

Joanna Mianowska

В поисках минувшего – феномен русского балета в эмиграции XX века

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 5, 303-317

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

В ПОИСКАХ МИНУВШЕГО – ФЕНОМЕН РУССКОГО БАЛЕТА В ЭМИГРАЦИИ XX ВЕКА

Joanna Mianowska

*Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
Bydgoszcz, Polska
miano@wp.pl*

Ключевые слова: *танцовщик, великий импресарио, Русские сезоны, дягилевская антреприза, балетмейстер*

В результате революции 1917 года и гражданской войны Россию покинул цвет русской интеллигенции, представители которой в разных странах мира писали книги и картины, сочиняли музыку, ставили великолепные балеты и танцевали в них. За пределами России в XX веке возникла богатая и разнообразная культура русской эмиграции. Целесообразно вырвать из забвения тени, имена и судьбы, а также творчество тех, кто не позволил рассыпаться русской культуре в эмиграции и, несмотря на политические противоречия, способствовал интеграции российских эмигрантов в европейскую культуру. Многоцветный и многооттеночный мир культуры русской эмиграции XX века включает имена мирового значения – Нобелевского лауреата Ивана Бунина, баса Федора Шаляпина, композиторов Сергея Рахманинова и Игоря Стравинского, историка искусства, художника Александра Бенуа, художников Марка Шагала, Василия Кандинского и Николая Рериха (их друзья – это Леже, Мондриан, Клее, Миро), философов о. Сергия Булгакова и Ивана Ильина, Николая Бердяева и многих других [*Русское зарубежье...* 1997; *Российское зарубежье...* 2008; Рейтман 1999].

Малоизученная область художественной культуры эмиграции – это балетное искусство. Нет летописи российского балета в изгнании на основе исследования ежедневной печати и многих личных архивов в основных гнездах русской эмиграции – Берлине, Париже, США. Главное, что многие исследовательские задачи, связанные с балетным искусством в зарубежье, не решены ввиду отсутствия источниковой базы. Другой, не менее важный вопрос – кто такие русские эмигранты и к какой культуре приобщить их наследие и, наконец, как их творчество отразилось в становлении мировой культуры [Чугунов 2003: 427-432].

Хочется прежде всего сделать попытку доказать, что русское балетное искусство XX века успешно интегрировалось в европейскую культуру. Русский балет в изгнании стал известен благодаря выдающемуся пропагандисту русского искусства начала XX века Сергею Дягилеву [Григорьев 1993; Лифарь 1993; Чернышова-Мельник 2011]. Анри Матисс говорил о Дягилеве, что это Людовик XIV, а Клод Дебюсси считал его обворожительным человеком, умевшим заставить плясать даже камни. Жан Кокто добавил, что Дягилев – это дьявол во плоти, а Франсис Пуленк говорил о нем как о маге и волшебнике. Наиболее достоверными кажутся, на наш взгляд, слова Фрэнсиса Стейгмюллера: «Дягилев сделал три вещи: он открыл Россию русским, открыл Россию миру, он показал мир, новый мир, – ему самому»¹. Прав ли был Сергей Прокофьев, который считал, что Дягилев – это громадная и несомненно единственная фигура, размеры которой увеличиваются по мере того, как она удаляется. Этот театральный деятель, антрепренер, коллекционер, окончивший юрфак в Петербурге и консерваторию по классу пения, организовал вместе с А. Бенуа при помощи мецената Саввы Мамонтова объединение и журнал „Мир искусства” (просуществовал до начала 1904 года). Он осознал необходимость пропаганды современного европейского искусства в России и русского искусства в Европе. Еще в 1897 году в музее училища барона и влиятельного русского банкира Александра Штиглица Дягилев организует выставку английских и немецких акварелистов, ознакомив российскую интеллигенцию с современным западным искусством и такими маститыми художниками, как Артур Мелвилл, Ханс фон Бартельс, Адольф фон Менцель, Франц фон Ленбах и другими. Подробно пишет об этом Наталья Чернышова-Мельник в книге *Дягилев: Опередивший время* (серия биографий – „Жизнь замечательных людей”). Годом позже Дягилев в этом же месте открывает выставку русских и финляндских художников. Однако успех появился не сразу, хотя выставку посетил Николай II и две императрицы (жена царя Александра Федоровна и его мать вдова императрица Мария Федоровна). Несмотря на нападки, на искусство Михаила Врубеля, Константина Сомова и других, выставка принесла удачу многим художникам, в них поверили известные в то время меценаты – княгиня М. Тенишева и предприниматель С. Мамонтов. Первая выставка «мирискусников» открылась в 1899 году и ее составили произведения искусства не только русских художников, но и иностранцев – финнов, французов, немцев, а также англичан, американцев, итальянцев и норвежцев, о чем подробно сказано в упоминаемой монографии Н. Чернышовой-Мельник. Объединив вокруг себя этих влиятельных ценителей искусства и меценатов, Дягилев стал также организатором выставок русских художников в Париже, Берлине, Монте-Карло и Венеции [Шмаглит 2007].

Затем у Дягилева появляется новая идея – пропагандировать русское искусство на Западе. Уже в 1906 году Дягилев в Париже в Grand Palais организует выставку икон и картин русских художников. Каждый из 10 залов был предна-

¹ Мнения о С. Дягилеве Анри Матисса, Клода Дебюсси, Жана Кокто, Франсиса Пуленка, Фрэнсиса Стейгмюллера и Сергея Прокофьева по обложке книги: [Схейен 2012: 187].

значен для показа определенного исторического периода и поэтому составлял художественную цельность [*Русское зарубежье...* 1997: 224; Сергей Дягилев 2012: 136-139]. Дягилев, называемый «рыцарем искусства», представил на ней не российских передвижников, а творения Михаила Врубеля и молодых художников – М. Ларионова, Н. Гончарову, С. Судейкина и Н. Сапунова [Схейен 2012: 187]. Голландский историк Шенг Схейен считает такую идею Дягилева удачной, так как, если бы напротив известных работ Сезанна, Гогена, Матисса или Пикассо разместить картины передвижников, русское искусство не так скоро простилось бы с репутацией провинциального [Схейен 2012: 187]. Выставка была показана также в Венеции и Берлине, а успех был настолько велик, что художнику Льву Баксту была вручена высшая государственная награда Франции – орден Почетного легиона. Впоследствии эта выставка войдет в историю как 1-ый Русский сезон Дягилева.

