

Одержимые пляской: мистериальные сюжеты в балете модернизма

Ирина Е. Сироткина

*Институт истории естествознания и техники РАН,
Россия, Москва: isiro@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается история создания модернистских балетов «Весна священная» и «Алалей и Лейла», замысел которых возник в одно и то же время, около 1910 года. Первый был поставлен в антрепризе Сергея Дягилева, второй создавался для Мариинского театра. В написании либретто и того, и другого балета участвовал Алексей Ремизов, задумавший балет-мистерию, или языческую «русалию». Сюжет и того, и другого балета вращался вокруг языческих обрядов, а действующими лицами были персонажи славянской мифологии. Создание балета-мистерии шло в одном русле с созданием «мистериального» (символистского) театра. Выдвигается предположение о том, что балетная мистерия, как и мистериальный театр в целом, отвечала на возникший на рубеже столетий запрос – вдохнуть новую жизнь в дряхлеющую религию. Театр и танец при этом рассматривались как материал для создания неоритуалов, которые сопровождали бы модернистские изводы возрожденного христианства.

Ключевые слова: мистериальный театр, балет-русалия, «Весна священная», «Алалей и Лейла», А.М. Ремизов, С.П. Дягилев, Вс.Э. Мейерхольд

Для цитирования: Сироткина И.Е. Одержимые пляской: мистериальные сюжеты в балете модернизма // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2019. № 3. С. 132–149. DOI: 10.28995/2658-4158-2019-3-132-149

© Сироткина И.Е., 2019

Работа представляет собой расширенный и доработанный вариант статьи, опубликованной в [1].

Possessed with dance: mystery plots in Russian modernist ballet

Irina E. Sirotkina

*Institute for the History of Science and Technology,
of the Russian Academy of Sciences; isiro@mail.ru*

Abstract. In 1910 in Russia, two ideas were simultaneously conceived and developed: one of the «Rite of Spring» and the other, less known, of the ballet, «Alaley and Leyla». The former was staged in Sergey Diaghilev's enterprise in Paris, 1913, whereas the idea for the latter came from the theatre director, Vsevolod Meyerhold, supported by the director of the Imperial theatres in Petersburg and a wealthy patron, Mikhail Tereshchenko. The scripts for both ballet were compiled with participation of the writer Aleksey Remizov, a connoisseur of the ancient Russian mythology. Diaghilev's group started working on the «Rite of Spring» almost simultaneously with Meyerhold's team, in the spring of 1910 and, until 1912, the two groups worked in parallel. While writing the script for Meyerhold, Remizov consulted Diaghilev about ancient Slavic mythology, and Michel Fokine was choreographer for both of them. In the circumstances, it was impossible for both groups to keep their work secret and mutual influences were unavoidable. The genre of ballet-mystery contributed towards the 'sacred mystery theatre' which was in part conceived as neo-rituals for the revival of Christianity at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

Keywords: sacred mystery theatre, ballet-rusalia, «The Rite of Spring», «Alaley and Leyla», Aleksey Remizov, Sergey Diaghilev, Vsevolod Meyerhold

For citation: Sirotkina IE. Possessed with dance: mystery plots in Russian modernist ballet. *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*. 2019;3: 132-149. DOI: 10.28995/2658-4158-2019-3-132-149

Театр и миф

В финале «Весны священной» Избранница, или Обреченная, танцует как одержимая «Искупительный танец», «Великую священную пляску». Заключительная картина балета так и называется – «Великая жертва». Под «мистическое пение» девушки окружают Избранницу и не позволяют ей выйти из круга – описывал Игорь Стравинский финальную картину балета [2 с. 31]. Изнемогая в пляске, она падает бездыханной: Великая жертва принесена. Когда хореограф «Весны священной» Вацлав Нижинский репетировал

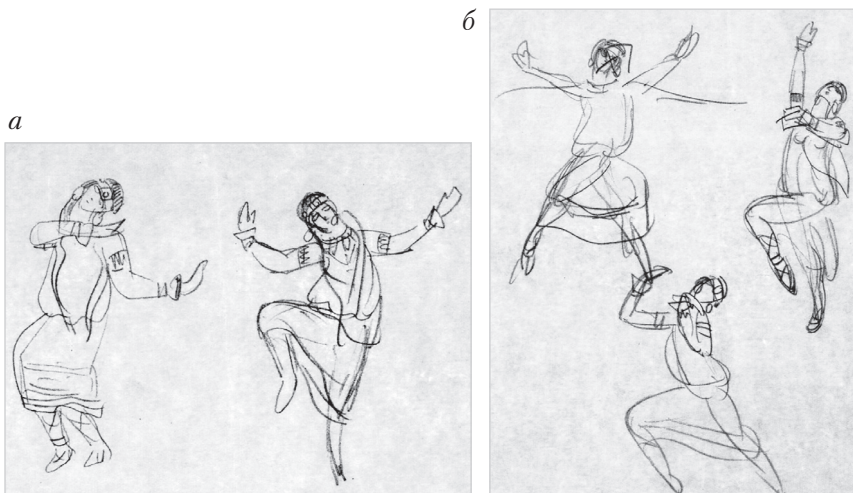


Рис. 1 (а, б). Валентина Гросс-Гюго (1887–1968). «Весна священная». Зарисовка финального танца Избранницы, 1913.

Музей Виктории и Альберта, Лондон. Приводится по изд. [2 с. 107]

эту партию со своей сестрой Брониславой, он требовал «передать силу фанатизма, которая движет девушкой и побуждает пожертвовать жизнью ради спасения земли. То был испуганный пляс, обрывавшийся, только когда она падала бездыханная, убитая собственным танцем» [3 с. 246].

