

М. М. ФОКИН

# ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ

ВОСПОМИНАНИЯ  
БАЛЕТМЕЙСТЕРА

СТАТЬИ,  
ИНТЕРВЬЮ,  
ОТКРЫТЫЕ  
ПИСЬМА

Издание четвертое, стереотипное

  
ПЛАНЕТА  
МУЗЫКИ  
PLANET  
MUSIC  
• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

УДК 793  
ББК 85.335.42

12+

**Ф 75 Фокин М.М.** Против течения (Воспоминания балетмейстера). Статьи, интервью, открытые письма / М. М. Фокин. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. — 520 с. : ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

**ISBN 978-5-8114-5585-0 (Изд-во «Лань»)**

**ISBN 978-5-4495-0696-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)**

Издание представляет собой мемуары, а также статьи, интервью, письма выдающегося русского балетмейстера начала XX века М. М. Фокина (1880–1942), хореографа всемирно известных балетов «Шопениана», «Жар-птица», «Петрушка», миниатюры «Лебедь» («Умиравший лебедь»). Своим творчеством Фокин дал мощный импульс к развитию танца как в России, так и в Европе.

Книга адресована студентам и преподавателям хореографических учебных заведений и институтов культуры, танцовщикам, хореографам, балетоведам, а также широкому кругу любителей балетного театра.

УДК 793  
ББК 85.335.42

**Ф 75 Fokin M.M.** Against the current (Memoirs of a Ballet Master). Articles, interviews, public letters / M. M. Fokin. — 4<sup>th</sup> edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2020. — 520 pages : ill. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

The edition represents memoirs, as well as articles, interviews, letters of the outstanding Russian ballet master of the early 20th century, M. M. Fokin (1880–1942), choreographer of the world-famous ballets «Chopiniana» («Les Sylphides»), «Firebird», «Petrushka», «Swan» miniature («The Dying Swan»). With his work Fokin gave a powerful impetus to the development of dance in Russia and in Europe.

The book is addressed to students and teachers of dance schools and institutes of culture, dancers, choreographers, ballet historians, as well as a wide range of the ballet theater lovers.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2020

**Обложка**  
**А. Ю. ЛАПШИН**

# ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ

ВОСПОМИНАНИЯ  
БАЛЕТМЕЙСТЕРА



## ФОКИН И ЕГО ВРЕМЯ<sup>1</sup>

Полвека тому назад произошло художественное событие, которое всколыхнуло всю театральную общественность мира. 19 мая 1909 года в парижском театре Шатле начался первый «русский сезон» группы артистов балета императорских театров Петербурга и Москвы.

Не впервые русские балерины, танцовщики и педагоги появились в Париже. С давних времен выступали они во многих западноевропейских городах. В начале нашего века их гастролы стали ежегодными. И все же то, что увидели лучшие представители художественной интеллигенции Франции на спектакле 19 мая, было, по их единодушному признанию, «открытием нового мира», началом новой эры в истории балетного театра.

Играя на созвучии слов «révélation» и «révolution», французская печать объявила спектакли «русского сезона» одновременно откровением и революцией. Откровением потому, что в Западной Европе балет уже давно влачил жалкое существование и был, казалось, обречен на полную гибель. Революцией — потому, что русские мастера хореографии доказали: искусство танца способно выражать идеи, близкие современникам, волновать множество людей. Недавние скептики стали энтузиастами. Балетная музыка стала привлекать композиторов-симфонистов. Художники разных течений потянулись к балетному театру. Литераторы, еще вчера презиравшие балет, узрели и нем теперь бездну поэзии, соперничающей по красноречию с поэзией слова».

Огюст Роден и Ромен Роллан, Клод Дебюсси и Морис Равель, Октав Мирбо и Марсель Прево, Анатоль Франс и Морис Метерлинк, — не было во Франции знаменитого деятеля

---

<sup>1</sup> В очерке использованы, помимо печатной литературы о Фокине, его мемуары, статьи и письма, публикуемые в сборнике, и неопубликованные документы из архивов Фокина и дирекции императорских театров, рассказы его сына и племянников, свидетельства сослуживцев Фокина по Мариинскому театру и «русским сезонам», а также работы о литературе, театре, музыке и живописи предреволюционной поры.

культуры, который не восторгался бы русским балетом. Его неотразимое воздействие испытали на себе драма и опера, живопись и вагнер, поэзия и музыка. Создавая в 1922 году пьесу «Лилюли», Ромен Роллан писал, что ему нужны «особый театр, труппа, постановщик — молодой и смелый. Я призывал их, ждал, я мечтал о тех изумительных русских труппах, довоенные спектакли которых в Париже были для меня «живой водой».

Второй «русский сезон», открывшийся летом 1910 года, по справедливости был назван в печати «девятым валом нашествия русского балета». Третий и четвертый «сезоны» летом 1911 и 1912 годов умножили славу русского балета. Отныне русская школа танца, русский репертуар, русские танцовщицы, педагоги, художники, музыканты и даже критики становятся непререкаемыми авторитетами в вопросах балета.

Артисты Анна Павлова, Тамара Карсавина, Софья Федорова, Вера Каралли, Вацлав Нижинский, Михаил Фокин, Михаил Мордкин, композиторы Глинка, Чайковский, Глазунов, Бородин, Римский-Корсаков, Стравинский, художники Бенуа, Бакст, Головин, Рерих, Серов приобрели небывалую популярность во Франции, Англии, Италии, Германии и других странах.

Русским артистам предлагают огромные гонорары за выступления в концертах. Первые посланцы русского балета начинают «покорение Нового света» — Америки. Опыт «русских сезонов» используется в драме и опере, в кино и в цирке. Популярность танцевального искусства неимоверно возрастает во всем мире. Искусство балета возрождается к новой жизни в Италии и Франции, Италии и Австрии, Германии и Дании. Впервые возникает балетный театр, где ранее он как национальное явление отсутствовал: в Англии, Швеции, и позднее — в странах всех континентов.

В созвездии имен, представлявших гордость и славу русского искусства в Париже, Фокин по праву стоит рядом с Павловой и Шаляпиным. Это он создал все те спектакли, которые зажгли «угасший было огонь» и дали балету силы стать современным, широко популярным и значительным

явлением в культурной жизни общества, — так утверждала печать на разных языках. В ослепительном свете фокинской славы на время незаслуженно померкли хореографические шедевры его великих предшественников и славных современников. Новерром XX века», «отцом современного балета» прозвали его авторы бесчисленных книг, брошюр, статей, проспектов о «русских сезонах» и его мастерах.

Имя Фокина занимает видное место в летописи замечательных побед русской культуры. Вот почему его рассказ о своем творческом пути будет, без сомнения, прочитан с интересом.

Но, обращаясь к страницам истории, мы думаем не столько о прошлом, сколько о современности. Фокин и его творчество не потеряли и сегодня своего живого актуального значения.

Не случайно за последние годы в советском балете вырос интерес к Фокину и его творениям. Некоторые его постановки со дня их рождения сохранялись в театре, носящем теперь имя С. М. Кирова, и все чаще и чаще появляются на афишах других театров нашей страны. Так, сегодня его «Шопениана» живет на 17 сценах, «Половецкие пляски» — на 9. «Умиравший лебедь» приобрел огромную популярность у миллионов советских любителей балета в исполнении Г. Улановой, Н. Дудинской, М. Плисецкой, Велты Вилцынь и других наших балерин. В Малом оперном театре возродился (к сожалению, во многом измененный) «Эрос» Фокина, поставлен «Петрушка», на очереди «Жар-птица», а возможно, и остроумная буффонада Фокина «Синяя борода» на музыку Оффенбаха.

В ряде театров появились «Франческа да Римини» и «Египетские ночи», правда, в новых сценических версиях. В Театре имени С. М. Кирова планируется возобновление «Карнавала» и «Арагонской хоты» — хореографических шедевров Фокина на музыку Шумана и Глинки, а в Большом театре поставлен «Паганини» и должен быть осуществлен вечер миниатюр Фокина — «Шопенианы», «Арагонской хоты» и «Петрушки».

Многое во взглядах Фокина близко эстетике советского балета.

Фокин утверждал драматургию как идейную основу каждого спектакля. Он говорил о содружестве танца, музыки и живописи в создании психологически содержательного и исторически правдивого образа; о необходимости черпать из жизни, из народного творчества средства характеристики сценических героев; об исключительно важной роли в балете классического танца; о характерном танце, как одной из самостоятельных ветвей балетной образности; о симфонической музыке, как условии обеспечения правды современного спектакля. Все это получило развитие в лучших достижениях советского балета.

Своим творчеством Фокин (пусть не всегда последовательно) подтверждал жизненную силу выдвигаемых им положений. На заре советского театра — в 1919 году, когда немалому числу мастеров сцены казалось, что старые художественные ценности отжили свое время, А. В. Луначарский, призывая беречь лучшие традиции наследия, рекомендовал «не отказываться от интересных достижений последнего периода, от живописно-музыкального балета Фокина».

К сожалению, Фокин не получил до сих пор должной оценки в нашей литературе. На смену безоговорочным восторгам в его честь пришла разрушительная критика с зачислением Фокина в стан декадентов<sup>1</sup>. Отсутствие правдивой работы по истории русского балета этого периода, наряду множеством легенд и домыслов о Фокине в иностранной литературе, вынуждают нас уделить место тем фактам и этапам его жизни и творчества, которые до сих пор не получили освещения, либо были освещены неправильно.

