

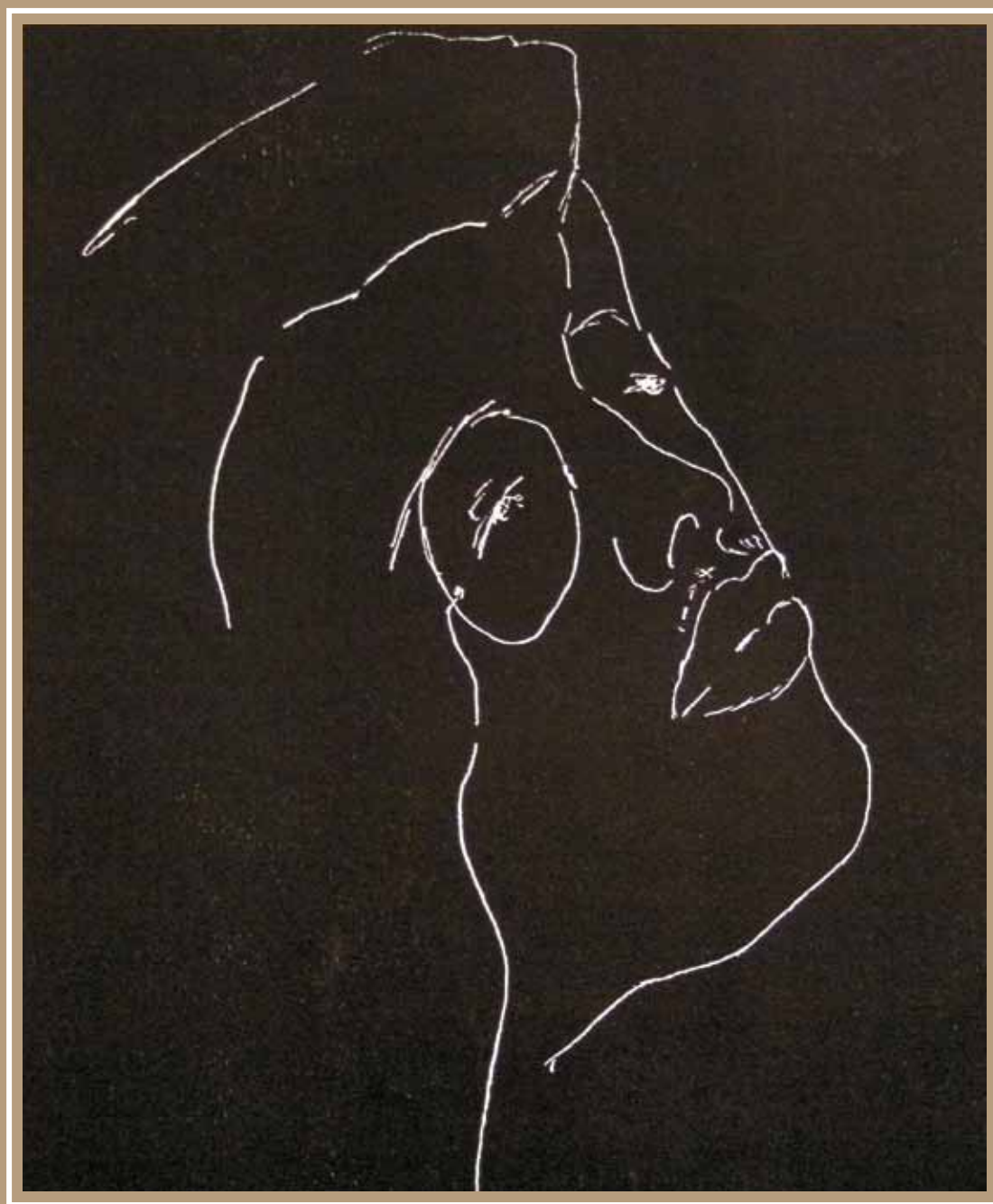
# Альбом

## Русские сезоны

*К 100-летию антрепризы С.П. Дягилева*

Девятнадцатое мая 1909 года для парижской публики, которую, казалось, давно уже невозможно было ничем удивить, а тем более привести в состояние экзальтации, стало днем восторженного шока – на сцене театра Шатле состоялась премьера антрепризы Сергея Дягилева, которая останется в мировой культуре под названием Русские сезоны. Это было больше, чем великолепное балетное действие на великолепную музыку в роскошном декорационном антураже, это был Его Величество Театр – объемный, стремительный, завораживающий и бесконечно искренний.





С.П. Дягилев. Рисунок М.Ф. Ларионова

Пресса писала об открытии «неведомого мира», о «революции» и начале новой эры в балетном искусстве. Спектакли Русских сезонов, по словам Ж. Кокто, «потрясли Францию». Под сводами театра Шатле звучала грандиозная музыка Бородина, Римского-Корсакова, Глинки, Глазунова; на сцене блистали Анна Павлова, Тамара Карсавина, Бронислава и Вацлав Нижинские, Ида Рубинштейн... Покоренная, околдованная невиданным прежде волшебством художественного синтеза, публика рукоплескала, наравне с солистами балета и композиторами, создателям декораций и костюмов – художникам объединения «Мир искусства» А.Н. Бенуа, Н.К. Рериху, А.Я. Головину, Л.С. Баксту.

Идея показать Западу все лучшее, чем обладала русская культура музыкального театра Серебряного века, захватила мирискусников. В первый состав инициативной группы, или, как сказали бы сегодня, художественный совет, вошли Л.С. Бакст, балетмейстер и танцовщик М.М. Фокин, композитор Н.Н. Черепнин, историк музыки В.Ф. Нувель, знаток балета В.Я. Светлов, режиссер А.А. Санин, один из сторонников реформаторских начинаний Станиславского. Новый дух символизма был не в почете у администрации императорских театров и всего «академического ареопага» и рассматривался как вольнодумство и дурновкусие.

Париж... Обаяние его изящного фрондерства всегда влекло писателей, поэтов, художников, музыкантов, артистов. Париж по праву можно назвать всеевропейским – даже всемирным – Монмартром, и потому выбор места для «плавного десанта» русской культуры в Европе был объясним. Однако действие требовало подготовки.

В 1906 году инициаторы замысла организовали в Осеннем салоне в Париже крупную выставку живописи и скульптуры, в которой приняли участие Анисфельд, Бакст, Бенуа, Борисов-Мусатов, Врубель, Грабарь, Добужинский, Коровин, Кузнецов, Ларионов, Малютин, Милиоти, Рерих, Сомов, Серов, Судьбинин, Судейкин, Стеллецкий, Трубецкой, Якунчикова и др. Показанная затем в Берлине и Венеции, выставка имела колоссальный успех. Одновременно в Театре Елисейских полей были даны несколько камерных концертов. Они предвещали «ту несравненно более значительную манифестацию русской музыки, которой Дягилев угостил Париж»<sup>1</sup> весной следующего года, когда в пяти Русских исторических концертах арии из русских опер исполняли Шаляпин, Литвин, Смирнов, Збруева, дирижировали Римский-Корсаков,

Рахманинов, Глазунов. Музыка Мусоргского восхитила французоз, и было решено к будущему году поставить полностью оперу «Борис Годунов» с Ф.И. Шаляпиным в заглавной роли и привезти ее в Париж.

Премьера состоялась 5 мая 1908 года. Русский царь Борис в исполнении Ф.И. Шаляпина потряс публику. Декорации А.Я. Головина были столь архитектурно достоверны, что создавалось впечатление непосредственного присутствия при историческом событии: «...под торжественный колокольный перезвон группировалась многоцветная толпа на строгом белом фоне стен собора, сверкающего золотом куполов. И на паперти, перед темным проемом входа, в глубине которого мерцали огни паникадил, над толпой вырастал высокая царственная фигура Бориса в тяжелых негнущихся одеждах»<sup>2</sup>. Это был равный триумф музыки Мусоргского, таланта Шаляпина и декораций и костюмов Головина. После премьеры «Годунова» у Бенуа, Дягилева и их единомышленников-мирискусников «назревало какое-то “категорическое требование” показать Европе, кроме гениальной оперы Мусоргского, русский театр вообще, в частности повезти за границу и наш чудесный балет»<sup>3</sup>.

Первые сезоны русского балета, открывшиеся через год, – это непрерывная череда триумфов. Начиная с «Павильона Армиды» Н.Н. Черепнина – изящной стилизации Франции XVIII века в барочных декорациях Бенуа, русское балетное искусство прочно завоевало сердца европейской публики. Однако опера, пусть «на вторых ролях», всегда оставалась в репертуаре: «Князь Игорь», «Хованщина», «Псковитянка», опера-балет «Золотой петушок», оперы Стравинского, Гуно и «хореографические сцены с пением» пользовались неизменным успехом у любителей музыкального искусства на протяжении всего существования антрепризы.