Существуют разные версии того, как родился замысел балета. Если верить рассказу Стравинского, идея «Весны священной» пришла к нему во сне: ему приснилось, как в весеннем лесу язычники приносят в жертву юную девушку, похожую на березку. Услышав это, Николай Рерих возразил: «не знаю, что за сны Стравинский видел и когда, но вот как было дело...» [4 с. 156]. Дело якобы обстояло так: Стравинский пришел к нему с идеей написать балет, и Рерих в ответ предложил сюжет – «Великая жертва». Если верить Стравинскому, это произошло весной 1910 года; Рерих считает, что это случилось годом раньше (хронологию создания балета см. [2 с. 37–43]). Нам, однако, важна не столько точная дата, сколько атмосфера того времени, как будто беременного мистерией. Начало XX века ознаменовалось, в числе других замечательных событий, выходом журнала «Ver Sacrum» (по-латыни, «Весна священная») [2 с. 15]. Издавал журнал венский Сецессион, участвовали в нем такие писатели,

как Райнер Мария Рильке, Гуго фон Гофмансталь, Морис Метерлинк и Кнут Гамсун, оформляли известные художники югендштиля (модерна).

«Ver Sacrum» был лишь первой ласточкой того движения за религиозное обновление, в котором участвовали многие известные художники авангарда. Оживленный интерес интеллектуалов к религии в России связан прежде всего с философом Владимиром Соловьевым и его наследием. Сразу после его смерти в Санкт-Петербурге возникли «Религиозно-философские собрания», в 1905 году образовалось Московское религиозно-философское общество имени В.С. Соловьева, а еще двумя годами позже – такое же общество в Санкт-Петербурге. Участники собраний усматривали слабое место христианства в аскетизме, презрении к земной, плотской жизни человека. Дм. Мережковский даже называл христианство «религией смерти» за проповедуемый тезис о необходимости умерщвления плоти [5 с. 345]. Они предложили пересмотреть границы между «духом» и «плотью» и признать, что плоть так же священна, как и дух – в конечном счете, модернизировать христианство с помощью Эроса. С этим поворотом, в частности, связан интерес носителей «нового религиозного сознания» к пляске, танцу и основанным на танце ритуалам.

Не только в православной России, но и в католической и протестантской Европе на протяжении XIX века христианство неуклонно теряло свою роль – служить центром духовной жизни Запада. Процессы модернизации и ревитализации, запущенные в конце столетия, призваны были придать старой религии новую энергию. Сделать это пытались путем воссоединения христианства с архаическими и античными корнями, которые искали в язычестве, гностике, герметизме, неоплатонизме... Можно спорить о том, была ли достигнута цель возродить христианство, но рубеж веков стал эпохой подъема теософии, масонства, оккультизма и мистицизма [6]. «Волна неоархаизма с его претензией на воскрешение древнего мифа и оккультных практик» питалась, по замечанию философа М.В. Пашенко (ссылающегося при этом на В.С. Соловьева), научными штудиями этнологов и филологов [7 с. 101]. Художники и оккультисты рубежа веков пытались «моделировать «тайное» знание об универсуме и новые «эзотерические» культы», опираясь на современные им исследования мифологии и религии [7 с. 101]. Однако моделировалось не только знание о персонажах языческих пантеонов или структура мифа и сказки (такое знание предлагал структурно-семиотический подход). Не меньшую роль в конструировании нерелигий играла практическая, материальная сторона – создание

новых обрядов с использованием артефактов: костюм, танец, музыка. Здесь художникам принадлежала ведущая роль, и в своем творчестве они часто опирались на «народную культуру», или «фольклор».

Итак, в том же 1910 г., когда у Стравинского, Рериха и Дягилева возник замысел балета-мистерии, масон, маг, поэт и альпинист Алистер Кроули вместе с подругой, скрипачкой и актрисой Лейлой Уоддел, поставил в Лондоне «Элевсинские мистерии» («The Rites of Eleusis»). Моделью их стало древнее таинство, совершавшееся в греческом Элевсине жрецами Деметры и Керы. Связанный со смертью и возрождением, ритуал этот – сообщает М.Л. Гаспаров – был один из самых таинственных [8 с. 191]. Объявлялось священное перемирие, и в Элевсин стекались толпы народа. Процессия несла закрытый круглый короб, а в нем – неведомые священные предметы. Совершались жертвоприношения, ночные песни и пляски. Посвящаемые постились, а потом пили Деметрино питье «кикий» и входили в храм. Там перед ними раскрывался заветный короб, показывались и объяснялись священные предметы, а затем каждый произносил слова клятвы.

В том же знаменательном 1910 г. Александр Скрябин написал симфоническую поэму «Прометей» для фортепиано, оркестра с органом, голоса (хора *ad libitum*) и партии света. Эта поэма служила подготовкой к всечеловеческой Мистерии, с хорами и плясками, на берегах Ганга (Скрябин планировал это в реальности, не вдаваясь, правда, в детали того, как бы это могло осуществиться). А пару лет спустя, в 1912 г., Рудольф Штейнер, отделившись от Теософского общества и основав свое собственное, Антропософское, создал в качестве нового обряда «Мистерияльные драмы» и особый язык движений – *эвритмию*. Тогда же, в 1912 г., в Петербурге мистик Георгий Гурджиев задумал балет «Битва магов», а в Хеллерау (Германия) композитор и педагог Эмиль Жак-Далькроз поставил оперу Глюка «Орфей и Эвридика», сохранившую отзвук древних мистерий. На представлении «Орфея» присутствовал весь европейский театральный бомонд, включая Дягилева, Анну Павлову и Нижинского [9 с. 31].

