

**Некрасова-Каратеева, Ольга Леонидовна**, доктор искусствоведения, профессор. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48. 191186. [nkol1@yandex.ru](mailto:nkol1@yandex.ru)

**Nekrasova-Karateeva, Olga Leonidovna**, Full Doctor in Art History, professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. [nkol1@yandex.ru](mailto:nkol1@yandex.ru)

## «ЖАР-ПТИЦА»<sup>1</sup>. ЧИТАЯ МЕМУАРЫ

### THE FIREBIRD. READING THE MEMOIRS

**Аннотация.** Желая представить себе время парижских сезонов «Русского балета», а также обстоятельства создания и подготовки спектакля «Жар-птица», его премьеру и прием первыми зрителями, интересно было обратиться к воспоминаниям участников и очевидцев этих событий. Прочтение изданных воспоминаний А. Н. Бенуа, С. Л. Григорьева, М. М. Фокина, Т. П. Карсавиной, Б. Ф. Нижинской, И. Ф. Стравинского и других о премьере спектакля «Жар-птица» дало интереснейший материал «из первых уст» для понимания значения в судьбе каждого из них и в целом — в истории русского театрального, балетного искусства первого двадцатилетия XX в. При чтении их мемуаров сложилось впечатление общей беседы с интересными, известными людьми, страстными свидетелями подготовки и участниками создания этого феерического спектакля. Они словно спешили подробно рассказать, перебивали и дополняли друг друга, спорили и соглашались. В статье представлены фрагменты их воспоминаний в порядке последовательного развития темы.

**Ключевые слова:** балет; премьеры; балетмейстер; антрепренер; парижские сезоны; «Русский балет»; «Жар-птица».

**Abstract.** In order to imagine the Parisian seasons' epoch of the Russian ballet and the circumstances of creation and preparation of the performance *The Firebird*, its premiere and acceptance by the first spectators, we turned to the memoirs of the participants and eyewitnesses of those events. The acquaintance with the published memoirs of Alexandre Benois, Sergei Grigoriev, Mikhail Fokin, Tamara Karsavina, Bronislava Nijinska, Igor Stravinsky, and others about the premiere of *The Firebird* provided us with an extremely interesting "first-hand" material for comprehending the value of the Russian theatre and ballet art in the first score of years of the 20<sup>th</sup> century in their lives and in general terms. When reading their memoirs, we gained an impression of shared conversation with interesting and famous characters, ardent witnesses of preparation of this enchanting performance, and, at the same time, participants of its creation. The impression was that they were in haste to tell us everything in detail, talked over and complemented each other, argued and agreed. The article presents a number of fragments of their memoirs through sequential development of the theme.

**Keywords:** ballet; premiere; choreographer; entrepreneur; Parisian seasons; Russian ballet; the *Firebird*.

Готовясь отметить 110-летний юбилей первой постановки балета «Жар-птица» на сцене театра Гранд-Опера в Париже (1910), естественным было обратиться к опубликованным личным воспоминаниям непосредственных участников этого знаменательного события.

Читая мемуары: Михаила Михайловича Фокина — автора либретто, постановщика спектакля, балетмейстера и исполнителя главной партии — Ивана-царевича; Тамары Платоновны Карсавиной — балерины, исполнявшей роль Жар-птицы; Брониславы Фоминичны Нижинской — артистки балетной труппы и участницы премьеры; Игоря Федоровича Стравинского — композитора, автора музыки балета; Александра Николаевича Бенуа — бывшего в 1909–1911 гг. художественным руководителем «Русских сезонов» в Париже; Сергея Михайловича Лифаря — молодого солиста труппы «Русский балет Дягилева», исполнявшего в 1923–1929 гг. партию Царевича в спектакле «Жар-птица» и хорошо знавшего всех участников премьеры, и других, удалось получить панорамное представление об этих событиях.

Наиболее полно и обстоятельно зафиксировал сведения о парижской премьере балета «Жар-птица» Сергей Леонидович Григорьев (1883–1968) — русский танцовщик, который с 1909 по 1929 г. был постоянным режиссером и администратором труппы «Русский балет Дягилева»<sup>2</sup>. С тщательностью

ответственного администратора он старался восстановить картину подготовки балета «Жар-птица» и описать прием парижской публикой премьерного спектакля [3].

История создания балета «Жар-птица» начиналась, как указал С. Л. Григорьев, осенью 1909 г., когда на квартире у С. П. Дягилева собрался «комитет» — близкий круг друзей, единомышленников и соратников по прошлогодним триумфальным парижским выступлениям труппы «Русский балет» и истории парижских сезонов. Обсуждать собирались планы на новые гастроли, предстоящие летом 1910 г. «Как только мы расселись вокруг стола с непрменным самоваром, Дягилев достал свою большую черную тетрадь и начал таким образом: «Прежде, чем мы станем планировать будущий парижский сезон, мне бы хотелось внушить вам, что после нашего ошеломительного успеха прошлым летом мы должны особенно тщательно разрабатывать новую политику. Нам нужно показать спектакли, ни в коем случае не уступающие тем, что мы привозили. И тут перед нами проблема. Вряд ли можно показать в Париже балеты, которые сейчас идут в Маринском театре или в Москве. Поэтому, обдумав все, я пришел к выводу, что необходимо создать нечто новое» [3, с. 36].