Стоит отметить, что, начиная с 1900-х годов, художники из России часто навещают Париж и выставляются в салонах, а в 1903 году был основан Русский артистический кружок – Монпарнас (Union des Artistes Russes – Montrparnasse), который преобразуется в союз [Чернышова-Мельник 2011: 135-136]. Н. Чернышова-Мельник называет Монпарнас в тот период не только очагом русской культуры, но и «гуманитарным университетом» [Чернышова-Мельник 2011: 136]. Стоит отметить, что и в Германии в это время были колонии русских художников и там проводились международные выставки – в Берлине, Дрездене, Дюссельдорфе, Дармштадте и Мюнхене. В последнем существовала группа «Фаланга» («Phalanx») с русскими и немецкими мастерами живописи.

Как вытекает из сказанного, атмосфера художественной жизни Франции и Германии способствовала деятельности Дягилева, который умел очаровывать влиятельных людей, ставших его меценатами или доброжелателями как, к примеру, представительница французской аристократии графиня Греффюль – покровительница искусства и ее кузен поэт Робер де Монтестью. Стоит отметить, что графиня и ее кузен отражены также в книге М. Пруста *В поисках утраченного времени* – герцогиня де Германт и барон де Шарлю. Упомянутый Шенг Схейен, автор полной на сегодняшний день биографии Дягилева, выделяет двойственность великого импресарио – его утонченность эстета и человека делового, экспансивного и космополитичного [Схейен 2012: 189].

1-й Русский сезон дал начало следующим, пропагандирующим музыку и балет. 2-й Русский сезон в Париже получил название «Исторические русские концерты» (1907). Его начало – это арии из оперы *Руслан и Людмила* М. Глинки. Программа 2-го Русского сезона была довольно эклектичной – от П. Чайковского и А. Рубинштейна до С. Рахманинова и А. Скрябина, но прежде всего это были арии из известных опер. Чтобы добиться успеха, нужны были яркие личности солистов, певцов и дирижеров. Среди многих выделялся своим талантом Федор Шаляпин (бас), который уже тогда считался «первым певцом России» [Коровин 2011: 591-684]. Он снискал себе славу многими выступлениями, в том числе в Ла Скала (в 1904 году). В воспоминаниях эмигрантского художника К. Коровина о нем сказано: «<...> гневен, как Грозный, разгулен, как Галицкий, и трагичен, как Борис» [Коровин 2011: 669].

40 лет блистала на сценах мира звезда Шаляпина. Именно в Париже началась мировая слава этого гения перевоплощений. Кумирами французской публики стали тогда Н. Римский-Корсаков, А. Бородин и М. Мусоргский. Несомненно, 2-й Русский сезон проложил путь на сцену Гранд-опера русской опере, чего ярким свидетельством был показ на сцене в 1908 году *Бориса Годунова* Мусоргского с Шаляпиным в заглавной роли. Шаляпин осознавал своеобразие образа трагического царя. О своей роли певец спустя годы напишет: «Wielka siła tkwi w Borysie Godunowie, tej najsympatyczniejszej mi postaci w całym moim repertuarze. Ale ów biedak, choć potężny władca, jest podobny do ogromnego słonia osaczonego przez dzikie szakale i hieny, których nikczemna siła w końcu go zmoże» [Szalopin 1997: 16]. Но успех *Бориса Годунова* был и в постановке Дягилева, во многих сюжетных изменениях. Импресарио сделал финальную сцену смерти Бориса, предвидя конечно эффект, благодаря исполнению роли Шаляпиным. Справедливо в этой связи звучат слова Н. Чернышовой-Мельник: «Все, кто был в этот вечер в Гранд-опера словно впитали в себя гениальную русскую музыку, полюбили „Бориса Годунова” и того, кто подарил им эту красоту – Сергея Павловича Дягилева» [Чернышова-Мельник 2011: 158]. Исследовательница пишет о случае, когда один из французов, слушавший оперу *Борис Годунов* и другие постановки Дягилева, сказал: «Русские дважды брали Париж. Один раз в марте 1814 года и несколько раз начиная с мая 1908 года» [Чернышова-Мельник 2011: 166].

От оперы до балета был один шаг. Балет появился в Русских сезонах в 1909 году [Григорьев 1993]. Главную идею комитета для подготовки Русских сезонов в 1909 году А. Бенуа высказал следующее: «В балете заключена та литургичность, о которой мы стали усиленно мечтать за последнее время» [Красовская 1971: 214]. Упомянутый Шенг Схейен объясняет литургичность как «объединение разных аспектов чувственного восприятия искусства» [Схейен 2012: 212]. В балетном искусстве Дягилев усматривал синтез живописи, музыки и танца. Великий импресарио предложил в Русских сезонах то, что было наилучшее в русском балете начала XX века – лучшие танцовщики и танцовщицы, художники-постановщики, балетмейстеры и композиторы. С Дягилевым работали и сотрудничали такие выдающиеся мастера с мировым именем, как А. Павлова, Т. Карсавина, М. Кшесинская, О. Преображенская, И. Рубинштейн, Б. Нижинская и ее брат В. Нижинский, Л. Мясин, С. Лифарь и другие [Рябцев 2004: 229]. Музыка сочиняли не менее известные композиторы И. Стравинский, Н. Черепнин, С. Прокофьев, а декораторами были Л. Бакст, А. Бенуа, Н. Гончарова, К. Коровин. Из труппы Дягилева вышел хореограф Георгий Баланчин, поселившийся в США, он создал там труппу «Американский балет» и поставил 150 балетов [Рейтман 1999: 193-200]. Стоит назвать и Сергея Лифаря, танцовщика и хореографа парижского театра Гранд-опера, поставившего около 200 балетов [Шмаглит 2007: 89]. Одним из основных хореографов Русских сезонов 1909-1911 был Михаил Фокин, рекомендованный Дягилеву Александром Бенуа.

