

# И снова — дыхание той, первой «Весны»...

Знаменитые «Русские сезоны за границей» — длительные зарубежные туры оперно-балетной труппы под руководством Сергея Дягилева — незабываемая страница истории нашей отечественной культуры, ярчайший пример ее влияния на культуру и искусство других стран. Среди постановок, осуществленных тогда, в начале века, были работы столь смелые, опережавшие свое время, что западная публика поначалу отказывалась их принять. Сейчас интерес к ним возрождается с новой силой, в свете сегодняшнего дня по-новому оценивается их художественное значение.

Дибора ДЖОУИТ

«ВИЛЛИДЖ ВОЙС»,  
НЬЮ-ЙОРК.

**В** ЕЧЕРОМ 29 мая 1913 года «весь Париж» съехался в Театр Елисейских полей на премьеру нового спектакля балетной труппы Сергея Дягилева. Эта постановка не могла не возбудить всеобщего интереса: музыку к ней написал блестящий молодой композитор Игорь Стравинский, декорации и костюмы создал Николай Рерих, а хореографию — любимец публики Вацлав Нижинский. Балет назывался «Весна священная».

Да, интерес зрителей был повышенный. Однако их реакция оказалась совсем не такой, на какую рассчитывали создатели спектакля. Зал

парижской премьеры да обрывочные суждения, рассыпанные по мемуарам артистов — членов труппы С. Дягилева.

Однако когда в нынешнем сезоне нью-йоркцы пришли в городской Центр балета Роберта Джоффри, они увидели ту «Весну свявленную», которую поставил без малого 75 лет назад Нижинский. Как это стало возможно? Миллисент Ходсон — балерина и историк балета начала думать о восстановлении первой редакции «Весны» еще в начале 70-х годов. Она прочла все, что когда-либо было написано о постановке Нижинского, разыскала и проинтервьюировала всех оставшихся в живых «свидетелей» — участников спектакля и зрителей (ей удалось встретиться с Леонидом Мясным неза-

это было для нее наиболее ценным, — Ходсон получила доступ к запискам Мари Рамбер, долгое время считавшимся утраченными и найденным после смерти их автора в 1984 году. Мари Рамбер — балерина и хореограф — была приглашена Дягилевым, чтобы помочь Нижинскому расставить ритмические акценты сложной музыки Стравинского, а кроме того — чтобы танцевать в спектакле.

Она была убеждена в гениальности смелой постановки Нижинского и, желая не дать ей исчезнуть без следа, взяла однажды партитуру балета и записала по памяти каждое па, каждое движение, а также некоторые из указаний и реплик Нижинского.

Просматривая эти тетрадки, Ходсон нашла подтверждение тому, что Нижинский



Сцена из балета «Весна священная» в хореографии В. Нижинского, восстановленной нью-йоркским Центром балета.

Фото «Виллидж войс»,  
Нью-Йорк.

в то время работал над биографией Николая Рериха, изучал его художественный метод. С тех пор два исследователя искали следы «Весны» уже вместе. Они даже предприняли путешествие в Индию для того, чтобы встретиться и побеседовать с сыном Николая Рериха Свято-славом и ознакомиться с хранящимся у него наследием отца.

Они не претендуют на то, что им удалось создать спектакль, в точности повторяющий работу Нижинского. Однако они предприняли все от них зависящее, чтобы добиться максимального сходства. «Мы старались ровным счетом ничего не выдумывать от себя, — говорит Миллисент Ходсон. — В этом и состояла наша задача».

...Я нахожусь в просторной студии нью-йоркского Центра балета во время одной из первых репетиций «Весны священной». Передо мной лежит раскрытый блокнот Миллисент — один из двенадцати, заполненных ею во время восстановительной работы. Каждая музыкальная фраза партитуры сопровождается здесь ее пометками относительно хореографии и собственными рисунками. Танцовщики то и дело подходят, заглядывают в блокноты, чтобы свериться. Все они — из труппы Роберта Джоффри, где ставятся спектакли в различных современных стилях, где идет свободный поиск нового. Однако артистов, похоже, ничуть не смущает необходимость подчиниться жестким рамкам и отказаться от своего традиционного права «интерпретировать» па.