\* \* \*

Михил Нилович Фокин родился в Петербурге 23 апреля 1880 года по старому стилю. В 1889 году он был принят в Театральное училище. Его педагогами по танцу были крупные мастера хореографии П. Карсавин, Н. Волков, А. Ширяев, П. Гердт и Н. Легат. Фокину рано начали поручать детские роли в Мариинском театре, в школьных концертах.

---

<sup>1</sup> Не избежал такой ошибки и автор этих строк к книге «Советский балет» (1951).



На четвертом году обучения он уже исполнял ведущие партии в одноактных балетах Петипа и Иванова, поставленные на маленькой сцене школьного театра.

Свидетельства об успехах и поведении ученика выпускного класса Фокина показательно. По русскому языку, литературе, рисованию и, конечно, по танцам у него двенадцать баллов, по большинству остальных предметов — одинадцать. НВо время экзамена комиссия сопровождала исполняемое Фокиным соло аплодисментами. Фокина выпускают из училища с высшей наградой. А педагогическая конференция училища во главе с М. И. Петипа и П. А. Гердтом обратилась в дирекцию императорских театров с ходатайством — вопреки вековечному порядку — зачислить Фокина не в кордебалет, а прямо в солисты. Весной 1808 года Фокин был принят в труппу Мариинского театра «танцовщиком 2-го разряда». В те годы, когда Фокин учился в школе и начал выступать на сцене Мариинского театра, русский балет делал новый шаг вперед в развитии хореографического искусства. «Счастливой эрой невиданного расцвета» назвал это время А. Бенуа.

На рубеже XX века текущий репертуар Мариинского театра содержал 51 балет. В этом заслуга Мариуса Петипа; он бережно сохранял лучшее из наследия русского и европейского театра целого столетия. Здесь и наивный реализм поры Доберваля и Дидло («Тщетная предосторожность»), и романтизм Перро («Жизель», «Эсмеральда», «Наяда и рыбак», «Катарина» и «Корсар»), и жанризм лучших балетов Сен-Леона («Коппелия» и др.), и танцевальные феерии молодого Петипа («Дочь фараона», «Царь Кандавл» и др.), его же экзотические драмы («Баядерка» и др.). Все различно в названных балетах — тематика, драматургия, поэтика, стили и жанры, выразительные средства, взаимоотношения танца и пантомимы, принципы актерского мастерства, индивидуальный почерк автора.

Внутри репертуара сосуществовали и боролись между собой различные, подчас враждебные друг другу идейно-эстетические взгляды художников на балетное искусство. Демократические и реакционные элементы иногда причудливо сочетались в одном и том же произведении. Но Петипа

не только берег старину. Он и Лев Иванов неоднократно обновляли и обогащали ветшавшие ценности прошлого: к 90-м годам XIX века относится ряд их хореографических достижений в лучших произведениях наследия.

В последнем десятилетии XIX века на сценах Петербурга и Москвы были поставлены балетные спектакли и танцевальные сцены в операх, подавляющее большинство которых и поныне является вершиной музыкально-хореографической мысли. Напомним некоторые даты и факты: 1890 год — первое сценическое рождение в Мариинском театре «Половецких плясок» (постановка Л. Иванова), «Спящей красавицы» (постановка М. Петипа); 1892 год — премьера «Щелкунчика» (постановка Л. Иванова), 1894 год — постановка Ивановым картины лебедей («Лебединое озеро»); 1895 год — возрождение всего «Лебединого озера» в постановке Иванова и Петипа; 1896 год — показ этой постановки в московском Большом театре; 1897 год — постановка Горским танцев на музыку Шопена, Листа и Глинки в концертах петербургского Театрального училища; 1898 год — постановка «Раймонды» Петипа в Мариинском театре; 1899 год — создание одноактных балетов «Привал кавалерии» Петипа (муз. И. Армсгеймера) и «Клоринды» Горским (муз. Э. Келлера), перенос на сцену Большого театра «Спящей красавицы» Петипа; 1900 год — постановка Ивановым 2-й рапсодии Листа, Петипа — балетов «Времена года» и «Испытание Дамиса» на музыку Глазунова и «Арлекинады» на музыку Дриго, постановка Горским на сцене Большого театра «Дон Кихота». К этому времени Петипа уже закончил создание балета «Ночь в Египте» (на музыку Аренского), оригинально задумал «Роман бутона розы» (музыка Р. Дриго), а Горский написал сценарий балета «Саламбо» по Флоберу.

Единственный обладатель, хореографического наследия, создатель новых шедевров, русский балет конца XIX века по праву стяжал славу классического театра. Чайковский, Глазунов и другие русские композиторы, создавшие для балетного театра бессмертные партитуры, дали ему возможность стать подлинно музыкальным. Симфоническая музыка заставила по-новому осмыслить идейное

назначение балета. Зрелищность, развлекательность, помпезность спектаклей, культивируемые в императорских театрах как самоцель, были враждебны ей. Размышления о судьбе человека, о его отношении к жизни, пронизывающие музыку Чайковского и Глазунова, противостояли игрушечности и кукольности, типичной для балетов, отвечавших потребностям великосветских завсегдатаев императорских театров.

Виртуозно-бравурные вариации, дуэты, «гран па», «па д'аксьон» и т.п., из которых складывался костюмированный концерт балетных «звезд», рассматривались Чайковским и Глазуновым как своеобразные «монологи, диалоги» (выражение Глазунова) и ансамбли, аналогичные соответствующим формам в опере. Благодаря Чайковскому и особенно Глазунову характерный танец, как и другие сферы сценического танца, включая гротесковый и балльный, становится неотъемлемой частью балетного образа.

Это, с одной стороны, укрепляло и развивало национальные качества русской школы танца, с другой — вело к пересмотру системы актерского мастерства. Недаром Чайковский говорил о танце, как образе духовной, этической, а не только физической красоты.

Не удивительно, что такое развитие балета ознаменовалось появлением целой плеяды артистических талантов. За одно десятилетие XIX века на сцену Петербурга и Москвы вышло больше замечательных балерин и танцовщиков, ранее за четыре десятилетия.

Исчезнувший за пределами России вообще, а в русском балете второй половины века сводившийся лишь к небольшому соло и несложным поддержкам царящей на сцене балерины, мужской танец в 90-е годы начал быстро набирать силу. Если «Спящая красавица» содержит и соло классического танца и дуэт Голубой птицы с принцессой Флориной, в Раймонде» уже имелось соло двух танцовщиков во втором акте и соло трех танцовщиков в последнем. И если в «Раймонде» танец и игра героя разобщены, то в «Арлекинаде» они уже склонны к объединению. Словом, в театре 90-х годов готовилось возвращение прав танцовщику, как носителю целостного образа героя.

Расцвет отечественных артистических талантов и рост численности групп (в Мариинском театре — с 188 до 212, в Большом — с 111 до 186) способствовали окончательному отказу от приглашения иностранных знаменитостей. А это влекло за собой раскрепощение русских талантов, освобождение их от иностранных влияний, нередко чуждых интересам дальнейшего развития русского балета и его системы танца. Нечто подобное происходило и в балетной школе, где последние могикане западноевропейского балета передавали свой опыт молодым русским артистам, которые в дальнейшем будут самостоятельно, по-новому решать судьбы отечественной педагогики.

Энтузиастами педагогического дела стали в те годы В. Степанов, А. Горский, А. Ширяев. В. Степанов создал систему записи сценического движения, разработал и записал первую (насколько нам известно) программу классического танца, которая носит национальные черты, и, преодолевая упорное противодействие чиновников, добился ее применения в практике театра и школы. Продолжателем дела Степанова в школе 90-х годов стал А. Горский, требовавший от учениц осмысленной выразительности па, а не только формально красивых телодвижений. Тогда же А. Ширяев начал совместно с А. Бекефи разрабатывать курс характерного танца. Влюбленный в танцевальный фольклор, он всячески пропагандировал его и, в частности, много помогал Петипа в сочинении характерных танцев «Раймонды».

Новые учителя и воспитатели несколько оживили мертвящую атмосферу закрытого учебного заведения, какая, по многочисленным рассказам, прежде губила детские души юных танцовщиков и танцовщиц. Теперь появилась скромная возможность проявлять интерес к предметам, не относящимся собственно к балетному ремеслу. Родилась наивная и робкая общественная инициатива учащихся. Сдвиги в школе происходили, как отмечает Фокин, главным образом, вопреки взглядам начальства — чиновники считали излишними знания, выходящие за границы элементарной грамотности. Но уже появились воспитанники школы, интересы которых выходили далеко за пределы программы школы. В их числе был и Фокин.

Большой любитель чтения с детских лет, он вместе с тем был, по его словам, фанатиком живописи, интересовался режиссурой, издавал рукописный литературный журнал, увлекался драматическим театром и его режиссурой.

Главной школой художника всегда была и будет практика. Такой школой и стала для Фокина сцена Мариинского театра 90-х годов. Он участвовал в подавляющем большинстве новых балетов и постановок танцев в операх. Он присутствовал в качестве зрителя на всех премьерах Мариинского театра, исполнял ведущие роли в школьных спектаклях, внимательно следил за отчетными концертами класса импровизации Горского; сидя на репетициях, проникался прелестью произведений Глинки, Бородина, Чайковского, Глазунова...