Стоит отметить, что балетные школы в России были лучшими в мире и в этой связи приглашались знаменитые в мире педагоги и балетмейстеры, как, к при-

меру, Мариус Петипа, руководитель петербургского балета еще с 1870 года. С эволюцией петербургского балета было связано выступление в Петербурге в 1904 году американской танцовщицы Айседоры Дункан, отвернувшейся от классического балета, сложившегося по всей Европе. Ее балетная техника характеризовалась экспрессией и прекрасно отработанной импровизацией. Дягилев считал, что он продолжает дело, начатое нею. Однако Л. Сабанеев в книге *Воспоминания о России* пишет об Айседоре, называемой часто Изадорой, как о хаотическом создании как умственно, так и психологически [Сабанеев 2005: 188]. Напомним, что она, приехав в Россию строить коммунизм посредством своих танцев, стала женой известного поэта Сергея Есенина, который оправдывался таким известным стихом: «Подошла и прищуренным глазом хулигана свела с ума» [Цит. за: Сабанеев 2005: 189].

Хотя почва для развития российско-европейских культурных связей была возделана, появились разного рода неурядицы, зависть, однако великий импресарио Дягилев сумел превозмочь конфликты, связанные с немилостью императора и высокопоставленных чиновников, лишивших его субсидий, декораций и места для репетиций. Он сделал все, чтобы судьба его антрепризы не пострадала. Друзья из Парижа собирали деньги для аренды парижского театра «Шатле» и для выезда за границу дягилевской труппы. Театр «Шатле» переделали полностью, так как убрали первые шесть рядов партера, положили основное покрытие и даже изменили планировку зрительного зала. Эмблемой всех Русских сезонов стала в Париже афиша работы В. Серова, а на ней – невесомая сальфиды Анна Павлова [Чернышова-Мельник 2011: 174]. Однако Павловой не было суждено остаться в дягилевской труппе, и она приняла участие лишь в первых Русских сезонах Дягилева.

Успехи «Русских сезонов» Дягилева были связаны с именем Вацлава Нижинского и его немислимими прыжками. Участие в дягилевской антрепризе с 1909 года положило начало мировой карьере и славе танцора. Он стал звездой не только первого представления, но и сезона, а его роли воскресили в памяти французов танцовщика Огюста Вестриса. Ромола де Пульски-Нижинская пишет в своих воспоминаниях о муже, о его высоких прыжках и о том, что Нижинского называли вторым Вестрисом [Нижинская 2005]. Русский балет, танцовщики, хореографы и декораторы этого периода были связаны с этим, как его называли, «полуобразованным Дионисом» [www.exlibris. ng.ru]. Этот «Бог танца», «восьмое чудо света», «царь воздуха» был потомком четырех поколений театральной династии польских балетных артистов [Соколов-Каминский 1997а: 454-458]. О новаторстве танца Нижинского, его изяществе, легкости, красоте, плавности линий, его прыжках, невероятно долго длившихся, словно утрачивавших тяготение к земле, написано много [Бакл 2001; Сабанеев 2005; Григорьев 1993; Носик 2003; Карсавина 2008; Красовская 1971; Красовская 1972; Нижинская 2005].

Дягилев, по мнению С. Лифаря, был не только первооткрывателем Нижинского-танцора, но и хотел видеть в нем хореографа и балетмейстера [Лифарь 1993]. Нюх Дягилева его не подвел. В своей хореографической деятельности (*Послепруденный отдых фавна* и *Игры* на музыку К. Дебюсси, *Весна священная*

ная И. Стравинского) Нижинский стал настоящим новатором. Ромола Нижинская в этой связи вспоминает: «Он [Нижинский – И.М.] создал новую технику танца и показал, что пластические шаги, например, антраша, пируэты, тур-анлэры могут быть исполнены и без школы, основанной на пяти позициях» [Нижинская 2005: 142]. Нововведением Нижинского было использование в танце прямых линий и углов как противоположности предыдущим извивам и спиральям, ноги не повернуты наружу с носка на пятку и с пятки на носок. Хореографы (М. Фокин и Р. Бакл) отмечали простоту жеста и выразительность новаторской хореографии Нижинского [Бакл 2001: 242]. Л. Мур в монографии о Нижинском представляет легендарного танцора и хореографа также «<...> jako postać tragiczną – ale także jako jednego z największych rewolucjonistów dwudziestowiecznego modernizmu» [Moore 2014]². Как вытекает из написанного исследователем из Лондона, Нижинский был для Дягилева вдохновением, личностью, благодаря которой балет изменил свой облик.

Стоит отметить, что по стечению обстоятельств (смелый костюм Нижинского в *Жизели* в Санкт-Петербурге, состоящий из облегающего трико без куртки, закрывающей область паха и ягодицы, считался провокацией) Нижинский был уволен из Мариинского театра, и с 1911 года он и его сестра Бронислава согласились работать только у Дягилева [Схейен 2012: 266]. Новаторский метод Нижинского сыграл значительную роль в истории балета XX века, он отличался простотой жеста и выразительностью хореографии. Дягилев верил в талант Нижинского, ведь он сам был его первооткрывателем. Сезон 1911 года стал вершиной Нижинского-исполнителя в дягилевской антрепризе, которая расширила свои гастролы на Монте-Карло, Рим, Милан, Лондон и другие. А. Соколов-Каминский пишет об этом периоде танца Нижинского следующее: «Нижинский благодаря завораживающе мягкой пластике создавал образ чарующий, клубящийся, нежный, одновременно целомудренный и запретно-сладострастный» [Соколов-Каминский 1997а: 456]. Об успехе одного из балетов (*Видение розы* на музыку К. Вебера) свидетельствовал факт включения его в правительственный спектакль в честь французской авиации на сцене «Гранд опера», на котором присутствовали Президент республики и руководители Сената [Соколов-Каминский 1997а: 456]. Немыслимые прыжки Нижинского и вообще нашествие «русских варваров» в Париж (определение Н. Чернышовой-Мельник) способствовали тому, что зрители и критики стали лучше разбираться в самом существе балета.