Судя по всему, такая необходимость осознавалась и другими соратниками. Александр Николаевич Бенуа напомнил, что: «Еще два года до того... я высказал мечту о том,

чтоб народилась в балете “настоящая русская (или даже славянская) мифология”. Я находил это вполне возможным, ибо все элементы для хореографической драмы содержатся как в “образной”, так и в “психологической” стороне наших древних сказаний, былин и сказок» [2, с. 241].

Главный герой этих событий — Михаил Михайлович Фокин в своих мемуарах спешил уточнить, что еще: «При самом возникновении дягилевской антрепризы чувствовалось, что среди поставленных мною в Петербурге балетов, из которых предполагалось составить репертуар для спектаклей в Париже, не хватало балета чисто национального. Не хватало балета из русской жизни или на тему из русской сказки» [10, с. 138].

Сергей Леонидович Григорьев подтвердил: «Фокину всегда хотелось создать балет на основе русской сказки. “Жар-птица” предоставила ему эту, возможность, и мы сразу взялись за разработку сценария. Я достал несколько изданий русских сказок, и вместе мы строили сюжет из наиболее интересных фрагментов разных версий» [3, с. 36].

Бенуа, в свою очередь, дополнил и уточнил: «После же нашего первого парижского сезона было принципиально решено, что настал момент создать русскую хореографическую сказку, и наиболее подходящую для сцены сказку мы начали искать *общими усилиями*. Однако мы убедились вскоре, что подходящей во всех своих частях сказки нет, и таковую приходилось сочинить, вернее, “скомбинировать”. Музыка должен был писать Черепнин<sup>3</sup>, танцы ставить Фокин, основные же элементы сюжета были подсказаны молодым поэтом Потемкиным<sup>4</sup>. Разработкой этих элементов занялась своего рода “конференция”, в которой приняли участие Черепнин, Фокин, Стеллецкий<sup>5</sup>, Головин<sup>6</sup> и я» [2, с. 241].

Фокин же так описал работу над сценарием: «Мы (Дягилев, группа художников и я) стали искать сюжет. Лучшие литературные обработки русской сказки были уже использованы для сцены (главным образом Римским-Корсаковым в его операх). Все образы народной фантазии уже прошли на сцену. Только образ Жар-птицы остался еще неиспользованным, а между тем Жар-птица — самое фантастическое создание народной сказки и, вместе, наиболее подходящее для танцевального воплощения». Далее он настойчиво утверждал: «Я взялся соединить различные народные сказки в одну. Я перечитал Афанасьева и другие собрания сказок и сочинил по ним балетное либретто» [10, с. 138]. Однако в другом месте он упомянул о том, что в результате частых встреч у А. Н. Бенуа при многократном совместном пересказе и обсуждении возникали новые подробности сценария.

Факт остается фактом — окончательный вариант либретто стал результатом совместного творчества нескольких человек, но при переносе его в балет он корректировался М. М. Фокиным. При чтении и сравнении этого момента в разных мемуарах открылась картина опсирования авторства в создании сценария. М. М. Фокин нигде не отмечает роли Григорьева, а Бенуа остался недоволен его окончательным вариантом и позже заявлял, что «главным недостатком балета “Жар-птица” остается ее фабула, ее либретто» [2, с. 242].

На первом же собрании по обсуждению нового балета возник вопрос о музыке. Н. Н. Черепнин к тому времени написал уже несколько симфонических произведений на «русскую тему», но постепенно утратил интерес к балетной музыке и отказался писать ее к спектаклю «Жар-птица». В связи с этим Дягилев предложил заказать музыку своему «старому преподавателю гармонии Анатолию Константиновичу Лядову», все согласилось. «Однако Нувель<sup>7</sup> заметил, что Лядов работает очень медленно, и сомнительно, что партитура окажется готова вовремя» [3, с. 36].

В. Ф. Нувель оказался прав, и Лядов запросил целый год на создание музыки. М. М. Фокин вспоминал: «Месяцы проходили. Мы ничего не слышали от Лядова и начинали волноваться. Однажды Головин пришел в нашу компанию и сказал, что только что встретил Лядова.

— Ну что? Как балет? Готова ли музыка? — воскликнули мы с волнением.

Головин печально покачал головой:

— Лядов сказал мне, что он уже купил нотную бумагу...

Немедленно было решено отобрать либретто от Лядова и искать другого композитора. Но кто он? Где он? Дягилев решил этот вопрос. Он назвал имя начинающего композитора И. Ф. Стравинского» [10, с. 139].

Во многих воспоминаниях говорится о неожиданности этого предложения. «Воцарилась угрожающая тишина, поскольку комитет о Стравинском ничего не слышал, кроме того, что есть такой подающий надежды юнец» [3, с. 37]. «Никто из нас не знал его музыки» [10, с. 139].

Читая книгу С. М. Лифаря о С. П. Дягилеве, можно встретить отсылку к этой истории: «На консерваторском вечере 1909 г. исполнялось произведение юного композитора — Игоря Стравинского<sup>8</sup> — небольшая симфоническая картина “Фейерверк”, написанная к свадьбе дочери его учителя Н. А. Римского-Корсакова. Прослушав “Фейерверк”, Дягилев тотчас же решил... что Игорь Стравинский — гений и что ему суждено стать главой современной музыки» [6, с. 219].