С самого начала французы были поражены искусством театральной декорации, которая до этого служила лишь примитивным фоном для происходившего на подмостках. Костюмы становились продолжением сценических образов. Недаром все мирискусники, готовясь к новым постановкам, часами просиживали на репетициях Фокина, изучая общий хореографический рисунок и индивидуальную пластику занятых в спектакле артистов. Они делали костюмы под Иду Рубинштейн и Анну Павлову, под Карсавину и Фокина, под Больша и Розая, помогая танцовщикам достичь

<sup>1</sup> Бенуа А.Н. Русское искусство XVIII–XX веков. М.: Яуза, Эксмо, 2004. С. 462.

<sup>2</sup> Пожарская М.Н. Русские сезоны в Париже. 1909–1928. М.: Искусство, 1988. С. 9.

<sup>3</sup> Бенуа А.Н. Русское искусство XVIII–XX веков. С. 463.





Плакат-афиша Русских сезонов с изображением А.П. Павловой. По рисунку В.А. Серова

максимального слияния внешнего рисунка, манеры движения с внутренней характерностью персонажа. Чутье художников-символистов, техника мастеров живописи и общая влюбленность в театр, соединенные вместе, создавали своеобразный *genius loci* на театральных подмостках, заставляя трепетать зрительские сердца.

Дягилев не был творцом и автором балетного репертуара Русских сезонов. Но у великого импресарио была великая художественная интуиция, талант предчувствовать новое или заново открывать забытое искусство прошлых эпох. А самым главным талантом Дягилева была его магнетическая способность притягивать новые таланты и подчинять их своему замыслу. Содружество с Фокиным, «колористом хореографии, поэтом линий и пятен», послужило отправной точкой Русских сезонов. В наследнике Мариуса Петипа Дягилев угадал реформатора, способного вдохнуть в классический танец новую жизнь.

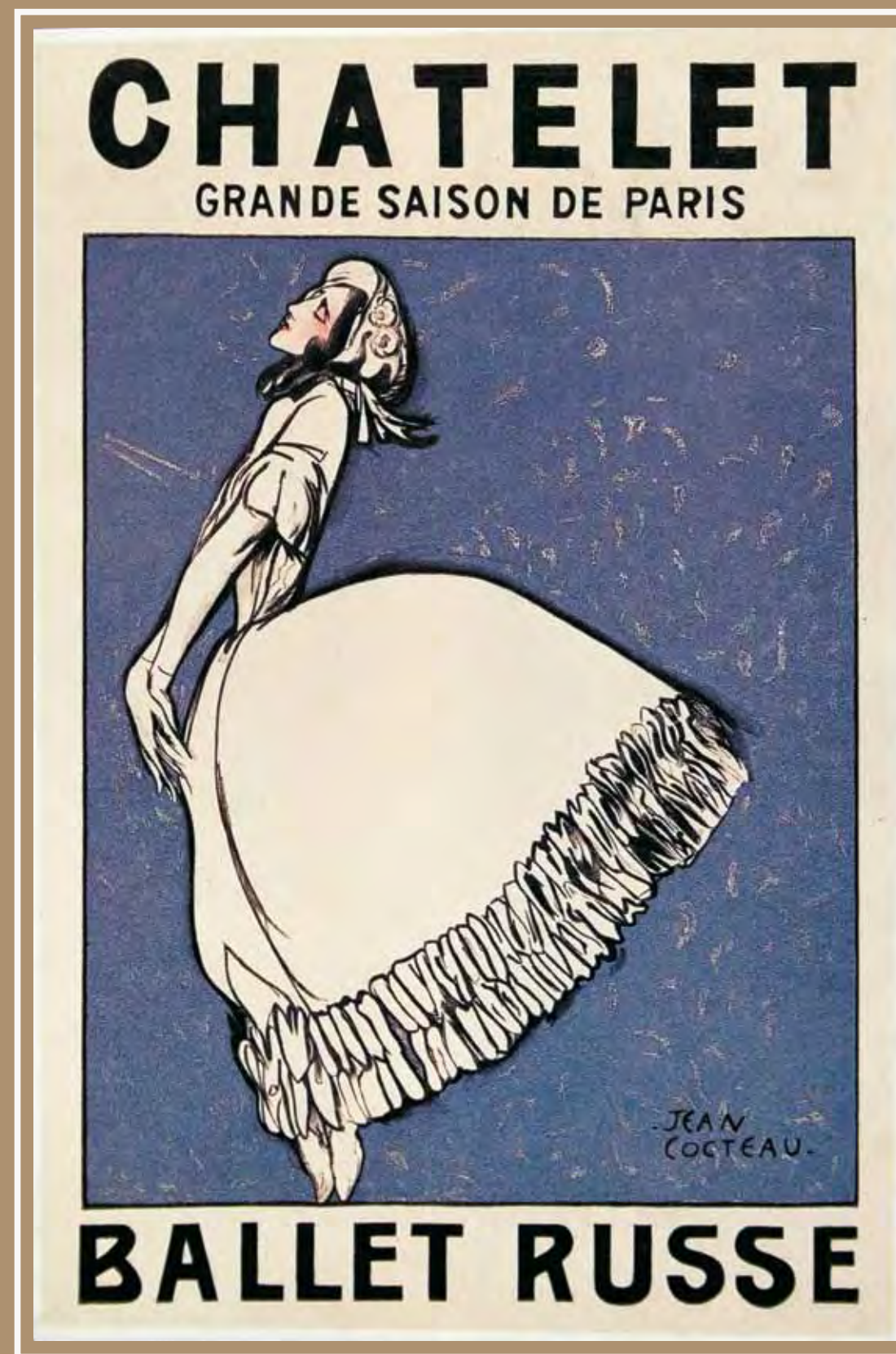
<sup>4</sup> Метелица Н. Непреходящее волшебство Русских сезонов. [www.diaghilev.perm.ru/rrierih/4.htm](http://www.diaghilev.perm.ru/rrierih/4.htm)

Одноактные балеты Фокина явили миру новую балетную эстетику. Одним из первых шагов в этом направлении стала целостная и новаторская по замыслу постановка «Половецких плясок». Гениальная музыка Бородина вдохновила Фокина на блистательный хореографический эквивалент: «Далекая от этнографической похоти музыки Бородина, создающая образ бескрайнего степного раздолья и несущихся на бешеном скаку диких всадников, поэтически обобщенный образ половецкого стана, созданный Рерихом, рождала «веселое варварство» фокинских плясок. Фокин не совершал ни малейшего насилия над музыкой и показал свою удивительную способность через танец выразить ее образность. Бесспорный шедевр Фокина, основой которого стал классический танец, выявил как минимум две важные закономерности: театральная стилизация национальной пляски впрямую связана со структурными формами и элементами классического танца <...> Концептуально «Половецкие пляски» оказались самым оригинальным и, можно сказать, программным произведением первого парижского сезона»<sup>4</sup>.

«Расплавленное солнечным закатом желто-красно-зелено-золотое небо и зелено-охристая с коричнево-красными кибитками земля составляют единую гамму, композиционно связанную серо-розовыми дымами, отражениями закатного зарева, пламенеющего на кибитках, рвах и кур-



Афиша Русских сезонов. 1922–1925 гг.



Жан Кокто. Афиша Русских сезонов с изображением Анны Павловой



ганах»<sup>5</sup>, – пишет о декорациях Рериха театровед Ф.Я. Сыркина. Н.К. Рерих с удовольствием вспоминал о работе с Дягилевым в эти годы: «Это было веселое время, когда лучшие французские критики, как Жак Бланш, приветствовали Русское Искусство»<sup>6</sup>. Впоследствии «волны жизни» соединяли и разъединяли Дягилева и Рериха, но никогда их творческие споры не переходили на личную почву. Николай Константинович Рерих ценил дягилевский «созидательный гений и утонченную

чувствительность»<sup>7</sup>. «Постановки его всегда были истинными праздниками красоты. Это не были экстравагантные выдумки, – пишет Н.К. Рерих в статье «Венок Дягилеву». – Нет, это были праздники энтузиазма, праздники веры в лучшее будущее, где все истинные сокровища прошлого ценятся как вехи к прогрессу»<sup>8</sup>.