Для Нижинского сезоны 1912 и 1913 стали поворотными. Под давлением Дягилева он становится также хореографом. В *Послеполуденном отдыхе фавна* Нижинский предлагает новые пути в балетном искусстве XX века. Этот балет вызвал разные толки – от восхищения до негодования. Итог полемике подвела статья Огюста Родена (газета „Матэн”), в которой выдающийся скульптор констатировал: «<...> Нижинского отличают физическое совершенство и гармония пропорций. <...> Только позами и движениями полусознательной бестигальности он добивается чего-то сказочно чудесного. Идеальная гармония мимики и пластики. Он обладает красотой античных фресок и статуй <...> Мне

² Цитата Rosamund Bartlett – обложка книги.

хочется, чтобы каждый художник, действительно влюбленный с свое искусство, увидел это совершенное воплощение античной эллинской красоты» [Цит. за: Чернышова-Мельник 2011: 231-232]. Однако пиком славы критика считает постановку Нижинским балета *Весна священная* И. Стравинского [Красовская 1971: 426 и др.]. В нем «На смену эстетике гармонии, плавности пришла эстетика внутренней напряженности, рваного ритма, общности стада» [Соколов-Каминский 1997а: 457]. И хотя на премьере состоялся грандиозный скандал, но новое воспринималось в споре, а в этом случае новизной была не только хореография, но и музыка. Далее Русский балет в 1913 году отправляется на гастролы в Америку без Дягилева, смертельно боящегося морских путешествий. В труппе находилась поклонница Нижинского Ромола де Пульски. Эта венгерская барышня завоевала сердце «Бога танца», став его женой в Буэнос-Айресе.

Дягилев еще в 1913 году порвал контракт со своим танцовщиком и хореографом [Нижинская 2005]. Ромола Нижинская приводит содержание телеграммы мэтра, написанной Нижинскому по-французски: «Ваши услуги Русскому балету больше не требуются. Не возвращайтесь к нам. Сергей Дягилев» [Нижинская 2005: 241]. Однако сложившиеся обстоятельства поставили Нижинского в сложные условия, попытка Нижинского создать собственную труппу и антрепризу закончилась неудачей. После краха в лондонском театре чета Нижинских возвращается в Санкт-Петербург, и затем они оказываются в Будапеште, где их интернируют до начала 1916 года. Дягилев думал, что без Нижинского (пытался заменить «Бога танца» Л. Мясиним из Москвы) ему удастся создать новую труппу. Она была сформирована, дав лишь два благотворительных концерта для Красного Креста – в Женеве и Париже.

Хотя Дягилев умел растить таланты и творцов, сложности появились. В 1916 году Русский балет в полном составе уехал в США. Посетив 16 американских городов, артисты вернулись в Нью-Йорк, где им предстояло выступить на сцене «Метрополитен-опера». Когда Нижинский прибыл в Америку, его встреча с Дягилевым не была радостной, так как Маэстро в то время занимался карьерой Л. Мясина. Н. Чернышова-Мельник считает, однако, что обязательным условием следующих новых гастролей в Америке (Северной и Южной) Русского балета было участие Нижинского [Чернышова-Мельник 2011: 274]. Нижинский выступил на сцене «Метрополитен-опера» в *Петрушке* и *Видении розы*, а на сцене театра «Манхэттен Опера» в Нью-Йорке была показана премьера *Тили Уленишигеля* Рихарда Штрауса с хореографией Нижинского (кстати, Дягилев в то время считал, что немецкая музыка не имеет большой ценности), он сам исполнял главную роль. Труппа Дягилева распалась на две части – одна из них гастролеровала в Америке, вторая же гастролеровала в Европе – от Мадрида до Рима. Нижинский последний раз появился на сцене в *Петрушке* и *Видении розы* 26.09.1917, но уже прогрессировала его душевная болезнь. Еще в 1919 году в Швейцарии он будет танцевать на одном из благотворительных концертов, а его жена напишет: «Это был жизнеутверждающий танец, танец торжества жизни» [Нижинская 2005: 380].

Однако танцор все более погружался в психическую болезнь и начал писать дневник, будучи, по словам Б. Носика, «на грани полного безумия» [Но-

сик 2003: 376]. Носик называет «Бога танца» – «королем взаперти, который отбыл 30-летний срок заключения в Швейцарии, скончался в Лондоне – шестидесяти лет от роду, а его тело было перевезено в Париж, захоронено на Монмартрском кладбище недалеко от могилы Теофиля Готье и от могилы Эммы Ливри и Гаэтано Вестриса, прославленных французских танцоров» [Носик 2003: 386]. Нижинская вспоминает о том, что в дневнике ее мужа доминировали два слова: Дягилев и Бог [Нижинская 2005: 381]. Стоит еще отметить, что *Дневники* Нижинского были изданы в двух частях – первая – это записи великого танцора, вторая – приложение – воспоминания о «Боге танца» – Т. Карсавиной, М. Фокина, А. Бенуа, И. Стравинского и других маститых творцов не только российской культуры в изгнании [*Дневник...* 1995]. В польском переводе *Дневники* вышли в 1995 и 2000 году [Niżyński 1995; Niżyński 2000]. Думается, что *Дневники* великого танцора – это не только сумбурные записи, в которых философско-религиозные размышления чередуются с нарастающим недугом и переживаниями «Бога танца» Нижинского, и они станут еще материалом для подробного анализа.