«“То сочинение произвело на меня сильное впечатление, — заявил Дягилев. — Оно ново и оригинально, тональность его поразит публику. Я поручил ему написать партитуру, и он с энтузиазмом взялся за дело”. Дягилев попросил Фокина в ближайшее время организовать встречу со Стравинским, чтобы обсудить сценарий» [3, с. 37].

Фокин так описал первую встречу и свое впечатление от музыки молодого композитора: «Не помню, было ли это на концерте или на репетиции концерта, когда я впервые познакомился с музыкой Стравинского и с самим автором. Помню, как мы стояли с Дягилевым и, кажется, с Бенуа. К нам подошел взволнованный молодой человек. Он очень возмущался отношением музыкантов к его сочинению. На концерте играл оркестр императорских театров, самый воспитательный оркестр. Многие музыканты были профессорами консерватории. Оркестр был прекрасен, но несколько консервативен, и смелые опыты молодого композитора шокировали маститых музыкантов. Они без уважения отнеслись к музыке Стравинского, как он выразился — “издевались” над ней. <...> У публики “Фейерверк” тоже не имел успеха. Но и Дягилева, и меня захватила эта музыка. Там было как раз то, чего я ждал для “Жар-птицы”. Музыка эта горит, пылает, бросает искрами. Это то, что мне надо для огненного образа в балете. Элемент звукоподражания, свойственный таланту Стравинского, шипение и свист — все — все это оставили равнодушными зрителей и все это взволновало нас с Дягилевым. Он заказал музыку Стравинскому и вскоре началась наша первая и интереснейшая совместная работа с новым композитором» [10, с. 139].

Дело сдвинулось с места, Григорьев отмечал: «Оставалось решить вопрос с оформлением “Жар-птицы”. С общего согласия это дело доверили художнику Головину, который работал в Мариинском театре и создал ряд отличных декораций» [3, с. 38].

Александр Яковлевич Головин с 1898 г. был художником-декоратором Императорских театров, в это же время он своими живописными произведениями постоянно и активно участвовал в выставках «Мира искусства», а с 1902 г. стал членом объединения и одним из сотрудников журнала «Мир искусства». Он стал делать эскизы декораций для двух картин: «Заповедный сад» и «Поганое поле», и эскизы костюмов для всех персонажей. Александру Николаевичу Бенуа эти эскизы не понравились. Ему казалось, что они своей стилистикой противоречили духу балета: «К сожалению задача оказалась не по плечу Головину, точнее, он оказался несозвучным ни с тем, что говорила музыка Стравинского, ни с тем, что, вдохновляясь этой музыкой, “лепил” Фокин из артистов. Впрочем, тот эскиз декорации, который был представлен Головиным, сам по себе нас всех пленил. <...> Но если этот эскиз Головина и был в своем роде шедевром как картина, то он никуда не годился как декорация. <...> Еще менее удачными получились костюмы Головина к “Жар-птице”. Взятый сам по себе каждый рисунок годился бы в музей — скорее всего в музей этнографический. Какие тут были краски, какие узоры! Но и эти краски и узоры не отвечали сценической задаче» [2, с. 241].

По существу, А. Н. Бенуа — тонкий стилист и обладатель художественного вкуса был прав, однако парижским зрителям

эти сказочно-русские картины и костюмы очень понравились. Особенно поразили всех два декоративных эскиза Леона Бакста<sup>9</sup> — костюмы Жар-птицы и Царевны Ненаглядной Красы.

Сценографию балета продумывали М. М. Фокин и А. Н. Бенуа, который фантазировал не меньше Фокина и поддерживал его. Фокин: «Вот как я представлял себе балет при его сочинении. Среди скал, на горе, стоит замок злого царя Кашея бессмертного. Чтобы никто не проник к Кашею, не похитил из замка его пленных красавиц царевен, чтобы никто не украл золотых плодов из волшебного сада, замок был обнесен золотой решеткой, а сад — высокой каменной стеной. Медленно появляется Всадник ночи. На черном коне. <...> Наступает рассвет. Скачет быстро Всадник утра. На белом коне, сам в белом. Светлеет» [10, с. 141].

Эта идея с живыми конями на сцене сразу вызывала протестные отзывы, как у постановщиков, так и у исполнителей. «Всадники, символизирующие День и Ночь, в “Жар-птице”, вызывали большую озабоченность у членов художественного совета. Невозможно было допустить, чтобы кони гарцевали по всей сцене и разнесли декорации в куски. Эффект был бы карикатурным. Тогда предложили сделать все “как будто”. “Нет, — сказал Бенуа, — пусть всадник медленно проедет вдоль просцениума. Символ будет очевидным, если его не слишком подчеркивать”. Так и сделали: всадник стал одним из примечательных элементов спектакля», — вспоминала Тамара Платоновна Карсавина [4, с. 189].

