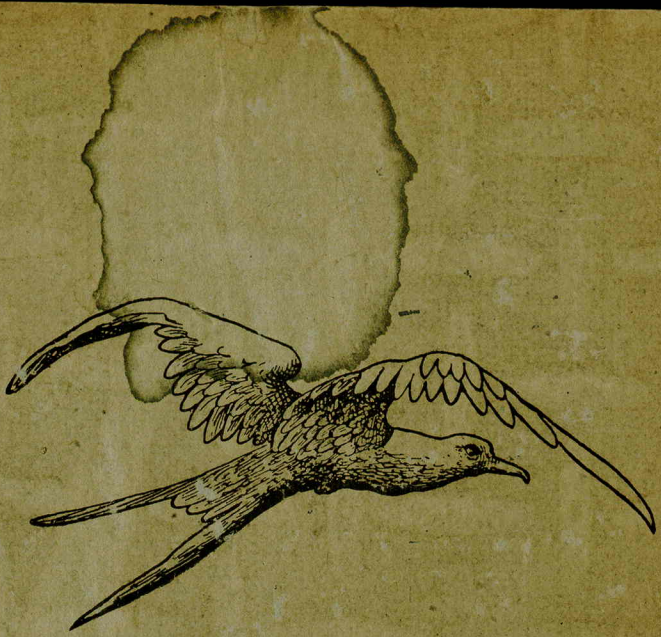

AVIA

A.E. MARTY
1902

Тетрадь № 5.

Продолжение

Русский Балет

С. П. Дягилева

1909 - 1929.

(1926 - 1929)

С. Л. Григорьев

Purchase
Sotheby's London
2001 May 25

начал эту тетрадь 1 Марта 1952 года
Лондон

1926 год

1

В Берлине мы должны были пробыть две недели в Dutschs Künstlerteatre. Наш антрепренер расчитывал сделать хорошие дела, но жестоко ошибся.

Первый спектакль, действительно, прошел при полном сборе, а затем, публика совершенно перестала посещать театр и, каждый последующий вечер, ее, до смешного, было мало. Всем нам было не понятно, почему мы не имеем успеха? Спектакли были такие же хорошие, как всегда и в предыдущие наши ~~дел~~ приезды сюда дела шли отлично.

После первой недели пребывания, ~~наш~~ антрепренер заявил, что платить не может. Все мы признали, понимая, что положение делается очень трудным. Через несколько дней труппа и материал должны были уехать в Monte-Carlo, а денег не было.

Дягилев собрал нас, ближайших сотрудников, и объяснив положение, пригнал, сильно по русски обругав антрепренера, сказал, что он должен

ехать в Париж доставать деньги, иначе наступит катастрофа и добавил, что не знает успеет ли он это сделать, так как до отъезда труппа остается всего несколько дней, а теперь Рождество, в течение которого люди не любят заниматься делами, банковский же наш кредит, уже исчерпан. Затем, передал мне и Нувелю, нашему администратору, сколько средства, которые у него оставались и просил нас рассчитываться с платежами как мы найдем лучше сами и уехал очень озабоченным.

Подошедший Новый год 1926 [illegible] встретили мы не радостно. Конечно, у нас была уверенность, что Дягилев справится с этими трудностями, но ведь могли быть разные осложнения, которых трудно было предвидеть.

Прошло несколько напряженных дней после его отъезда, в которые мы продолжали давать наши печальные спектакли. От Дягилева не было никаких вестей, но вот, накануне дня, когда мы должены были покинуть Берлин, в театр, с необычайной для него поспешностью, вышел В. Нувель и радостно и оживленно объявил, что деньги от Дягилева пришли и что завтра мы можем ехать. Сообщив мне эту приятную

новость, он взялся руками за голову сильно покачал ею и произнес: — "Не понимаю, и не постигаю, как Сергей (Дягилев) мог это сделать в такой короткий срок, да еще на праздниках!"

Весть эта быстро распространилась" у всех настроение изменилось. Но артистов, попрежнему занимал вопрос о нашей неудаче. За много лет это была первая такая крупная неудача и они горячо обсуждали ее. Некоторые предполагали, что причина ее в том, что репертуар был составлен преимущественно из балетов с новой французской музыкой, которую не любили и которая не нравилась в Берлине. Другие считали, что была большой ошибкой не показать ни одного балета с русской музыкой и интересными декорациями, которые всегда нравились здесь и наконец большинство сходилось на том что мы выступали в очень непопулярном театре.

