

## 1910 ГОД: ПЕТИПА И ДЯГИЛЕВ

Б. А. Илларионов<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, г. Санкт-Петербург 191023, Российская Федерация.

В статье рассматривается значение для истории балета 1910 года — года триумфального успеха второго балетного «Русского сезона» в Париже, организованного С. П. Дягилевым, и года смерти М. И. Петипа. Приводятся документальные свидетельства о последних днях Петипа и о его похоронах в Петербурге, о его отношении к успехам русского балета в Париже. Анализируется различие творческих и организационных моделей театра Петипа и антрепризы Дягилева.

**Ключевые слова:** М. И. Петипа, С. П. Дягилев, «Русские сезоны», творческие и организационные модели балетной труппы, классическое наследие балетного театра

## 1910: PETIPA AND DIAGHILEV

Boris A. Illarionov<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg 191023, Russian Federation.

The author studies the historical significance of the year 1910: the year of the triumphant success of the second *Russian Seasons* in Paris, organized by Sergey Diaghilev, and the year of Marius Petipa's death. Documentary evidence is presented about the last Petipa's days and about his funeral in St. Petersburg, as well as, about his attitude towards the success of *Russian Seasons* in Paris. The differences between artistic and managing models of Petipa's theater and Diaghilev's enterprise are analyzed.

**Keywords:** Marius Petipa, Sergey Diaghilev, 'Russian Seasons', artistic and managing models of the ballet company's organization, classical heritage of the ballet

1910 год — год безоговорочного успеха второго балетного «Русского сезона» в Париже. Режиссер, а впоследствии летописец антрепризы, Сергей Григорьев писал: «Второй парижский сезон <...> оказался не менее блестящим и триумфальным, чем первый» [1, с. 43–44]. Во главе стоял Сергей Дягилев, правда, оговоримся, в решении организационных и творческих вопросов сезонов 1909 и 1910 годов существенна была роль так называемого «комитета» с участием Александра Бенуа, Николая Безобразова, Валериана Светлова, Михаила Фокина и др.

В чем особенности сезона 1910 года? В чем его окончательный триумфальный успех?

В предшествовавшем сезоне 1909 года оперный и балетный репертуар были представлены примерно в одинаковых пропорциях. Полностью была дана «Псковитянка» (под названием «Иван Грозный»), показаны целые акты «Юдифи», «Руслана и Людмилы». Пели Федор Шаляпин, Фелия Литвин, Василий Шаронов и другие мастера русской оперы. Примечательно, что «Половецкие пляски» шли не как

одноактный балет, а как часть второго действия оперы «Князь Игорь» («Половецкого стана») в сопровождении не только оркестра, но и большого хора. Тем не менее, открытием, сенсацией стал именно балет; актёров-вокалистов во главе с Шаляпиным в восприятии парижской публики оттеснили Павлова, Карсавина, Нижинский, москвичи Каралли, Мордкин и другие балетные артисты.

В 1910 году ставка была сделана уже исключительно на балет. Репертуар составили «Шехеразада», «Карнавал», «Жизель», «Жар-птица» и два дивертисмента — «Пир» и «Ориенталии». Блистали уже известные парижанам Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский и присоединившаяся к ним Екатерина Гельцер из Москвы. Именно после успеха сезона 1910 года у Дягилева рождается идея создания постоянно действующей труппы, которую он реализовал на следующий год.

Также Дягилеву было важно провести сезон в Парижской Опере (которую мы в России традиционно, хотя и не вполне верно называем «Гранд-Оперá»), т. е. в цитадели французского музыкально-театрального искусства. В 1909 году из-за балета, к которому в Париже давно не относились серьезно, русским было отказано в сцене «Гранд-Оперá». Сезон 1909 года прошёл в «Шатле», не самом престижном на тот момент парижском театре. И только после оглушительного успеха, а также чествования русских артистов на дипломатическом приеме в присутствии Президента Франции, поступило приглашение дать заключительный спектакль в «Гранд-Оперá» с программой из двух актов «Бориса Годунова», «Сильфид» («Шопенианы») и дивертисмента.

Балетный сезон 1910 года в Париже изначально планировался в «Гранд-Оперá» и триумфально прошёл в ней в июне и первой половине июля. Выдающиеся художественные достоинства русского балета, представленные Сергеем Дягилевым и его многочисленной командой, вновь были приняты безоговорочно. И это не был феномен однократного успеха, а настоящее признание, начало тотальной, многолетней моды на русский балет.