Итак, почва для танцевальной мистерии оказалась хорошо «удобренной» как на Западе, так и в России. Неслучайно именно здесь были задуманы и успешно проросли два произведения. Одно – знаменитая «Весна священная» Стравинского, Рериха и Нижинского. А другое, оставшееся незавершенным и потому гораздо менее известное, – *балет-русалия*, о котором и пойдет речь ниже.

Русалия

Русалии, или проводы русалки – так у славян назывался весенний обряд призыва дождя и моление о будущем урожае. О «русалиях» как мистериальном действе писал Николай Евреинов [10 с. 292–293]. В книге «Язычество Древней Руси» Б.А. Рыбаков изобразил русалии отголоском античных таинств [11 с. 678–682]. По его версии, так называемые русальские игры, или проводы русалки, – это почитание бога Ярилы, празднества, связанные с ростом и урожаем. Непременным их участником являлся «свирец»-флейтист, знающий особые русальские мелодии. Заключительная мелодия была самой темпераментной: в Болгарии ее играли еще в XIX в. и называли «флоричником». В бешеных хороводах русальцы доходили до иступления и падали без чувств – как античные греки-дионисийцы. Проводя параллель между славянскими русалиями, с одной стороны, и Элевсинскими мистериями и Дионисиями – с другой, Рыбаков, скорее всего, выдавал желаемое за действительное: ему очень хотелось найти на Руси отголоски эллинской культуры, в славянском язычестве – эхо дионисийства. В этом он – духовный сын «дионисийца» Вячеслава Ивановича Иванова и проводника в Россию античной культуры Фаддея Францевича Зелинского.

Однако автором идеи русалии стал Алексей Михайлович Ремизов, знаток русских древностей и мастер розыгрышей, основатель «ОбезВелВолПала» – «Обезьянней Великой и Вольной Палаты»¹. В 1915 г. Ремизов объяснял широкой аудитории суть русалии:

Русалиями в нашу седую старину, языческую, назывались религиозные обряды, приуроченные к определенным срокам, посолонным. Эти самые обряды справлялись народом, ну, как у нас теперь Рождество либо Пасха. С водворением же на Руси веры христианской, когда все боги идольские разошлись куда-то неизвестно, как от креста бесы, а частью попали к ребятишкам в игрушки, обряд русальный превратился в мирское игрище-гульбище с пляской в первую голову. И стала русалия плясовым музыкальным действием, а разыгрывалась она «людьми веселыми» – скоморохами, а потворствовал ей там, за нашими глазами темными, некий Алазион, князь, конечно, бесовской (цит. по: [12 с. 899]).

¹ О публикациях разных вариантов либретто, озаглавленных «Алалей и Лейла», «Лейла. Русалия в четырех картинах с прологом и эпилогом» или же просто «Русалия» см. [12 с. 887–902; 13; 14].

Студентом Ремизов был по ошибке арестован за сопротивление полиции во время демонстрации и сослан в Пензу, Вологду и Усть-Сысольск. В Пензе произошло его знакомство с актером и режиссером Всеволодом Мейерхольдом. В 1903–1904 гг. Ремизов стал для Мейерхольда и его труппы главным теоретиком новой драматургии; он «самым энергичным образом толкал работы молодых борцов в новые бездны» [15 с. 110]. По словам исследовательницы творчества писателя Елены Обатниной [16], вместо «создания типов» Ремизов предлагал «создание образов и символов» и освоение новых, отличных от натуралистических, средств сценической выразительности. В среде писателей и художников Ремизов пользовался огромным авторитетом. Сам Ремизов сравнивал себя с «настройщиком», роль которого «не струнные инструменты настраивать, а человек» (цит. по: [17 с. 10–11]).



Рис. 2. А. Ремизов.
«Моя обезьянья карточка».
1925 г. ИРЛИ РАН

Одним из первых он занялся «вос-созданием народного мифа», который сравнивал с «мировыми великими храмами». Свою прозу, каллиграфию, рисунки, весь «игровой» образ жизни Ремизов не просто стилизовал под древность, — он верил, что сам жил в Средневековье, был придворным писарем, видел скоморошью игрища. Силою веры и своим образом жизни ему удалось воскресить и вернуть в литературу древнюю, языческую Русь. Отправным пунктом для Ремизова, как и для многих других поэтов-сказочников, служило трех-томное исследование А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (1865–1869). В создании «зырянских сказок» Ремизов опирался на этнографические заметки

фельдшера и этнографа-любителя В.П. Налимова [18]. Именно Ремизову посвятил Александр Блок своих «Болотных чертенят». С подражания Ремизову — с «Русалочьих сказок» и стихотворений «Купальские игрища» и «Семик» — начал свою литературную деятельность А.Н. Толстой. Под влиянием Ремизова Сергей Городец-кий написал цикл стихотворений «Чертяка» и другой, о Яриле, вошедший в сборник «Ярь». Как известно, многие стихотворения из этого сборника были положены на музыку; Стравинский написал

песни «Весна, монастырская» и «Росянка, хлыстовская», посвятив последнюю автору стихов [19]. Еще одно стихотворение Городецкого из того же сборника – «Ставят Ярилу» – вполне могло навевать Игорю Стравинскому сюжет будущего балета «Весна священная» [20].

Вскоре после возвращения Ремизова из ссылки Мейерхольд пригласил его заведовать литературным бюро в Товариществе новой драмы. В Усть-Сысольске Ремизов написал «неразмеренным стихом» «ряд картинок: «Сотворение мира», «Кикимора», «Бубыля», «Икёта», «Закливание Ветра» под общим названием «Мир зырянский»» [15 с. 22]. В 1908 г. Федор Комиссаржевский поставил в Театре В.Ф. Комиссаржевской пьесу Ремизова «Бесовское действо». Это была первая премьера после ухода оттуда Мейерхольда, и к спектаклю было приковано пристальное внимание многих, включая самого Мейерхольда. В постановке «Бесовского действа» использовались танцы [18] – правда, шаржированные: пародировалась Айседора Дункан и в целом мода на «эллинизированные» танцы, широко распространившаяся в России после первых гастролей Дункан в 1904 и 1905 гг. Спектакль у публики провалился; критики сходились на том, что «Бесовское действо» – «великолепно стилизованная, мистерия...», оказавшаяся не по плечу Театру Комиссаржевской» [21 с. 3].