Симфоническая музыка будила его воображение, вселяла критическое отношение к тому, что он видел, подсказывала новаторские идеи и образы. Властителем дум его еще в годы ученичества стал Чайковский. Впрочем, под неотразимым впечатлением его музыки складывались воззрения на балет не одного только Фокина. Без Чайковского Иванов не приобрел бы неувядающей мировой славы. Своей «третьей молодостью» Петипа всецело обязан Чайковскому.

Создание нового всегда начинается с атаки на старое — «завтра» кажется возможным лишь при условии отречения от «вчера». Осуждением «старого балета» начал свою творческую жизнь и Фокин. Лишь в 1908 году — через десять лет после выхода из школы — в его печатных выступлениях впервые говорится положительно об опыте предшественников и четко формулируется задача — «беречь старое, создавать новое».

Поначалу он отождествлял устаревшее со старым, косное, ремесленное — со всем тем, что было сделано до него, и во имя современности искусства объявлял войну искусству прошлого. Объясняется это не только полемическим задором или соблазнительностью декадентских рассуждений о «борьбе века с веком». Часто он не видел за деревьями леса, за отталкивающими и вопиющими явлениями — привлекательных и перспективных, потому что прогрессивные и реакционные устремления, немногочисленные ростки

нового и обильные пережитки старого органически переплетались даже в лучших творениях балета 90-х годов.

Права Анна Павлова, утверждавшая, что появление Фокина «провозвестил и сделал возможным Мариус Петипа, который довел балет до такой высоты». Он передал Фокину неисчислимо богатый и разнообразный танцевальный лексикон, подсказал множество приемов композиции, выверенных целым веком практики, помог ему «читать» и «перечитывать» единственную в своем роде по масштабам «библиотеку» балетного творчества. Даже неудачи прославленного мастера были для начинающего танцовщика поучительны. Негативный опыт Петипа был тоже нужен Фокину, может быть, не меньше позитивного: в искусстве, не знающем способов фиксации сделанного, необходимо видеть спектакли, созданные ранее (хорошие и плохие). Конечно, сознательное освоение Фокиным опыта Петипа еще впереди: на школьные годы приходится лишь начало этого процесса, преимущественно интуитивное. Чем дальше, тем больше Фокин убеждался в непреходящей жизнеспособности и ценности искусства своих прешествников и современников.

Наряду с Петипа несомненное воздействие на формирование юного Фокина имел и Лев Иванов: он был подлинным предтечей Фокина. Его постановки, больше чем чьи-либо другие, вдохновляли Фокина на преобразования, содержали ростки нового, столь нужного Фокину. В тихом, флегматичном, слабом человеке, казавшемся безучастным ко всему, жил на редкость беспокойный и взыскательный художник. В выражениях, предвосхищающих фокинские, Иванов восставал против «бездушных истуканов» в танце, призывая артистов к образности и содержательности всего сценического действия.

Б. В Асафьев назвал Иванова «душой русского балета». Танцевальная часть постановок Иванова во многом новаторская. Его способность проникновения в музыкальную ткань балета часто оставалась недоступной даже Петипа. Блистательны находки Иванова в «Щелкунчике»; новаторской по сути является постановка 2-й рапсодии Листа. В постановке «Лебединого озера» Иванову удалось выразить

«самое основное, самое дорогое и самое правдивое, что есть в музыке» (Асафьев). «Лебединые» картины (из которых одна создана ими самостоятельно, а вторая — совместно с Петипа) и поныне составляют вершину мировой хореографической мысли.

Признание танца и музыки главными носителями действия, образа и смысла, сочетание в танце изобразительных деталей с эмоциональной содержательностью, музыкальная «инструментовка» движений, необыкновенный лиризм — именно эти качества хореографии Иванова творчески воспримет и разовьет в будущем Фокин.

У Иванова взял Фокин для «Умирающего лебедя» двуединый образ девушки-птицы ряд телодвижений и характерных поз, унаследовал от него даже костюм лебедя, но создал собственную пластику танца, подсказанную своей темой.

Симфоническое начало танца лебедей тоже нашло развитие в фокинских композициях (в частности, в «Шопениане»). «Ноктюрн — такой же по композиции любовный дуэт Льва Иванова в "Лебедином озере", где кордебалет, как эхо, вторит движениям солистов», — заявил Фокин в разговоре с дирижером Эвансом. «Но я стараюсь более четко выявить отношение моих трех солистов к мелодии, а кордебалета — к аккомпанементу»<sup>1</sup>.

И все же, несмотря на то, что хореография Петипа и Иванова в балетах Чайковского и Глазунова содержала немало удивительных «открытий», даже этим великим балетмейстерам было далеко до последовательной и неуклонно реализации всех новаторских принципов, которые были заложены в партитурах гениальных композиторов. Постановочная практика Петипа и Иванова не ликвидировала отсталости режиссуры мизансцен, не отменила устаревшее оформление сцены, не обновила стандартного костюма балерины и танцовщика. Между новаторской музыкой Чайковского и Глазунова и самой прогрессивной для того времени хореографией пролегал во многом непреодолимый ров.

---

<sup>1</sup> Благодарю английского искусствоведа Джоан Лоусон за возможность использовать ее записи беседы Фокина.

Решающее значение здесь сыграла недооценка сценарной драматургии. Недаром В. Стасов, Н. Римский-Корсаков и (в меньшей степени) Ц. Кюи тревожно говорили о противоречиях ничтожного сюжета «Раймонды» с грандиозным музыкальным содержанием балета. Эти противоречия типичны для того времени. Достаточно сравнить сценарии таких балетов, как «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» со сценариями «Щелкунчика» и «Раймонды», чтобы увидеть, как быстро шло вырождение сценарного дела. Музыкальная драматургия увлекала вперед, сценарная драматургия все сильнее тянула назад. Беды самых совершенных партитур 90-х годов — «Щелкунчика» и «Времен года» — начинаются со сценариев, губящих новаторские замыслы композиторов.

Чем больше прибывали силы балетного театра на пороге нового века в музыкальной и собственно танцевальной сферах, тем больше вскрывались и его слабости в сюжетике, а отсюда — и в эстетике, и в поэтике, тем острее ощущался отрыв от авангарда русского искусства с его кругом идей и образов. Вникнуть в суть этих противоречий балетным деятелям было чрезвычайно трудно. С детства их тщательно отгораживали от передовой художественной мысли, воспитывая безучастие ко всему, что находится за пределами крошечного мирка школы и сцены.

И все же достижения балетного театра 90-х годов, связанные с бурным развитием культурной жизни России на пороге XX века, активизировали творческую мысль балетных артистов.

«Беспокойным поколением, родившимся в жажде нового», — назвал своих сверстников А. Горский. В его словах есть известная доля преувеличения: беспокойство и жажда нового только начали овладевать балетными артистами. Притом не всем поколением, а лишь отдельными людьми, наиболее чуткими к голосу времени. И не случайно именно из них формируются впоследствии кадры первых строителей советской хореографии: Горский и Ширяев, Ваганова и Бекефи, Тихомиров и Гельцер, Соляников и Булгаков и ряд других.



В разных формах проявлялось тогда творческое беспокойство, по-разному выражалась жажда нового.

Одни пытались осмыслить процесс развития родного искусства и найти в нем источники национальной силы. Таковы Л. Стуколкин и Д. Мухин, писавшие очерки истории русского балета. Другие ушли в педагогику, рассматривая ее как основу необходимых преобразований. Такова, помимо названных выше, О. Преображенская. Третьи, неудовлетворенные балетной практикой, поступали на исполнительский и композиторский факультеты консерватории и сочиняли балетную музыку (И. Чекрыгин, А. Фридман, Е. Пащенко), посещали классы в Академии художеств (А. Титов), обращались к изучению европейского и восточного фольклора (А. Ширяев и др.)

Представителей балетной молодежи начали встречать в залах Эрмитажа, Русского Музыкального общества, на художественных выставках, литературных вечерах.

Тяга к знаниям, к чтению, к другим сферам искусства и культуры, к общественной деятельности отражает пробудившееся желание балетных артистов осмыслить происходящее вокруг.

Об этом же говорили и выступления молодых деятелей балета в печати<sup>1</sup> — факт сам по себе беспрецедентный на протяжении предшествовавших пяти-десяти лет.

По-старому жить нельзя! Но как жить по-новому? Что означает это новое? Все русское искусство (а не один только балет) жадно искало ответа на вопрос, поставленный новым этапом развития народно-освободительной борьбы.

90 и 900-е годы знаменовали переломную эпоху в истории России, эпоху «переоценки ценностей» и вытекающих отсюда поисков художественной интеллигенцией своего места в разгорающейся непримиримой борьбе.

---

<sup>1</sup> Речь идет прежде всего о статье московской балерины Л. Р. Нелидовой «Письма о танце» опубликованной в брошюре (1894 г.), после того как ее текст был воспроизведен на страницах журнала «Артист». В центре размышлений Нелидовой вопрос о выборе пути русским балетом, отвечающем интересам развития всего национального искусства, о превращении балета в «страницу человеческой истории... возбуждающей в нас сочувствие ко всему доброму и отвращение ко всему низкому, порочно-му», о создании театра больших чувств и мыслей.