Итак, второй парижский балетный «Русский сезон» открывался 4-го июня 1910 года и продолжался до середины июля. А что в это время происходило в России? На это время приходится последние дни жизни Мариуса Ивановича Петипа. Он скончался в Крыму, в Гурзуфе 1-го июля по старому стилю, т. е. 14-го июля по новому стилю (по которому даются выступления русских артистов в Париже).

Вот как описывает прощание с великим балетмейстером журнал «Театр и искусство»<sup>1</sup>:

«Похороны М. И. Петипа. 8-го июля в 10 ч. утра, по Николаевской ж. д. было доставлено в Петербург тело скончавшегося в Гурзуфе ветерана петербургского балета, солиста Его Величества Мариуса Ивановича Петипа.

На перроне собралась довольно значительная группа балетных артистов.

Среди провожающих были: когда-то знаменитая оперная певица г-жа Булахова, бывшая балерина г-жа Вазем, балерины М. Ф. Кшесинская, Н. А. Бакеркина, О. Г. Оголейт, Кох, К. М. Куличевская, Е. А. Лютикова, А. А. Гердт, артисты: солист Его Величества П. А. Гердт, С. К. Андрянов, И. В. Аслин, бывший режиссер балета и ученик покойного Петипа г. Аистов, представителями драматической Александринской

<sup>1</sup> Даты даны по старому стилю.

сцены были режиссер Н. А. Корнев и быв. библиотекарь театра, бывший ученик покойного г. Мозер, директор спб. консерватории А. К. Глазунов, законоучитель Императорского театрального училища прот. Пигулевский, А. Е. Молчанов, проф. Павлов, А. А. Плещеев и др.

Невольно бросалось в глаза полное отсутствие представителей дирекции Императорских театров.

На гроб покойного возложены были венки: от императорской спб. драматической труппы, балетной труппы, “Глубоко опечаленный Глазунов — великому художнику хореографии”, “Благодарный ученик П. А. Гердт — моему дорогому учителю”, “Моему родному папочке — Вера”, “Горячо любимому мужу”. Венок от М. Ф. Кшесинской. Венок от дочери с надписью “Au revoir cher et bien aimé papa et maître. Ta fille Loubouschka”, венок от сына — Виктора Петипа и др.

Теплое, небольшое слово произнес П. А. Гердт, высказав пожелание, чтобы “будущие хореографы шли по твоим стопам. Мир праху твоему, дорогой учитель”.

По пожеланию покойного, на могиле поставлен небольшой белый крест с надписью “Marius Petipa — 1 июля 1910 г. ”» [2, с. 531].

В том же журнале за подписью \*\*\* была напечатана такая заметка:

«К кончине М. И. Петипа. Близкое покойному лицо пишет нам:

“Незадолго до смерти Петипа — за месяц — я беседовал с ним в Гурзуфе о “победе русского балета” за границей. Старику было тяжело. Он всячески отмалчивался, но как-то не вытерпел и сказал:

“Париж мне дорог, я люблю моих французов, крикливых, легкомысленных, увлекающихся, но это город шумихи, рекламы. Это не победа русского балета, а торжество рекламы XX века. Когда я слышу о победе русского балета за границей, моя душа плачет. Как дешево обошлась эта победа! Как легко досталась она! Победа рекламы меня никогда не интересовала. Лучше помолчим”.

Потом он прибавил: “Балет пожирает саранча, налетевшая бог знает откуда. Всё, что я берег и лелеял многие годы, переживает агонию!” И с этим страданием в душе он умер» [2, с. 533].

Похожее свидетельство со ссылкой на сына Петипа — Виктора — приводит и «Обозрение театров» [3].

Можно, конечно, посчитать, что это были слова брюзжащего старика, отставленного от дел, который ничего не понимал в современном искусстве. И отчасти, наверное, будет справедливо, потому что время Петипа прошло. Но в том, что, по свидетельству близких людей, сказал Петипа перед своей смертью, была определенная позиция, причем, как художественная, так и организационно-менеджерская.

Необходимо говорить о разных моделях организации балетного театра и разных творческих подходах к функционированию, существованию и развитию балета как самостоятельного вида искусства. Условно назовём их подходами (моделями) Петипа и Дягилева. Разумеется, за именем Петипа стоит не только он сам, его творческий метод, но и вся система Императорских театров, которая работала как огромная машина. За Дягилевым тоже стояла значительная группа — прежде всего группа прогрессивных художников, он был выразителем взглядов, устремлений эпохи. Выяснение, в чем разница подходов (моделей), где водораздел, даст возможность лучше понять суть и значение приведенных выше слов Петипа.