Но, как бы то ни было, какие бы причины ни существовали этого публика не шла в театр, всем было ясно, что модернизм Дягилева в Берлине потерпел фиаско.

2

После берлинской неудачи, примеров в Монте-Карло мы успокоились и отогрелись на теплом солнышке

Здесь был наш дом и мы знали что материально будем обеспечены.

Был уже конец января и до начала очередного сезона, как всегда, мы дали пять представлений, в которые было включено и два в честь принца Монакского. В этот раз Дягилевым было подготовлено для него "Лебединое Озеро" – два акта и спектакль вновь получил название. Он состоялся 25 января и после него жизнь наша потекла установленным тут порядком, но, через некоторое время, была нарушена происшествием, которое очень разгневало Дягилева и он, человек незлобливый и очень много прощавший людям, на этот раз, виновником его не простил и никогда не забыл их проступка.

Дело же было в следующем. Танцовщица В. Нелидова, занимавшая у нас одно из первых мест, и артист К. Зверев, так же исполнявший ответственные роли, без всякого предупреждения, уехали из Монте-Карло, оставив мне короткое письмо, в котором было сказано, что они получили телеграмму из Лондона и немедленно должны были туда ехать. Никто не понимал я нашли с этим письмом к Дягилеву. Оказывается они, против установленных правил, на этот раз, вели

разговоры с Дягилевым не через меня, а через Кохно и просили его отпустить их в Лондон, танцевать в ревю, на время оперного сезона (в Монте-Карло). Дягилев не мог этого сделать своей властью из-за своего контракта в Casino и сказал Звереву, чтобы он представил свою просьбу в письменной форме. Зверев этого не исполнил и ничего не написав Дягилеву, оба они, просто уехали из Монте-Карло.

Их отъезд вызвал неприятные объяснения, которые Дягилеву пришлось иметь с администрацией театра и с Гинзбургом, так как, Немчинова была одной из трех первых танцовщиц, которых Дягилев обязан был предоставить в распоряжение Гинзбурга на время оперного сезона. Дягилев был раздражен и очень обижен их поступком и той неблагодарностью, которую оба они проявили к нему, после того, как пробыли в его труппе десять лет.

Немчинова была приведена мною из Москвы в 1915 г. молодой девушкой, совсем ученицей. Зверев вступил в труппу в то же время. Оба они занимались у лучших профессоров танцев, в нашей труппе, развивались под наблюдением всех нас, и самого Дягилева и за время пребывания в труппе, выработались в хороших артистов, исполняли ответственные, интересные роли и танцы, хорошо оплачивались и несмотря

на все это и

на столь длительное пребывание в труппе, не сказав никому ни слова и не попрощавшись, просто уехали.

Поступок их являлся нелегальным и с точки зрения их обязательств по отношению к Дягилеву. Ссылаясь на учение графа Л. Толстого, которого они придерживались и которое не позволяло, яко-бы, подписывать какие либо обязательства, они имели с Дягилевым словесное соглашение сроком до 1 Июля 1926 года и всегда повторяли, что их слово крепче и сильнее всякой подписанной бумаги!

Повторяю Дягилев был необыкновенно разгневан на них и никогда не простил им этого поступка. Это подтвердилось тем, что спустя много лет, встретив в кафе в Монте-Карло Дягилева, Немчинова с веселым видом направилась его приветствовать, но он, отвернулся не сказал ни одного слова и прошел мимо Нея.

С моей точки зрения этот опрометчивый их поступок был продиктован им чрезвычайным самомнением и переоценкой своих способностей и дарований. Правда, почти все артисты, без исключения, страдают этим и в данном случае Немчинова и Зверев, помимо того, что хотели заработать больше денег, считали, что их не

достаточно ценят в труппе Дягилева. Думая так они забывали и не учитывали того, что достигли они своего положения, первых артистов, не только благодаря своим способностям и стараниям, но еще и потому что находились в прекрасной труппе, что обучали их первоклассные профессора танцев, что исполняли они отличную хореографию, под музыку больших композиторов, что костюмы, в которых они выступали и декорации, на фоне которых они танцевали, были сделаны лучшими художниками и что ансамбль окружавший их был на большой высоте и что все это ~~создавало ту атмосферу~~ составляло ту рамку, которая улучшала и дополняла их выступления во много многораз и создавало ту атмосферу, которая способствовала выявлению их дарований.