Восторженных рукоплесканий удостоилось оформление «Клеопатры» Л.С. Бакстом, его по праву можно было назвать соавтором балетмей-

<sup>5</sup> Сыркина Ф.Я. Рерих и театр. В сб.: Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 84–85.

<sup>6</sup> Рерих Н.К. Держава Света. Священный дозор. Рига, 1992. С. 162.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же. С. 164.



С.П. Дягилев, С.С. Прокофьев и М.Ф. Ларионов (на репетиции балета «Шут», 1921).  
Рисунок М.Ф. Ларионова



Члены петербургского объединения «Мир искусства»: 2) М.В. Добужинский, 3) А.Ф. Гауди, 4) О.А. Браз, 5) Н.К. Рерих, 6) И.Я. Билибин, 7) Б.М. Кустодиев, 8) С.П. Яремич, 9) В.В. Кузнецов, 10) Е.Е. Лансере, 11) Н.Е. Лансере, 12) А.Т. Матвеев, 13) Н.Д. Мелиоти, 14) А.П. Остроумова-Лебедева, 15) К.С. Петров-Водкин, 16) А.И. Таманов, 17) А.К. Шервашидзе, 19) М.И. Рабинович. 1 марта 1914 г.

стера А.С. Аренского. Настоящий фурор произвела «Шахерезада» сезона 1910 года на музыку Римского-Корсакова в декорациях и с костюмами Бакста. После балета на сцену хлынули художники и скульпторы, чтобы вблизи увидеть декорации: «...поражал вызывающий контраст ярко-зеленых занавесей, падающих сверху мягкими складками, и оранжево-красной плоскости пола, устланного ковром. <...> Костюмы танцоров соединялись в гармоничные цветовые аккорды, подчеркивая основные краски декорации»<sup>9</sup>. В те годы в салонах воцарилась мода на все восточное: ковры, низкие диваны с большим количеством подушек. Дамы

носили юбки, стилизованные под шальвары, чалмы с драгоценными эгретками.

Еще одна премьера 1910 года – «Жар-птица» на музыку Стравинского. Декорации и костюмы к ней создал Головин (кроме Жар-птицы и Царевны Ненаглядной Красы – эти костюмы сделал Бакст). Стравинский, Фокин, Бенуа и Головин вспоминали в своих мемуарах, что это было время идеального, вдохновенного сотворчества, и неудивительно, что критики воспринимали этот союз творцов как одного автора, создавшего столь гармоничное театральное действие. Покорил публику и «Карнавал» на музыку Шумана. Фокин поставил эту

<sup>9</sup> Пожарская М.Н. Русские сезоны в Париже. С. 16.



изящную танцевальную интермедию в пору своей работы с Мейерхольдом, и она удачно контрастировала с восточной роскошью «Шехерезады» и византийской красочностью «Жар-птицы». Успех выпал и на долю «Жизели» Адана, возрожденной в декорациях Бенуа, которые передавали всю прелесть французского пейзажа.

Второй сезон был самым мирискусническим. «Здесь у каждого был свой излюбленный “конек”: у Бенуа – французский XVIII век, у Бакста – прятный Восток, у Рериха – языческая Русь, у Головина – русская сказка»<sup>10</sup>. Третий сезон, 1910 года, стал для дягилевской антрепризы решающим.

Бакст давно задумал поставить балет на античные темы. После посещения им Греции возник спектакль «Нарцисс» на музыку Черепнина. Постановку приняли сдержанно, но, глядя сегодня на сохранившийся эскиз декорации, нельзя не изумиться чувству места, свойственному мирискусникам – декораторам сцены. Заросли плакучих ив над ручьями воистину могли послужить пристанищем для нифм, а в эскизах кос-

товом танцующих беотийцев и беотиек пульсировал дух дионисийских торжеств. Без особых восклицаний был принят зрителями и критикой фантастический балет «Садко» в декорациях Б.И. Анисфельда. Зато безоговорочное признание получили хореографическая миниатюра «Призрак розы» на музыку Вебера по сюжету стихотворения Готье «Приглашение к танцу» и «Петрушка» в постановке Фокина на музыку Стравинского в декорациях Бенуа.

Бенуа говорил, что «Петрушка» – любимое его детище. Ему не раз удавалось возобновлять этот спектакль, и за основу оформления он всегда брал начальную версию, воплощенную в дягилевских сезонах. Сохранившийся среди прочих эскиз к декорации первого действия проникнут истинно русским настроением, очарованием русской зимы, царящей на городском посаде, а расписанные изразцовым узором по синему фону кулисы создают впечатление, что через портал театра зритель заглядывает вглубь иного измерения, где течет другая, иноземная и иновременная жизнь...

«Петрушка» стал эмблемой Русских сезонов, сенсацией для Запада и исторической вехой для каждого из создателей спектакля, примером той синтетичности, о которой мечтали мирискусники. «Вечный, внациональный герой балаганов всех стран, Петрушка отождествлял собой и символ русской души, и ее бессмертие. Этот трагический русский балет, собравший в единое целое все глубинные национальные истоки и в музыке, и в живописи, и в русском характере, одновременно явился грандиозным обобщением, метафорой безумного мира, жестокого и равнодушного к страданиям человеческого души, который с глумливым весельем и бесшабашностью катится в бездну»<sup>11</sup>.

Петрушка – может быть, самое сокровенное создание Вацлава Нижинского и предсказание его собственной судьбы: гениальный танцовщик «...не вынесет состязания с равнодушным миром и незаметно умрет под звуки веселящейся толпы <...> чтобы потом, как и Петрушка, воскреснуть и остаться вечной легендой, “клоуном Божиим”»<sup>12</sup>. В оформленных мирискусниками лучших творениях дягилевской антрепризы проявлялась суть русского символизма, то, что называют «двойным видением», поэтически «неизглаженной сущностью» искусства Серебряного века<sup>13</sup>.

С 1912 года у Дягилева начались первые серьезные разногласия с Александром Бенуа. Проявлял недовольство и Фокин, он считал, что Дягилев чрезмерно увлекается новаторством, ему не нравилось, что в театр вторым хореографом был приглашен Нижинский. С труппой теснее начал сотрудничать Стравинский, он сопровождал ее на гастролях, содействовал более тесным контактам с западными композиторами и театральными деятелями. В 1912–1913 годах либретто к новым спектаклям на музыку Дебюсси, Равеля, Гана, Шмита пишет поэт и художник Жан Кокто, в труппу приходят иностранные танцовщики, хотя заглавные роли исполняют русские артисты. Эти перемены сказываются на работе труппы. Премьеры сезона 1912 года – «Дафнис и Хлоя», «Тамар», «Синий бог» – не имели успеха и были вскоре сняты с репертуара. Балет «Послеполуденный отдых фавна» на музыку Дебюсси восторженно отставил Огюст Роден, оформление Бакста имело большой успех, но постановка и манера исполнения Вацлава Нижинского поразили публику, которая не привыкла к хореографии, строящейся на профильных позах, угловатых движениях. «Трагедия Саломеи» в декорациях Сергея Судейкина успеха не имела, оформление сочли излишне монументальным,



Жан Кокто. Портрет С.П. Дягилева. 1954

вычурным, в какой-то степени подражательным Баксту, и сохранившиеся эскизы к костюмам это подтверждают.

Почувствовав охлаждение публики, Дягилев в 1913 году вновь включил в репертуар оперный спектакль – «Хованщину» с Шаляпиным. Декорации молодого художника Федора Федоровского отличались большой степенью изобразительной условности: стены храмов, дворцов, крепостных стен были выписаны так, что казались исполненными, подчеркивая драматизм исторических событий. Десять эскизов к «Хованщине» приобрел парижский музей.

Особая судьба ждала балет «Весна священная» на музыку Стравинского. Замысел постановки возник у Рериха и Стравинского еще в 1910 году, ими же было создано либретто будущего спектакля. Премьера состоялась 29 мая 1913 года в Театре Елисейских полей в Париже. «Мы не можем принимать “Весну” только как русскую или как славянскую... Она гораздо более древняя, она общечеловечна»<sup>14</sup>, – писал Н.К. Рерих. Его эскизы декораций к этому спектаклю М.Н. Пожарская называет «рериховскими из рериховских»: «Формы декораций обобщены, в них осязатим внутренний ритм, упругий и четкий, сообщающий цельность всей картине. Отвечающее упорной мерности музыки, внешне как будто скованное движение заметно в наплывающих друг на друга, как медленные волны, рядах серых облаков, в линиях светло-зеле-

<sup>10</sup> Метелица Н. Непреходящее волшебство Русских сезонов. [www.diaghilev.perm.ru/rierih/4.htm](http://www.diaghilev.perm.ru/rierih/4.htm)



Жан Кокто. Бакст и балерина

<sup>11</sup> Метелица Н. Непреходящее волшебство Русских сезонов. [www.diaghilev.perm.ru/rierih/4.htm](http://www.diaghilev.perm.ru/rierih/4.htm)

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Суздаев П.К. Врубель. Музыка. Театр. М., 1983. С. 328.