Началась работа по подготовке спектакля. Интересно описание метода работы балетмейстера и композитора. Молодые люди (Фокину тогда было 30 лет, а Стравинскому — 27) с азартом взялись за сочинительство и постановку балета. М. М. Фокин вспоминал: «Я поставил много балетов, но ни со Стравинским, ни с другими композиторами не работал так рука об руку, как на этот раз. Балет быстро создавался. Система работы тоже была другая. Я не ждал, когда композитор даст мне готовую музыку. Стравинский приходил ко мне с первыми набросками, с первоначальными мыслями. Он мне их играл, я для него мимировал сцены. Он по моей просьбе разбивал свои или народные темы на короткие фразы, соответственно отдельным моментам сцены, отдельным жестам, позам. <...> Стравинский играл. Я изображал царевича. Забором было мое пианино. Я лез через пианино, прыгал на него, бродил, испуганно оглядываясь, по моему кабинету... Стравинский следил за мною и вторил мне отрывками мелодии царевича на фоне таинственного трепета, изображающего сад злого царя Кашея. Потом я был царевной... Потом я был злым Кашеем... Все это находило самое живописное отражение в звуках рояля, несущихся из-под пальцев Стравинского, также увлеченного этой интересной работой» [10, с.130–140].

С. П. Дягилев в это время был озабочен проблемой финансового обеспечения предстоящих гастролей и погашением долга за предыдущие. Он выступал со статьями и давал интервью. Начало репетиций «Жар-птицы» планировалось на апрель 1910 г., но уже 11 февраля в интервью «Петербургской газете» Дягилев анонсировал «новый балет “Дафнис и Хлоя”<sup>10</sup> (на музыку Равеля) с Карсавиной и Нижинским... и “Жар-птица”, также новый балет в двух картинах И. Стравинского, с А. П. Павловой и Фокиным, который является автором либретто обоих новых балетов» [8, с. 212].

Как видно из этого интервью, партию Жар-птицы, памятуя о блестящих выступлениях и триумфальном приеме парижской публикой в прошлых годах гастролях, планировали для Анны Павловны Павловой. Но случилось иначе, у нее был весенний ангажемент в лондонском Колизеуме и она еще успела заключить выгодный контракт на гастроли с собственной антрепризой в Нью-Йорке. Позже С. М. Лифарь опубликовал иную версию ее отказа: «В 1910 году ставилась “Жар-птица” Стравинского, и предполагалось, что Павлова будет танцевать ее. Анна Павлова прослушала музыку “Жар-птицы”, ничего не поняла в ней, кроме того, что музыка так сложна, что в ней трудно будет разобраться, и категорически заявила: “Я не стану танцевать всякую чепуху”. И не стала» [6, с. 178].

Тогда заглавную роль предложили Матильде Феликс-овне Кшесинской, но и она, начав репетиции, вскоре отказа-

лась участвовать в этом балете потому, что подписала контракт на гастроли в Лондоне. Так в 1910 г. обе знаменитые балерины не выступали в парижском сезоне «Русского балета».

Наконец решили, что Жар-птицу сможет исполнить Тамара Платоновна Карсавина<sup>11</sup>. Юная балерина успешно выступала в спектаклях гастролей 1909 г. и полюбились парижской публике. Да и сама Кшесинская поддержала эту кандидатуру: «Тамара Карсавина очаровала весь Париж своей красотой, грацией и танцами и имела успех у парижской публики даже больше, нежели Павлова. Надо отдать справедливость, Карсавина была замечательно хороша во всех балетах этого сезона» [5, с. 115].

Весной 1910 г. Т. П. Карсавина была много занята работой над другими партиями балетного репертуара, но с радостью согласилась. «Мне повезло, так как Матильда [Кшесинская], которая готовила роль Жар-птицы, отказалась ехать в Париж. Тогда эту роль поручили мне» [4, с. 177].

Подготовка балета к гастролям шла напряженно. Все работали с большой отдачей, увлеченно. Репетиции проводились в арендованном клубном зале на Екатерининском канале. Ответственный за общую подготовку спектакля С. Л. Григорьев записал: «Фокин начал репетиции “Жар-птицы” — с самой трудной части работы, и Стравинский тогда впервые был представлен балетной труппе. Обратясь сразу к середине партитуры, Фокин работал над массовой сценой, названной Стравинским “Поганым царством”. С первых тактов труппа была обескуражена отсутствием мелодии и непохожестью музыкальной основы на все, с чем она сталкивалась в Мариинском театре. Кто-то прямо заявил, что это не музыка. Стравинский, как правило, присутствовал на репетициях и подсказывал темп и ритмы. Частенько он сам проигрывал пассажи или, как выражались танцовщики, “расстраивал рояль”. Он особенно внимательно следил за ритмами и обычно отбивал их с большой силой, при этом громко подпевал голосом, и не слишком заботясь о точности соблюдения нот. Видеть проявление его темперамента было захватывающе, и Фокина это, несомненно, воодушевляло. Кроме того, необычная музыка способствовала тому, что Фокин изобретал оригинальные движения, а это не могло не увлекать исполнителей. <...> Труппа напряженно работала и делала максимум, чтобы “втандцеваться” в непривычную хореографию, так как все мы искренне хотели представить балет в лучшем виде» [3, с. 40, 44].

Но вот, начались гастроли и связанные с ними новые волнения. Великолепное здание театра Гранд-Опера «снаружи было внушительным», но... «сцена, хотя и огромных размеров, была плохо оборудована. <...> На сцене постоянно шли оперные репетиции, и с огромным трудом нам один или два раза удалось получить сцену до премьеры. Этого, конечно, было недостаточно» [3, с. 41, 42].

