениану» он и не предполагал обновления балетного театра, а пытался реставрировать легендарную старину и вернуться в прошлое хореографического искусства⁴⁹¹. На самом деле Фокин сказал новое слово в истории балета, создал новую модель балетного спектакля и дал новую жизнь и новые художественные обоснования неоромантическому герою. Кроме того, впервые в спектакле нового типа герой не имел ни имени, ни определенного сословия, по сравнению с романтическими героями балетов XIX в. графом Альбертом или крестьянином Джеймсом, а само положение – Поэт и Музыкант – стало характеристикой не только фокинских героев, но многих последующих после него персонажей в произведениях Нижинской, Баланчина, Мясина, Аштона.

Новизна ситуации также заключалась в том, что после «Шопенианы» балетмейстеры стали подбирать для своих сюжетов, в центре которых оказывалась личность, противопоставляющая себя окружающему миру (массе, толпе, обществу), произведения из романтической (или неоромантической), как правило, музыкальной эпохи: Фокину и Аштону музыка служила источником вдохновения, Мясину – возможностью иллюстрировать ее образы в танце, Баланчину – основой для музыкально-танцевальных связей⁴⁹².

Параллельно в данной работе удалось проследить связи балетного искусства означенного периода с балетным наследием эпохи романтизма и даже эпохи преромантизма. Например, в ранних спектаклях Фокина

⁴⁹¹ Во многом благодаря усилиям М. М. Фокина на сегодняшний день Ф. Шопен олицетворяет самую идею балетной музыки, а М. М. Фокин – первый неоромантик в балете – открыл путь к использованию оркестровой музыки.

⁴⁹² «Иенские романтики, самые глубокие, самые строгие истолкователи романтического сознания и романтического стиля, признали бы в Баланчине своего и, надо думать, без больших колебаний. У них был простой критерий – музыкальность, они прилагали его ко всему. Музыкальной или немusикальной могла считаться литература, живопись, архитектура, музыкальным мог быть танец, если он полон стихией музыки, если только не следует ей чисто формально. А это и есть метод Баланчина, после Фокина и фокинской «Шопенианы», автора самых музыкальных хореографических текстов XX века». Цит. по : Гаевский В. М. Хореографические портреты. С. 530.

(«Шопениана», «Прелюды») и Аштона («Мефисто-вальс», «Видения») находили отражение и переосмыслились на разных (семантическом, лексическом, сюжетном) уровнях сюжетные и хореографические мотивы балетов «Сильфида», «Жизель», «Эсмеральда», «Лебединое озеро» и некоторых балетов Ш.-Л. Дидло. Известно, что романтическая поэзия и проза неотделима от романтического балетного театра⁴⁹³, также и для балетмейстеров нового времени питательным материалом служили произведения писателей-романтиков наравне с программной музыкой композиторов-романтиков.

В результате с помощью метода реконструкции раскрыта большая степень плодотворного воздействия балетмейстеров на западноевропейскую культуру и выявлен вопрос адаптации каждого из художников-эмигрантов в новой культурной среде.

В первой трети XX в. происходил сложный процесс взаимодействия выходцев из России между собой и взаимодействия их с окружающим театральным миром. С одной стороны, насильственно оторванные от родины и потерявшие с ней творческие и идеологические контакты, они создавали балеты в результате содружества с европейскими и американскими мастерами искусств⁴⁹⁴. С другой стороны, у каждого из балетмейстеров был свой собственный путь, именно поэтому в данном исследовании они потребовали индивидуального к себе подхода: непосредственно связанным с духовной ситуацией Европы оказался Мясин, косвенно связанным – Фокин, Баланчин, напротив, интегрировался в американскую культуру.

Фокин, Нижинская, Мясин, Баланчин, являясь наследниками великих хореографов, европейских знаменитостей, создававших в России XIX в.

⁴⁹³ В романтическом балетном театре XIX в. герой (Джеймс, Альберт, Конрад, Таор) вышел из романтической литературы, основанной на легенде Г. Гейне в обработке Т. Готье в «Жизеле», «Корсаре» Дж. Байрона, «Романе мумии» Т. Готье в «Дочери фараона».

⁴⁹⁴ Исключение составляют балеты «Стальной скок» (1927) Л. Ф. Мясина, вдохновленный ситуацией в России в 1920-х годах, и «Русский солдат» (1941) М. М. Фокина, сильнейший эмоциональный отклик на начало войны в СССР.

новаторские произведения, основанные на слиянии с русской традицией, теперь уже они, эти хореографы первой половины XX в., влияли на развитие европейского и американского балета – под непосредственным русским влиянием Аштон и де Валуа занялись в Англии созданием национального классического балета. Таким образом, благодаря русским и английскому хореографам возрождался комплекс романтического искусства, главным героем которого выступал творец (поэт, музыкант), через столетие вернувшийся на балетную сцену в других обстоятельствах и в новой форме.

В заключении продлим в избранном в диссертации ракурсе линию развития западноевропейского балетного театра и пунктирно обозначим ее. Речь идет о 1960–1980-х годах, когда началась третья волна неоромантического балета. Среди значимых постановок на музыку Ф. Шопена, Ф. Мендельсона и Ф. Листа выделялась серия балетов Аштона «Маргарита и Арман» (1962) и «Месяц в деревне» (1976), К. Макмиллана из «Майерлинг» (1978), Дж. Ноймайера «Дама с камелиями» (1982). Каждый из названных спектаклей задумывался и соответственно был выстроен в форме психологического романа. А примененный в этих спектаклях музыкально-хореографический метод, повторим еще раз, был заложен в неоромантических стилизациях начала XX в. Впервые появившийся тогда неоромантический герой ознаменовал собою череду литературных героев, нашедших свое место в перечисленных нарративных постановках значительных хореографов второй половины XX в. Современные балетмейстеры и сегодня не перестают обращаться к музыке эпохи романтизма и продолжают выражать в своих балетах-исповедях актуальные смыслы посредством образа героя-творца.

СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ:

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ:

I. Книги

1. Алышванг, А. А. П. И. Чайковский / А. А. Алышванг. – М. : Музгиз, 1959. – 151 с.
2. Андреев, Л. Н. Драматические произведения : в 2-х т. / Л. Н. Андреев. – Л. : Искусство, 1989. – Т. 1. – 526 с.
3. Анна Павлова. Anna Pavlova : альбом / [СПб. Гос. муз. театр. и муз. иск. ; гл. ред. Н. П. Головкин ; авт.-сост. Е. Э. Бернхатас [и др.]. – СПб. : ООО Арт Деко, 2006. – 27 п. л. : ил. – (Легенды русского балета).
4. Асафьев, Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1974. – 296 с. : ил.
5. Асафьев, Б. В. О музыке XX века / Б. Асафьев ; [прим. Т. П. Дмитриевой-Мей]. – Л. : Музыка, 1982. – 199 с.
6. Асафьев, Б. В. С. В. Рахманинов / Б. Асафьев. – М. ; Л. : Искусство, 1945. – 27 с.
7. Асафьев, Б. В. Франц Лист. Опыт характеристики / Б. Асафьев. – П. : Светозар, 1922. – 62 с.
8. Айснер, Л. Демонический экран / Л. Айснер ; [пер. с нем. К. Тимофеевой]. – М. : Rosebud Publishing ; Пост модерн Текнолоджи, 2010. – 240 с. : ил.
9. Бакл, Р. Вацлав Нижинский / Р. Бакл ; [пер. с англ. Л. А. Игоревского]. – М. : ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. – 494 с. : ил.
10. Бартошевич, А. В. Шекспир. Англия. XX век / А. В. Бартошевич. – М. : Искусство, 1994. – 413 с. : ил.
11. Бахрушин, Ю. А. История русского балета : учеб. пособие для ин-тов культуры, театр., хореогр. и культ.-просвет. училищ / Ю. А. Бахрушин. – Изд. 3-е. – М. : Просвещение, 1977. – 287 с. : ил.
12. Бачелис, Т. И. Заметки о символизме / Т. И. Бачелис ; – М. : ГИИ, 1998. – 196 с.
13. Бачелис, Т. И. Гамлет и Арлекин / Т. И. Бачелис ; [отв. ред. Г. В. Макарова ; предисл. А. В. Бартошевич]. – М. : Аграф, 2007. – 576 с.
14. Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг / Т. И. Бачелис. – М. : Наука, 1983. – 352 с.

15. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый ; [сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай]. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
16. Бердяев, Н. А. Самопознание / Н. А. Бердяев ; [сост., вступ. ст. А. А. Ермичев]. – Л. : Лениздат, 1991. – 398 с.
17. Бердяев, Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2-х т. / Н. А. Бердяев ; [вступ. ст., сост., прим. Р. А. Гальцевой]. – М. : Искусство, 1994. – Т. 1. – 542 с. – Т. 2. – 510 с.
18. Берлиоз, Г. Избранные письма : в 2 кн. / Гектор Берлиоз ; [пер. с франц. ; сост., коммент. В. Н. Александровой [и др.] ; предисл. Е. Ф. Бронфин]. – Л. : Музыка, 1982. – Кн. 2. – 270 с.
19. Берлиоз, Г. Мемуары / / Гектор Берлиоз ; [пер. с франц. О. К. Слезкиной ; вступ. ст. А. А. Хохловкиной ; примеч. В. Н. Александровой [и др.]]. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1967. – 813 с.
20. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский ; [вступ. ст. А. А. Аникста]. – Л. : Худож. лит., 1973. – 568 с.
21. Блок, А. А. Собрание сочинений: в 8 т. / Александр Блок ; [под общ. ред. В. Н. Орлова [и др.]]. – М.; Л. : Худож. лит., 1960. – Т. 2. – 466 с.
22. Блок, А. А. О литературе. / Александр Блок ; [вступ. ст. Д. Е. Максимова ; сост. и коммент. Т. Н. Бедняковой]. – Изд. 2-е, доп. - М. : Худож. лит., 1989. – 478 с.
23. Блок, Л. Д. Классический танец: История и современность / Л. Д. Блок ; [вступ. ст. В. М. Гаевского]. – М. : Искусство, 1987. – 556 с. : ил. – (Русская мысль о балете).
24. Божович, В. И. Традиции и взаимодействие искусств : Франция, конец XIX-нач. XX в. / В. Божович ; [отв. ред. А. В. Бартошевич]. – М. : Наука, 1987. – 320 с.
25. Бодлер, Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники / Ш. Бодлер ; [сост., вступ. ст. Г. К. Косикова ; коммент. А. Н. Гиривенко [и др.]]. – М. : Высшая школа, 1993. – 511 с. – (Библиотека студента словесника).
26. Боров, Ю. Б. Эстетика : в 2 т. / Юрий Боров. – Изд. 5-е, доп. – Смоленск : Русич, 1997. – Т. 2. – 640 с.
27. Булгакова, О. Фабрика жестов / Оксана Булгакова. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 304 с. : ил.
28. Бутрова, Т. В. Американский театр: прошлое и настоящее: кн. очерков / Т. В. Бутрова. – М. : ГИИ, 1997. – 248 с.
29. Вацлав Нижинский. Vaslav Nijinsky : альбом / [СПб. гос. муз. театр. и муз. иск. ; общ. ред. Н. И. Метелица ; авт.-сост. Е. М. Федосова [и

др.]. – СПб. : ООО Арт Деко, 2008. – 20, 5 п. л. : ил. – (Легенды русского балета).

30. Виноградов, А. К. Осуждение Паганини / А. К. Виноградов. – М. : Худож. лит., 1940. – 344 с.

31. Виппер, Б. Р. Статьи об искусстве / Б. Р. Виппер ; [вступ. ст. Г. Н. Ливановой]. – М. : Искусство, 1970. – 591 с.