Незадолго до описываемых событий Мейерхольд покинул театр В.Ф. Комиссаржевской и был назначен режиссером императорской сцены. А на следующий год он поставил на сцене Александрийского театра свое «средневековое действо» – пьесу Э. Хардта «Шут Тантрис», принесшую ему успех. Режиссер был вполне готов к постановке еще одной «мистерии» – теперь на сцене Мариинки.

Патроном постановки «балета-мистерии» в Мариинском театре выступил один из самых богатых и образованных людей того времени – Михаил Иванович Терещенко, наследник киевских сахарозаводчиков и меценат. Этот, по словам Владимира Набокова, «блестящий молодой человек, меломан и театрал» [22 с. 79], был другом Александра Блока (это по заказу Терещенко Блок начал писать «Розу и Крест» как либретто для балета, музыку к которому должен был сочинить Александр Глазунов, любитель «провансальских трубадуров»). Терещенко стал соучредителем символистского издательства «Сирин», а также финансировал концерты А.И. Зилоти, включая первое исполнение скрябинского «Прометей»). В начале 1911 г. Терещенко был назначен чиновником Дирекции Императорских театров и пробыл в этой должности до апреля 1912 г. Под его началом и, возможно, по его инициативе в Мариинке поставили оперу Глюка «Орфей и Эвридика» (над постановкой работали

Э.Ф. Направник, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Головин и М.М. Фокин). В pendant опере на мифологический сюжет, опере-мистерии, требовалась и мистерия хореографическая. Поскольку готового балета на такую тему не находилось, Терещенко решил заказать новые либретто и музыку к будущему балету-мистерии [23 с. 259–260].

Оформлять балет поручили Александру Головину, а хореографом пригласили Михаила Фокина. Музыку же к «Алалей и Лейле» сочинял Анатолий Константинович Лядов – один из самых «русских» композиторов, собиратель фольклора и автор симфонических поэм «Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора». Влияние Лядова на современных ему композиторов сравнимо с тем влиянием, какое Ремизов оказывал на литературу. Хотя Лядов был близок композиторам «Могучей кучки», но предпочел стоять особняком. Он составил несколько сборников русских народных песен и переложил их для голоса и фортепиано и для хора а cappella. Писал Лядов и духовную музыку, и любимые публикой симфонические поэмы по мотивам народных сказок. Поэт Сергей Городецкий, который познакомился с Лядовым в 1911 г., вспоминал, что композитор произвел на него впечатление «эпической силы». Городецкий посвятил Лядову вышедший в 1912 году сборник «Ива», а композитор подарил поэту прекрасное издание «Пятидесяти песен русского народа» с автографом: «С особенной нежностью делаю эту надпись Сергею Митрофановичу Городецкому, поэзия которого так близка моей душе. Ан. Лядов. 8 апр. 1911 г.» [19].

Лядова и Мейерхольда связывало давнее сотрудничество. В 1906 году режиссер попросил композитора написать музыку к спектаклю «Сестра Беатриса» (это был хор в сопровождении фисгармонии в 4 руки, ор. 60) [24]. Все трое – Лядов, Мейерхольд и Ремизов – восхищались Метерлинком и мечтали о собственном символистском, мистериально-карнавальном театре (пользуясь выражением И.П. Уваровой [25]). Говоря о «желанном репертуаре» для символистского театра, Мейерхольд называет «Балаганчик» Александра Блока, «Жизнь Человека» Леонида Андреева, трагедии Метерлинка, пасторали Михаила Кузмина, мистерию Алексея Ремизова и «Дар мудрых пчел» Федора Сологуба [15 с. 145–146].

Алалей и Лейла – персонажи сказки Ремизова, вошедшей в сборник «Посолонь» (1907). Тем не менее сценарий балета не повторял сюжет сказки и к тому же дорабатывался он коллективно. Балет «Алалей и Лейла» задумывался как совершенно новое слово в танце. Речь шла о реформе музыкального театра по тому образцу, по которому Мейерхольд уже реформировал драматическую сцену – о создании, в противовес театру натуралистическому, театра

«условного». В этом реформаторы опирались на старинный театр, народный балаган, раёк, скоморохов; на этом же сошлись Мейерхольд, Ремизов и Лядов. И, когда появился Терещенко с идеей «скоморошьего балета» и средствами на его постановку, давние единомышленники за эту идею ухватились. В балете на древнерусский лад воссоздавалась античная хорея – единство музыки, пения и танца: «Пляска-песня-музыка древних русалий, где песня – цветение взлета или пламенный выдох кручи» [17 с. 168]². По замыслу Мейерхольда, «Алалей и Лейла» должен был стать «для современного балетного театра новой... зарей» [23 с. 259]. Лядов хотел, чтобы это было представлением «совсем иного рода», а Ремизов назвал свой сценарий не «балетом», а «большим музыкально-плясовым действием», или «русалией» (23 с. 259).