К назначенному сроку балет «Жар-птица» не был готов. И первый, названный в афише «Жар-птица» спектакль, был Дягилевым заменен дуэтом из «Спящей красавицы» с Тамарой Платоновной Карсавиной (Флорина) и Вацлавом Фоми-чем Нижинским (Голубая птица) [4, с. 177 (сноска)].

С. Л. Григорьев, будучи директором труппы и рабочим режиссером, сильно переживал: «Премьера была назначена на 25 июня, и опять мы не могли как следует воспользоваться сценой для репетиции. А для “Жар-птицы” сценические репетиции были абсолютно необходимы: требовались, как минимум, две генеральные, чтобы проверить декорации, освещение и, главное, музыку, которая звучала в оркестровом исполнении совершенно иначе, чем в фортепиано. Дягилеву с трудом удалось заполучить сцену для обычных репетиций, но единственная генеральная состоялась в день премьеры. Естественно, она прошла не идеально, и, в частности, не все было ладно со светом, который Дягилев взял на себя. Фокин снова пребывал в состоянии крайнего нервного возбуждения, и Дягилев пообещал ему, что вечером сам встанет у пульта освещения. Он действительно это сделал, лишив себя, таким образом, возможности посмотреть спектакль из зрительного зала» [3, с. 44].

Личное свидетельство о премьере балета «Жар-птица» оставила молодая балерина *Бронислава Фоминична Нижинская*<sup>12</sup>: «У нас было мало репетиций на сцене, и генеральную репетицию “Жар-птицы” и “Ориенталий”<sup>13</sup> провели в самый

день премьеры. Помню, что атмосфера на ней царила суматошная и нервная, а исполнители путались в музыке. Дело в том, что до этого мы репетировали “Жар-птицу” под аккомпанемент фортепьяно, и музыку Игоря Стравинского в исполнении оркестра услышали впервые; многие артисты пропускали свой выход. К путанице, вызываемой незнакомым звучанием музыки, добавились такие трудности, как быстрая смена декораций и множество световых эффектов во время действия. За кулисами было полно народу: сам Дягилев, заведовавший освещением, рабочие сцены, передвигавшие декорацию, и загораживающие проходы в кулисы фигуранты в масках. Наш режиссер, Сергей Григорьев, подавал команды фигурантам, путавшимся в музыке еще больше, чем артисты, ведь они тоже слышали музыку только в фортепьянном исполнении, так как дирижер Габриэль Пьерне репетировал с оркестром отдельно. Фокин был в ярости, оттого что перед первым представлением имел так мало сценических представлений с оркестром. Дело осложнялось еще и тем, что за кулисами стояли две лошади. В начале балета через всю сцену ехал Всадник ночи на черной лошади, сам весь в черном. Далее по ходу действия на сцене появлялся Всадник утра в белой одежде на белом коне. <...> В балете “Жар-птица” в Гранд-Опера лошади появились на сцене только в двух спектаклях, потом их отменили» [7, с. 62].

В общем, на сцене во время репетиции в день премьеры, царил беспорядок. Но вечером премьера состоялась и прошла с большим успехом, правда, в своих воспоминаниях Т. П. Карсавина добавила еще один конфузный эпизод из премьерного спектакля: «На премьере “Жар-птицы” наш режиссер, человек очень милый, но абсолютно не способный к языкам, ошибся в сигнале [солнце — луна]. Результат был столь неожиданный, что Дягилев выбежал из партера и в несколько прыжков очутился за кулисами, умоляя, чтобы погасили “проклятую луну”: оба светила (о ужас!) загорелись одновременно» [4, с. 193].

Словно смущаясь, С. Л. Григорьев, призывает: «Но вернемся к премьере “Жар-птицы”. Для Парижа это было значительное событие. Особый интерес вызвала музыка, созданная молодым композитором. Хореография Фокина и на этот раз удивила парижан, а оформление Головина сообщало сцене волшебную атмосферу. Балет начинался эпизодом охоты Царевича за Жар-птицей. Их дуэт — прекрасный образец фокинского искусства — происходил на затемненной сцене, освещенной лишь ярким золотым лучом, который следовал за движением исполнителей. И Карсавина, и Фокин танцевали безупречно» [3, с. 45].

В каждом театре во время премьеры случаются казусы из-за предпремьерной суматохи, и участники потом вспоминают об этом с пережитым ужасом и смехом. В целом, премьера прошла успешно. Исполнители были на высоте, свой восторг из зрительного зала записал А. Н. Бенуа: «Фокин-Царевич был удивительно красив и на русский лад героичен, Ненаглядная Краса [Вера Фокина<sup>14</sup>] соединяла какое-то достоинство «принцессы» со стыдливой грацией и обольстительной ласковостью. Очень мастерски вел свою роль гадина-Кашей [Алексей Булгаков<sup>15</sup>] <...> особенно хороша была Карсавина во все моменты страдания — в своих порывах высвободиться из рук поймавшего ее Ивана» [2, с. 944].

В это же время принимавшая участие в спектакле, находясь на сцене в центре действия, юная Бронислава Нижинская испытала не менее сильное впечатление от образа, созданного Карсавиной: «Жар-птица — Тамара Карсавина — была обворожительна, ее трактовка роли и техническое исполнение совершенны. Прекрасные черные глаза, тонкие черты лица в обрамлении золотого убора с разноцветными перьями — все это делало ее настоящей сказочной волшебницей» [7, с. 62].