Во-первых, Дягилев всегда стремился к новизне и эпатажу. Так было в каждом сезоне, особенно в период существования постоянной труппы «Русского балета» Дягилева, созданной в 1911 году и выступавшей за границей до 1929 года. Каждый год обязательно должны были быть представлены новинки; всё время искали новые формы и новые художники. Поэтому происходили смены Фокина на Нижинского, Нижинского на Мясина; далее в труппе появлялись Бронислава Нижинская, Баланчин, Лифарь. Постоянно требовалось какое-то новое имя. Правило «искать новизну» действовало и в отношении авторов хореографии, и в отношении авторов музыки, и в отношении художников-декораторов. Была постоянная погоня за чем-то невиданным. В этом всё, как бы мы сегодня сказали, главенствовал принцип fashion-индустрии — индустрии моды. Когда начинается новый сезон, обязательно должно быть что-то новое, что-то такое, что отрицает только что прошедшее. Отрицание вчерашнего было в основе организационной модели Дягилева. «Школой успеха» называет дягилевскую модель В. Гаевский: «Дягилев <...> безошибочно определял, какой должна быть в балете художественная мода. Школа Дягилева — это школа успеха; формула успеха складывалась из точно найденного соотношения новизны и скандальности» [4, с. 58].

Что было у Петипа? Он всю жизнь собирал классический репертуар, закреплял в своих балетах находки, приемы, художественные принципы предшественников. Для него важна была преемственность. Он выбирал, думал, что лучшее взять «от вчера» и что «из вчера» перенести «в завтра». Это очень существенный художественный принцип Петипа, на который также обратил внимание В. Гаевский [5, с. 139–140].

Показательно отношение французов к «Жизели», представленной Дягилевым в Париже в 1910 году. Речь о французской «Жизели», которую Петипа видел на премьере в Париже в 1841 году, и которую он всю свою петербургскую жизнь сохранял в репертуаре (благодаря этому романтический шедевр не канул в Лету балетной истории, а был в XX веке возвращен Россией миру). С. Григорьев пишет: «“Жизель” показалась парижанам старомодной и не слишком воодушевляющей» [6, с. 44]. Надо сказать, идея взять в репертуар «Жизель» принадлежала Александру Бенуа. Дягилев был против и согласился (под давлением соратников) из некоторых практических соображений. Вновь Сергей Павлович очень чутко «поймал» конъюнктуру. А Петипа не ошибся в характеристике «увлекающихся французов».

Во-вторых, у Петипа в основе системы многообразных выразительных средств балетного театра — всегда хореографические структуры и классический танец как главное выразительное средство. В антрепризе Дягилева по преимуществу был примат художественного оформления, т. е. акцент всегда делался на декорациях и костюмах; сценография в значительной степени была формообразующей для спектакля. В танце — особенно в первый, фокинский период — по преимуществу было стремление к стилизации и отанцовыванию пантомимы; сложные формы академического танца не использовались, отрицались.

В-третьих, Петипа поддерживал ежедневный практический процесс воспитания танцовщиков, их постепенного выращивания, продвижения по служебной лестнице, усложнения тех партий, которые артисты исполняли. Очень важна была связь школы и театра, учебного процесса Императорского театрального училища и сценической практики — взаимосвязь, взаимовлияние всегда были живыми. И тогда,

и сейчас — это сообщающиеся сосуды, две части единого организма. Школа, обучение, воспитываемое сызмальства стилистическое единство танцевальной техники — неперенная составляющая Императорского балета.

Для Дягилева характерна система «звёзд»: либо найденных среди «готовых», проявивших себя на казённой (императорской) сцене, артистов (как это было в довоенный период антрепризы), либо быстро «раскрученных» (как было, например, с Леонидом Мясиним). В любом случае, у Дягилева появлялись танцовщики с базой, с первоначальной подготовкой. Артистов Дягилеву поставлял преимущественно Императорский русский балет Петербурга и Москвы. Лишь в 1920-е годы, в силу комплекса причин (включая, эмиграцию и преддверие «железного занавеса»), на Западе стали появляться балетные школы и студии с русскими учителями; и, кстати, это тоже было свидетельством моды на русский балет. Собственной школой «Балет Дягилева» так и не обзавелся. Важна была педагогическая работа у Дягилева Энрико Чеккетти, русских мастеров, но они не выполняли и не могли выполнять функции школы в полном смысле слова. Несмотря на появление в труппе иностранцев и «студийцев», в 1920-е годы Россия продолжала «поставлять» Дягилеву профессионально обученных артистов. Не существовало не только единой структуры «школа–театр», не было собственной системы воспроизводства кадров.