Осенью 1910 г. Ремизов, Лядов, Мейерхольд, Головина и Терещенко начали собираться у Головина на Подъяческой и в особняке Терещенко на Дворцовой набережной, вспыскивая обсуждения любимым напитком Терещенко, янтарным токайским. Работали с большим воодушевлением. «Я так счастлив, что могу работать для такого исключительного дела», – писал Головин Лядову 6 октября 1910 г. [18 гл. 2]. На время создания балета все игрушки из коллекции Ремизова переехали в мастерскую художника Головина «для вдохновения». Лядов также с большим желанием взялся за музыку к балету, участвовал в отделке либретто, предлагал интересные идеи по художественному оформлению спектакля и его хореографическому решению. По воспоминаниям Мейерхольда, больше всего его заботила финальная сцена – «Море-океан». «Представление должно было начаться высокой ноткой на скрипке. “Загорается звездочка!” – говорил Лядов» [23 с. 260]. На «тайных» совещаниях у Терещенко, о которых вскоре стало известно всему Петербургу, Ремизов «каждый раз читал новую редакцию русалии, сокращая, Мейерхольд затевал ввести цирковые трюки в явлении Чучелы-чумичилы, и особенно занимает его “солнечная колбаса” в эпилоге: как эту блестящую колбасу похитрей спустить с головинских небес, чтобы угодила прямо в лапы лесовым – Гаду и Даду».

² Забегая вперед, заметим: хотя «русалия» Ремизова так никогда и не была поставлена, в позднейших редакциях либретто, превращенных в полноценный художественный текст, это триединство сохранилось. Как отмечает Елена Обатнина в комментариях к недавней публикации русалии (2016), в редакции 1923 г. текст был построен «по образу и подобию симфонической музыки и хорео-графической композиции. В семантике этого произведения принципиально утверждалась взаимосвязь художественного образа, ритма, звучания и жеста» [12 с. 902].

Балетмейстер Мариинки Михаил Фокин, назначенный хореографом балета, на «тайных» совещаниях не показывался: «Музыки и в помине не было, – комментировал Ремизов, – а танец не колбаса» [17 с. 170]. Тем не менее 5 марта 1911 г. «Биржевые ведомости» сообщили, что Фокин ставит «две небольшие картинки на русский сюжет (народные сказки)» под общим названием «Русалии», сюжет которых он обрабатывал вместе с Ремизовым [26 с. 370]. Осенью либретто было готово и прочитано директору императорских театров В.В. Теляковскому. Тот дал полное свое одобрение. Других чтений «Русалии» не было: до поры до времени ее держали в тайне, и сюжет будущего балета знали лишь близкие друзья авторов.

На последнем этапе обсуждения, когда происходили сокращения либретто и появлялись новые редакции, о которых упоминает Ремизов, Мейерхольд подготовил режиссерскую экспликацию [27]. Балет состоял из четырех картин и эпилога. В первой картине – «Карачунов царство» – танцуют Буря, Вьюга, Метель и Ветренник; появлялись Дед-Карачун, Алалей и Лейла. Во второй картине, «Баба-Яга – именинница», действие происходит в избушке Бабы-Яги. Третья картина – «Гребень, полотенце, огниво» – побег и чудесное спасение героев; она включает «игру бегущих и догоняющих», а в ее финале вместе с Алалеем и Лейлой танцуют бесы-русальцы Гад и Дад. Четвертая картина – «Последняя тропинка, или Веснянка» – празднование Радуницы: Древесницы и Травяницы пляшут под «медвежью колыбельную песнь», которую играют на свирелях Гад и Дад. В эпилоге герои выходят, наконец, к «Море-Океану» [27].

Поставивший в 1906–1912 гг. несколько символистских спектаклей, Мейерхольд вполне мог претендовать на первенство в создании «мистериального театра» в России. А потому, когда 27 апреля 1912 г. в газете «Речь» появилось «художественное письмо» соратника Дягилева Александра Бенуа, озаглавленное «Мистерия в русском театре», режиссер возмущился. К тому же «мистерией» Бенуа называл не «плясовое действо», а драматический спектакль – постановку «Братьев Карамазовых» в Московском художественном театре. «Можно подумать, – гневно отвечал Мейерхольд, – что в этом фельетоне речь идет о постановке на русской сцене одной из пьес Алексея Ремизова, связанной с традициями средневековых зрелищ. Или, может быть, Скрябин уже осуществил одно из своих мечтаний, и Бенуа спешит оповестить публику о величайшем событии русской сцены, о появлении новой сценической формы, повторяющей мистериальные обряды древнегреческой культуры» [23 с. 207].

Несмотря на свое раздражение, собственным балетом-мистерией Мейерхольд похвастаться не мог – «русалия», увы, так и осталась незавершенной. Привыкший сочинять музыку «в уме», Лядов к фактическому написанию партитуры так и не приступил. Сохранилась лишь тетрадь подготовительных материалов, озаглавленная композитором «Всякая чертовщина к балету «Лейла», с черновыми набросками трех отрывков: «1) Adagio, 2) Шаги Карачуна и 3) Метель» [19]. В 1914 г. Лядов скончался. К тому времени в Париже уже состоялась премьера другого балета-мистерии, которую поставили соперники Терещенко и Мейерхольда. Речь идет, конечно же, о «Весне священной».

Великая жертва / Весна священная

Трудно сказать, кому первому пришла идея создать балет на русскую тему – Алексею Ремизову или Сергею Дягилеву, чья антреприза заработала в Париже в 1909 году. Первый и самый, пожалуй, шумный успех принесли «Половецкие пляски» – танец, как его описывали современники, «дикий» и «варварский» (тогда как показанный тогда же изысканный балет «Павильон Армиды» пользовался умеренным успехом). Сделав ставку на экзотику языческого мифа, Дягилев тут же задумал балет-сказку «Жар-птица». Музыка он заказал своему бывшему учителю композиции и признанному мастеру «сказочной» темы, Лядову. 4 сентября 1909 года Дягилев писал ему из Венеции: «Мне нужен *балет и русский* – *первый* русский балет, ибо таковых не существует – есть русская опера, русская симфония, русская песня, русский танец – но нет русского балета. И вот таковой мне очень нужен, чтобы играть его в мае предстоящего года в Парижской Grand Opera и в лондонской Royal Drury Lane» [28 с. 109–110]. К сожалению, Лядов был известен своей медлительностью, и нетерпеливый Дягилев передал заказ молодому Игорю Стравинскому. Правда, недавно историк балета Н.Л. Дунаева оспорила мнение о медлительности Лядова, а также отметила, что музыку к «Жар-птице» Дягилев заказал Стравинскому почти одновременно с Лядовым [29]. Так или иначе, «Жар-птицу» Стравинского поставили уже во втором «Русском сезоне». А Лядову пришлось пережить обиду, тем более острую, что ее нанес бывший его ученик.