Фрагменты исповеди, написанной в Швейцарии в местечке Сан-Мориц, где он жил с женой и двумя дочками, ставились двумя польскими театрами – Театром Вершалин в Супрасьле (постановка *Бог Нижинский*) и Театром им. Стефана Ярача в Лодзи (монодрама *Нижинский*) [www.wolnastrefa...]. Также в Торунь в исполнении Марека Коссаковского (режиссер М. Сегочиньский) исполнялась монодрама *Нижинский – проект* (16 декабря 2011 года) [www.filmweb.pl...]. Стоит отметить, что исполнитель главной роли М. Коссаковский в возрасте 24 лет получил предложение сыграть роль Нижинского в престижной французской картине *Коко Шанель и Игорь Стравинский* [www.filmweb.pl...]. Сюжет фильма связан с мотивом премьеры балета *Весна священная*, для которого Нижинский сделал хореографию. На одном из веб-сайтов отмечено, что она была «авангардной» [t-portal.ru...]. Феномен Русского балета в эмиграции связан с эпохой Дягилева, как и с именем Вацлава Нижинского, совершившего прорыв в будущее балета, открывшего новые возможности пластики.

В 1917 году мир начал меняться, в России пала монархия, да и в Париже многое изменила война, давнего веселья не чувствовалось и Русский балет стал тогда другим. Сам Дягилев понимал, что нужно вносить изменения, отвечающие духу времени. В истории Русского балета пришло время на «мяснинский» период. Критика называет эти балеты «усложненными, суховатыми, вычурными» [Чернышова-Мельник 2011: 279]. Новаторство выражено в некоторых сценариях Жана Кокто, а оформление балета выполнено Пабло Пикассо (прежде А. Бенуа или Л. Бакст). Подробно об этом периоде в «дягилевских сезонах» в разделе книги Ш. Схейена *Знакомство с Кохно и приближение катастрофы*.

Благодаря союзу художника-кубиста Пикассо и смелого экспериментатора в хореографии Леонида Мясина был поставлен спектакль Русского балета *Парад*, в котором создан специальный сценический занавес, появились нью-йоркские небоскребы в стиле кубизма, исполнялись эксцентричные танцы и один из геро-

ев (фокусник – сам Л. Мясин) глотал огонь. Дягилев знал, что надо действовать, организуя все новые и новые выступления, и отправлялся в Барселону, Мадрид и Лиссабон. После заключения контракта в Испании Дягилев задумал поставить испанский балет и пригласил в свою антрепризу андалузца Феликса Фернандеса Гарсию, знатока национальных танцев, а в качестве педагога – Л. Мясина. Дягилевская труппа выступала также на сцене «Театра Империи» в Лондоне, а среди зрителей были король Георг V и персидский шах. Поскольку выступления в Лондоне были удачными, постольку английская провинция иначе реагировала на спектакли Русского балета, не находя своего зрителя. Многие европейские страны, прежде всего Германия, обнищали во время войны, и денег для артистов Русского балета не хватало. Случилось и еще одно непредвиденное обстоятельство – возлюбленный Дягилева Леонид Мясин женился, и этот факт стал причиной его увольнения. Уход Мясина повлек за собой тяжелый финансовый кризис. Без русской хореографии Дягилев оказался беспомощным.

В жизни Дягилева появляется новый ученик и любовник Борис Кохно, русский эмигрант, ставший секретарем импресарио. Начинались, однако, времена огромных убытков, избегания встреч с кредиторами. Еще раньше появляется фигура нового талантливого танцора Сергея Лифаря, которого раньше Дягилев отправил в Италию на учебу к прославленному Энрико Чекетти, которому танцовщик, педагог и хореограф, пребывающий во Франции с 1923 года, балетмейстер Гранд-опера Серж Лифарь был обязан многим [Шмаглит 2007: 301-308]. А. Бенуа так вспоминал С. Лифаря: «<...> Он был первым танцовщиком XX века, все остальные придерживались эстетики девятнадцатого. Меня ослепляла его красота, дивные мускулы и такой размах, порыв танца» [*Сто великих...* 2012: 305]. Стоит отметить, что после смерти Дягилева в 1929 году Лифарь возглавлял балет парижской Гранд-опера 27 лет, а в 1947 году он открыл в Париже Институт хореографии, вел в Сорбонне курс истории и теории танца, был удостоен также высшей награды Франции – ордена Почетного легиона³. Однако в 1958 году его уволили из Гранд-опера под предлогом создания более современного репертуара. На его надгробии на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа, недалеко от Парижа, сделана простая надпись – «Серж Лифарь из Киева».

Феномен Русского балета в эмиграции XX века связан также с именами женщин, уникальных танцовщиц, выступавших не только в Русских сезонах Дягилева. Несомненно, среди них были звезды разной величины. Стоит начать с Анны Павловой, всемирно известной, которая обучалась и совершенствовала свое мастерство у М. Петипа и Э. Чекетти. Долгое время она выступала в Мариинском театре в Петербурге, гастролировала по Европе и Америке. В 1909 году Павлова участвовала в Русских сезонах Дягилева. Однако, покорила парижскую публику, она не осталась в дягилевской труппе. В 1913 году Павлова была удостоена звания заслуженной артистки императорских театров, и хотя

³ О С. Лифаре см. еще в: *Из жизни русского зарубежья. Очерки, беседы, документы* [2011: 414-416].

Мариинский театр настаивал, чтобы она выступала только в России, танцовщица не согласилась [Соколов-Каминский 1997г: 483-486]. Критика особо подчеркивает ценность ее таланта в *Лебедь* К. Сен-Санса. Ее монолог балерины стал называться «Умиравший лебедь», а образ умирающего лебедя стал символом русского балета. Когда Павлова исполнила его в 1913 году в Лондоне для самого Камиля Сен-Санса, он сказал: «Мне уже никогда не сочинить ничего достойного встать в один ряд с вашим „Лебедем”» [Цит. по: *Сто великих* 2012: 187]. Павловой слагали гимны. Алексей Зверев в книге *Повседневная жизнь русского литературного Парижа 1920-1940* вспоминает об одном влиятельном критике, написавшем, что его жизнь делится на два периода – до того, как он увидел дягилевский балет и Павлову, и после [Зверев 2011: 52]. О последних 10 годах ее жизни и участии в балетном искусстве повествует известный английский танцовщик Харкурт Альджеранов [Альджеранов 2009]. Он входил в состав ее труппы, гастролирующей по странам Европы, Америки и Азии. Танцовщик отмечает прекрасные пропорции ее стройного тела, царственную осанку [Альджеранов 2009: 12]. Одновременно он выделяет в ней также доброту и доброжелательность по отношению к своим танцовщикам, эти черты проявлялись особо во время длинных турне по Англии – шестьдесят городов за десять недель [Альджеранов 2009: 223].