В-четвертых, многоактные и одноактные спектакли. Антреприза Дягилева — это ориентация на одноактные спектакли, на малую, камерную форму, замкнутое, компактное в ограниченных хронометрических рамках художественное произведение; на некую яркую «художественную вспышку»; на быстрый, динамичный эффект. Театр Петипа — это театр многоактного балетного спектакля, когда действие разворачивается, когда мы должны погрузиться в атмосферу, когда зритель должен заразиться и начать жить этими художественными структурами. А. Левинсон писал о Петипа: «Он утвердил систему большого действенного балета на базе классического танца; он использует и мастерски усиливает традицию, обновленную великой горячностью романтизма 1830-х годов»<sup>2</sup> [7, р. 12].

И, наконец, важное организационное различие. Театр Петипа — это стационарный театр с постоянным репертуаром, с работой в течение большого длительного сезона, охватывающего, если не целый год, то порядка восьми месяцев; единство репетиционного процесса и проката. У Дягилева — это гастрольная труппа с четким разделением расписания на репетиционный период и непосредственный прокат, т. е. система современной блоковой эксплуатации репертуара, когда готовится один спектакль и он показывается несколько раз подряд в течение недели, двух или большего периода, а затем начинается прокат следующего названия. О том, что такая практика серьезно ограничивает возможности работы артиста над ролью, убедительно рассказал Николай Цискаридзе на III Санкт-Петербургском Международном культурном форуме [8].

Таким образом, театр Петипа — это накопление ресурсов и постоянная забота об их воспроизведении. Модель Дягилева — это эксплуатация ресурсов без их воспроизведения, когда всё время нужен приток новых сил — художественных, актёрских, — новых идей, новых эффектных «приманок».

<sup>2</sup> Перевод с французского Л. Абызовой.

Роль Сергея Павловича Дягилева в истории балета, в истории мировой культуры огромна. Он сделал так много, что это трудно переоценить, как и невозможно чем-то принизить. Дягилев привлек великих художников, великих композиторов, не сотрудничавших до того с балетом. Он дал импульс новым направлениям, созданию новых стилей, течений в изобразительном искусстве, музыке, моде и, разумеется, в танце. Дягилев открыл Западной Европе и остальному миру русский балет, распространил его славу. Дягилев сделал балет повсеместно популярным, благодаря чему балетное искусство в XX веке возродилось или возникло с нуля во многих странах. Однако дягилевская модель балетной труппы могла существовать только при постоянном притоке ресурсов извне, и она кардинально противостояла модели Императорских театров, её системообразующим основам, на которых зиждился русский балет второй половины XIX века.

Единственный раз, когда Дягилев нарушил собственные принципы и взял для многомесячного проката полнометражный четырехактный вариант классической «Спящей красавицы» Петипа в 1921–1922 годах в Лондоне, он потерпел реальный коммерческий крах; был вынужден досрочно снять спектакль с проката и распродавать декорации, костюмы, реквизит в погашение долгов. Шедевр Петипа словно отомстил за низвержение классических устоев.

В 1911 году, на следующий год после смерти Петипа и в год очередного зарубежного триумфа Дягилевского балета, в русской балетной критике дебютировал молодой студент-филолог Андрей Левинсон. Он был человеком новой формации, на 15 лет моложе Дягилева, и абсолютно чуждым той манере цветистых восторгов и бессмысленных эпитетов, которые изобиловали в текстах присяжных писателей-балетоманов круга Валериана Светлова и генерала Безобразова. Левинсон — один из первых критиков-аналитиков и искусствоведов-исследователей нашего балета. Молодой человек совершенно не был воодушевлен изысками «нового балета», а четко подмечал, чем грозит балетному искусству увлечение новизной. По аргументированным выкладкам Левинсона, увлечение изобразительным рядом, босожество, упрощение классических форм вело к утрате выразительности абстрактных структур классического танца — самого ценного, что было в русском балете. В «Старом и новом балете» Левинсон патетически резюмировал: «Феникс классического танца возродится из пепла. <...> Классический танец — мир неисчислимых возможностей. Именно особые условия искусственного равновесия умножают его богатство» [9, с. 110]. И уже в Париже Левинсон заявлял: «Россия приняла Петипа. Огромна её долг французскому гению. Но она смогла его выполнить. Триумф «Русских сезонов» в Париже не был нашествием. Это возвращение. И следует признать, русские сумели преумножить приобретенное наследство»<sup>3</sup> [10, р. 12–13].