Напомним, что к 90-м годам относится расцвет таланта Чехова, что в это время появились гениальные романы Л. Толстого, а его работа «Что такое искусство?» не оставила безучастным ни одного мыслящего честного русского человека, что в 1897 году состоялся первый съезд сценических деятелей, поднявший вопрос о создании театра для народных масс, о назначении сцены — как школы жизни, причем на съезде в адрес деятелей балетного искусства, обслуживающего паразитирующую верхушку общества, были произнесены слова жестокого осуждения.

В следующем, 1898 году, когда Фокин окончил школу, началась жизнь МХАТа и вышел в свет первый сборник рассказов Максима Горького. В те же годы оформилось декадентско-символистское направление, объявившее войн великим демократическим традициям русской художественной культуры. Словом, борьба разгоралась.

Мало-помалу и в балетном театре тоже начало сказываться брожение умов, охватившее передовую художественную мысль на пороге нового века. Разумеется, в балете «подземные толчки» ощущались ослабленно. Но и здесь возникла потребность сблизиться с другими, более передовыми отрядами искусства в поисках «психореализма», как применительно к музыке назвал Б. В. Асафьев реалистический метод.

Фокину, разумеется, было далеко до ясного понимания того, что практически делать с балетом. Да этого и никто не знал. Но художественное мировоззрение Фокина, безусловно, начало складываться под влиянием творческих исканий, которые возникают уже в 90-е годы. Даже в семье Фокиных давали себя знать (конечно, отраженно и даже несколько искаженно) все те же два взгляда на балет: презрительно-безнадежный у отца и наивно-обнадеживающий у старшего брата. Ненависть к жалкому ремеслу «попрыгунчиков», прошедшая красной нитью через жизнь и творчество Фокина, тоже была рождена состоянием русского искусства конца XIX столетия.

Новый век застал Фокина артистом Мариинского театра. Его большой талант раскрылся не сразу: тогда много

было одаренных танцовщиков, к тому же пользовавшихся родственными связями и поддержкой театральных чиновников.

Однако многие уже тогда говорили о необычайном диапазоне возможностей молодого артиста: от героического танца — до комического, от классического — до народного. «Не поражая особой элевацией или преодолением технических турдефорсов, он обладал редкой пластичностью, чудным гармоническим сочетанием движений ног, руки корпуса... — вспоминал позднее А. Бенуа. — Редкое чувство формы, отвечающей стилю и жанру спектакля, выразительность телодвижений даже в тех случаях, когда Фокину приходилось лишь демонстрировать технику танца, — вот что постепенно дало ему преимущество перед артистами, обладавшими исключительными техническими танцевальными данными: прыжком, элевацией, верчением и т. п. Именно эти качества сделали Фокина ведущим артистом»<sup>1</sup>.

И все же Фокин не испытывал морального удовлетворения. По мере того, как он ближе соприкасался с повседневной практикой Мариинского театра, острота противоречий, казавшихся в то время непримиримыми, тревожила и обескураживала его все больше и больше.

Партер и ложи нижних ярусов заполняли в порядке наследного права (как писал еще Пушкин) «одни и те же лица... из казармы и [Государственного] совета», для которых посещение театра «скорее условный этикет, нежели приятное отдохновение от «занятий» судьбой Европы и отечества».

Фокин недаром считал, что балет в императорских театрах «расцвел как придворная церемония, как барская утеха крепостного театра» и является всего лишь «очаровательной нелепостью». Ему, по-видимому, претило положение, в силу которого сам балетный спектакль по своему характеру напоминал большой прием — в ложах сидели великосветские гости, а балерина со сцены расточала им улыбки.

---

<sup>1</sup> «Дар переживаний» — по словам Бенуа — делал танцовщика Фокина великим артистом.

Титулованные балетоманы, служа, по ироническому замечанию Пушкина, «только почтенным украшением» театра, вовсе не принадлежали «ни к толпе любителей, ни к числу просвещенных или пристрастных судей». А между тем в их руках была власть «казнить и миловать». С гордостью праздновали они двухсотое свое «сидение» на «Дочери фараона» или на «Пахите» и ничего так не желали, как полной неприкосновенности привычного им зрелища. Опытный царедворец — директор императорских театров с 1900 по 1917 год В. А. Теляковский и тот порой приходил в отчаяние от вкусов хозяев театра. По его словам, «верхи» только начали «примиряться» с Чайковским и Глазуновым в качестве балетных композиторов, лучших художников принимали чуть ли не в штыки, а любые, даже самые невинные новшества рассматривали как покушение на незыблемые законы балета.

Не удивительно, что большинство спектаклей напоминало парад игрушек. В них господствовала одна и та же структура спектакля, а банальный сюжет был лишь предлогом для демонстрации виртуозной техники балерины. Повсюду одни и те же схемы танцевальных номеров солистов и кордебалета, феерические трюки, декорации и костюмы, изготовленные по образцам «времен Очакова и покорения Крыма», без учета содержания, жанра, стиля спектакля, почерка постановщика и т. п.

Бесмысленность происходящего на сцене во многих балетных спектаклях освобождала актеров от необходимости искать правду образа в пантомимных мизансценах и в танцевальных эпизодах. Она делала глупым, постыдным пребывание артиста на сцене.

Чехов писал, что по первому впечатлению артисты императорских театров кажутся ему камердинерами и экономками на спокойной службе у богатых господ. Это-то и внушали артистам свыше — надо служить покорно, верно, без всяких фанаберий, и тогда артист до гроба обеспечивается приличным пенсионом. В театре брали взятки и деньгами, и натурой, «законопослушность» рождала наущничество и угодливость. Чиновники относились к артистам с нескрываемым презрением и барским высокомерием.

Со всем этим не мог смириться молодой Фокин. Он болезненно реагировал на чиновничий произвол. Особую антипатию он питал к управляющему конторой петербургских театров А. Д. Крупенскому, окружившему себя сворой льстецов и доносчиков.

Скрывать свои чувства Фокин не умел. Его иронические реплики в адрес чиновников и сиятельных балетоманов, пытавшихся «учить» молодого артиста уму-разуму, способствовали неблагоприятному отношению администрации к Фокину.

Тем временем положение в театре становилось все более тревожным. Первые годы нового века принесли Мариинскому театру немало бед. В 1901 году умер Лев Иванов. Участвовавшие ссоры с чиновниками (и прежде всего с Крупенским и Теляковским) привели к тому, что у Петипа сначала отняли право самостоятельно распоряжаться делами балета, потом отстранили его от обсуждения репертуара и, наконец, по существу, выгнали из театра: он продолжал числиться главным балетмейстером, получал жалованье, но его даже перестали пускать за кулисы, на сцену, которой он отдал без малого шестьдесят лет. Аналогичная участь постигла и его прежних помощников.

В поисках «достойного» руководителя балета дирекция обратила свои взоры на Запад. Чиновники разъехались по свету и после долгих поисков рекомендовали Ахилла Коппини и Августа Бергера. Первый пленял в Италии иностранных туристов сложными маневрами кордебалета, собранного не столько из танцовщиков, сколько из спортсменов, множеством феерических перемен и полным отсутствием содержания. Другой в 1886 году показал в Праге второй акт «Лебединого озера» и жил в дальнейшем только былой славой.

Не удивительно, что проба сил претендентов на «престол» Петипа кончилась чуть ли не скандалом. Коппини, правда, поставил балет «Ручей», с трудом спасенный артистами от провала, но на этом его пребывание в Мариинском театре закончилось. С Бергером же пришлось расстаться на первых репетициях. Беспомощность обоих балетмейстеров

была вопиющей на фоне могущества русского репертуара и исполнительского искусства.

Дирекции поневоле пришлось искать замены Петипа в самом Мариинском театре. Выдвигали братьев Легат, и не без успеха — их пустячок «Фея кукол» всем пришелся по вкусу. Но со смертью Сергея Легата в 1905 году выяснилось, что второй партнер этого «дуэта» — Николай Легат по сути дела может быть лишь заурядным хранителем репертуара Петипа.

Оставался один бесспорно талантливый балетмейстер А. Горский, с 1900 года работавший в Москве. Благоволивший ему Теляковский попытался перевести его в Мариинский театр. Первая проба Горского была удачной — его «Дон Кихот» живет по сей день. Но московские опыты Горского шли главным образом по линии обновления постановок Петина, Иванова, Перро и модернизации оформления. «Хозяева» же Мариинского театра принимали в штyki любое новшество. Горский слыл у них «возмутителем спокойствия». И кандидатура его также отпала.

Обезглавленный балет Мариинского театра хирел. Новые балеты появлялись очень редко и ничего не прибавляли к его прежнему богатству; актеры томились в бездействии; наиболее беспокойные, в том числе и Фокин, все чаще и чаще искали творческих возможностей за пределами балета.

«Я считал, что балет не берется за серьезные задачи, что цель его только веселить, доставлять удовольствие глазам избранного круга зрителей — балетоманов», — рассказывал он впоследствии. А при таких условиях балет нельзя считать делом, которому можно было бы посвятить жизнь. Поэтому Фокин метался в поисках достойного приложения сил: то хотел стать художником, то музыкантом-исполнителем.