<sup>14</sup> Рерих Н.К. Держава Света. Священный дозор. С. 115.



ных холмов»<sup>15</sup>. К сожалению, «ради удешевления» обе части балета шли в одной декорации<sup>16</sup>. Французский художник Эмиль Бланш, отзываясь о декорациях Рериха, особо оценил их «сезанновскую» атмосферу, а фигуры девушек сравнил с персонажами бретонских полотен Гогена. Костюмы по эскизам Рериха поражали воображение (сейчас все они находятся в Музее танца в Стокгольме и экспонируются как выдающийся образец театрально-декоративного искусства).

И тем не менее публика встретила премьеру спектакля «громом насмешек и глума». Она оценила оформление, но отказалась принять музыку Стравинского и нестандартную хореографию Нижинского. «...Театр свистел и ревел так, что даже заглушал оркестр», – вспоминал Н.К. Рерих. Стравинский в тот вечер в ужасе уехал из театра, а Дягилев, улыбаясь, сказал: «Вот это настоящая победа! Пускай себе свистят и беснуются! Внутренне они уже чувствуют ценность...»<sup>17</sup> И действительно, через год эта же публика рукоплескала музыке к спектаклю в исполнении симфонического оркестра, а в 1929 году, в последний год существования Русского балета Дягилева, выросшего из Русских сезонов, «Весна священная» принесла труппе настоящий и полный триумф.

С 1914 года началось трудное для Русских сезонов время. Мировая война ослабила интерес общества к театру, искусство уступило место политике. К 1918 году произошел окончательный разрыв между Дягилевым и его прежними соратниками, их сотворчество стало единичным. Октябрь 1917-го диктовал русской интеллигенции, в том числе и Русским сезонам, драматические условия. России, из которой Дягилев давно уехал, больше не было, а Россию иную он принять не мог.

«Утонченный, благородный человек, воспитанный в лучших традициях, он встретил и войну, и революцию, и все жизненные вихри с настоящей улыбкой мудреца. Такая мудрость всегда является знаком синтеза»<sup>18</sup>. Исчерпав идеи Фокина и Бенуа, расставшись с единомышленниками, принесшими антрепризе мировую славу, неутомимый Дягилев начинает осваивать идеи европейских творцов, открывать новых хореографов и танцовщиков<sup>19</sup>. Он смело шел на эксперименты. Н.К. Рерих называет его «крестоносцем красоты», «единоборцем, который знает, для чего он держит щит и меч». Будучи очень чутким, он ясно ощущал источники,

из которых приходили «расцвет и возрождение». «Оценим в нем, – писал Рерих, – вечно юного охранителя великих мгновений, когда современное искусство освобождалось от многих условностей и предрассудков»<sup>20</sup>. Во вступительной статье к альбому «Русские сезоны в Париже» М.Н. Пожарская подробно прослеживает историю антрепризы до 1929 года, и мы наблюдаем, как «всемирно отзывчивая» русская душа дягилевского детища проходит испытание западничеством.

На место Бенуа пришел Пикассо, еще теснее стало сотрудничество со Стравинским, еще более сблизился с театром Жан Кокто, он писал либретто и статьи, рисовал макеты программ и афиш. Ему мы обязаны множеством зарисовок рабочих моментов театральной жизни и набросков портретов, более похожих на шаржи. Среди художников, принимавших участие в создании спектаклей того времени, становится все меньше мирискусников, их сменяют имена не менее блистательные – Серт, Грис, Матисс, Прюна, Пикассо, Утрилло, Брак, Дерен. Однако А.Н. Бенуа отзывался о позднем периоде Русских сезонов весьма скептически: «Талантов и во второй половине деятельности было в распоряжении Дягилева не меньше, нежели в первой. <...> Но Боже, какой вздор, какую пустоту родили эти таланты для Дягилева и до чего все они были далеки от театра, до чего чужды ему!»<sup>21</sup>

Для оформления спектакля сезона 1914 года «Легенда об Иосифе» впервые был приглашен иностранный художник, испанец Хосе Мария Серт, который сделал пышные декорации. Костюмы создавал Бакст, перенеся в эскизы стилистику барочного времени с картин Веронезе. Современники вспоминают ироническое замечание Луначарского по этому поводу – «переверонезили до изумления». Это было столь же яркое зрелищное пиршество, как и в ранних постановках антрепризы, но хореография «Легенды об Иосифе» более походила на пантомиму, нежели на балет, в ней не было того живого внутреннего чувства, которому отзывались сердца зрителей «Шахерезады» или «Клеопатры».

За «Легендой» последовали опера-балет «Золотой петушок» Римского-Корсакова и опера «Соловей» Стравинского. На этот раз оба спектакля были приняты с удовольствием и публикой, и критиками, а оформление спектаклей удосто-



<sup>15</sup> Пожарская М.Н. Русские сезоны в Париже. С. 25.

<sup>16</sup> Рерих Н.К. Из литературного наследия. Листы дневника. Избранные статьи. Письма. М., 1974. С. 193.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Метелица Н. Непреходящее волшебство Русских сезонов. [www.diaaghilev.perm.ru/rierih/4.htm](http://www.diaaghilev.perm.ru/rierih/4.htm)

<sup>20</sup> Рерих Н.К. Держава Света. Священный дозор. С. 161.

<sup>21</sup> Бенуа А.Н. Русское искусство XVIII–XX веков. С. 483.





Дягилев наблюдает репетирующего Лифаря. Рисунок М.Ф. Ларионова. Около 1925 г.

илось особой похвалы. Зритель проголосовал за мирискусников: декорации к «Соловью» сделал Бенуа, и они остались в памяти очевидцев «самой цельной композиционно и самой театральной его работой»<sup>22</sup>. Наталья Гончарова в «Золотом петушке» использовала мотивы русского лубка, стилистику его подчеркнуто плоского изображения. Ее эскиз к финалу постановки выполнен в ярких тонах, где преимущество отдано сияющему красному, издревле любимому на Руси цвету. Бенуа говорил о «радостной звучности» этого оформления. Этому почерку художница осталась верна и в оформлении спектакля 1923 года «Свадебка» Стравинского, но в колористике по настоянию

композитора использовала монохромные тона черно-белой гаммы.

В балете «Полночное солнце», показанном в Женеве и Париже в 1915 году, дебютировал как театральный художник Михаил Ларионов. Чтобы подчеркнуть национальное звучание постановки, Ларионов использовал в оформлении русские фольклорные мотивы. В его эскизах декораций тоже превалирует алый цвет и по небу пляшут множество смеющихся солнц. Изображения Ярилы украшают костюмы персонажей. В том же национальном стиле он оформил и «Русские сказки» Лядова в 1916 году. Одна из лучших работ Ларионова – оформление в 1921 году бале-

та «Шут» Прокофьева. Критики отмечали «остроту и выразительность костюмов», красно-желто-черную гамму красок в декорациях. В бурлеске «Лис» Стравинского (спектакль был поставлен в 1922 году и вошел в репертуар советского театра как «Сказ про Лису, Петуха, Кота да Барана») условность палитры сведена к минимуму, и вместо ожидаемых ярчайших лубочных красок зрители увидели почти достоверные тона русской ярмарки. Но и этот подчеркнуто этнографичный прием оставил впечатление стилизации *a la russe*. Это

было талантливо, но далеко от прежних завораживающих представлений.

В 1916 году в Испании был поставлен спектакль «Менины» в стиле старинной паваны, с эскизами Хосе Мария Серта и костюмами, стилизованными под Веласкеса. Музыкально-зрелищное представление «Фейерверк» Стравинского в декорациях художника-футуриста Джакомо Бала и спектакль «Веселые женщины» по сюжету Карло Гольдони в оформлении Бакста прошли почти незамеченными, а балет «Парад» на музыку Сати (на его со-



М.Ф. Ларионов. Автопортрет. Около 1925 г.

<sup>22</sup> Пожарская М.Н. Русские сезоны в Париже. С. 27.





С.П. Дягилев. Рисунок М.Ф. Ларионова. Около 1925 г.

здание труппу вдохновил Кокто, а оформление в кубофутуристическом стиле сделал Пикассо) и вовсе был воспринят как скандальная сенсация.