Итак, творческие команды «Русалии» и «Весны священной» начали работу почти одновременно: пока в Париже и Швейцарии Дягилев координировал работу Стравинского, Рериха и Нижинского, в Петербурге Терещенко соединил Лядова, Ремизова, Голо-

вина, Мейерхольда и Фокина. Обе группы создавали не просто балет, а «мистическое действо», «мистерию», или «русалию»³. И та, и другая команды пытались хранить тайну, но «утечка информации» была неизбежной. Соотечественники о спектаклях «Русского балета» прекрасно знали: Терещенко из Парижа посылал Ремизову все афиши. А Ремизов и сам видел в Париже «Петрушку». Дягилев, с которым Терещенко к тому времени познакомился лично, стал для него образцом успешного театрального продюсера [22 с. 99]. К тому же часть авторов сотрудничали и с Мейерхольдом, и с Дягилевым. Балетмейстер Мариинки, Фокин ставил также и у Дягилева. Ремизов консультировал дягилевскую команду в работе над «Весной священной», как до этого – над «Жар-птицей». По словам Александра Бенуа, «разработкой фабулы занялась целая очень своеобразная “комиссия”, в которой приняли участие и Черепнин, и Фокин, и я, и Стеллецкий, и Головин, и несколько литераторов, среди которых неоценимые указания сообщил А.М. Ремизов» [26 с. 249]. Сам Ремизов вспоминал:

Над «Весной священной» много тогда бились, и все без толку. Россию все знали, Русию – кое-что Билибин и Чехонин, а Русь – Рерих застрял и никак не мог выколупнуться из каменного века.

Я рассказывал о полевых, лесовиках, кикиморах и воздушной нежити. <...> «Весна священная» – весенний обряд – «поцелуй неба и земли» в круге культа мертвых, как Масленица и Радуница. На этих весенних русалиях непременно маски – рядились зверями, птицами, чудищами и чучелами. «Человек в обличьи человека в том мире чужак, отпугнешь. <...> Все нечеловеческое, как и мертвые, ближе к звериному, чудищам и чучелам-чумичелам».

Дягилев слушал <...> но это не его Россия [30 с. 157].

Хотя Дягилев с его безупречным вкусом чертей с кикиморами не одобрил, к Ремизову наверняка прислушивался. Кстати, критика была взаимной: Ремизов считал дягилевские балеты на русскую тему «развесистой клюквой». Позже он вспоминал, что ему «было неловко в Париже на представлении “Петрушки”, когда выскочили актеры, наряженные кучерами, и стали откаблучивать что-то вреде кабацкого камаря <...> Кабацкий камарь под звон серебряных ка-

³ Немногом ранее похожее соревнование возникло между Драматическим театром В.Ф. Комиссаржевской и Старинным театром Евреинова – кто раньше покажет публике стилизованный средневековый спектакль, то есть ту же мистерию или моралитэ [18 гл. 2].

блучных подковок – забулдушая рожа или писаная русская красота, нет, это совсем не то» [15 с. 11].

Объединяют «Русалию» и «Весну священную» если не сюжет, то действующие лица (Дед-Карачун в «Алалее и Лейле», Старейший-Мудрейший в «Весне»), а также изображение обрядовых хороводов, плясок и игр. В праздновании «Веснянки» звучат свирели – «весенние дудки», которые скоро заиграют в первой части «Весны священной» (Первая часть. «Поцелуй Земли». Эта часть содержит древние славянские танцы. «Радость весны». Оркестровое вступление – множество весенних дудок» [31 с. 82]). Образ Лейлы у Ремизова чем-то напоминает Избранную в «Весне»: «Белая тополь – белая лебедь – белоснежная Лейла. А руки ее – реки текут, из прозрачных вод – бело-алые. А сердце ее – криница, полная хмеля красного и пьяного <...> И пляшет завейницу, пляшет метелицу, неистово-бешено Лейла-стрела» [30 с. 150].

Почему же один балет так и не осуществился, тогда как другой стал сенсацией и позже побил все рекорды постановок? Ремизов так объяснял неудачу «русалии»: «Тут не столбняк и смерть Лядова, не война, нет. Терещенко “иностранец” (министр иностранных дел при Керенском), не знал наших обычаев и задумал обойти необходимое: Дягилев-Бенуа» [30 с. 156]. Дягилев в очередной раз «утер нос» Мариинскому театру, опередив команду Терещенко в соревновании за создание плясовой мистерии. Терещенко и сам чувствовал, что Дягилев в искусстве могущественнее его. По словам Александра Блока, он «понимал, что не может найти, как Дягилев, людей с *будущим* только – без настоящего, не умеет угадать» (цит. по: [22 с. 100]; курсив в оригинале). Терещенко не хватало «цинизма Дягилева», в котором и сам он, и Блок видели источник дягилевской силы. «Есть в нем что-то страшное, он ходит “не один”. Все в Дягилеве страшно и значительно» [22 с. 100]. Запись эта сделана Блоком в апреле 1913 года, за несколько недель до премьеры дягилевской «Весны». Тогда же, в апреле, Терещенко расписался в своем поражении, решив отказаться от искусства и «уйти в свои дела, которые не любит» [22 с. 100].