Копирование картин великих мастеров прошлого в Эрмитаже, овладение техникой живописи, частые посещения открывшегося в 1897 году Русского музея (тогда он назывался Музей Александра III) и выставок картин современных художников наделили Фокина умением профессионально разбираться в живописи и ваянии, говорить с театральными художниками на их языке, понимать стили и жанры костюмов и архитектуры, делать эскизы костюмов и даже

декораций. Образцы искусства мастеров древности и эпохи Возрождения стали входить и его сознание, как недостижимые, но желанные идеалы пластики человеческого тела. Недаром одним из «духовных отцов» своей реформы русского балета он называет Микеланджело. Разумеется, в те годы Фокин вероятно, еще не представлял себе, как можно превратить пластику великих скульпторов и живописцев в пластику танцевальную, но, видимо, уже задумывался над этим и непроизвольно воспроизводил ее в своем собственном исполнении.

В 1901 году Фокину предложили вести класс танца младших воспитанниц Театральной школы, а в 1904 году — класс старших. Бывшие его ученицы позднее вспоминали, что молодой учитель часто критиковал общепринятое исполнение па, рассказывал им о пластике античного ваяния, требовал простоты и выразительности движений тела и сам показывал соответствующие позы. Это было ново и плодотворно. В педагогической практике сам он приобретал средства будущих реформ танцевального языка.

В те же годы музыка стала родной стихией Фокина. Началось с увлечения народными инструментами, которые приобрели популярность в самых различных слоях русского общества. Балалайку, мандолину, домру молодой артист освоил настолько успешно, что был принят в прославленный великорусский оркестр В. В. Андреева.

Участие в концертах оркестра народных инструментов доказало Фокину, что музыка может найти доступ к сердцу любого человека, стать его духовной пищей<sup>1</sup>. По собственному признанию Фокина, встречи с народной аудиторией чуть ли не впервые подсказали ему мысль, что с помощью музыки можно и должно сделать балет искусством, размышляющим о жизни.

Концерты классической и современной музыки не только дали ему возможность услышать многое из того, что позднее войдет в его творчество хореографа, но и вселили любовь к музыкальному искусству. Фокин постиг ряд законов жизни балетного образа, увидел, как по-новому могут строиться отношения звука и пластики. А это было едва ли не самым важным в балетных реформах.

Между тем и на современной молодому Фокину балетной сцене началось постепенное освоение классической музыки.

Еще в 1897 году на глазах Фокина в небольшом театрике Петербургской театральной школы состоялся концерт Горского, где были исполнены танцевальные номера на музыку Шопена и Листа. Вскоре появился на балетной сцене и «Вальс-фантазия» Глинки — Горского, и 2-я рапсодия Листа — Иванова, и «Фанданго» Направника — Легата; в 1901 году на концертах балета Большого театра зрители увидели ас-дурный полонез Шопена, «Танец Анитры» Грига, «Чардаш» Брамса, «Марионетки» Лядова, «Танцы мушкетеров» Шуберта, гпоставленные Горским. В 1902 году дуэт на оркестрованную Глазуновым музыку Шопена был вставлен для Анны Павловой и А. Бекефи в «Грациеллу».

В 1903 году братья Легат включили в «Фею кукол» Байера марш из сюиты Чайковского, «Музыкальную табакерку» Лядова, а Горский в «Золотую рыбку» — нетанцевальную музыку Серова, Вьетана, Гиро, Массне и Листа. В 1903 году А. Горский ввел в партитуру обновленного им балета «Дочь фараона» не предназначенную специально для танца музыку Чайковского, Грига и Мендельсона. 23 апреля 1906 года Горский обновил партитуру старинного балета «Два вора», пополнив ее пьесами Чайковского, Фильда, Штрауса и «Блистательным вальсом» Шопена. 12 февраля 1906 года Фокин показал в концерте «Полет бабочек» на музыку Шопена, а 2 апреля ввел пользующийся успехом номер в балет «Сон в летнюю ночь» Мендельсона и поставил «Вальс-фантазию» Глинки.

Балеты Чайковского и Глазунова (и прежде всего «Спящая красавица») внесли новое и в художественное оформление спектаклей. Безразличному к действию павильону и случайным костюмам, представляющим собою ремесленное воспроизведение «натуры», уже приходил конец<sup>1</sup>.

В Москве начало этого процесса было связано с домашним театром С. И. Мамонтова, а затем с его частной оперой.

---

<sup>1</sup> Фокин добром вспоминает гротесковые костюмы «Спящей красавицы», разработанные И. Всевожским и Е. Пономаревым. О существенных изменениях в оформлении «Спящей красавицы» рассказывает также и А. Н. Бенуа.



Здесь, — писал К. С. Станиславский, — «мы впервые увидели вместо прежних ремесленных декораций ряд замечательных созданий кисти Васнецова, Поленова, Серова, Коровина, которые вместе с Репиным, Антокольским и другими лучшими русскими художниками того времени почти выросли и, можно сказать, прожили жизнь и дома и семье Мамонтова». Здесь же пробовали свои силы в качестве театральных художников Левитан и Врубель.

В год окончания Фокиным училища мамонтовская опера показала в Петербурге «Хованщину», «Снегурочку», «Псковитянку», «Садко» и «Русалку» с участием Шаляпина и в оформлении названных художников. В постановке «Юдифи» у Мамонтова (художник В. Серов), насколько удалось выяснить, был впервые применен профильный рисунок сценического действия, «открытие» которого впоследствии было неосновательно приписано Дягилеву и Баксту (парижским «русским сезонам»).

Художники выступают отныне не только как оформители сценического фона. Сопостановщики, истолкователи содержания и образов музыкального спектакля, они, в частности, предвосхищая опыты Фокина, помогают Шаляпину воссоздать внешний облик Олоферна с помощью барельефов древнего Востока. Даже балетная часть мамонтовских оперных спектаклей давала пищу для размышлений о живописных решениях танцевальных мизансцен.

Медленно, но верно происходили перемены и на балетной сцене.

К началу XX века мимирующие персонажи и артисты кордебалета в некоторых спектаклях Мариинского театра уже не пользуются традиционными «пачками». В «Тангейзере» (1899) Е. Пономарев облачает нимф в настоящие туники и дает им обувь, имитирующую античную. Да и некоторые балетные группы, созданные Петипа, навеяны образцами античного ваяния. В «Сильвии» Иванова — Гердта (1901) все танцовщицы, включая солисток, появились в туниках: только балерина носила тюники, — но не короткие итальянские пачки, а длинные «колокола», прибранные «по-гречески». Правда, это делалось от случая к случаю, да и в приближении к историческому костюму преобладала не

художественная, а «вещная» правда, как называл ее Станиславский.

Художники мамонтовского театра постепенно завладели другими сценами. В 1899 году Головин и Коровин по инициативе В. А. Теляковского (управлявшего тогда московскими императорскими театрами) стали готовить декорации и костюмы для балетов «Дон Кихот» и «Лебединое озеро» в Большом театре. Реализованные на московской сцене в сезоне 1900 — 1901 года, постановки ознаменовали начало преобразования балетных декораций и костюмов, хотя им еще не хватало главного — последовательного и целостного истолкования идей и образов музыкально хореографического спектакля: оно проявлялось лишь в отдельных картинах и костюмах.

В 1902 году московское оформление «Дон Кихота» воспроизводится на сцене Мариинского театра. А. Я. Головин становится штатным художником петербургских императорских театров, К. А. Коровин — московских. В 1903 году Петиа вместе с Головиным создает «Волшебное зеркало» на сцене Мариинского театра. Правда, говоря словами Станиславского, Головин тогда «был совершенно самостоятелен и творил отдельно от артистов (и балетмейстера — добавим. — Ю. С.), нередко даже... показывая им свои полотна лишь на самом спектакле». Но даже неизбежная при таком разброде неудача и та была симптоматична: костюмы и декорации служили одному живописному замыслу. Это было ново в театре, где еще недавно декорации делались одним художником, а костюмы — другим, причем связь между ними была случайной. В том же 1902 году состоялся и дебют Л. Бакста в балете. Притом не с Горским, не с Легатами или с Фокиным, а... с Петипа: в Эрмитажном театре они поставили одноактную пантомиму на музыку Гиро «Сердце маркизы» при участии лучших сил Мариинского театра.

В мимодраме «Дочь Гудулы» Горского (1903, Большой театр), оформленной Коровиным, уже нет и следа ненавистных Фокину пачек. А в 1903 году Горский совместно с К. Коровиным поставил на той же сцене обновленный им балет «Дочь фараона»: за три года до Фокина и его «Египетских ночей» он предложил сцены и танцы, основанные на

профильных рисунках древнего Египта. Со своей стороны, Коровин искал — и притом успешно — балетный Костюм в характере древнеегипетского.

Фокин видел спектакли, оформленные Головиным, Коровиным, Бакстом, Бенуа и другими художниками нового направления в драме, опере и балете, равно как и эскизы этих художников на выставках, сам выступал в «Дон Кихоте» Горского, знал его балеты «Дочь Гудулы» и «Дочь фараона».

Фокина объединяло с Горским уважение к МХАТу, как средоточию сценического реализма. У них были общие враги — носители рутины, косности и предрассудков старого балета. Фокин видел, как обогащается характерный танец в постановках Горского, высоко ценил актеров, воспитанных им, за способность жить в образе, и не мог не следовать за Горским в обращении к классической музыке. При всем том он решительно не принимал творческой практики московского балетмейстера.