Жизнь балерины – это непрерывная работа. Ее приглашали ведущие театры мира, в ее честь называли духи и шляпки. Павлова не забывала о России, отправляла лекарства для фронта, а после революции снабжала россиян продуктами и деньгами. О большевизме высказывалась резко негативно. Как вытекает из анализа ее театральной судьбы, Павлова осуществила совершенно новую концепцию и тенденцию – коммерциализацию балетного искусства. А. Соколов-Каминский утверждает: «На ней [Павловой – И.М.] лежат отсветы зарождавшейся на Западе индустрии „звезд”» [Соколов-Каминский 1997г: 486]. Осознавая значение термина «императорский артист», отмечая красоту поз, линии, равновесия и изумительность движения Павловой, упоминаемый Х. Альджеранов приводит слова балерины: «На танец я всегда пыталась накинуть воздушное покрывало поэзии» [Альджеранов 2009: обложка]. Несомненно, танцуя, Павлова воплощала пушкинскую строфу «душой исполненный полет».

Одной из великих балерин Русского балета в эмиграции была и Тамара Карсавина, о которой можно сказать – постоянная и надежная танцовщица дягилевской антрепризы [Соколов-Каминский 1997б: 285-287]. Жар-птица, Зобеида в *Шехеризаде*, Шемаханская царица в *Золотом петушке*, Коломбина в *Карнавале*, Хлоя в *Дафнис и Хлоя*, а также главные партии в *Жизели*, *Лебедином озере*, *Раймонде*, *Щелкунчике*, *Баядерке*, *Дон Кихоте*, *Спящей красавице* – в этих и других балетах проявился интеллектуально-чувственный танец Карсавиной, обновленный свежестью импрессионистических открытий М. Фокина [Соколов-Каминский 1997б: 286]. Не только о себе, но и о своем окружении, жизни замечательных танцовщиц и танцоров, Мариинском театре и Дягилеве рассказывает Тамара Карсавина в своих воспоминаниях [Карсавина 2008]. Этой книгой она преподносит дар уважения и признательности не только своим коллегам-танцовщикам, но и хореографам, декораторам и тем, кто ее обу-

чал. Особые страницы посвящены С. Дягилеву, о котором она пишет, что «... это портрет в зеркале ее любви». Танцовщица пытается найти в великом импресарио положительные человеческие черты. Вот отрывок их разговора в поезде Петербург – Монте-Карло: «Вы молитесь по утрам, Павлович? – Да, молюсь (поколебавшись). Я встаю на колени и думаю обо всех, кого люблю и обо всех, кто любит меня» [Карсавина 2008: 316]. Упомянутый Ш. Схейен высоко оценивает книгу воспоминаний Карсавиной *Театральная улица*, считая ее «вершиной мемуарного жанра на тему „Русских балетов”» [Схейен 2012: 224]. Исследователь констатирует: «Возможно Карсавина и не обладала совершенством техники Павловой, но была умна <...> не столь консервативна, как Павлова, и гораздо более заинтересована в развитии балета» [Схейен 2012: 224]. Стоит добавить, что Карсавина после смерти Дягилева выступала в труппе «Balett Rambest» и с 1930 по 1955 гг. была вице-президентом английской Королевской академии танца [Соколов-Каминский 1997б: 287].

К числу знаменитостей Русского балета в эмиграции критики причисляют Матильду Кшесинскую и сестру Вацлава Нижинского Брониславу Нижинскую. Обе польского происхождения. Кшесинской знакомство с наследником, будущим императором, помогло в карьере и позволило занять особое место в театральной иерархии. Г. Седов в романе-биографии *Мадам семнадцать. Матильда Кшесинская и Николай Романов* задается вопросом, насколько справедливо мнение о том, что историки балета, с одной стороны, отдают должное ее мастерству, но с другой, отмечают пикантности ее биографии, не позволяющие поставить ее в один ряд с А. Павловой [Седов 2006]. О сотрудничестве Кшесинской с Мариусом Петипа, Сергеем Дягилевым, Михаилом Фокиным, а также о сложностях ее характера написано много. Ее танец был назван «колоратурным и <...> весомым аргументом в споре старого и нового и вопреки всему являл непреходящие ценности искусства предшествующих эпох» [Соколов-Каминский 1997в: 338]. Совсем недавно в 2011 году вышел в свет дневник М. Кшесинской, представляющий собой тетрадь в 26 листов, исписанных с обеих сторон, изданный в книге *Из жизни русского зарубежья* автором-составителем В.П. Нечаевым [Из жизни русского зарубежья... 2011: 267-292].

Интерес вызывает факт, что Кшесинская после переезда в эмиграцию во Францию организовала в Париже балетную студию, в которой обучалось в 30-е годы более 100 учениц, среди них дочери Ф. Шаляпина, известные танцовщицы и танцоры Т. Рябушинская, Б. Князев, Л. Ростова, Памелла Мей, Ширли Бридж, Диана Гульд, Андре Эглевский и другие. За консультацией обращались и такие балетные звезды с мировым именем, как Марго Фантейн и Иветт Шовире. Кшесинская возглавила Федерацию русского классического балета в Лондоне (с 1950 года), объединявшую 15 английских школ балета [Соколов-Каминский 1997в: 339].