В оформлении спектакля 1919 года «Треуголка» по сюжету Петро де Аларкона на музыку Мануэля де Фальи андалузец Пикассо отказался от футуристических экзерсисов. Используемые им в декорациях розовато-охристые тона, будто напоенные теплом испанского солнца, подчеркивались яркостью костюмов, в которые он добавил черный цвет, добиваясь глубоких плотных теней, свойственных живописи Гойи. А его оформление «Пульчинеллы» Стравинского на тему, предложенную Дягилевым, условно-лаконичное по композиции и проникнутое «лирическим ласковым настроением» неаполитанской ночи, вошло в разряд образцов новаторской сценографии.

После балета «Песнь соловья» в декорациях Анри Матисса на ту же музыку и с тем же сюжетом, что и «Соловей», когда-то оформленный Бенуа, и возобновления «Фей кукол», которую после Бакста заново оформил Андре Дерен, Дягилев, возможно, поддавшись ностальгии, которая томила его до конца жизни, ставит «Спящую красавицу» Чайковского в хореографии Петипа и декорациях и костюмах Бакста. Стравинский, приглашенный дирижировать, увидел, по его словам, прекраснейшее произведение Чайковского и Петипа, в возрождение которого Дягилев вложил всю душу, все силы, «причем совершенно бескорыстно, не пытаясь никаким «новаторством» возбудить любопытство публики»<sup>23</sup>. Это был почти триумф, одно из «великих творений», напомнившее об успехе первых сезонов, но пыш-

ная постановка едва не разорила труппу, от гибели ее спасла Габриэль Шанель.

Дягилев, по определению Бенуа, «сдался западному модернизму». Он берет музыку прошлого, классические сюжеты, а оформление отдает художникам новейших течений – Браку, Утрилло, Гри. Ушла возвышенная эстетика декорационного оформления, которой следовали мирикусники, сюжеты балетов в большинстве своем теперь носят скорее развлекательный характер.

По воспоминаниям Сергея Лифаря, который пришел в труппу в 1923 году, после заключения Брест-Литовского мира Дягилев «возненавидел «советчину», а с 1926-го «стал приглядываться к ней». Этому способствовало общение с Красиным и Луначарским, а позже со старым его другом Сергеем Прокофьевым и Ильей Эренбургом. Попыткой хотя бы заочно сблизиться с утраченной Родиной стал спектакль в стиле конструктивизма, в стиле, который активно развивался на советской сцене в 1920-е годы. Дягилев поставил балет «Кошка» Андре Соге в декорациях Антона Певзнера и хореографии Дж. Баланчина и «Стальной скак» Прокофьева в хореографии Мясина. Декорации и костюмы готовил Григорий Якулов. В оформлении спектаклей отразился весь «инженерный» практицизм этого жанра. М.Н. Пожарская метко назвала такой стиль «машинно-урбанистическим аскетизмом». «Советский» антураж спектакля не вызвал скандала, но и успеха не было. В эмигрантской прессе проскользнуло замечание о Дягилеве как об «отпетом кремлевском антрепренере», но беспочвенность замечания была настолько явной, что тем дело и ограничилось. В 1928–1929 годах спектаклей было мало, и серьезного успеха они не имели. Дягилев чувствовал себя все хуже. Весной 1928 года Джордж Баланчин поставил балет «Аполлон Мусaget» Стравинского, оформил спектакль Андре Бошан. Для «неоклассической» музыки Стравинского Бошан, добиваясь сдержанной условности, использовал мотивы творчества примитивиста Анри Руссо. Впрочем, зрителей это мало волновало, они, похоже, утратили вкус и интерес к искусству декорации.

Последняя постановка Русских сезонов – балет Прокофьева «Блудный сын». В декорациях Жоржа Руо восточный порт выписан грубыми, резкими контрастными мазками. В темно-синем небе – луна, она не призрачна, а скорее похожа на раскаленный шар. От декорации веяло трагизмом, некоторые предполагали, что прототипом главного героя «Блудного сына» был сам Дягилев.

После премьеры импресарио простился с труппой и уехал в Париж. Без него труппа отбыла в Виши, где балетами «Чимароза», «Треуголка» и «Фантастическая лавка» завершилось существование дягилевской антрепризы.

Двадцатого августа 1929 года в Венеции Дягилев умер. Он похоронен на острове Сен-Мишель. Подарив миру все лучшее, что было в русском искусстве Серебряного века, Русский балет Дягилева прекратил свое существование.

Художники зарубежной формации, работавшие с Дягилевым в последние годы, по праву могут быть причислены к разряду классиков европейского искусства, но они не были так очарованы магией театра, как мирикусники, начинавшие двадцатилетнюю эпопею Русских сезонов. Провинциальным мальчиком Дягилев приехал в Санкт-Петербург, чтобы покорить «всех и сразу». Его художественные вкусы и взгляды формировались в блестящей среде будущих мирикусников, которые для начала объединились в полудомашнее «Общество самообразования». Он оказался способнейшим учеником, воспринявшим весь комплекс художественных идей Серебряного века в их синтезе. Переимчивый и честолюбивый, он сделал себя сам и стал, как сказали бы сегодня, жестким харизматическим лидером, гениальным импресарио. В России те, кто плохо его знал, обвиняли Дягилева в западничестве, а оно было – по точному определению Бенуа – «петровского привкуса»: «судьба устроила так, что деятельность, вызванная этим «смотрением в Европу», получилась какая-то навыворот»<sup>24</sup>. Он «обожал Россию и все русское до какого-то фанатизма; редко кто вмещал в себя столько национальной гордости»<sup>25</sup>. Это сохранилось в нем до конца. Так или иначе, Дягилев остается для нас фигурой «изумительной и несмотря на все свои недостатки (а может быть, благодаря им) необычайно пленительной»<sup>26</sup>.

Н.К. Рерих в статье, посвященной памяти создателя Русских сезонов, «рыцаря эволюции и красоты» писал «...Перед нами встает благороднейший и гигантский итог синтеза. Его широкое понимание, непобедимая личная бодрость и вера в красоту создали прекрасный, незабываемый пример для молодых поколений. Пусть они учатся, как хранить ценности прошлого и как служить для самой созидательной и прекрасной победы будущего. <...> Несказанно радостно вспоминать эпопею Дягилева»<sup>27</sup>.

О.В. Троицкая

<sup>24</sup> Бенуа А.Н. Русское искусство XVIII–XX веков. С. 458.

<sup>25</sup> Там же. С. 458.

<sup>26</sup> Там же. С. 475.

<sup>27</sup> Рерих Н.К. Держава Света. Священный дозор. С. 164–165.

<sup>23</sup> Пожарская М.Н. Русские сезоны в Париже. С. 37.





А.Я. Головин.  
Эскиз декорации к балету  
И.Ф. Стравинского  
«Жар-птица». 1910





А.Я. Головин. Коронация. Эскиз декорации 2-й картины пролога оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов». 1911

◀ А.Я. Головин. Портрет Ф.И. Шаляпина в роли Бориса Годунова. 1912





Н.К. Репин. Половецкий стан. Эскиз декорации к опере А.П. Бородина «Князь Игорь», 1909





Н.К. Рерих. Пленница. Эскиз костюма  
к опере А.П. Бородина «Князь Игорь». 1909



Н.К. Рерих. Половец. Эскиз костюма  
к опере А.П. Бородина «Князь Игорь». 1909





*Н.К. Рерих. Двор князя Владимира Галицкого. Эскиз декорации к опере А.П. Бородина «Князь Игорь». 1909*



*Н.К. Рерих. Шатер Грозного. Эскиз декорации к опере Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка». 1909*





А.Н. Бенуа. Эскиз гобелена 1-й картины к балету Н.Н. Черепнина «Павильон Армиды». 1909



А.Н. Бенуа. Эскиз костюма Ринальдо к балету «Павильон Армиды». 1909 ▶









А.С. Бакст. Эскиз костюма для еврейского танца к балету «Клеопатра»  
на музыку А.С. Аренского, С.И. Танеева и М.И. Глинки. 1910



А.С. Бакст. Эскиз костюма одалиски к балету «Клеопатра»  
на музыку А.С. Аренского, С.И. Танеева и М.И. Глинки. 1910