32. Волков, С. М. Страсти по Чайковскому : Разговоры с Джорджем Баланчиным / Соломон Волков ; [предисл. М. Бежара]. – М. : Независимая газета, 2001. – 224 с. : ил.

33. Волынский, А. Л. Статьи о балете / А. Л. Волынский ; [сост., вступ. ст., комм. Г. Н. Добровольской]. – СПб. : Гиперион, 2002. – 400 с. : ил. – (Русская художественная летопись. Кн. 1).

34. Гаевский, В. М. Дивертисмент. Судьбы классического балета / В. Гаевский. – М. : Искусство. 1981. – 383 с. : ил.

35. Гаевский, В. М. Дом Петипа / В. Гаевский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 432 с. : ил.

36. Гаевский, В. М. Книга встреч: Заметки о критиках и режиссерах / В. Гаевский. – М. : РГГУ, 2012. – 458 с.

37. Гаевский, В. М. Романтизм Баланчина // Век Баланчина. The Balanchine century. (1904–2004) / [Мариинский театр ; Гос. Эрмитаж, СПб. гос. музей театр. и муз. иск ; сост. П. Д. Гершензон]. – СПб. : Аврора-дизайн, 2004. – С. 197–204.

38. Гаевский, В. М. Хореографические портреты / В. Гаевский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 608 с. : ил.

39. Гарафола, Л. Русский балет Дягилева / Линн Гарафола ; [пер. с англ. М. Ивониной [и др.] ; науч. ред. О. Р. Левенков]. – Пермь : Книжный мир, 2009. – 480 с. : ил.

40. Гасснер, Дж. Форма и идея в современном театре / Дж. Гасснер ; [пер. с англ. Д. Ф. Соколовой ; ред. Н. В. Минц]. – М. : Изд-во иностр. лит., 1959. – 256 с. : ил.

41. Гейне, Г. Избранные сочинения / Генрих Гейне. – М. : Худож. лит., 1989. – 702 с. – (Библиотека классики. Зарубежная литература).

42. Германия XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм : литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр : сб. статей / [Общество по изучению современного немецкого искусства (Российское брехтовское общество) ; науч. ред. И. И. Ремезова ; ред.-сост. В. Ф. Колязин]. – М. : РОССПЭН, 2008. – 607 с. : ил.

43. Горюнов, В. С. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера / В. С. Горюнов, М. П. Тубли. – СПб. : Стройиздат, 1992. – 360 с. : ил.
44. Григорьев, С. Л. Балет Дягилева 1909-1929 / С. Л. Григорьев ; [пер. с англ. Н. А. Чистяковой ; предисл. и коммент. В. В. Чистяковой]. – М. : А.Р.Т., 1993. – 383 с. : ил. – (Ballets Russes).
45. Гудков, Л. Д. Литература и общество: введение в социологию литературы / Л. Д. Гудков, Б. В. Дубин, В. Страда. – М. : РГГУ, 1998. – 80 с.
46. Гудков, Л. Д. Литература как социальный институт / Л. Д. Гудков, Б. В. Дубин. – М. : Новое литературное обозрение, 1994. – 353 с.
47. Гуковский, Г. А. Пушкин и русские романтики / Г. А. Гуковский. – М. : Худож. лит., 1965. – 356 с.
48. Гюго, В. Последний день приговоренного к смертной казни : повесть / Виктор Гюго ; [пер. с франц. Н. Касаткиной]. – М. : Азбука-Классика, 2007. – С. 7–126.
49. Дандре, В. Анна Павлова : Жизнь и легенда / Виктор Дандре ; [предисл. А. А. Васильева]. – СПб. : Вита Нова, 2003. – 592 с. : ил.
50. Деген, А. Б. Петербургский балет (1903-2003) : справ. изд. / А. Б. Деген, И. В. Ступников. – СПб. : Балтийские сезоны, 2003. – 336 с. : ил.
51. Добровольская, Г. Н. Михаил Фокин. Русский период / Галина Добровольская. – СПб. : Гиперион, 2004. – 496 с. : ил.
52. Добровольская, Г. Н. О влиянии «Шопенианы» на зарубежный балет // Записки о театре (русско-зарубежные театральные связи): сб. трудов. – Л., 1968. – С. 247–266.
53. Дунаева, Н. Л. Памяти Иды Рубинштейн // Русское еврейство в зарубежье : статьи, публикации, мемуары и эссе / [сост. М. Пархомовский]. – Том 5 (10). – Иерусалим, 2003. – С. 364–415.
54. Зингерман, Б. И. Очерки истории драмы 20 века / Б. И. Зингерман ; [отв. ред. А. А. Аникст]. – М. : Наука, 1979. – 392 с.
55. Зорич, Ю. Магия русского балета на сцене и за кулисами «Балле рюс» / Ю. Зорич. – Пермь : ИПК Звезда, 2004. – 304 с. : ил.
56. Зоркая, Н. М. На рубеже столетий : у истоков массового искусства в России 1900–1910 годов / Н. М. Зоркая. – М. : Наука, 1976. – 304 с.
57. История советского театра. Очерки развития. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма : 1917–1921 / [гл. ред. В. Е. Рафалович ; ред. изд-ва Е. М. Кузнецов]. – Л. : Худож. лит., 1933. – 403 с. : ил.