Сестра Вацлава Нижинского Бронислава была не только танцовщицей и балетмейстером, но и педагогом. Ее предками были польские балетные артисты в четырех поколениях. В антрепризе Дягилева Нижинская была танцовщицей, режиссером и хореографом [Nijinska 1982]. Нижинская работала хореографом в Парижской опере, театре «Colonn» в Буэнос-Айресе, в труппе Иды Рубин-

штейн, также сотрудничавшей с Дягилевым. Она организовала собственную балетную школу в 1938 году в Лос-Анджелесе, участвуя в качестве приглашенного хореографа в различных труппах. Прослыла как один из реформаторов балетного театра XX века [Григорьев 1993; Лифарь 1993; Красовская 1971]. Хочется отметить, что поляки-балетмейстеры, хореографы внесли свою лепту в развитие балетного искусства в эмиграции, гастролируя в труппе Анны Павловой, Брониславы Нижинской и других мастеров этого изящного искусства, и эта проблема требует отдельного осмысления.

Рамки настоящего исследования не позволяют широкой трактовки всех имен, складывающихся на феномен Русского балета в эмиграции XX века. Продолжением сложившейся традиции этого феномена является балетное искусство Рудольфа Нуриева и Михаила Барышникова. Что касается Рудольфа Нурева (Нуриева), солиста Мариинского театра, как и Королевского балета Великобритании и других театров, то он стал эмигрантом в 1961 году. Французский балетмейстер и хореограф Ролан Пети в своей книге пишет о совместной работе с Нуриевым и о тех спектаклях-событиях, потрясших воображение публики Лондона, Парижа и Нью-Йорка [Пети 2007]. Пети вспоминает особо незабываемый дуэт Фонтейн – Нуриев (с английской балериной Марго Фонтейн) в *Жизели* на сцене старого Метрополитен-театра на Бродвее, в котором сумели, благодаря своему таланту, преподнести балет XIX века как балет современный [Пети 2007: 13]. Ушедший из жизни в 1993 году, Нуриев стал легендой балета в Париже и был награжден орденом Почетного легиона, орденом Искусств и словесности [*Российское зарубежье...* 2008: 312, т. 2].

В книге Марка Рейтмана среди знаменитых эмигрантов из России назван Михаил Барышников. Танцевавший в Мариинском театре, во время гастролей в Торонто, он обратился с просьбой о предоставлении ему убежища [Рейтман 1999: 207]. С 1974 года в США он был солистом Американского театра балета, затем выступал в составе Нью-Йорк Сити балет, балета Великобритании, Марсельского балета и балета XX века, Гамбургского балета, балетного театра «Виктория» (Австралия), Штутгартского балета [Шмаглит 2007: 69]. Стоит отметить, что Барышников снимался в кино в автобиографическом фильме о русском балетном танцовщике-невозвращенце *Белые ночи* и многих других. Он основал также собственную танцевальную труппу «Белый дуб» [Рейтман 1999: 211]. Танцевал и руководил группой «Уайт Оук Данс проджект», которая особенно успешно выступила в Париже в 2000 году [*Российское зарубежье...* 2008: 122, т. 1]. Невозможно перечислить станцованных им партий, как и его гастролей в крупнейших балетных труппах мира и, возможно, потому критики называли Барышникова «зажигательным танцовщиком».

В последние годы появляется много книг как об известных танцорах и балеринах, так и вообще неизвестных, так как отсутствует информация о всех, связанных с Русским балетом в эмиграции 20-х - 30-х годов минувшего века. 100 летию Русского балета в Париже посвящена книга Александра Васильева и Ксении Триполитовой [Васильев, Триполитова 2010]. Балерина, хоть и не была участницей дягилевской антрепризы, входила в состав труппы Русского балета полковника де Базиля (vel Василия Воскресенского), которого принято

считать преемником дягилевского репертуара. Триполитова дружила со многими известными балеринами, танцовщиками, такими, как Ольга Преображенская, Любовь Егорова, Ольга Смирнова, Борис Князев, Иветт Шовире, Леон Войцеховский (солист Дягилева), Ольга Спесивцева, Ида Рубинштейн, Серж Лифарь, Сергей Кусевицкий и другие. Это богатый и ценный фактографический материал, это также дань памяти известным, но и забытым танцовщикам, хореографам, прославившим вне своей родины русскую культуру. Поколению, покинувшему Россию, было присуще сложное восприятие родины. Но они берегли память о русской культуре, ощущая генетическую принадлежность к ней. Сказанное не помешало русским эмигрантам плодотворно интегрироваться в европейскую культуру. Русские эмигранты танцовщики и танцовщицы, хореографы, декораторы сумели также реализовать себя не только в художественном отношении. Русский балет в эмиграции XX века – это процесс, ускоривший движение мирового искусства к его вненациональности, к стиранию национальных граней, как и к появлению зрителя вненационального. Не только дягилевские Русские сезоны, но и различные хореографические труппы, балетные школы, в которых преподавали А. Павлова, М. Кшесинская, Т. Карсавина, О. Преображенская, а затем Р. Нуриев, М. Барышников, способствовали тому, что Русский балет в эмиграции стал основой мирового балетного искусства XX века. Возможно, его представители следовали принципу «never explain, never complain» [Лидова-Большакова 2003: 405].

Хочется все же завершить свои рассуждения словами о Дягилеве, без которого не было бы явления феномена Русского балета в эмиграции: «Он жил и умер „любимцем Богов“. Ибо он был язычник, и язычник-дионисиец – не аполлониец. Он любил все земное – земную любовь, земные страсти, земную красоту <...> И – как у язычника – смерть его была прекрасна. Он умер в любви и красоте, под ласковой улыбкой тех Богов, которым он всю жизнь и со всей страстью служил и поклонялся. И я думаю, таких не может не любить Христос <...>» [Цит. за: Схейен 2012: 542]. Надеюсь, что написанное в письме Вальтера Нувеля Игорю Стравинскому – это суть дягилевского гения, благодаря которому произошла интеграция России в европейскую культуру. Русский балет Дягилева остался в памяти и совершает до сих пор триумфальное шествие по миру.