Ей вторил С. Л. Григорьев: «Карсавина в роли Жар-птицы была бесподобна. Движения ее рук, головы, корпуса отличались благородством и величавостью. Несомненно, эта роль была идеально для нее создана. В той же мере прекрасным Царевичем предстал Фокин с его эффектной внешностью и искренностью, хотя роль в основном оставалась мимической. Кашей Бессмертного воплощал Булгаков, он выглядел истинно устрашающим и, будучи отличным пантомимным актером, с большим успехом исполнял эту роль. Не зря труппа с усердием

репетировала — станцованность была безукоризненной и все участники, включая дирижера Габриэля Пьерне, удостоились бурных оваций» [3, с. 45].

Премьерный спектакль «Жар-птица» вызвал большой резонанс в парижской публике. Бурно обсуждались хореография М. М. Фокина, музыка И. Ф. Стравинского, оформление А. Я. Головина, костюмы Л. С. Бакста и, конечно, танцы солистов и кордебалета. Все удивляло, казалось невероятным и было достойно восторженной похвалы публики — аристократической и художественно-творческой.

«На спектаклях “Жар-птица” и “Шехеразада” за кулисами побывали все известные художники, писатели, артисты — словом, люди искусства и весь бомонд. Мне было неприятно, что нас рассматривали, как выставленные в витринах манекены; иногда посетители даже шупали материю наших костюмов», — читаем в воспоминаниях Брониславы Нижинской [7, с. 61].

Всех потрясла незнакомая по своей выразительности музыка И. Ф. Стравинского. Т. П. Карсавина вспоминала, как узнала о Стравинском: «Внимательно наблюдайте за этим человеком, — сказал мне однажды Дягилев, указывая на Стравинского, — очень скоро он станет знаменитостью». Это замечание Сергей Павлович сделал во время репетиции “Жар-птицы” на сцене Парижской Оперы. И действительно, буквально через несколько дней Стравинский стал знаменит. В то время на родине его имя оставалось еще неизвестным» [4, с. 186].

Всегда критичный А. Н. Бенуа тут сразу поверил в талант И. Ф. Стравинского: «После первых же опытов Стравинского стало очевидным, что “русский балет” у него выйдет. Если же, в конце концов “Жар-птица” в целом не вполне оказалась тем, о чем мечталось, то случилось это не по вине Стравинского. Партитура его принадлежит к несомненному “перлам”, и более поэтичной, во всех своих моментах выразительной и фантастически звучащей музыки трудно себе представить» [2, с. 942].

Написав музыку к 11 балетам, с успехом поставленным разными хореографами, прославившим его, Стравинский в целом оставался ими недоволен. С. М. Лифарь в книге о Дягилеве написал: «Сам Стравинский постоянно упрекал всех хореографов в том, что они перегружают танцами его балеты. Так по поводу “Жар-птицы” он писал: “Цена талант Фокина, я должен, однако, признать, что хореография этого балета мне всегда казалась слишком сложной и перегруженной пластическими подробностями. Результатом этого было то, что артисты испытывали и до сих пор испытывают множество затруднений в согласовании своих жестов и па с музыкой, то, что производило часто досадное несоответствие между танцевальными движениями и повелительными требованиями музыкального такта”» [6, с. 222–223]. В дальнейшем Игорь Федорович Стравинский переложил свою музыку к балетам в партитуры симфонических произведений и с успехом дирижировал ими на авторских концертах.

Свои сложные переживания о премьере балета «Жар-птица» в Гранд-Опера М. М. Фокин подробно описал в книге «Против течения», где представил свои и радость, и огорчения. Он так искренно написал об этом, что хочется привести их полностью: «Мне удалось сделать каждый танец осмысленным, рассказать посредством танца мой балет-сказку. Артисты очень помогли мне в этом. Итак, музыка, декорации и исполнение сделали то, что спектакль “Жар-птица” был для меня настоящим праздником, несмотря на всякие изменения и недочеты, а их было много с самого начала». Вспоминая премьеру, он подробно описал и досадные для сердца творца огорчительные моменты: «Изложив мои радостные воспоминания о сочинении и о постановке “Жар-птицы”, перехожу к описанию моих огорчений. По замыслу моему декорация должна была меняться: после смерти Кашея, после победы добра над злом, на месте мрачного “поганого царства” должно было появиться царство света и радости. Все краски должны были быть другими во второй декорации. Но... она не была заказана Дягилевым, и вся радость финала происходила на “поганом” фоне! Провалилась затея с полетом Жар-птицы. В Гранд Опера оказалось невозможным осуществить полет, который во многих балетах с такой легкостью и красотой выполнялся на императорской сцене