А.С. Бакст. Эскиз декорации к балету Н.А. Римского-Корсакова «Шехерезада». 1910





А.Н. Бенуа. Эскиз костюма охотника к балету «Жизель». 1910



А.Н. Бенуа. Эскиз декорации 1-го действия к балету А.Адана «Жизель». 1910



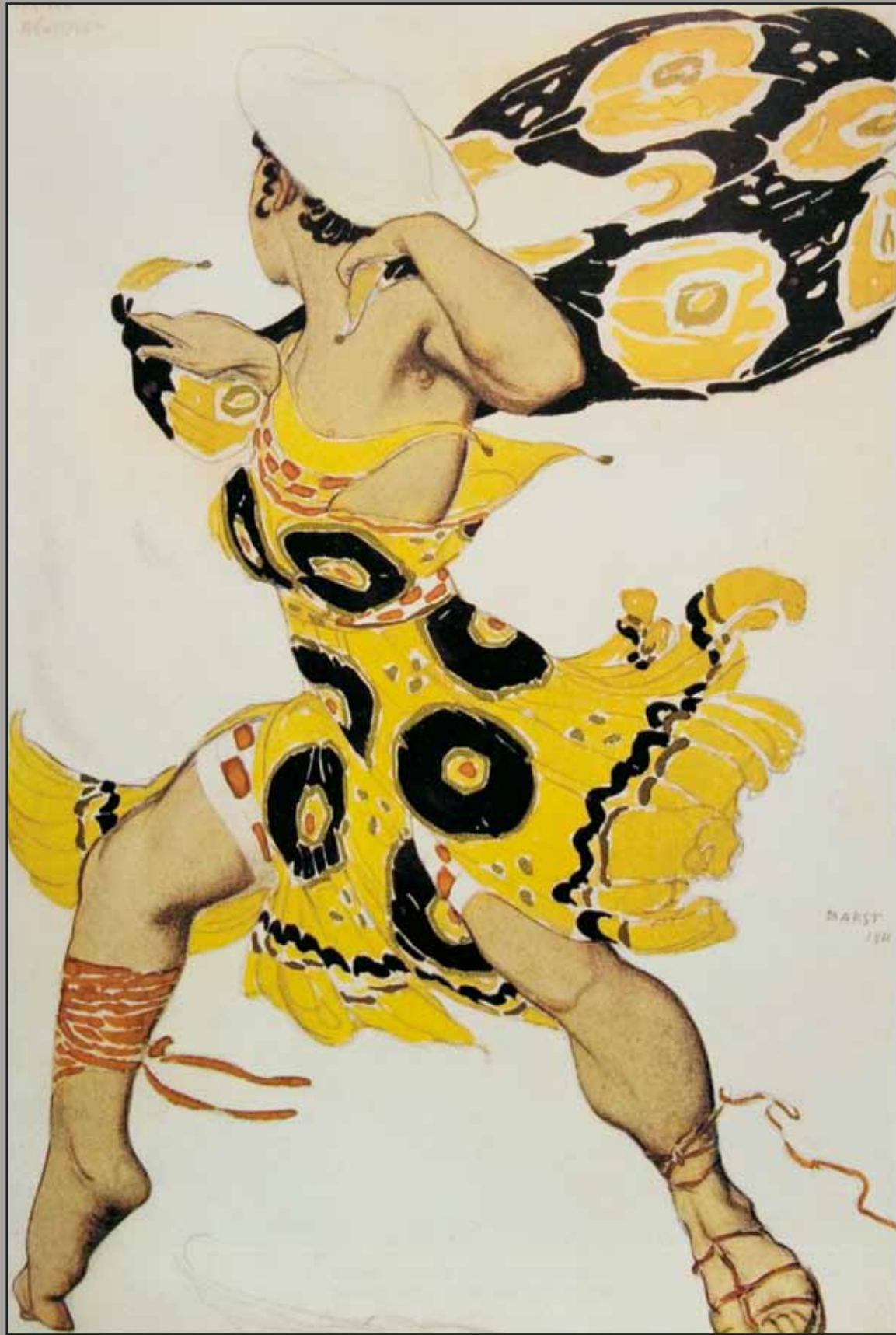


А.Я. Головин. Эскиз костюма витязя к балету И.Ф. Стравинского «Жар-птица». 1910

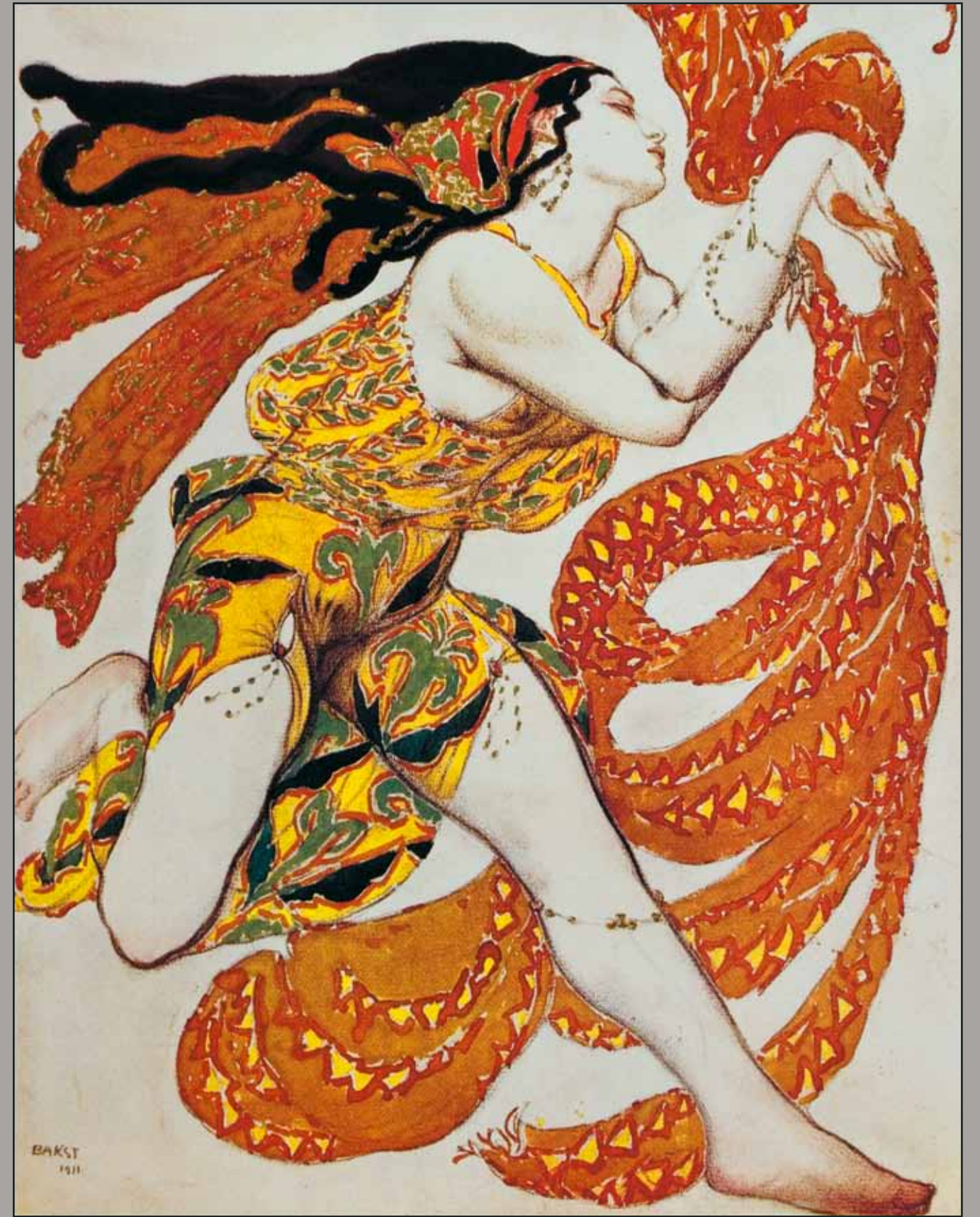


А.С. Бакст. Эскиз костюма Жар-птицы к балету «Жар-птица». 1910





Л.С. Бакст. Эскиз костюма молодого беотийца к балету Н.Н. Черепнина «Нафцисс». 1911



Л.С. Бакст. Эскиз костюма вакханки к балету Н.Н. Черепнина «Нафцисс». 1911









А.С. Бакст. Эскиз костюма Пери для Н.В. Трухановой  
к балету П. Дюка «Пери». 1911