Библиография

- Альджеранов Х., 2009, *Десять лет из жизни звезды русского балета*, пер. с англ. И.Э. Балог, Москва.
- Бакл Р., 2001, *Вацлав Нижинский. Новатор и любовник*, Москва.
- Васильев А., Триполитова К., 2010, *Маленькая балерина. Исповедь русской эмигрантки*, Москва.
- Григорьев С., 1993, *Балет Дягилева 1909-1929*, Москва.
- Дневник Вацлава Нижинского*, 1995, Арт, Москва.

- Зверев А., 2011, *Повседневная жизнь русского литературного Парижа 1920-1940*, Москва.
- Из жизни русского зарубежья. Очерки, беседы, документы*, 2011, автор-сост. В.П. Нечаев, Москва.
- Карсавина Т., 2008, *Театральная улица. Воспоминания*, Москва.
- Коровин К., 2011, *Шалыпин. Встречи и совместная жизнь*, [в:] К. Коровин, «То было давно... там... в России», в двух книгах, книга вторая, сост., вст. статья Т. Ермаевой, Москва.
- Красовская В., 1971, *Русский балетный театр начала XX века*: в 2 ч. Ч. 1: *Хореографы*, Ленинград.
- Красовская В., 1972, *Русский балетный театр начала XX века*: в 2 ч. Ч. 2: *Танцовщики*, Ленинград.
- Лидова-Большакова Ю.Б., 2003, *Балетный критик Ирэн Лидова и фотограф-художник балетного театра и кино Серж Лидо: вклад во французскую и русскую культуру*, [в:] *Зарубежная Россия 1917-1939*, книга 2, отв. ред. В.Ю. Черняев, Санкт-Петербург.
- Лифарь С., 1993, *Дягилев*, Санкт-Петербург.
- Нижинская Р., 2005, *Вацлав Нижинский. Воспоминания*, пер. с англ. И.А. Петровской, Москва.
- Носик Б., 2003, *Русские тайны Парижа*, Санкт-Петербург.
- Пети Р., 2007, *Тан лие с Нуриевым*, Нижний Новгород.
- Рейтман М., 1999, *Знаменитые эмигранты из России. Очерки о россиянах, добившихся успеха в США*, Ростов-на-Дону.
- Российское зарубежье во Франции 1919-2000.*, 2008, Биографический словарь в трех томах под общей ред. Л. Мнухина, М. Авриль, В. Лосской, Москва.
- Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века*, 1997, Энциклопедический биографический словарь под общей ред. В.В. Шелобаева, Москва.
- Рябцев Ю., 2004, *История русской культуры XX века*, Москва.
- Сабанеев Л., 2005, *Воспоминания о России*, Москва.
- Седов Г., 2006, *Мадам семнадцать. Матильда Киесинская и Николай Романов*, Москва.
- Сергей Дягилев*, 2012, [в:] *Сто великих эмигрантов*, сост. В. Бондаренко, Е. Честнова, Москва.
- Соколов-Каминский А., 1997а, *В. Нижинский*, [в:] *Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции...*, указ. соч.
- Соколов-Каминский А., 1997б, *Карсавина Тамара Платоновна*, [в:] *Русское зарубежье...*, указ. соч.
- Соколов-Каминский А., 1997в, *Киесинская Матильда Феликсовна*, [в:] *Русское зарубежье...*, указ. соч.
- Соколов-Каминский А., 1997г, *Павлова Анна Павловна*, [в:] *Русское зарубежье...*, указ. соч.
- Сто великих эмигрантов*, 2012, сост. В. Бондаренко, Е. Честнова, Москва.
- Схейен Ш., 2012, *Дягилев. «Русские сезоны» навсегда*, пер. с нидерландского Н. Возненко и С. Князьковой, Москва.
- Чернышова-Мельник Н., 2011, *Дягилев, опередивший время*, Москва.

- Чугунов Г., 2003, *Русские эмигранты и проблемы вненациональности в движении мировой культуры*, [в:] *Зарубежная Россия 1917-1939*, указ. соч.
- Шмаглит Р., 2007, *Русское зарубежье в XX веке. 800 биографий*, Москва.
- Moore L., 2014, *Niżyński. Bóg tańca*, przeł. Hanna Pawlikowska-Gannon, Warszawa.
- Nijńska B., 1982, *Elary Memoire*, London; Boston.
- Niżyński W., 1995, *Dziennik*, Warszawa.
- Niżyński W., 2000, *Dziennik*, Warszawa.
- Szalapin F., 1997, *Maska i dusza. Moje czterdzieści lat na scenie*, tłum. G. Wiśniewski, Warszawa.

www.exlibris.ng.ru (13.06.2012).

www.filmweb.pl/person/Marek+Kossakowski-654517 (13.06.2012).

t-portal.ru/load/32-1-0-97 (13.06.2013).

www.wolnastrefa.republika.pl/serwis/festiwale (13.06.2012).

Summary

In search of the past: the phenomenon of the Russian ballet in exile in the 20th century

The paper investigates the phenomenon of the Russian ballet in exile in the twentieth century. It highlights that the art of the ballet is a little studied part of emigrational artistic culture, since there are still no records of the Russian ballet in exile and many texts, including personal archives, have not yet been studied. The paper attempts to prove that the Russian ballet art has successfully assimilated with the European culture by virtue of an outstanding activist Sergei Diaghilev and his 'Russian Seasons'. Diaghilev worked and collaborated with such world-renowned masters of ballet as Pavlova A., Karsavina T., Kšesinskaja M., Preobrajenska O., Nižinskij V., Massine L., Lifar S. and others. Many of them have made a great leap into the future of the ballet, discovering new performance techniques. The innovative scenarios of Jean Cocteau, as well as the designs of a cubist painter Pablo Picasso for the 'Russian Seasons' ballets, have all contributed to the changes matching the spirit of the age.

Key words: *dancer, the great impresario, Russian Seasons, Diaghilev's combination company, choreographer*