Забыли они и то, что все эти, замечательные условия, в которых они находились много лет, были созданы Дягилевым.

К сожалению, никто из артистов об этом не думал, а всякий считал, что только он является украшением труппы и только ему она должна быть благодарна своим успехом. Забавно было наблюдать, что чем менее был даровит танцор, тем больше он был заражен этим самомнением. Поэтому поступок Нешчиповой и Зверева, хотя и вызвал

в труппе известное осуждение, но большинство считало, что они поступили правильно. Должен отметить, что этика балетных артистов была несколько иной, чем у всех других не театральных людей!

Уход Нелчиновой из труппы открывал дорогу следующим танцовщицам и в первую очередь А. Даниловой и А. Никитиной. Данилова, за год пребывания у нас, сделала очень большие успехи и сильно продвинулась вперед и теперь, по праву, стала исполнять освободившиеся от Нелчиновой первые роли. Нельзя было сказать того же про Никитину. Несмотря на то, что Дягилев очень хотел ее выдвигать вперед, она, не обладая техникой танца, могла исполнять очень ограниченное число ролей, а между тем была заражена "болезнью" самомнения в большей степени чем многие другие, считая себя исключительной танцовщицей и говоря об этом, без всякого стеснения, всем и всюду, правда, часто этим вызывая улыбки на лицах слушателей, которых впрочем она не замечала.

Однажды с ней произошел такой показательный случай. Дягилеву не понравилось, как она танцевала в одном из балетов. Вызвав ее на другой день в режиссерскую комнату он ей строго высказал свое неудовольствие, посоветывал усерднее заниматься

и пригрозил, в крайнем случае, передать ея роль другой танцовщицы. Когда это объяснение кончилось и артисты спросили ее почему Дягилев ее вызывал и что говорил, она с милой улыбкой и очень искренно ответила, что Дягилеву так понравились ея вчерашние танцы, что он вызвал ее, чтобы сказать ей это!

3

В этом году Дягилев в Париже не уехал, а остался на всю зиму в Monte-Carlo и внимательно следил за выполнением артистами танцев в операх. Для балетной труппы этот сезон оказался легким и поэтому можно было несколько сократить длинну репетиций, установленную Дягилевым, что изредка Паланчин и делал с молчаливаго моего согласия и Дягилеву это оставалось неизвестным. Я не считал нужным ему об этом говорить, так как по его контракту с Casino, во время опер, управление труппой переходило ко мне.

Имея теперь много свободнаго времени Дягилев часто вызывал меня к себе и любил, утром оставаясь долго в кровати разговаривать о новых постановках, об искусстве, о книгах (которыми он стал увлекаться и коллекционировать их) а так же

(русских)

обсуждать мелкие происшествия и случаи из частной жизни артистов, о которых он был всегда прекрасно осведомлен. В таких разговорах проходило много времени и как правило он выходил из Hotel'а после часу дня, когда наши репетиции были уже закончены. а потому я не особенно безпокоился, что мы нарушаем установленное им правило заканчивая их раньше часу дня тем более, что от этого, никакого вреда делу не происходило. Но вот однажды, придя к нему, я застал его кончающим свой туалет и тут же он заявил, что идет на репетицию к Баланчину. Я хотел тотчас же откланяться и уйти, для того чтобы сказать Баланчину, чтобы репетицию сегодня он не кончал раньше срока, но Дягилев остановил меня и сказал, что бы я подождал, что он пойдет вместе со мной. Я понял, что ему кто то сообщил о нарушении его распоряжений. Когда мы пришли в репетиционный зал, то там никого уже не было и безрукий сторож Жозеф, страшный болтун и надоедало, заявил, что репетиция давно кончилась и все ушли. Я посмотрел на часы было 12.30

Надо было видеть раздражение Дягилева. Он некоторое время ходил по темному залу и постукивал своей тросточкой. Потом обратился ко мне и сказал:-

что он требует, чтобы никогда, слово это он особенно подчеркнул, репетиции не кончались бы раньше установленного им часа. Чтобы я следил за этим с особым вниманием и передал бы Господину Баланчину (когда он сердился, то всех называл по фамилии и прибавлял "Господин") это — его распоряжение как приказание. Это маленькое происшествие, само по себе ничего не значущее, я привел, только для того, чтобы показать, насколько Дягилев был требователен к тому, чтобы все его распоряжения и указания неукоснительно и точно выполнялись и исполнялись.