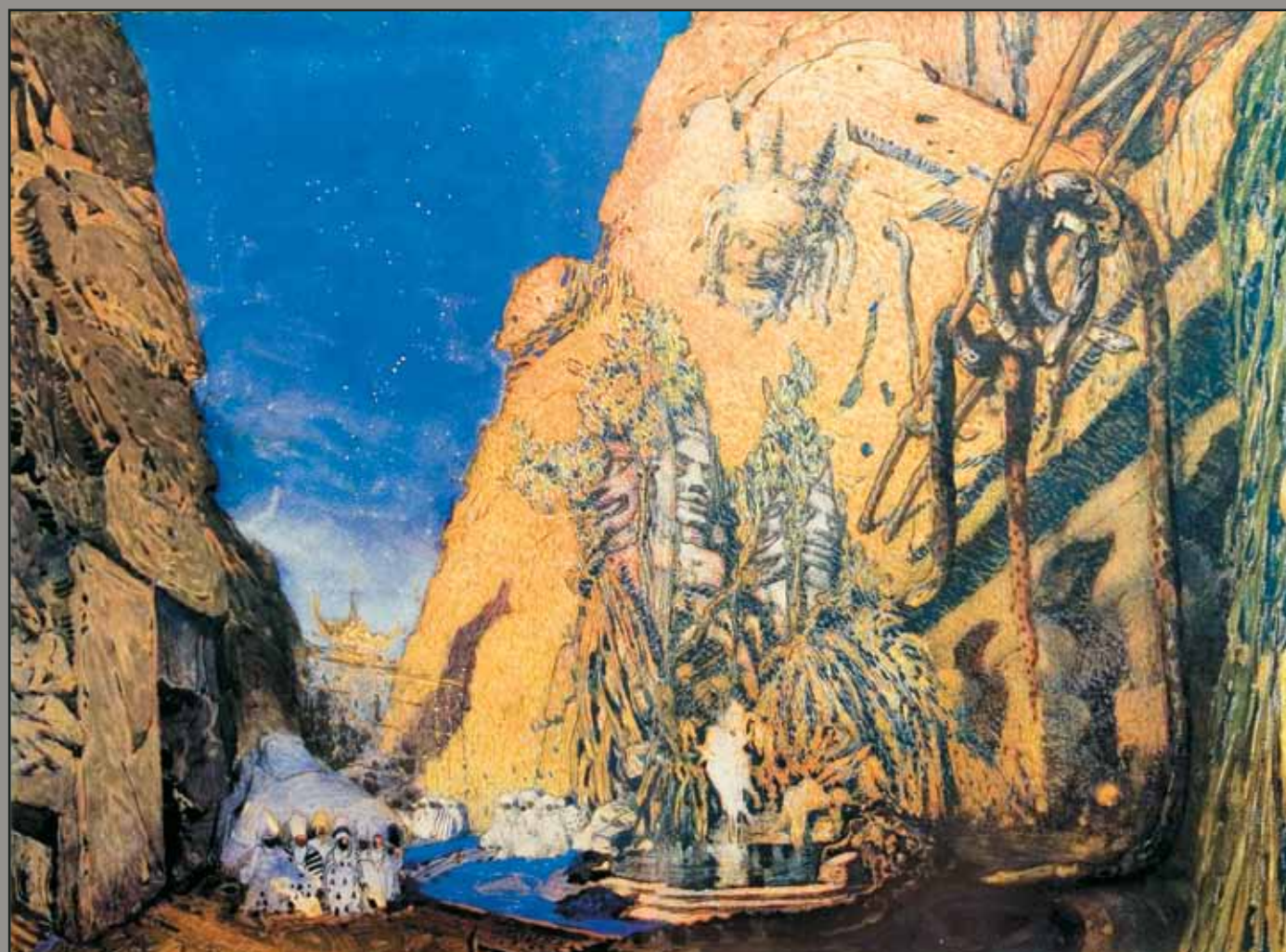


А.С. Бакст. Эскиз костюма Искандера для В.Ф. Нижинского  
к балету П. Дюка «Пери». 1911









*А.С. Бакст. Эскиз декорации к балету Р. Гана «Синий бог». 1911*

*А.С. Бакст. Эскиз костюма Синего бога для В.Ф. Нижинского. 1911 ▶*







А.С. Бакст. Эскиз костюма носителя священных даров  
к балету Р. Гана «Синий бог». 1911



А.С. Бакст. Эскиз костюма невесты для Т.П. Карсавиной  
к балету Р. Гана «Синий бог». 1911







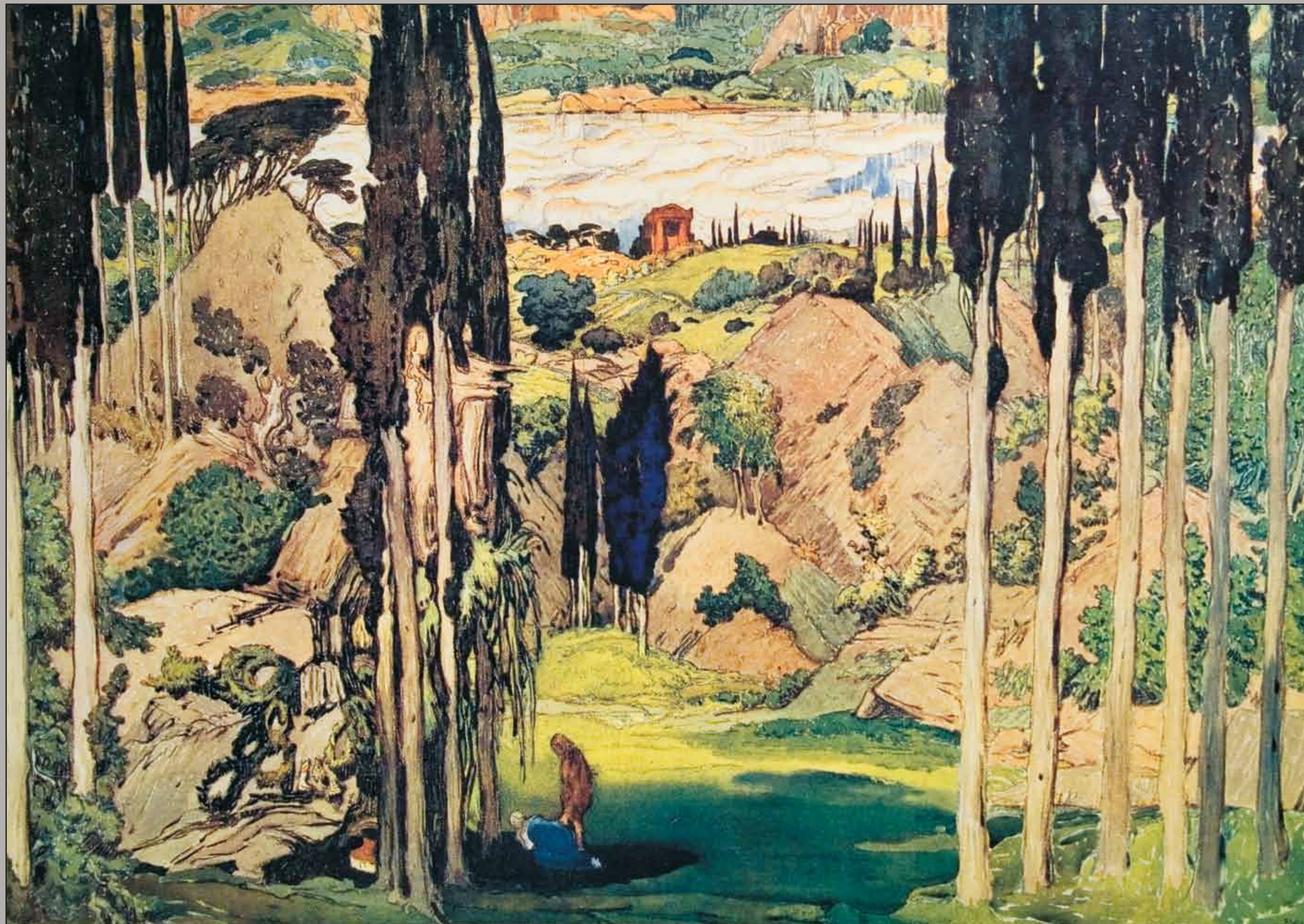


А.С. Бакст. Эскиз костюма нимфы к балету В. Нижинского на музыку К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна». 1912



А.С. Бакст. Эскиз костюма нимфы к балету В. Нижинского на музыку К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна». 1912