Как водится, история всё расставила по своим местам. В Советском Союзе, в Советской России после революции модель Императорских театров была воспроизведена, и поэтому мы имеем уникальную школу, равно как и классическое наследие, которое продолжает питать наш балет. Наследие Петипа живет в практике мирового балетного театра. Даже когда зарубежные коллеги забывают указать имя Петипа, его художественные приемы, его хореографические находки множатся на самых разных

<sup>3</sup> Перевод с французского Л. Абызовой.

сценах. А имя Дягилева очень хорошо знают во всех частях света. Это один из важнейших культурных брендов, которым оперируют, который невероятно харизматичен и аттрактивен. Современные продюсеры, кураторы, культуртрегеры равняются на Дягилева, и это действительно очень хороший и правильный образец для подражания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев С. Л. Балет Дягилева. 1909–1929 / предисл. Чистяковой В. В.; пер. с англ. Чистяковой Н. А. / М.: АРТ STD РФ, 1993. 383 с.
2. Театр и искусство. 1910. № 28.
3. Д. У В. Петипа. Обзорение театров. 1910. № 1110. С. 9.
4. С. П. Дягилев и современная культура: материалы международного симпозиума «Дягилевские чтения». Пермь, май 2014 /сост. и науч. ред. О. Р. Левенков. Пермь: Книжный мир, 2015. 168 с.
5. Гаевский В. М. Дивертисмент. М.: Искусство, 1981. 383 с.
6. Григорьев С. Л. Балет Дягилева. 1909–1929. 1993. 383 с.
7. Levinson A. La Dance au Théâtre. Esthétique et actualités mêlées. Paris: Librairie Bloud & Gay, 1924. 288 p.
8. Цискаридзе Н. М. Выступление на круглом столе «Актуальные проблемы творчества и поддержки молодых хореографов: взгляд в будущее мирового балета» секции «Хореография» // III Санкт-Петербургский международный культурный форум. Академия танца Б. Эйфмана. 8 декабря 2014. Аудиозапись, архив автора.
9. Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Пг.: Изд-во «Свободное искусство», б. г. [?1918]. 136 с.
10. Levinson A. La Dance au Théâtre. Esthétique et actualités mêlées. 1924. 288 p.

#### REFERENCES

1. Grigor'ev S. L. Balet Dyagileva. 1909–1929 / predisl. CHistyakovoj V. V.; per. s angl. CHistyakovoj N. A. / M.: ART STD RF, 1993. 383 s.
2. Teatr i iskusstvo. 1910. № 28.
3. D. U. V. Petipa. Obozrenie teatrov. 1910. № 1110. S. 9.
4. S. P. Dyagilev i sovremennaya kul'tura: materialy mezhdunarodnogo simpoziuma «Dyagilevskie chteniya». Perm', maj 2014 /sost. i nauch. red. O. R. Levenkov. Perm': Knizhnyj mir, 2015. 168 s.
5. Gaevskij V. M. Divertisment. M.: Iskusstvo, 1981. 383 s.
6. Grigor'ev S. L. Balet Dyagileva. 1909–1929. 1993. 383 s.
7. Levinson A. La Dance au Théâtre. Esthétique et actualités mêlées. Paris: Librairie Bloud & Gay, 1924. 288 p.
8. Ciskaridze N. M. Vystuplenie na kruglom stole «Aktual'nye problemy tvorchestva i podderzhki molodyh horeografov: vzglyad v budushchee mirovogo baleta» sekcii «Horeografiya» // III Sankt-Peterburgskij mezhdunarodnyj kul'turnyj forum. Akademiya tancа B. Eйfmana. 8 dekabrya 2014. Audiozapis', arhiv avtora.
9. Levinson A. YA. Staryj i novyj balet. Pg.: Izd-vo «Svobodnoe iskusstvo», b. g. [?1918]. 136 s.
10. Levinson A. La Dance au Théâtre. Esthétique et actualités mêlées. 1924. 288 p.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Б. А. Илларионов — канд. искусствоведения; borisillarionov@rambler.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Boris A. Illarionov — Cand. Sci. (Arts) borisillarionov@rambler.ru