в Петербурге, на сцене, которую мы все считали в техническом отношении отсталой от “заграничных”. <...> Итак, отменились полеты Жар-птицы. Она вместо этого пролезала в щель забора и пролетала через сцену большими jetes. Пролетание между забором и кулисой выглядело очень глупо. Отчего бы тогда и Ивану-царевичу не пролезть таким же способом, да и всем, желающим попасть в заповедный сад? Один полет попытались сохранить. При апофеозе, в момент общей радости, в оркестре — музыка полета Жар-птицы. Это она, спасительница всех зачарованных, пролетает над ними. Для такого момента попытались сохранить полет. Получилось так: Карсавина выезжала на каком-то седле, прикрепленном к толстой, прочной палке, торчащей вертикально из рейки (прорез в полу). На этой подставке она со страшным шумом выкатывалась (под тихую музыку) сажени на полторы от кулисы и сейчас же летела задним ходом в кулису. Получалось ужасно неприятно, и мы с радостью отменили этот “эффект”. Третья неудача произошла, каюсь, по моей вине. Это провал чудных моих всадников. Когда я на генеральной репетиции или, кажется, даже на первом спектакле, впервые встретился за кулисой с Всадником ночи, я пришел в восторг. Недвижно сидел статист в красивом черном костюме на недвижном черном громадном коне. Совсем монумент красоты необычной. В другой кулисе белый конь с белой сбруей и белым седоком нервно перебирал ногами, ждал своей очереди. Я очень обрадовался, что, несмотря на свою возбужденность, конь не производит шума (оказалось, у него были резиновые подковы). Все хорошо обдумано, все хорошо выполнено. Но через несколько минут я жестоко разочаровался. Когда прошли благополучно и, как мне казалось, очень красиво первые сцены балета и я, счастливый и изображающий счастливого Царевича, приближался к царевне, которую исполняла моя жена, под очаровательную, поэтичную музыку любовного дуэта... я увидел реально едущего рысью всадника в нескольких шагах от меня. Я почувствовал, что с неба свалился на землю. Это была ошибка. Мои милые всадники более не появлялись. Играла музыка, их очень тонко иллюстрирующая, но, конечно, публика не могла догадаться о том, что в это время представляли себе авторы. Я предложил пустить прожектором всадников по небу, но эта мысль не прошла, Дягилев потерял веру во всадников. А жаль. <...> Чтобы кончить с отменами, помяну еще одну. Окаменелых, разбросанных по саду чудищ, которых царевич должен был пугаться и которые отлично изображены в музыке, тоже не сделали. Изображая Царевича, я пугался... без всякой причины. При всех указанных пропусках и упрощениях балет

прошел все же с шумным успехом и надолго занял почетное место в репертуаре. После премьеры мы все были счастливы и поздравляли друг друга» [10, с. 144–145].

Любой рассказ о любом событии окрашивается личными переживаниями и индивидуальным мнением автора. А. Н. Бенуа, рассуждая об итогах премьеры, писал: «Дягилев поставил “обязательным условием”, чтоб балет длился не больше часа и состоял из одного акта. Вследствие этого получились известная теснота в разработке драматического действия и какая-то неполная мотивированность разных моментов... и поэтому “Жар-птица” остается лишь какой-то “предвозвестницей” чего-то, что, может быть, достанется вполне осуществить другим». Но: «При всех своих недочетах “Жар-птица” была все же прелестным зрелищем» [2, с. 942, 944].

М. М. Фокин признавался: «Балет “Жар-птица” был дорог мне не только потому, что музыка написана на мой сюжет, что он имел исключительный успех и продержался в репертуаре Дягилева в течение всего существования его антрепризы. Но главным образом потому, что в нем осуществлен мой идеал соединения творчества хореографического с творчеством музыкальным, и еще он дорог мне по воспоминаниям о тех волнениях и радостях, которые мы пережили совместно с композитором». И еще: «В “Жар-птице” — поэзия и красота. Этот балет достоин сценического воплощения без всяких экономических и тому подобных, чуждых искусству соображений» [10, с. 140–141, 150].

Меня очень тронуло одно замечание в воспоминаниях Т. П. Карсавиной: «В нем (Дягилеве) не было и признака сентиментальности. Он не только не сожалел о прошлом, а, напротив, всем своим существом неустанно стремился в завтрашний день; никогда не коллекционировал реликвий и не оглядывался назад. Быть может, именно этим и объясняется его неукротимая творческая энергия. Однако некоторые события оставляли след в его душе: в 1920 году, во время нашего парижского “сезона”, я встретила его в лабиринте коридоров Оперы; он протянул навстречу мне руки: “Я вас всюду ищу, Тамара, ведь сегодня исполнилось десять лет со дня постановки “Жар-птицы!”» [4, с. 191].

По прочтении мемуаров участников премьерного спектакля «Жар-птица» в 2010 г. становится очевидным, что впечатление у всех них оказалось возвышенно-восторженным, запомнившимся надолго. И сейчас — по прошествии уже 110 лет с того дня мы с интересом узнаем и с почтением воскрешаем память об этом незаурядном событии в русском искусстве.

## Примечания:

<sup>1</sup> «Жар-птица» — одноактный балет в 2 картинах. Композитор И. Ф. Стравинский, сценарист и балетмейстер М. М. Фокин. Премьера состоялась 25 июня 1910 г. во время «Русских сезонов» (см. Парижская Опера // Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 204).

<sup>2</sup> Дягилев Сергей Павлович (1872–1929) — русский театральный и художественный деятель, один из основателей группы «Мир искусства», организатор «Русских сезонов» в Париже и труппы «Русский балет Дягилева», антрепренер.