А.С. Бакст. Эскиз декорации к балету М. Равеля «Дафнис и Хлоя». 1912



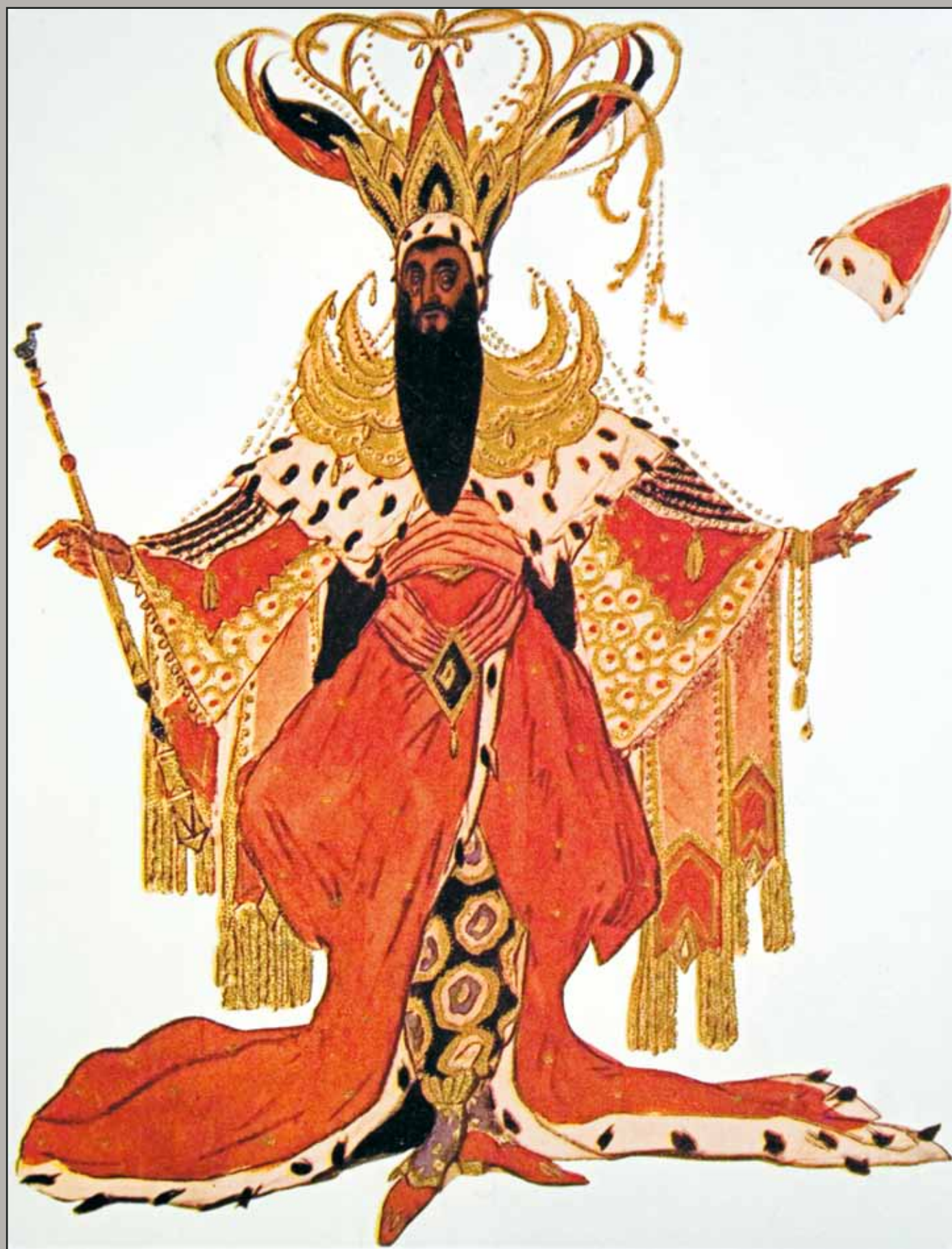


Н.К. Рерих. Эскиз костюма девушки к балету И.Ф. Стравинского  
«Весна священная». 1912



Н.К. Рерих. Эскиз костюма девушки к балету И.Ф. Стравинского  
«Весна священная». 1912





А.С. Бакст. Эскиз костюма Потифара  
к балету Р. Штрауса «Легенда об Иосифе». 1912



А.С. Бакст. Эскиз костюма жены Потифара  
к балету Р. Штрауса «Легенда об Иосифе». 1912





А.Н. Бенуа. Эскиз костюма главной танцовщицы из процессии китайского императора к опере И.Ф. Стравинского «Соловей». 1914

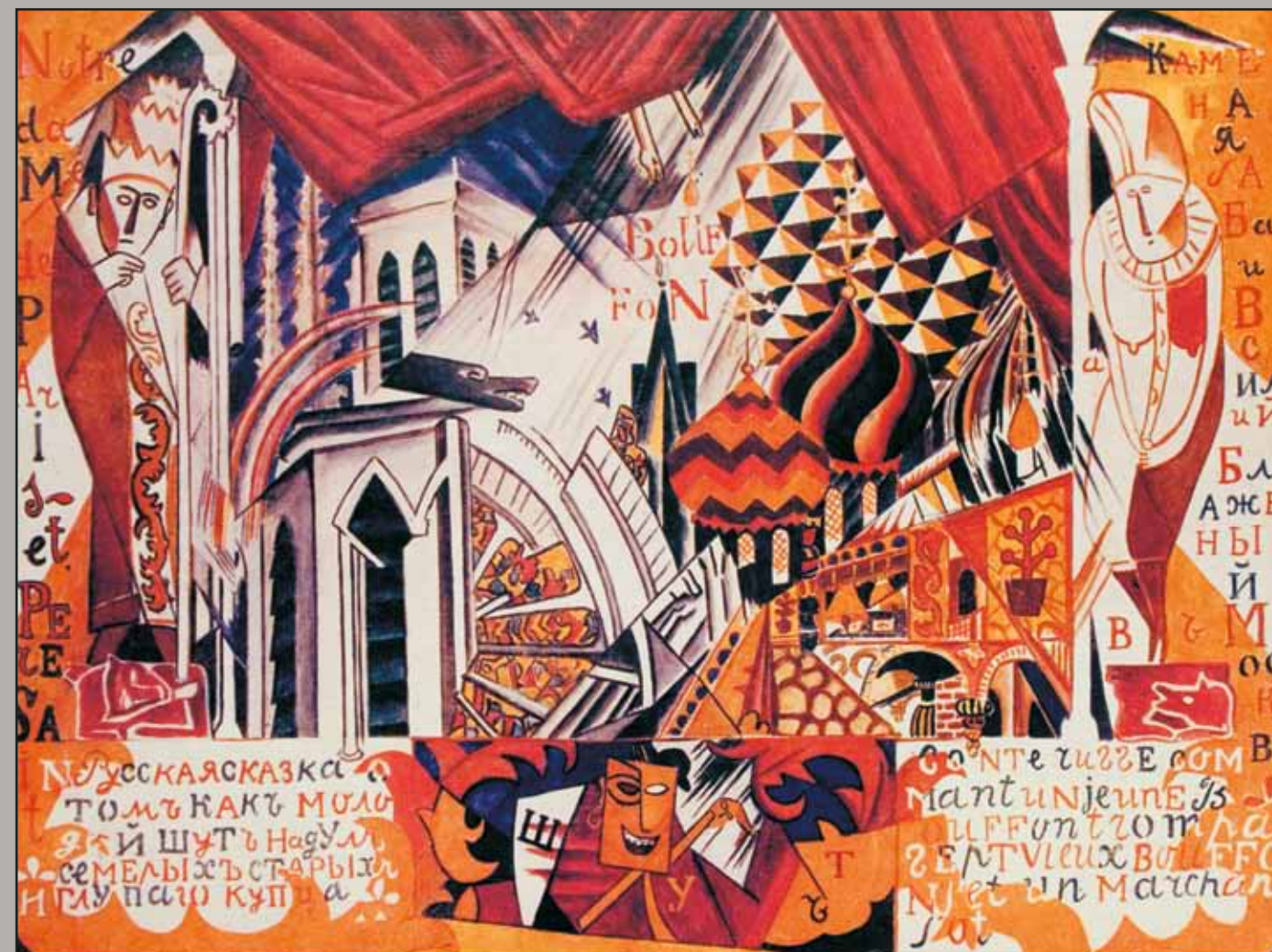


А.Н. Бенуа. Эскиз костюма придворного, несущего соловья в китайском марше, к опере И.Ф. Стравинского «Соловей». 1914





Н.С. Гончарова. Эскиз декорации  
к опере Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». 1914



М.Ф. Ларионов. Эскиз занавеса  
к балету С.С. Прокофьева «Шут». 1921





А.С. Бакст. Эскиз костюма арана  
к балету П.И. Чайковского «Спящая красавица». 1921



А.С. Бакст. Эскиз костюма Галиссона, наставника Принца,  
к балету П.И. Чайковского «Спящая красавица». 1921