В 900-е годы Горский преимущественно обновлял лучшие балеты наследия: переодевал спектакли Петипа, Иванова и других в декорации и костюмы современных художников, изменял мизансцены, одни танцы перекраивал, другие — заменял. Такое отношение к наследию всегда было чуждо Фокину. Он считал это варварством. Да и новые спектакли Горского Фокин не принимал. Они напоминали ему постановки Петипа с пантомимными диалогами и танцевальными развлечениями. Их структура и двуязычие хореографической речи (то мимический «разговор», то внедейственный танец) были опять-таки враждебны Фокину. Зачинатель использования в балете «большой» музыки, Горский привлекал ее, до успешных фокинских опытов, лишь для дивертисментных вставок, порой не слишком считаясь с содержанием. И против этого возражал Фокин.

Ряд художественных явлений оставил свой след на будущих балетных преобразованиях Фокина.

Гастроли сиамской труппы танцоров показали пластику, какой никогда не знал европейский балет и которая обогатила фокинский «лексикон». Выступления прославленных эстрадных танцовщиц, культивировавших

кто — стилизованные танцы Востока, кто — танцы «Серпантин», использованные Горским в видениях Дон Кихота (танцовщицы размахивают большими «крыльями», окрашиваемыми в различные цвета), кто — испанские и цыганские пляски, открыли Фокину новые хореографические миры. Путешествия Фокина по югу и востоку России, но Австрии, Италии и Швейцарии приобщили его к фольклору и расширили представления о пластике классической живописи и ваяния.

Остановимся лишь на одном выдающемся явлении — на танце Айседоры Дункан. В представлении очевидцев она «танцевала музыку» — создавалось впечатление, что, импровизируя, Дункан мгновенно откликается на лирический, меланхолический, драматический и трагический смысл музыки. Отрицая балет с его танцевальной техникой, она отвергла пуанты, выворотность, балетную обувь, выступала босая, полуобнаженная, прикрытая только греческой туникой. Ее идеалом была античность, ее целью — простота и выразительность древних греков, ее натурой — образцы античного ваяния, ее музыкой — Бетховен, Глюк, Шопен, Чайковский. Не придерживаясь какой-либо общепризнанной танцевальной или пантомимной системы выразительности, Дункан тем не менее, благодаря исключительным артистическим данным, достигала такой силы воздействия, что ее ставили рядом с прославленной Элеонорой Дузе и вдохновенной Анной Павловой.

В литературе живет легенда, что Дункан «породила» Фокина, что он всего лишь реализовал заветы великой танцовщицы, претворив их в балетном театре.

Выступления Дункан действительно поразили Фокина. Ее искания были понятны и близки ему. В «разных концах мира... разные люди, — писал К. С. Станиславский, покоренный искусством Дункан, — в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей». Так случилось и с Фокиным.

Призыв Дункан вернуть танцу культурное значение античных времен отвечал его устремлениям. Дункан

укрепила его в намерении бороться против предрассудков «старого балета». Он, так же как и она, увлекался ожившей пластикой античного ваяния. Вольно или невольно он занимствовал у Дункан ряд приемов выразительности, вплоть до отдельных па (тирбушон и др.). «Босоножие» стало для Фокина реальным и применимым в балете после знакомства с танцами Дункан. Она расправилась с ненавистными Фокину атрибутами балета — с тюниками и косковыми туфлями, с пуантами и виртуозной техникой, с условной жестикуляцией и «взаправдашним» изображением человека, с гимнастикой и дешевой эротикой.

И все же пути их расходились. Фокин понял это сравнительно быстро.

Дункан верила, что создает «заменитель» балетного искусства, а с этим уже не мог согласиться Фокин. Ее босоножие, туника и приемы античной пластики грозили стать такими же сценическими штампами, какими были в «старом балете» косковые туфли, тюники и канонические виртуозные па. Фокину же нужны были самые разнообразные пластические формы, обувь и одежда, отвечающие различным эпохам и стилям. Известный дилетантизм и бедность средств выражения Дункан были чужды Фокину — поборнику высокого профессионализма. Дункан создавала искусство прекрасное, но неповторимое: на такой основе не могло возникнуть ни долговечной системы сценической выразительности, ни школы, имеющей перспективу развития.

Представители декаданса объявили Фокина своим духовным отпрыском — в декадансе, мол, нашел он выход, который искал. Фокин решительно восстал против этого и назвал тех корифеев литературы, театра, музыки и ваяния, под влиянием которых формировались его новаторские теории и практика: Лев Толстой, Станиславский, Вагнер, Глюк, Микеланджело, Роден. «Вот откуда пошла моя реформа», — писал он в 1931 году.

Среди них не было ни одного декадента. Исходной позицией размышлений и действий хореографа был реализм в различных проявлениях и разветвлениях, — это Фокин утверждал неоднократно и не без основания.

Первым, кого он назвал, — Лев Толстой. Работа Толстого «Что такое искусство?» буквально потрясла Фокина, еще не переступившего порог театра. Толстой призывал к бунту против фальши, лжи «искусства высших классов» во имя утверждения красоты и правды подлинно народного искусства. В душу Фокина запала мысль Толстого о необходимости «заражения» идеями и образами искусства широких слоев зрителей, слушателей, читателей. Слова Толстого о подлости и позорности ремесла людей, «которые с молодых лет посвящают всю свою жизнь на то, чтобы выучиться очень быстро вертеть ногами», о том, что эти «одуряющие занятия делают их тупыми ко всем серьезным явлениям жизни», перекликались с размышлениями Фокина о балетных «попрыгунчиках», столь ненавистных его отцу. Фокин говорит в мемуарах, с одной стороны, о критике Толстым балета, с другой — об описании танца в его произведениях (и прежде всего, в «Войне и мире»), по силе поэзии и правды не имевших себе равных. Великий разрушитель всех и всяческих иллюзий, Толстой заставил Фокина задуматься о тех условиях, при которых ремесло телодвижений способно было бы стать жизненно необходимым народу искусством, сыграв определяющую роль в формировании его художественных взглядов.

Вторым назвал Фокин К. С. Станиславского.

Первое знакомство Фокина с МХАТом относилось к 1901 году — ко времени первых гастролей этого театра в Петербурге. В дальнейшем на протяжении нескольких лет гастроли МХАТа в столице происходили ежегодно. «Петербургская весна и приезд «художественников» сплелись в представлении нашем и наших северных друзей, — писал Станиславский. — Это вносило красоту и поэзию в наши встречи». На спектаклях МХАТа можно было увидеть и артистов балета Мариинского театра. Бывал на мхатовских представлениях и Фокин, чутко воспринимая новаторские искания их создателей.

Ему было сродни чеховское творчество с его «внутренним реализмом», с музыкой сложных и тонких душевных движений. И он ратовал за искусство переживаний, составляющее основу МХАТа. И он восставал против

«самоигрального» театра актера. И он боролся против голой интуиции актера, против исполнителя, играющего самого себя, против аплодисментов среди действия, отмененных МХАТом. Его волновали мысли Станиславского о ремесленной и художественной пластике, о сценическом ритме, как «пульсе образа», о «главной роли танца, как основы содержания балетной пьесы», о борьбе с дилетантизмом сценического поведения. Даже метания Фокина, его ошибки легче понять в свете самокритичных рассказов Станиславского о собственных исканиях.

Разумеется, нельзя проводить прямые аналогии между теорией и практикой этих художников сцены. Станиславский не раз говорил, что в балете «все другое». Но враги были у них общие: рутинность, косность, отсталость и реакционность, царившие в императорских театрах, рабская психология, которую веками воспитывали в привилегированных артистах, атмосфера угодничества перед придворной аудиторией. Общей была и цель борьбы — реализм.

В 1907–1908 годах Станиславский писал: «Я не знаю, например, что изображает поднятый выше головы носок танцовщицы. Я не трепещу в истинно трагические минуты балета, когда перед смертью героиня, показав на небо, на землю, потом на обручальное кольцо, горько плачет, хватается кинжал, чтоб заколоться и... начинает быстро вертеться по сцене... Я не вижу величия в трясущейся походке на пуантах, грации — в прыжках кавалера и красоты в том, что он превращается при быстром вращении в существо о шести головах, двенадцати руках и ногах. Я считаю уродливым кучьим костюм балерины». Здесь все близко аналогичным высказываниям Фокина, даже полемические преувеличения.

Первое одобрительное упоминание Станиславского о Фокине встречается в письме из Парижа от 16 августа 1909 года. Он сообщал жене, что в мюзик-холле «Олимпия» видел Иду Рубинштейн, исполнявшую «Танец семи покрывал». «Музыка и постановка... очень хороши».

Лишь в 1923 году состоялось, по-видимому, личное знакомство Фокина со Станиславским. Произошло оно вдали от родины — в Нью-Йорке, куда прибыла труппа МХАТа. Фокин был в числе встречающих, устроил в честь

мхатовцев званный обед, подолгу разговаривал со Станиславским на темы искусства, о чем с гордостью сообщал родным. Станиславский послал вскоре бывшему Мариинскому театру следующую телеграмму: «День двадцатипятилетия славного мастера русского балета Фокина, прославившего родное искусство балета далеко за пределами Родины, Московский Художественный театр шлет из-за океана привет Мариинскому театру, где создавались лучшие творения юбиляра...»