в сценическом пространстве свой собственный рисунок, свой узор. По мере того как отдельные элементы этой картины складываются воедино, я начинаю понимать, насколько она хореографически сложна. В своей рецензии, опубликованной вскоре после премьеры 1913 года, критик Жак Ривьер сравнивал движение хороводов с «самопроизвольным возгоранием, которое случается в стогах сена». Сравнение очень точное: действительно, возникает впечатление, что одна группа «зажигает» своим пламенем другую, и в конце концов «попыхает» уже вся сцена.

В этом расчленении на локальные элементы, предвосхитившем современный язык танца, Нижинский — возмож-



да, в начале века, овлаив работы столь смелые, опережавшие свое время, что западная публика поначалу отказывалась их принять. Сейчас интерес к ним возрождается с новой силой, в свете сегодняшнего дня по-новому оценивается их художественное значение.

#### Дибора ДЖОУИТТ

«ВИЛЛИДЖ ВОЙС»,  
НЬЮ-ЙОРК.

**В**ЕЧЕРОМ 29 мая 1913 года «весь Париж» съехался в Театр Елисейских полей на премьеру нового спектакля балетной труппы Сергея Дягилева. Эта постановка не могла не возбудить всеобщего интереса: музыку к ней написал блестящий молодой композитор Игорь Стравинский, декорации и костюмы создал Николай Рерих, а хореографию — любимец публики Вацлав Нижинский. Балет назывался «Весна священная».

Да, интерес зрителей был повышенный. Однако их реакция оказалась совсем не такой, на какую рассчитывали создатели спектакля. Зал очень скоро разделился на два лагеря — восторженных поклонников и негодующих противников. Те и другие, как говорится, не жалели сил: хлопали или же свистели и шикали. Иные даже пустили в ход кулаки, дабы «разрешить спор» с соседями, не разделяющими их мнение о постановке. Чтобы привести в чувство наиболее темпераментных, пришлось дать свет. Сам Сергей Дягилев вышел на сцену и призывал зрителей уговориться. Тшетьно.

Несмотря на шум и гам, Пьер Монте стойчески продолжал дирижировать оркестром, музыканты отважно «сражались» с труднейшей партитурой. Что же касается самого Нижинского, то он забрался за кулисами на стул и оттуда считал «раз-два-три», «раз-два-три» танцорам, чтобы те не сбились с ритма. Художница Валентина Гросс, которая сделала в своих блокнотах 70 посвященных «Весне» набросков, вспоминала впоследствии, что «театр в день премьеры, казалось, сотрясали взрывы». Впрочем, тут же она отмечала, что «балет был изумительно прекрасен».

В Париже спектакль был тогда показан четыре раза, потом еще три или четыре раза — в Лондоне. И все: его карьера на этом оборвалась. А ведь речь шла о балете, который сегодня признан одним из первых в своем роде творений модернизма. Семь лет спустя, в 1920 году, Леонид Мясин (известный русский танцор и хореограф. — Ред.) подготовил для труппы Дягилева «менее трудную» редакцию «Весны священной», после чего к выдающейся музыке Стравинского еще не раз обращались многие другие балетмейстеры. Но первоначальный вариант, созданный Нижинским, казался, канул в Лету, оставив после себя лишь живописные рассказы очевидцев о бурной

парижской премьеры да обрывочные суждения, рассыпанные по мемуарам артистов — членов труппы С. Дягилева.