<sup>3</sup> Черепнин Николай Николаевич (1873–1945) — русский композитор, дирижер и педагог, стал первым композитором, к которому обратился Сергей Дягилев в самом начале своего театрального проекта «Русских сезонов». Обладая ярким композиторским талантом, вращаясь в среде художников и музыкантов, изменивших лицо искусства XX в., Черепнин создал произведения, перевернувшие представление о современном балетном спектакле, — «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо». Сергей Дягилев оценивал композитора как одного из «самых знаменитых деятелей музыки, живописи, хореографии».

<sup>4</sup> Потемкин Петр Петрович (1886–1926) — русский поэт, переводчик, драматург, литературный критик. В 1908 г. Потемкин стал одним из главных авторов и сотрудником редакции нового журнала «Сатирикон», был дружен с членами объединения «Мир искусства».

<sup>5</sup> Стеллецкий Игнатий Яковлевич (1878–1949) — русский и советский историк и археолог, искренно сочувствовал созданию спектакля «Жар-птица».

<sup>6</sup> Головин Александр Яковлевич (1863–1930) — русский живописец, сценограф, декоратор. Автор декораций и костюмов к спектаклю «Жар-птица».

<sup>7</sup> Нувель Вальтер Федорович (1871–1949) — русский пианист и композитор-любитель, деятель художественного общества «Мир искусства», организатор музыкальных вечеров, друг, секретарь и биограф С. П. Дягилева.

<sup>8</sup> Стравинский Игорь Федорович (1882–1971) — композитор. Тогда Стравинскому было 27 лет.

<sup>9</sup> Бакст Лев (Леон) Самойлович (Розенберг Лейб-Хайм Израилевич) (1866–1924) — белорусский и советский художник, сценограф, иллюстратор и дизайнер, участник объединения «Мир искусства» и театрально-художественных проектов С. П. Дягилева.

- <sup>10</sup> «Дафнис и Хлоя» — одноактный балет в 3 картинах. Композитор М. Равель, сценограф и балетмейстер М. М. Фокин. Русский балет Дягилева. Премьера состоялась только 8 июня 1912 г.
- <sup>11</sup> Карсавина Тамара Платоновна (1885–1978) — русская прима-балерина, педагог. С 1909 по 1913 г. была прима-балериной антрепризы парижских сезонов «Русского балета Дягилева».
- <sup>12</sup> Нижинская Бронислава Фоминична (1891–1972) — русская артистка балета польского происхождения, балетмейстер, хореограф и балетный педагог — младшая сестра выдающегося танцовщика Вацлава Нижинского.
- <sup>13</sup> «Ориентали» — дивертисмент — хореографическая сюита восточных танцев, первое выступление 25 июня 1910 г. в Гранд-Опера, Париж. Хореография М. И. Петипа, М. М. Фокина, В. Ф. Нижинского.
- <sup>14</sup> Фокина Вера Петровна (рожд. Антонова) (1886–1958) — русская балерина, жена балетмейстера М. М. Фокина. В 1910 г. станцевала партию Царевны в балете «Жар-птица».
- <sup>15</sup> Булгаков Алексей Дмитриевич (1872–1954) — балетный артист, педагог, режиссер. В 1909–1914 гг. участвовал в «Русских сезонах» С. П. Дягилева.

#### Список литературы:

1. Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
2. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. М.: Наука, 1980. 1125 с.
3. Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929. М.: АРТ STD РФ, 1993. 383 с.
4. Карсавина Т. П. Театральная улица. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1971. 247 с.
5. Кшесинская М. Ф. Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. 414 с.
6. Лифарь С. М. Дягилев: Монография. СПб.: Композитор, 1993. 352 с.
7. Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания: в 2 ч. Ч. 2. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 319 с.
8. Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. Т. 1. / Авт.-сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. 496 с.
9. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. М.: Музыка, 1971. 450 с.
10. Фокин М. М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.

#### References:

- Benois A. N. *Moi vospominaniia (My Memories)*. In 5 books. Moscow, Nauka Publ., 1980. 1125 p. (in Russian)
- Fokin M. M. *Protiv techeniia (Against the Current)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 510 p. (in Russian)
- Grigor'ev S. L. *Balet Diaghileva, 1909–1929 (The Diaghilev Ballet, 1909–1929)*. Moscow, ART STD RF Publ., 1993. 383 p. (in Russian)
- Grigorovich Iu. N. (ed). *Balet. Entsiklopediia (Ballet. Encyclopedia)*. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1981. 623 p. (in Russian)
- Karsavina T. P. *Teatral'naia ulitsa (Theater Street)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1971. 247 p. (in Russian)
- Kshesinskaia M. F. *Vospominaniia (Memories)*. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1992. 414 p. (in Russian)
- Lifar' S. M. *Diaghilev (Diaghilev): Monograph*. Saint Petersburg, Kompozitor Publ., 1993. 352 p. (in Russian)
- Nizhinskaia B. F. *Rannie vospominaniia (Early Memoires)*. In 2 parts. Part 2. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1999. 319 p. (in Russian)
- Stravinsky I. F. *Dialogi. Vospominaniia. Razmyshleniia (Dialogues. Memories. Reflections)*. Moscow, Muzyka Publ., 1971. 450 p. (in Russian)
- Zil'bershtein I. S.; Samkov V. A. (comp.). *Sergei Diaghilev i russkoe iskusstvo (Sergei Diaghilev and Russian Art)*. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. 496 p. (in Russian)