Прервем на этом предельно беглый обзор связей Фокина с великими художниками-реалистами, — связи эти, сложно опосредствованные, нуждаются в специальном исследовании. Мы же отметим главное. Семь лет, отделяющих выход Фокина из школы от его дебюта в качестве балетмейстера (1898–1905), прошли в напряженных поисках своего пути. В них он не был одинок.

1900-е годы были порой значительного роста сознания балетной массы. Теперь можно было с полным правом говорить о «беспокойном поколении, родившемся «в жажде нового». Не одиночки, как прежде, а десятки задумывались теперь о путях дальнейшего развития балета<sup>1</sup>.

Фокин рассказывает в своих мемуарах, что распространил среди артистов анкету, содержавшую наиболее волнующие вопросы: что такое балет, какова цель творчества и т.п.; всего три артиста дали на нее устраивавший его ответ. Нам удалось выяснить кто они. Это — П. Михайлов, В. Пресняков и И. Чекрыгин.

Артист кордебалета с 1901 года, сын музыканта, вольнослушатель Петербургского университета П. Михайлов был образованным человеком, выделявшимся в балетной среде остротой мысли и организаторскими способностями. Михайлов 2-й (так он именовался в документах театра) стал одним из организаторов политического кружка (о нем речь впереди), а в 1905 году возглавил выборное бюро балетной

<sup>1</sup> Заслуживает внимания тот факт, что среди артистов балета Мариинского театра тех лет было пять вольнослушателей Университета, пять учащихся Консерватории (композиторского и вокального отделения), шесть учеников драматических курсов Театрального училища, двое студентов высших курсов Лесгафта и две вольнослушательницы высших Бестужевских курсов.



труппы Мариинского театра и руководил забастовкой. Ему помогала в этом жена — воспитанница Варшавского балета, талантливая танцовщица М. Рутковская. За свою общественную деятельность оба они были в 1909 году уволены из театра и вынуждены покинуть Россию<sup>1</sup>.

В лице В. И. Преснякова, вышедшего на сцену Мариинского театра в 1895 году, Фокин имел верного последователя и восторженного поклонника.

Сын пианистки, ученицы А. Г. Рубинштейна, внук польских повстанцев, друзей Мицкевича, Пресняков отличался широким кругозором и подлинной интеллигентностью, сравнительно редкими в современной Фокину балетной среде. Пианист, вольнослушатель Университета на кафедре известного знатока античности Ф. Зелинского, Пресняков ряд лет путешествовал по Западной Европе, изучая пластику античного ваяния и танцы народов мира. Вместе с Михайловым 2-м Пресняков был в политическом кружке, в 1905 году возглавлял забастовку балетных артистов, разделив общую участь «бунтовщиков»<sup>2</sup>.

Связи Фокина с консерваторской молодежью поддерживал и третий его единомышленник — дирижер и композитор, артист кордебалета с 1899 года И. И. Чекрыгин. Он познакомил Фокина с В. В. Андреевым, ввел Фокина в кружок балалаечников, организовывал концерты в рабочих обществах, которые, по словам Фокина, помогли ему понять общественную миссию искусства<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Судьба Михайлова до конца неясна. По сообщениям некоторых сослуживцев, он уехал во Францию, где закончил образование и стал профессором истории одного из университетов.

<sup>2</sup> С 1904 года Пресняков работал в Консерватории, ведая классом пластики и сценического движения. Глазунов ценил его как тонкого и образованного педагога. Впоследствии Пресняков стал профессором Консерватории и возглавил оперную студию. После Октябрьской революции Пресняков организовал консерваторию в Витебске, был ее первым директором, а затем создал балетные студии в ряде городов, пока смерть (1956 г.) не оборвала его плодотворных трудов. Нашествие гитлеровцев лишило нас обширного архива Преснякова и, в частности, его интересных (судя по сохранившимся отрывкам) мемуаров.

<sup>3</sup> К числу близких Фокину артистов следует отнести и его одноклассника С. Осипова. «Любитель музыки, участник оркестра Андреева Осипов окончил драматические курсы и вступил в труппу Александринского театра, где под псевдонимом С. Надеждин работал ряд лет.

Общественная деятельность артистов императорских театров настолько активизировалась в годы, предшествующие первой русской революции, что напуганная дирекция пошла на известные уступки. Была разрешена артистическая касса взаимопомощи. В селе Гребловском Боровичского уезда создали школу имени Н. В. Гоголя, которая содержалась на средства артистов императорских театров — членов благотворительного общества, — собранные путем концертов, пожертвований и т. п. Во главу общества были поставлены чиновники дирекции и «благонадежные» артисты.

Но, как выяснилось позднее, и касса взаимопомощи, и общество содействия школе имени Н. В. Гоголя были использованы группой артистов, преимущественно кордебалета, для своих целей. «В балете артисты стали заниматься политикой», — записал В. Теляковский в своем дневнике. По донесению полиции, группа «гребловцев» (так именовали членов кружка чиновники) «имеет свою библиотеку, пополняемую частью и заграничными запрещенными изданиями (политической литературы. — Ю. С.). Издания эти они стараются распространять среди труппы и ... пользуются известным влиянием».

В 1904 году Фокин вступил в члены благотворительного общества, но в какой мере он участвовал в кружке «гребловцев», выяснить пока не удалось. Одно бесспорно: факты и воспоминания говорят о его близости с организаторами этого кружка, во главе которого стояли ближайшие друзья и единомышленники Фокина — П. Михайлов и В. Пресняков. В своих «Мемуарах» Фокин с признательностью говорит о «гребловцах», называет их «идеалистами-народниками», вспоминает, что по их поручению он ездил на окраины города с концертами и отмечает, что они «направляли духовную энергию на вопросы социальные». Примечательно, что именно в эту пору Фокин начинает увлекаться чтением Бебеля и Кропоткина, Бакунина и Лассалья, а по свидетельству родных — и Маркса.

1905 год ознаменовался большими событиями в жизни балетной труппы Мариинского театра. Начались они на следующий день после Кровавого воскресенья. Анна Павлова, собрав вокруг себя артистов, произносила «зажигательные

речи», называя офицеров, принимавших участие в расстреле рабочей демонстрации, убийцами. С. Легат «вел антиправительственную пропаганду», как писал Теляковский, а О. Преображенская хотела организовать сбор в пользу семей убитых рабочих.

Атмосфера день ото дня все больше и больше накалялась. Артисты вышли из повиновения — безбоязненно заговорили о коррупции в чиновничьей среде, стали дерзко критиковать начальство, требовать отмены бюрократических порядков, публично разоблачать доносчиков, добиваться улучшения условий труда и оплаты. Эта борьба достигла кульминации в памятные октябрьские дни, когда артисты балета объявили забастовку, потребовали самоуправления, выбрали комитет, выставили свои условия.

«Все это плоды «гребловцев», — записал в дневнике Теляковский.

В 1905 году рядом с ними действовал Фокин. У него на квартире обсуждались планы действий, он открыто и рьяно выступал против сторонников дирекции, спланировал вокруг себя людей, произносил речи. Он был тогда «в левом крыле» труппы, действуя вместе со своими старыми друзьями.

Конечно, всему этому было далеко до подлинно революционной и политической борьбы, которую вел с самодержавием российский пролетариат. Могучий поток народно-освободительного движения, вздыбив всю Россию, приобщил к разворачивающейся борьбе даже артистов балета, а в их числе и Фокина. Когда же революция пошла на убыль, когда дирекция императорских театров, — действуя где запугиванием, где увольнением, где другими репрессиями, — расколола труппу, довела С. Легата до самоубийства, В. Киселева — до психиатрической лечебницы, слабых духом — до отречения от товарищей, — Фокин оказался в стороне от драматических событий. И все же недолгий период бурной общественной жизни в Мариинском театре сыграл в биографии Фокина свою роль. Проснулись дремавшие в нем силы. Родилась способность действовать, преодолевая препятствия. Появились проверенные соратники и единомышленники. Оформилось намерение создавать «новый балет». В это Фокин и ушел с головой.

В конце 1904 года Фокин представил дирекции театров проект двухактного балета «Дафнис и Хлоя» по повести Лонга «из древнегреческой жизни»<sup>1</sup>. Сценарий балета снабжен запиской о принципах постановки: в них уже видны Элементы «нового балета». Ответа дирекции не последовало.

Тем временем Театральному училищу понадобился выпускной спектакль, не требующий расходов на музыку, декорации и костюмы. Фокин предложил обновить анакреонтический балет Льва Иванова на музыку А. Кадлеца — «Ацис и Галатей». 20 апреля 1905 года состоялась его премьера. В спектакле участвовали многие будущие знаменитости. Среди них — Вацлав Нижинский, которому суждено было вместе с Фокиным в ближайшие годы полностью восстановить значение танцовщика в балетном театре и завоевать мировую славу.

Новшеств в постановке Фокина «Ацис и Галатей» было немного. Но подобранные Фокиным костюмы, отступавшие от традиционно-балетных, некоторые оригинальные по рисунку группы, иногда нарушавшие симметрию. Экстравагантный, с точки зрения балетоманов, танец фавнов, в котором были применены приемы партерной акробатики, — понравились взыскательным зрителям.