В 1920-х годах Мейерхольд возвратился к мысли об этой постановке. А в письмах Ремизова от 1947 года содержатся некоторые намеки на возможность балетной постановки по его либретто, в частности, обсуждается участие художницы Натальи Гончаровой, писательницы Н.В. Кодрянской и других. Однако и на этот раз замысел остается неосуществленным [18 гл. 2].

«Алалей и Лейла» был, возможно, забыт своими авторами, но не Дягилевым, ревностно следившим за работой команды Мариинско-

го театра. Лядов еще был жив, и надежды создать балет в Мариинке не совсем потеряны, а Дягилев уже задумал еще один «русский» балет – «Ала и Лоллий». Либретто он пригласил писать Сергея Городецкого – поэта-«неоязычника», автора «Яри», а музыку заказал молодому Сергею Прокофьеву. Дягилев подбирал также «лучшего декоратора», думая о Фёдоровском, Стеллецком и Рерихе. Однако и либретто Городецкого, и музыка Прокофьева его разочаровали – Дягилев не почувствовал в них «русскости». «Сюжет петербургского изготовления, годный для постановки в Мариинском театре il y a dix ans [лет десять назад]» – так выразился о них антрепренер-авангардист [32]. Тем дело и кончилось – второй мистерии у Дягилева не получилось. Новая «русалия» так и не была создана, и единственной мистерией балетного театра на все грядущее столетие стала «Весна священная».

«Весна» выиграла не только у «Алалея и Лейлы», но и у «Алы и Лоллия». Случилось это еще и потому, что балет, отдаляясь от национального, «этнографического», приближался к универсальному, всечеловеческому, – к мифу. Кстати, Сергей Прокофьев превратил написанную уже на треть музыку к балету «Ала и Лоллий» в «Скифскую сюиту», подчеркнув локально-национальный ее характер и еще более отдалив от мифа. Напротив, «Весна» – единственный балет Дягилева, который не был ни «русским национальным», ни «ориентально-экзотическим». Он – мифологический, то есть принадлежит всему человечеству. По причине своей глубины и универсальности «Весна священная» оказалась самым долгоживущим из всех балетов Дягилева. Все остальные – «Жар-птица», «Петрушка», «Шут», «Свадебка» и другие – развивали «национальную» тему, тогда как «Весна» – транснациональную⁴.

О *succès de scandale* – скандальном успехе-провале парижской премьеры балета написаны тома. Ожидая увидеть традиционный балетный спектакль, светская публика Театра Елисейских Полей «Весну» не приняла. Критик Андрей Римский-Корсаков отказался считать партитуру Стравинского музыкой и писал о «варварском искусстве шумов... далеко не всегда выносимых» (цит. по: [33 с. 246]). Возможно, выдавая желаемое за действительное, Сергей Волконский писал: «“Священная весна” не есть “балет”. Это ритуал, это древнее обрядовое действо» [31 с. 72]. А парижские острословы переименовали «Le Sacre du printemps» в «Le Massacre

⁴ Об этом, вслед за биографом Стравинского Ричардом Тарускиным, упоминает Ирина Шевеленко [33 с. 244], хотя ее больше интересует связь искусства модерн с национализмом, чем с мифом, ритуалом и неорелигиозностью.

du printemps» – «избиение весны». И неожиданно оказались правы: игра слов отсылала к сути *действия*, зафиксированной в первоначальном названии балета – «Великая жертва». Всего лишь через год после премьеры балета человечеству предстояло принести величайшую жертву: на Европу надвигалась Первая мировая война. В сюжетном совпадении «Весны», аккумулировавшей в себе энергетику античной трагедии и славянских мистерий, с ходом большой истории, возможно, кроется одна из причин ее длящегося успеха. На протяжении XX века было осуществлено более двухсот постановок балета, а к столетию «Весны священной» театральный мир разразился еще несколькими десятками. Почти каждый уважающий себя современный хореограф считает необходимым, достигнув творческой зрелости, сделать собственную композицию на музыку Стравинского или же по мотивам «Весны».

Чему же учит нас судьба балетной мистерии модернизма? Мистерии нужны человечеству для того, чтобы великие потери не казались напрасными. Катастрофу можно пережить, зная, что она не бессмысленна. Мистерия позволяет осмыслить катастрофу как жертву, необходимую для будущего возрождения. За неимением достойных конкурентов «Весна священная» оказалась лучшей современной мистерией. Она помогала придать истории XX века структуру и энергетику мифа, оставив тем самым надежду на возрождение.

Библиография / References

1. *Сироткина И.Е.* Кто придумал «Весну»? // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1(20). С. 58–69. [Who thought up the *Spring*?].
2. Век «Весны священной» – век модернизма / Сост. П. Гершензон, О. Манулкина. М.: Большой театр, 2013. [*The century of the Rite of spring – the century of modernism*].
3. *Нижинская Б.* Ранние воспоминания. Ч. 2. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. [Early memoires].
4. *Рерих Н.К.* Из литературного наследия / под ред. М.Т. Кузьминой. М.: Изобразительное искусство, 1974. [From the literary heritage].
5. *Мережковский Д.С.* В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., Советский писатель, 1991. [Still waters. Essays and etudes from various years].
6. *Фаликов Б.З.* Величина качества. Окультизм, религии Востока и искусство XX века. М.: НЛО, 2017. [The amount of quality. Occultism, oriental religions and art in the twentieth century].
7. *Пащенко М.В.* «Русский Ницше» и «русский Вагнер» // *Вопросы философии*. 2015. Выпуск 6. С. 100–110. ['Russian Nietzsche' and 'Russian Wagner'].