Однако когда в нынешнем сезоне нью-йоркцы пришли в городской Центр балета Роберта Джоффри, они увидели ту «Весну священную», которую поставил без малого 75 лет назад Нижинский. Как это стало возможно? Миллисент Ходсон — балерина и историк балета начала думать о восстановлении первой редакции «Весны» еще в начале 70-х годов. Она прочла все, что когда-либо было написано о постановке Нижинского, разыскала и проинтервьюировала всех оставшихся в живых «свидетелей» — участников спектакля и зрителей (ей удалось встретиться с Леонидом Мясиним незадолго до его смерти), изучила рериховские эскизы к костюмам, скрупулезно проанализировала наброски Валентины Гросс и немногие сохранившиеся фотографии. В ее распоряжении оказалась также копия нотной рукописи Стравинского с его многочисленными пометками, касающимися ключевых моментов постановки. Кроме того — и

это было для нее наиболее ценным, — Ходсон получила доступ к запискам Мари Рамбер, долгое время считавшимся утраченными и найденным после смерти их автора в 1984 году. Мари Рамбер — балерина и хореограф — была приглашена Дягилевым, чтобы помочь Нижинскому расставить ритмические акценты сложной музыки Стравинского, а кроме того — чтобы танцевать в спектакле.

Она была убеждена в гениальности смелой постановки Нижинского и, желая не дать ей исчезнуть без следа, взяла однажды партитуру балета и записала по памяти каждое па, каждое движение, а также некоторые из указаний и реплик Нижинского.

Просматривая эти тетрадки, Ходсон нашла подтверждение тому, что Нижинский, желая создать на сцене дух обрядовости, ритуальности, скопировал многие движения и позы со старинных икон и церковных деревянных скульптур, что он вводил в хореографию такие «странности», как вывернутые кисти рук и «косопалость» ног...

Розыски Ходсон свели ее с английским искусствоведом Кеннетом Арчером, который

наконец они предприняли все от них зависящее, чтобы добиться максимального сходства. «Мы старались ровным счетом ничего не выдумывать от себя, — говорит Миллисент Ходсон. — В этом и состояла наша задача».

...Я нахожусь в просторной студии нью-йоркского Центра балета во время одной из первых репетиций «Весны священной». Передо мной лежит раскрытый блокнот Миллисент — один из двенадцати, заполненных ею во время восстановительной работы. Каждая музыкальная фраза партитуры сопровождается здесь ее пометками относительно хореографии и собственными рисунками. Танцовщики то и дело подходят, заглядывают в блокноты, чтобы свериться. Все они — из труппы Роберта Джоффри, где ставятся спектакли в различных современных стилях, где идет свободный поиск нового. Однако артистов, похоже, ничуть не смущает необходимость подчиниться жестким рамкам и отказаться от своего традиционного права «интерпретировать» па. Они привыкли к модернистской музыке с ее «неровностями» и синкопами. Тем не менее артисты обнаруживают, что, к примеру, танцевать в одном ритме, в то время как рядом группа танцовщиков движется в совершенно ином, сегодня не намного легче, чем 75 лет назад.

Идет работа над «весенними хороводами» — каждый из пяти хороводов образует

но, под влиянием Рериха — шел тем же путем, каким шли художники Наталья Гончарова и Казимир Малевич. «Он переводил находки и открытые изобразительного искусства в область танцевальной пластики. И в этом — гениальность русского балетмейстера», — говорит М. Ходсон. Она также называет метод Нижинского кинематографическим — «фрагменты танца, накладываясь один на другой, создают ощущение скорости»...

И вот долгожданная премьера. Когда отзвучала увертюра и поднялся занавес, явив рериховские яркие зеленые холмы и бурные скалы, на фоне которых застыли хороводы артистов в расписных костюмах всех цве-

тов, какой-то зритель прокричал с балкона: «Как же хорошо!»

Нет, это было лучше, чем просто хорошо. На репетициях уже угадывалась сила этой постановки. И все-таки то, что я увидела на сцене, меня буквально ошеломило.

«Это весна, увиденная как бы изнутри, весна во всей своей мощи», — писал в 1913 году Ж. Ривьер. На спектакле нью-йоркского Центра балета я смогла оценить справедливость этих слов. И вместе со всей публикой испытала чувство благодарности к тем энтузиастам, которые позволили выдающемуся произведению хореографии выйти из забвения.