58. Иоффе, И. И. Синтетическое изучение искусств и звуковое кино / И. И. Иоффе. – Л. : Гос. муз. НИИ, 1937. – 412 с.
59. Канетти, Э. Масса и власть / Э. Канетти ; [пер. с нем. и предисл. Л. Ионина]. – М. : Прогресс, 1997. – 527 с.
60. Климентов, А. Романтизм и декадентство. Философия и основа романтизма как основа декадентства (символизма) / А. Климентов. – Одесса : Тип. Л. Нитче, 1913. – 213 с.
61. Комаров, С. В. Великий немой. Из истории зарубежного киноискусства (1895-1930) / С. В. Комаров. – М. : ВГИК, 1994. – 302 с.
62. Косачева, Р. Г. О музыке зарубежного балета (1917-1939) : Опыт исследования / Р. Косачева. – М. : Музыка, 1984. – 350 с.
63. Кракауэр, З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера / З. Кракауэр ; [пер. с англ.; общ. ред. и коммент. Н. Абрамова ; предисл. Р. Юренева]. – М. : Искусство, 1977. – 352 с.
64. Красовская, В. М. Нижинский / В. Красовская. – Л. : Искусство, 1974. – 208 с. : ил.
65. Красовская, В. М. Русский балетный театр начала XX века : в 2-х кн. / В. Красовская. – Л. : Искусство, 1971. – 1. Хореографы. – 526 с. : ил.
66. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм / В. Красовская. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1996. – 432 с. : ил.
67. Крауклис, Г. В. Симфонические поэмы Ф. Листа / Г. В. Крауклис. – М. : Музыка, 1974. – 141 с.
68. Кулаков, В. А. 2500 хореографических премьер XX века (1900–1945) : энц. словарь / В. А. Кулаков, В. М. Паппе. – М. : Дека-ВС, 2008. – 335 с.
69. Лансон, Г. История французской литературы : в 2 т. / Г. Лансон ; [пер. с франц.] – Авториз. изд., испр. – М. : Изд-во Солдатенкова, 1898. – Т. 2. с. – 638 с.
70. Левенков, О. Р. Джордж Баланчин. Часть первая / Олег Левенков. – Пермь : Книжный мир, 2007. – 384 с. : ил.
71. Левин, Ю. Д. Русский гамлетизм // От романтизма к реализму. Из истории международных связей русской литературы: Сб. статей. – Л. : Наука, 1978. – С. 189-236.
72. Левинсон, А. Я. Старый и новый балет / Андрей Левинсон. – Пг. : Свободное искусство, 1918. – 130 с. : ил.
73. Легенда о докторе Фаусте : сборник / [сост. В. М. Жирмунский]. – 2-е изд., испр. – М. : Наука, 1978. – 423 с. – (Литературные памятники).

74. Ленау, Н. Фауст. Поэма / Н. Ленау ; [пер. в стихах, с биограф. и пред. Н. Ан-ского]. – СПб. : Пантеон лит-ры, 1892. – 118 с.
75. Лист, Ф. Избранные статьи / Ф. Лист ; [предисл. и общ. ред. Я. Мильштейна ; пер. с нем., франц. А. Бобовича [и др.] ; ред. текста, вступ. ст. и прим. С. Барского]. – М. : Музгиз, 1959. – 466 с. : ил.
76. Лист, Ф. Шопен / Ф. Лист ; [пер.с франц.]. – М. : Музгиз, 1956. – 127 с.
77. Лифарь, С. М. Дягилев и с Дягилевым / Сергей Лифарь ; [послел. В. Гаевского]. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1994. – 477 с. : ил. – (Ballets Russes)
78. Лопухов, Ф. В. В глубь хореографии / Федор Лопухов. – М. : Фолиум, 2003. – 192 с.
79. Лопухов, Ф. В. Пути балетмейстера / Федор Лопухов. – Берлин : Петрополис, 1925. – 173 с.
80. Лопухов, Ф. В. Шестьдесят лет в балете. Записки и воспоминания балетмейстера / Федор Лопухов ; [лит. ред. и вступ. ст. Ю. Слонимского]. – М. : Искусство, 1966. – 368 с. : ил.
81. Макарова, Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX вв. : Национальный стиль и формирование режиссуры / Г. В. Макарова. – М. : Наука, 1992. – 335 с.
82. Макарова, Г. В. Актерское искусство Германии : Роли – сюжеты – стиль. Век XVIII – век XX / Г. В. Макарова. – М. : РГГУ, 2000. – 264 с.
83. Манн, К. Мефистофель: История одной карьеры / Клаус Манн ; [пер. с нем. К. Богатырева ; послел. Ю. Архипова]. – М. : Молодая гвардия, 1970. – 303 с.
84. Манн, Т. Доктор Фаустус : роман / Томас Манн ; [пер. с нем. С. Апта [и др.] ; вступ. ст. В. Пронина ; примеч. А. Габричевского]. – М. : ТЕРРА, 1997. – 656 с. – (Библиотека немецкой литературы).
85. Материалы по истории русского балета. 200 лет государственному хореографическому училищу. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища / [сост. М. В. Борисоглебский]. – Л. : Ленигр. гос. хореогр. уч., 1938. – 356 с. : ил.
86. Маца, И. Искусство современной Европы / И. Маца. – М. ; Л., 1926. – 148 с. : ил.
87. Мейлах, М. Б. Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Том I : Балет / Михаил Мейлах. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. — 768 с. : ил.

88. Мережковский, Д. С. В тихом омуте : статьи и исследования разных лет / Д. С. Мережковский. – М. : Советский писатель, 1991. – 496 с.
89. Метерлинк, М. Избранные произведения / Морис Метерлинк ; [пер. с франц. ; сост. О. Жданко ; послесл. Т. Проскурниковой]. – М. : Панорама, 1996. – 400 с. – (Библиотека Лауреаты Нобелевской премии).
90. Мильштейн, Я. И. Ф. Лист : в 2 т. / Я. Мильштейн. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1971. – Т. 1. – 864 с. : ил.
91. Мясин, Л.Ф. Моя жизнь в балете / Леонид Мясин ; [пер. с англ. М. М. Сигнал ; предисл. Е. Я. Суриц]. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 366 с. : ил. – (Ballets Russes).
92. Набоков, Н. Д. Багаж / Николай Набоков. – СПб. : журнал Звезда, 2003. – 368 с.
93. Наборщикова, С. В. Видеть музыку, слышать танец : Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза / С. Наборщикова. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2010. – 360 с.
94. Неклюдова, М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX-начала XX века / М. Г. Неклюдова. – М. : Искусство, 1991. – 396 с. : ил.
95. Нестьев, И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века / И. В. Нестьев. – М. : Музыка, 1994. – 224 с. : ил.
96. Николаева, Н. С. Симфонии Чайковского: От «Зимних грез» к «Патетической» / Н. С. Николаева. – М. : Музгиз, 1958. – 300 с.
97. Нижинская, Б. Ф. Ранние воспоминания: в 2 ч. / Бронислава Нижинская ; [пер. с англ. И. В. Груздевой ; предисл. М. Ю. Ратановой ; коммент. Е. Я. Суриц]. – М. : А.Р.Т., 1999. – Ч. 1. – 350 с. : ил. – (Ballets Russes).
98. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства и другие : Сб. работ / Х. Ортега-и-Гассет ; [пер. с исп.] – М. : Радуга, 1991. – 638 с.
99. По, Э. Рассказы / Эдгар По ; [пер. с англ. ; вступ. ст. Г. Злобина] – М. : Худ. лит., 1980. – 351 с.
100. Пожарская, М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX века / М. Н. Пожарская. – М. : Искусство, 1970. – 410 с. : ил.
101. Рудницкий, К. Л. Мейерхольд / К. Рудницкий. – М. : Искусство, 1981. – 423 с. : ил. – (Жизнь в искусстве).

102. Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма : сб. статей / [Гос. ин-т искусств. ; отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко]. – М. : Наука, 2003. – 575 с.
103. Русский театр: 1824–1941. Иллюстрированная хроника российской театральной жизни / [Авт. конц. изд. А. Мещеряков [и др.] ; вступ. ст. Н. Пивоварова]. – 2-е изд. – М. : Интеррос, 2006. – 472 с. : ил.
104. Рославлева, Н. П. Английский балет / Наталия Рославлева ; [под ред. Ю. Слонимского]. – М. : Музгиз, 1959. – 170 с. : ил.
105. Саркисянц, М. Английские корни немецкого фашизма / М. Саркисянц ; [пер. с нем. М. Ю. Некрасова]. – СПб. : Академический проект, 2003. – 400 с.
106. Свешникова, А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870) / Алиса Свешникова ; [ред. И. В. Ступников]. – СПб. : Балтийские сезоны, 2008. – 424 с.
107. Северюхин, Д. Я. Художники русской эмиграции (1917–1941) : биограф. словарь / Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. – Изд. 2-е, доп., испр. – СПб. : Изд-во Чернышова, 1994. – 592 с.
108. Синий всадник / Под. ред. В. В. Кандинского и Ф. Марка / [пер., коммент. и ст. З. С. Пышновской]. – М. : Изобраз. искусство, 1996. – 192 с. : ил.
109. Слонимский, Ю. И. Дидло. Вехи творческой биографии / Ю. Слонимский. – Л. ; М. : Искусство, 1958. – 264 с. : ил.
110. Слонимский, Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени / Ю. Слонимский. – М. : Музгиз, 1956. – 335 с. ; ил.
111. Слонимский, Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века: очерки, либретто, сценарии / Ю. Слонимский ; [вступ. ст. П. Гусева]. – М. : Искусство, 1977. – 343 с. : ил.
112. Соболев, Р. П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино / Р. Соболев. – М. : Искусство, 1961. – 176 с.
113. Соллертинский, И. И. Музыкально- исторические этюды / И. Соллертинский ; [вступ. ст. Д. Д. Шостаковича ; ред.-сост. М. С. Друскин]. – Л. : Музгиз, 1956. – 295 с.
114. Соллертинский, И. И. Гектор Берлиоз. Опыт характеристики / И. Соллертинский. – Л. : Ленингр. филармония, 1935. – 148 с. : ил.
115. Соловьев, В. С. Стихотворения и шуточные пьесы / Владимир Соловьев ; [вступ. ст., сост. и примеч. З. Г. Минц]. – 2-е изд. – Л. : Советский писатель, 1974. – 352 с. – (Библиотека поэта).

116. Соловцов, А. А. С. В. Рахманинов / А. Соловцов. – Изд. 2-е., доп. – М. : Музыка, 1969. – 174 с.
117. Сологуб, Ф. К. Творимая легенда : в 2 кн. / Федор Сологуб ; [сост., послесл. Л. Соболева ; коммент. А. Соболева]. – М. : Худ. лит., 1991. – Кн. 2. – 302 с. – (Забытая книга).
118. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России начала XX века / Г. Ю. Стернин. – М. : Искусство, 1976. – 221 с.
119. Стоикита, В. Краткая история тени / Виктор Стоикита ; [пер. с англ. Д. Ю. Озеркова]. – СПб.: Machina, 2004. – 269 с. – (Новая оптика).
120. Струтинская, Е. И. Искания художников театра. Петербург-Петроград-Ленинград. 1910–1920-е годы / Е. И. Струтинская . – М. : ГИИ, 1998. – 246 с.
121. Струтинская, Е. И. О некоторых особенностях экспрессионистской образности в русской сценографии 1910-х-1920-х годов // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма : сб. статей / [отв. ред. Г.Ф. Коваленко]. – М. : Наука, 2003. – С. 487–495.
122. Суриц, Е. Я. Балет и танец в Америке: Очерки истории / Елизавета Суриц. – Екатеринбург : Уральский университет, 2004. – 392 с. : ил.
123. Суриц, Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин / Е. Я. Суриц. – Пермь : Книжный мир, 2012. – 304 с. : ил.
124. Схейен, Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / Ш. Схейен ; [пер. с нидерландского Н. Возненко [и др.] – М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. – 608 с.
125. Теляковский, В. А. Дневники Директора Императорских Театров. 1906–1909. Санкт-Петербург / В. А. Теляковский ; [под общ. ред. М. Г. Светаевой; коммент. М. Г. Светаевой [др.]. – М. : Артист Режиссер Театр, 2011. – 928 с.
126. Тихонова, Н. А. Девушка в синем / Нина Тихонова ; [послеслов. и коммент. В. Чистяковой]. – М. : Артист Режиссер Театр, 1992. – с. 366 : ил. – (Ballets Russes).
127. Тишунина, Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа / Н. В. Тишунина. – СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 160 с.
128. Толлер, Э. Человек-масса / Эрнст Толлер. – М. ; Птг. : Гос. изд-во, 1923. – 64 с.
129. Туманина, Н. В. Чайковский. Великий мастер. 1978–1893 / Н. Туманина. – М. : Наука, 1968. – 359 с.

130. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : МГУ, 1993. – 130 с.
131. Турчин В. С. Эпоха романтизма в России : к истории русского искусства первой трети XIX столетия : очерки / В. С. Турчин. – М. : Искусство, 1981. – 550 с.
132. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; [предисл. В. Каверина]. – М. : Наука, 1977. – 576 с.
133. Фейтхвангер, Л. Собрание сочинений : в 6 т. / Леон Фейтхвангер ; [пер. с нем. М. Вершининой [и др.] ; предисл. Д. Затонского ; коммент. Д. Микушевича]. – М. : Худ. лит., 1988. – Т. 1. – 733 с.
134. Фокин, М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / М. Фокин ; [ред. Г. Н. Добровольская]. – 2-е изд., доп., испр. – Л. : Искусство, 1981. – 510 с. : ил.
135. Французские поэты : сборник / [под ред. Н. Новича]. – СПб. : Тип. А. Г. Фарбера, 1900. – 367 с. – (Маленькая антология).
136. Хайченко, Е. Г. Великие романтические зрелища. Английская мелодрама, бурлеск, экстраваганца, пантомима / Е. Г. Хайченко. – М. : ГИТИС, 1996. – 150 с.
137. Хохловкина, А. А. Берлиоз / А. Хохловкина. – М. : Музгиз, 1960. – 547 с.
138. Чайковский, П. И. Избранные письма / П. И. Чайковский ; [сост. и коммент. Н. Н. Синьковской]. – М. : Музыка, 2002. – 455 с.
139. Чайковский, П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном : в 2-х т. / П. И. Чайковский ; [ред. и коммент. В. А. Жданова]. – М. : Музгиз, 1952. – Т. 2. – 344 с. : ил.
140. Шах-Азизова, Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени / Т. К. Шах-Азизова. – М. : Наука, 1966. – 151 с.
141. Шахназарова Н. Г. Феномен традиции в западном музыкальном искусстве XX в. (К постановке проблемы) // Западное искусство : XX век : Классическое наследие и современность : сб. статей. – М. : Наука, 1992. – С. 5-30.
142. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Освальд Шпенглер ; [пер. с нем., вступ. ст. и прим. К. А. Свасьяна]. – М. : Мысль, 1993. – 663 с.
143. Шопен, Ф. Письма / Ф. Шопен ; [общ. ред. А. Соловцова]. – М. : Музыка, 1964. – 711 с.

144. Шуман, Р. О музыке и музыкантах : собр. статей : в 2-х т. / Роберт Шуман ; [пер. с нем. ; сост., текст. ред., вступ. ст., комм. Д. В. Житомирского]. – М. : Музыка, 1975. – Т. 2-А. – 328 с. – Т. 2-Б. – 295 с.
145. Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Театр. Киноискусство : сб. статей / [отв. ред. Б. И. Зингерман]. – М. : Наука, 1966. – 154 с. : ил.
146. Энтелис, Л. А. Силуэты композиторов XX века /Л. Энтелис. – Изд. 2-е, доп. – Л. : Музыка, 1975. – 248 с.
147. Эстетика американского романтизма : сб. статей / [пер. с англ. ; предисл. М. Ф. Овсянников ; сост., коммент. и вступ. ст. А. Н. Николюкина]. – М. : Искусство, 1972. – 464 с.
148. Эфрос, А. М. Два века русского искусства / Абрам Эфрос. – М. : Искусство, 1969. – 302 с.
149. Эфрос, А. М. Профили: Очерки о русских художниках / Абрам Эфрос. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 320 с. : ил.
150. Юнг, К. Г. Психоанализ и искусство / К. Г. Юнг, Э. Нойманн ; [пер. с англ.]. – М. : Relf-book, К. Ваклер, 1996. – 304 с.
151. Ямпольский, И. М. Никколо Паганини. Жизнь и творчество / И. Ямпольский. – М. : Музизд, 1961. – 448 с.
152. Ясперс, К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс ; [пер. с нем. М. И. Левиной ; вступ. ст. П. П. Гайденоко ; сост. М. И. Левиной [и др.] ; коммент. В. Н. Катасонова]. – М. : Политиздат, 1994. – 528 с.
153. Ярустовский, Б. М. Симфонии Чайковского / Б. Ярустовский. – 2-е изд. – М. : Музгиз, 1961. – 48 с.

II. Материалы периодической печати

154. Аноним. В балете // Новое время. – 1913. – 2 апр.
155. Белый, А. По поводу книги Д. Мережковского «Толстой и Достоевский» // Новый путь. – 1903. – № 1. – С. 155–159.
156. Вайдман, П. Е. К изучению творческой биографии П. И. Чайковского. Замыслы 1887-1888 годов // Советская музыка. – 1980. – № 7. – С. 84–90.
157. Вайдман, П. Е. Три наброска // Советская музыка. – 1979. – № 2. – С. 98–101
158. Водевиль [Ю. Д. Беляев]. Балетное // Петербургская газета. – 1905. – 29 сент.