8. *Гаспаров М.Л.* Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2000. Gasparov M.L. (2000) [Entertaining Greece. Stories of ancient Greek culture].
9. *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2012. [Free movement and early modern dance in Russia].
10. *Евреинов Н.Н.* Откровение искусства / Изд-е подготовила К. Пьералли. СПб.: Издательский дом «Мир», 2012. [The revelation of art].
11. *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987. [Paganism in ancient Rus'].
12. *Ремизов А.М.* Русалия. Собрание сочинений. Т. 12. СПб.: Изд-во «Росток», 2016. [Selected works]. Vol. 12. Sankt-Peterburg: Rostok.
13. *Фельдман О.М.* О неосуществленном замысле русалии «Лейла и Алалей» // Мейерхольд и другие. Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. Выпуск второй / ред.-сост. О.М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 133–134. [On the unrealized idea of the *rusalia*, *Alalei* and *Leyla*].
14. *Мейерхольд В.Э.* «Лейла», балет Ремизова. Схема / подготовка к публ. В.П. Коршуновой и Н.Н. Панфиловой // Мейерхольд и другие. Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. Выпуск второй / ред.-сост. О.М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 155–156. [*Leyla*, ballet by Remizov, the scheme].
15. *Ремизов А.М.* Встречи. Петербургский буерак. Paris: LEV, 1981. [Encounters. Petersburg gully].
16. *Обатнина Е. А.М.* Ремизов. Личность и творческие практики писателя. М.: Новое литературное обозрение, 2008. [Remizov. The person and creative practices of the writer].
17. *Ремизов А.М.* Лейла. Русалия в четырех картинах с прологом и эпилогом / публ. Л.Я. Дворниковой // Мейерхольд и другие. Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. Выпуск второй / ред.-сост. О.М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 139–155. [*Leyla*. *Rusalia* in four pictures with prologue and epilogue].
18. *Розанов Ю.В.* Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века: диссертация на соискание ученой степени кандидата филол.наук. Вологда: ВГПИ, 1994. <http://www.book-site.ru/fulltext/dis/ser/tac/dissertacii/rozanov/index.htm> (дата обращения 15.05.2013). [Aleksei Remizov's dramaturgy and the problem of stylization in Russian literature: Dissertation].
19. *Вельяшев Вл.* «Я Вашу музыку знаю и люблю...» // Наше Наследие. 2004. № 71; <http://nasledie-rus.ru/podshivka/7101.php> (дата обращения 15.05.2013). [‘I know your music and love it...’].
20. Morton, L. (1979) «Footnotes to Stravinsky Studies: Le Sacre du printemps», *Темпо* (New Series). Vol. 128: 9–16.
21. *Малахиева-Мирович В.* Алексей Ремизов. Рассказы // Русская мысль. 1910. № 1. С. 3. [Aleksey Remizov. Short stories].
22. *Дунаева Н.Л.* М.И. Терещенко. Страница биографии // Из истории русского балета. Избранные сюжеты. СПб: Мин. культуры РФ; Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, 2010. С. 77–111. [M.I. Tereshchenko. A page from the biography].

23. *Мейерхольд Вс.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. [Essays, Letters, Speeches, Conversations].
24. Лядов Анатолий Константинович (1855–1914) // <http://music.edusite.ru/p130aa1.html> (дата обращения 15.05.2013). [Lyadov Anatoliy Konstantinovich (1855–1914)].
25. *Уварова И.П.* Смеется в каждой кукле чародей. М.: РГГУ, 2001; также в: <http://uvarova.jimdo.com/смеётся-в-каждой-кукле-чародей/> (дата обращения 15.05.2013). [A magician laughs in each marionette].
26. *Добровольская Г.* Михаил Фокин. Русский период. СПб.: Гиперион, 2004. [Michel Fokine. Russian period].
27. *Мейерхольд Вс.* Театр (К истории и технике) // Театр. Книга о новом театре. Сборник статей. 1908. Репринтное издание. М.: ГИТИС, 2008. С. 101–146. [Theatre. On history and technique].
28. Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. / Сост., вступ. ст. и коммент. И.С. Зильберштейна, В.А. Самкова. М.: Изобразит. искусство, 1982. [Sergey Diaghilev and Russian art].
29. *Дунаева Н.Л.* «Лядовский эпизод» в истории создания балета «Жар-птица» // Из истории русского балета. Избранные сюжеты. СПб.: Мин. культуры РФ; Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, 2010. С. 112–124. [Liadov's episode in the history of *The Firebird* ballet].
30. *Обатнина Е.Р.* Материалы А. М. Ремизова в архиве Р. В. Иванова-Разумника // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1997 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 3–23. [Remizov's documents in R. V. Ivanov-Pazumnik's archive].
31. *Волконский С.М.* Отклики театра. О естественных законах пластики. М.: URSS, 2012. [Responses from theatre. On natural laws of plasticity].
32. *Вишневский И.* Сергей Прокофьев, документальное повествование в трех книгах // Топос. Литературно-философский журнал. 2008. № 9. <http://www.topos.ru/article/6439#1> (дата обращения 15.05.2013). [Sergey Prokofiev: Documentary narrative in three books].
33. *Шевеленко И.Д.* Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017. [Modernism as archaism: nationalism and search for modernist aesthetics in Russia].

Информация об авторе

Ирина Е. Сироткина, кандидат психологических наук, PhD (по социологии), Институт истории естествознания и техники РАН, Москва, Россия; Россия, 125315, Москва, ул. Балтийская, д. 14; isiro@mail.ru

Information about the author

Irina E. Sirotkina, Cand. of Sci. (Psychology), PhD (Sociology), Institute for the History of Science and Technology, of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 14, Baltiyskaya st., Moscow, 125315, Russia; isiro@mail.ru