Вскоре Фокин уговорил А. Кадлеца написать музыку для «Дафниса и Хлои» и добился, чтобы дирекция прослушала ее. Но это ни к чему не привело. Под сукно отправились и другие проекты Фокина, датированные 1905–1906 годами, — сценарии балетов «Фра Мино» (по Анатолю Франсу в пересказе Д. Мережковского) и «Сын вечерней звезды» (эпизод из «Песни о Гайавате» Лонгфелло).

12 февраля 1906 года посетители концерта в зале Дворянского собрания увидели ряд номеров, поставленных Фокиным; большой успех имел дуэт «Полет бабочек» на музыку Шопена, исполненный Е. Смирновой и В. Нижинским.

27 марта того же года Фокин показал на выпускном спектакле училища одноактный балет М. Петипа «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона и Минкуса, вставив

---

<sup>1</sup> Цензурное разрешение на издание повести датируется 20 апреля 1904 года. Значит, проект мог быть представлен Фокиным не раньше осени — зимы 1904 года.

в партитуру «Полет бабочек» Шопена и «Вальс-фантазию» Глинки. Как и в первой школьной постановке, Фокин был связан необходимостью прежде всего показывать выучку воспитанников. Традиционный облик спектакля имел немало уязвимых сторон; компромиссы и незрелость балетмейстерской мысли были очевидны. Но произошло нечто удивительное. Опальный Мариус Петипа, обычно восстававший против попыток переделывать его постановки, на этот раз одобрил работу Фокина и признал его многообещающим балетмейстером. А соратник Станиславского — А. Санин, репетировавший «Смерть Иоанна Грозного» в Александринском театре, пригласил Фокина поставить танцы для этого спектакля.

Из-за решительного противодействия театрального начальства работа Фокина с Саниным не состоялась.

Вскоре артисты организовали в пользу гребловской школы спектакль и попросили Фокина поставить картину балета «Виноградная лоза» на музыку Рубинштейна. 8 апреля 1906 года новая постановка прошла с большим успехом, хотя сам Фокин относился к ней критически.

Следующий, 1907 год был началом расцвета творчества Фокина. В феврале состоялась премьера двух балетов, которые уже в значительной мере были отмечены чувством нового, — «Евника» на музыку Н. Щербачева и «Шопениана» на музыку Шопена (1-я редакция). В апреле на традиционном выпускном спектакле с большим успехом прошла картина балета «Павильон Армиды» — дебют в балетном театре композитора Н. Черепнина, а также А. Бенуа, как сценариста и художника. В октябре — ноябре впервые появился в концерте хореографический шедевр Фокина — «Лебедь» («Умиравший лебедь») на музыку Сен-Санса. 25 ноября состоялась премьера «Павильона Армиды», включенного в репертуар Мариинского театра и исполненного видными артистами.

Не менее богат удачами для Фокина и 1908 год. Назовем лишь две: «Египетские ночи» на музыку Аренского и «Балет на музыку Шопена», то есть «Шопениана» («Сильфиды»).

В течение двух сезонов Фокин осуществляет значительную часть своей новаторской программы и оказывается на пороге балетмейстерской зрелости.

В постановках Фокина раскрываются таланты артистов, которые становятся великими мастерами обновленного балета.

Это прежде всего относится к Анне Павловой. Она вышла на сцену Мариинского театра годом позже Фокина и сделалась его бессменной партнершей в спектаклях и концертах. По словам Фокина, он поверял Павловой свои разочарования, беспощадно критиковал современный ему балет. Павлова разбиралась в теории еще меньше своего партнера, не умела поддерживать спор и обычно отвечала: «Пойдем танцевать, Миша!» По сути дела это и был ответ: своим танцем она опровергала сомнения Фокина и доказывала способность балета волновать широкую аудиторию большими и глубокими чувствами.

Существуют балерины двух типов, — пишет Станиславский. Одни культивируют па ради па, «вне зависимости от внутреннего содержания». Другие же, напротив, «не танцуют, не играют, а действуют, и не могут этого делать иначе, как пластично», ибо пластика «стала их природой... второй натурой». Павлова была одной из самых талантливых балерин второго типа. Ее объяснения «секрета» своего мастерства близки фокинским требованиям к творчеству балетных актеров — надо подчинить гимнастическое начало танца воплощению внутренней сути образа. Необыкновенно емкий талант Павловой (ей были доступны и трагические, и комические роли, классические и народные танцы) потрясал зрителей внутренней правдой и духовной красотой. Вместе с Фокиным Павлова боролась за самой главное, по тем временам, — за высокое достоинство вчера еще презренного балетного искусства, за его неотразимую власть над людьми.

В лице Павловой Фокин «нашел идеальную исполнительницу... она всегда была готова отрешиться от себя во имя роли... первая пошла на такое самоотречение... сделала это от всей души, вдохновенно...» Павловой Фокин и посвятил свои лучшие творения тех лет.

Для нее он поставил Седьмой вальс Шопена в «Шопениане», запечатлев неповторимый образ Сильфиды-мечты, пригрезившейся поэту. Для Павловой создал Фокин и образ умирающего лебедя, вдохновляясь многими поэтическими

мотивами, в том числе и известным стихотворением Бальмонта «Умирающий лебедь», без мелодекламации которого тогда не обходился почти ни один концерт. Образ мятущегося, страждущего лебедя, утверждающего жизнь даже в самой смерти, в исполнении Павловой перекликался в те годы с событиями реальной действительности, с поэмами о гордом непокоренном человеке, для которого смерть лучше прозябания. Лебедь Павловой стал во всем мире такой же эмблемой русского балета той поры, как чеховская «Чайка» — эмблемой русской драмы, а Сокол — эмблемой переводной литературы.

«Душа мытарствует по России в XX столетии», — сказал как-то Блок. Об этих «мытарствах души» и «рассказывала» танцами Павлова, сближаясь в лейт-теме своего творчества с великой своей современницей — В. Ф. Комиссаржевской.

В пору реакции, когда торжествующее мещанство бесчестило любовь и славилو разврат, Анна Павлова воспевала волю к жизни, говорила о любви, как о деле чести и совести, показывала человека с большой буквы. Так и запечатлел ее Серов на портрете, выставленном в Париже в дни первого «Русского сезона». Имя Павловой неотделимо от имени Фокина, а торжество его начинаний — от ее искусства, хотя, конечно, не в одной только Павловой заключалась сила обновленного балета.

К 1907 году относится знакомство Фокина с А. Н. Бенуа.

Многосторонняя жизнь и деятельность Бенуа давно нуждается в обстоятельном исследовании. Бенуа возглавлял вместе с Дягилевым журнал «Мир искусства», известный проповедью буржуазно-упадочнических идей. Но одновременно он был и одним из организаторов объединения художников под тем же названием, в которое входил целый ряд талантливейших русских художников. Во многом правильно критикуя императорские театры, закосневшие в своей отсталости и предрассудках, Бенуа явился фактически инициатором балетных «русских сезонов» в Париже, причем первый забил тревогу, едва это предприятие стало отступать от традиций русского искусства. Книжная графика Бенуа (в частности, посвященная «Медному всаднику»), постановки и оформление некоторых спектаклей

бесспорно входят в актив русского предреволюционного искусства.

Современники высоко ценили Бенуа за многостороннюю кипучую деятельность, за энциклопедический ум, огромные знания, богатую фантазию и готовность содействовать успеху новых начинаний и талантов. Слово и дело у Бенуа часто были в разладе. Но на это современники склонны были закрывать глаза, прощая ему многое из того, к чему относились непримиримо в других людях.

«Широкая и всесторонняя образованность А. Н. Бенуа во всех областях знания и искусства заставляли удивляться тому, что способны вместить в себе человеческий мозг и память. Он обогащал своих друзей всевозможными сведениями и знаниями и, точно ходячий энциклопедический словарь, отвечал на все их вопросы. Сам первоклассный художник, он умел окружить себя подлинными талантами». Таков отзыв Станиславского о Бенуа. В годы, предшествующие первой мировой войне и Октябрьской революции, Станиславский много сотрудничал с Бенуа, как художником, и даже приглашал его возглавить художественную часть МХАТа.

К балетному театру Бенуа тянулся с юности. Его вкусы формировались еще в 90-х годах под влиянием балетов Чайковского и Глазунова. В 1901 году Бенуа возглавил безуспешную попытку «мирискусников» обновить балет «Сильвия», для которого он предложил сюжет Готье и сделал эскизы декораций. В 1903 году Бенуа сочинил сценарий балета «во вкусе Петипа» — «Павильон Армиды», основанный на новелле Теофиля Готье, но его проект был надолго похоронен дирекцией. К этому времени у него стали натянутыми отношения с Мариинским театром, — работая над оформлением оперы «Гибель богов», он поссорился с чиновниками, которым «не нравились» его критические выступления.

Когда летом 1907 года началась совместная работа с Фокиным над постановкой «Павильона Армиды», Бенуа сразу же признал Фокина человеком «совершенно исключительной одаренности». «Необыкновенно восприимчивый... ко всему новому, — писал Бенуа о Фокине, — он, несмотря на довольно поверхностное общее образование, полученное им в Театральном училище... оказался способным отдаваться