159. Волынский, А. Л. Крах (О новой постановке М. М. Фокина) // Биржевые ведомости. – 1913. – 6 апр.
160. Волынский, А. Л. Не по афише // Биржевые ведомости. – 1913. – 16 дек.
161. Волынский, А. Л. Балет чернокожих. Одна поэтическая строка // Биржевые ведомости. – 1914. – 9 янв.
162. Дубин, Б. В. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы. // НЛО. – 2002. – № 57. – С. 6–23.
163. Дягилев, С. П. В театре // Мир искусства. – 1902. – № 9–10. – С. 32.
164. Дягилев, С. П. «Гибель богов» // Мир искусства. – 1903. – № 4. – С. 35.
165. Ежегодник Императорских театров. 1906-1907, Вып. XVII. – 297 с.
166. И. Б. Балет // День. – 1913. – 2 апр.
167. К<уд>рин // Петербургский листок. – 1913. – 2 дек.
168. Левинсон, А. Я. Балет «Les Préludes» г. Фокина // Речь. – 1913. – 2 апр.
169. Левинсон, А. Я. «Эрос» // Речь. – 1915. – 23 дек.
170. Марков, П. А. Итальянские впечатления // Театр. – 1958. – № 7. – С. 161–170.
171. Морозов, Ю. Летопись петербургского балета // Балет. – 1907. – N 1. – С. 5.
172. Новик. Балетный экзамен // Петербургская газета. – 1908. – 7 апр.
173. Нинов. Балет // Театр и искусство. – 1907. – № 8. – 25 февр. – С. 134.
174. Потемкин, А. У А. П. Павловой // Биржевые ведомости. – 1913. – 10 января.
175. Светлов, В. Я. Прелюдии. Симфоническая поэма Ф. Листа в постановке М. Фокина // Театр и искусство. – 1913. – № 14. – 7 апр. – С. 318–319.
176. Черепнин, А. А. Фокин // Театр. – 1915. – № 1675. – С. 5–9.
177. Яссер, И. «Паганини». Опыт художественного синтеза // Новое Русское слово. – 1941. – 16 февр.

ИНОСТРАННЫЕ ИСТОЧНИКИ:

178. Anderson, J. *The One and Only : The Ballet Russe de Monte Carlo*. London : Dance Books, 1981. – 333 p. : ill.
179. Ashton, F. *Notes on Choreography // The Dance Has Many Faces / Ed. by B. Sorell*. 3rd ed., Pennington, NJ., 1992. – pp. 31–33.
180. Balanchine, G. and Mason, F. *101 Stories of the Great Ballets*. New York : Dolphin Books, 1975. – 541 p. : ill.
181. Beaumont, C. W. *Michel Fokine and his ballets*. London, 1935. – 170 p. : ill.
182. Beaumont, C.W. *Supplement to Complete Book of Ballet*. London : Putnam, 1952. – 212 p.
183. Boris Anisfeld. 1978-1973. *Catalogue raisonné / Ed. E. Lingenauber, O. Sugrobova-Roth*. Düsseldorf : Edition Libertars, 2011. – 303 p. : ill.
184. Buckle, R. *George Balanchine, ballet master: A Biography in collaboration with J. Taras*. New York : Random House, 1988. – 409 p. : ill.
185. Danilova, A. *Choura*. New York : A. A. Knopf, 1986. – 213 p.
186. Denby, E. *Looking at the Dance*. New York : Pellegrini and Cudahy, 1949. – 432 p. : ill.
187. *Dictionnaire du ballet moderne*. Paris : Fernand Hazan, 1957. – 360 p. : ill.
188. Dominic, Z. and Gilbert, Jc. *Frederick Ashton, a Choreographer and His Ballets*. London : G. G. Harrap. 1971. – 256 p. : ill.
189. Fern, D. E.. *Ballet design in perspective // Dance magazine*. Dec. 1959. – pp. 82–87.
190. Fokine, M. *Memoires of a Ballet Master / Transl. by V. Fokine, ed. By A. Chujoy*. Boston : Little, Brown, 1961. 318 p.
191. *Folloving Sir Fred's Steps. Ashton's Legacy : proceedings of the Ashton conference, Roehampton University, London, 1994 / Ed. by S. Jordan, A. Grau*. London : Dance Books, 1996. – 229 p. : ill.
192. Garafola, L. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York : Oxford University Press, 1989. – 524 p. : ill.
193. Garafola, L. *Fokine's Paganini Ressurrected // Ballet Review*. Vol. 14. № 1. Spring 1986. – pp. 69–71.
194. García-Márques, V. *Massine. A Biography*. New York : A. A. Knopf, 1995. – 446 p : ill.
195. García-Márques, V. *The Ballets Russes. Colohel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952*. New York : A. A. Knopf, 1990. – 343 p. : ill.

196. Guest, I. F. The romantic Ballet in England its development, fulfillment and decline. London : Phoenix House, 1954. – 176 p. : ill.
197. Guest, I. F. The Romantic Ballet in Paris. 3rd ed. Alton, Hampshire : Dance Books, 2008. – 473 p. : ill.
198. Grace, R. The Borzoi Book of Ballet. New York : A. A. Knopf, 1946. – 362 p. : ill.
199. Haskell, A. L. Balletomania then and now. Knopf : Distr. by Random House. 1977. – 303 p. : ill.
200. Haskell, A. L. The National ballet. A history and a Manifesto / With an overture by N. de Valois. London : Adam and Charles Black, 1943. – 96 p. : ill.
201. Horwitz, D. L. Michel Fokine. Boston, MA : Twayne Publishers, 1985. – 205 p. : ill.
202. Hynes, S. L. The Edvardian Turn of Mind. Princeton : Princeton University Press, 1968. – 427 p.
203. Hynes, S. L. The Edvardian Occasions : essays on English writing in the early twentieth century. London : Routledge and Kegan Paul, 1972. – 208 p.
204. Kemble, F. Records of Later Life. New York : Henry Holt and Company, 1882. – 676 p.
205. Kirstein, L. Thirty Years: The New York City. 2nd ed. New York : A. A. Knopf, 1978. – 398 p.
206. Kochno, B. Diaghilev and the Ballets Russes / Transl. from the French by A. Foulke. New York : Harper and Row, 1970. – 293 p. : ill.
207. Lawrence, R. The Victor Book of Ballets and Ballet Music. New York : Simon and Schuster, 1950. – 531 p. : ill.
208. Levinson, A. Serge Lifar. Destin d'un Danseur. Paris : B. Grasset, 1934. – 64 p. : ill.
209. Looking at ballet: Ashton and Balanchine, 1926-1936. / Comp. by J. B. Roberts and D. Vaughan ; Ed. by D. Vaughan and J. V. Chapman. Pennington, NJ. : Princeton Periodicals, 1992. – 59 p. : ill.
210. Malherbe, H. Chronique musicale // Temps. 1928. 28 novembre.
211. Nijinska, B. Reflections about the production of «Les Biches» and «Hamlet» in Markova – Dolin Ballets // The Dancing Times. February 1937. – pp. 617–618.
212. Norton, L. Frederic Franklin : a Biography of the Ballet Star. Jefferson, N. C. : McFarland, 2007. – 227 p.
213. Prudhomme, J. Les premières // Le matin. 1928. 24 novembre.
214. R. F. The Passing shows. Watkins : Mush savor, no sugar // Art News. 1942. Vol. 40. № 19. January 15–31.

215. Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet / Edited by L. Garafola. Hanover, NH : University Press of New England, 1997. – 287 p. : ill.
216. Schneider, L. «Le Galois» au théâtre // Le Galois. 1928. 24 novembre.
217. Shead, R. Constant Lambert / With a memoir by A. Powell. London : Simon Publications, 1973. – 208 p. : ill.
218. Siegel, M. B. The Shape of Change. Boston : Houghton Mifflin, 1979. – 386 p. : ill.
219. Taper, B. Balanchine. A Biography. New York : Macmillan, 1974. – 406 p. : ill.
220. The Golden Age of Costume and Set Design for the Ballet Russe Monte Carlo 1938 to 1944. / Org. and comp. by K. L. Spangenberg ; With essays by J. Anderson, J. Light and M. McCormick. Cincinnati Art Museum, 2002. – 138 p. : ill.
221. Thomson, D. England in the Twentieth Century, 1914-1963. London : J. Cape, 1964. – 255 p.
222. Vaughan, D. Frederick Ashton and his ballets. 2nd ed. London : Dance Books, 1999. – 545 p. : ill.
223. Wolf, B. Franklin C. Watkins : Portrait of a Painter. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1966. – 103 p. : ill.
224. What is Dance? Reading in theory and criticism / Ed. by R. Copeland and M. Cohen, New York : Oxford University Press, 1983. – 582 p. : ill.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ:

- 1) СПб. музей театрального и музыкального искусства (СПБГМТиМИ):
 - Отдел афиш и программ;
 - Рукописный отдел;
 - Отдел фотографий.
- 2) Мариинский театр:
 - Фонд афиш и программ.
- 3) The New York Public Library for the Performing Arts, Jerome Robbins Dance Division (Dance Collection):
 - Видео (Video);

- Фотографии, эскизы декораций, публикации (Painting or Graphic Art):

4) The Museum of Modern Art Archives, New York (MoMA):

- Рукописный отдел;
- Отдел рисунка.

ПРИЛОЖЕНИЕ: ИЛЛЮСТРАЦИИ

I глава.

«Шопениана»-2 (1908-1910)



илл. 1



илл. 2

(слева) Т. П. Карсавина (Сильфида) и В. Ф. Нижинский (Юноша)
(справа) В. П. Фокина (Сильфида) и М. М. Фокин (Юноша)



илл. 3

Сцена из спектакля «Шопениана»

«Прелюды» (1913)



илл. 4

Первая мизансцена спектакля



илл. 5

Сцена из спектакля.
В центре: Т. П. Карсавина и М. М. Фокин

II глава.

«Предзнаменования» (1933)



илл. 6

Финальная группа спектакля. В центре: Д. Лишин (Герой)



илл. 7

И. Баронова (Страсть) и Л. Вуйциковский (Судьба)

Глава II.

«Мефисто-вальс» (1935)



илл. 8

А. Маркова (Маргарита) и В. Гор (Фауст)



илл. 9

А. Маркова (Маргарита) и Ф. Аштон (Мефисто)

«Видения» (1936)



илл. 10

Сцена «Бал». М. Фонтейн (Женщина) и Р. Хелпманн (Поэт)



илл. 11

Сцена «Бал». М. Фонтейн (Женщина) и Р. Хелпманн (Поэт)

Глава II.

«Трансцендентность» (1934)



илл. 12

Дуэты из 1 и 2 сцен спектакля: Э. Рейман (Девушка) и У. Доллар (Виртуоз)



илл. 13

Эскизы художника Ф. Уоткинса.
(слева) Виртуоз-священник и Девушка



илл. 14

(справа) Танец ведьм

«Праздник дьявола» (1939)



илл. 15



илл.

16

(слева) А. Данилова (Девушка) и М. Платов (Дьявол)

(справа) А. Данилова (Девушка), М. Платов (Дьявол) и Ф. Франклин (Молодой любовник)



илл. 17

Эскиз занавеса художника Е. Г. Бермана

Глава III.

«Паганини» (1939)



илл. 18



илл. 19

(слева) 1 сцена «Концерт Паганини»

(справа) 3 сцена: эпизод «Кошмар Паганини»



илл. 20



илл. 21

(слева) 3 сцена: эпизод «Паганини у себя». Д. Ростов (Паганини), И. Баронова (Божественный гений)

(справа) 2 сцена «Паганини в народе». Т. Рябушинская (Флорентийская красавица) и Д. Ростов (Паганини)

«Фантастическая симфония» (1936)



илл. 22

1 картина «Мечты. Страдания»



илл. 23

Эскизы художника К. Берара.
(слева) Декорация 2 картины «Бал»
картины



илл. 24

(справа) Костюм нечисти для 5



илл. 25



илл. 26

(слева) 5 картина «Сон в ночь шабаша». Т. Туманова (Возлюбленная-ведьма)
(справа) 4 картина «Шествие на казнь». Л. Мясин (Музыкант) и Т. Туманова
(Возлюбленная-призрак)



илл. 27

М. М. Фокин
Худ. П. Сегюин-Бертольт



илл. 28

Л. Ф. Мясин
Худ. А. Е. Яковлев