И все в труппе, от мала до велика, отлично это знали, что Дягилевское слово считается законом и не исполнить его нельзя было ни под каким видом.

4

Некоторое время, после этого маленького инцидента, Дягилев меня не вызывал к себе и сам на репетиции не являлся, которые теперь кончались в установленное время, но зато Кохно (по его распоряжению) стал их посещать гораздо чаще, Однажды, он мне сообщил, что Дягилев просит меня к нему зайти. Застал я

его в отличном настроении. Он весело встретил меня и не задавая вопросов о труппе, как всегда это делал при моем появлении, сразу заговорил сам:

— "Вот, вы Сергей Леонидович, всегда настаиваете на том, что балеты должны быть с интересными сюжетами, сегодня я могу вас порадовать, следующий балет, который мы будем ставить, будет именно таким"

Мне это слышать было приятно и я спросил, а как будет называться балет?

— "Гамлет и Офелия", торжественно произнес он и затем ядовито улыбнувшись продолжал: "Не конечно его пришлось несколько приспособить к балету" и видя, что я хочу, что то спросить, быстро добавил:

— "Музыку на этот шекспировский сюжет пишет англичанин С. Лэмберт. Декораций не будет, ведь и у Шекспира их тоже не было, но вот это я еще не решил, кому поручить ставить его и по этому вопросу мне хотелось бы знать ваше мнение"

Со своей стороны я хотел узнать, что означают его слова о сюжете, что он приспособлен для балета".

Оказалось, что в намеченном им балете будет представлена балетная труппа, на репетициях которой, артистами, исполняются отдельные сцены из

"Ромео и Джильеты" и двое первых персонажей влюбленные друг в друга, как шекспировские герои, под конец действия убегают чтобы соединиться браком.

Такое "приспособление" сюжета, ~~как выразился Дягилев~~, меня разочаровало и я понял теперь смысл его ехидной улыбки. Между тем он продолжал —" ни Мясин, ни Баланчин для постановки этого балета не подходят, уже очень они не романтичны. Я думаю пригласить Нижинскую, тем более, что весной в Париже мы будем давать "Свадебку", как и другие балеты с хором, который нужен мне для "Вачаваи" так вот она заодно ее и прокорректирует."

Я вполне с ним был согласен и считал, что Нижинская наиболее подходящий кандидат для постановки этого балета.

Первое представление Ромео и Джильеты Дягилев решил дать в Monte-Carlo. Устраивало это Дягилева еще и тем, что Нижинская, по наведенным им заранее справкам, была свободна в Марте и за этот месяц могла поставить весь балет, и таким образом дальнейшее время, освобождалось для других новых постановок, которыми в этом году, кроме "Вачаваи", были "Pastoral" - Auric и балет на музыку Satie. Упорное молчание или нежелание Стравинского писать музыку для нашего балета, принуждало Дягилева

за неимением русских композиторов заграницей, обращаться к иностранным, французским, итальянским и теперь английским; за время длительного нашего пребывания в Лондоне двоим из них Лорду Berners и Lambert он заказал балеты и теперь Нижинская и должна была ставить балет последняго.

5

Обычно спокойное наше пребывание, во время оперного сезона в Monte-Carlo, в этом году, из за присутствия Дягилева, оказалось очень беспокойным. Я уже упомянул о том, что он внимательно следил за всем, что происходило в труппе и посещая репетиции приходил также и на уроки танцев, которые теперь давал артистам новый профессор Н. Легат. Видимо Дягилеву не нравились методы его преподавания, потому что он не раз задавал мне вопрос, почему артисты делают мало успехов и в частности Лифарь?

Я ему отвечал, что Легат привык больше тренировать артистов, а не учить их, между тем как у нас есть много молодежи, еще не достаточно сильной в танцах и нуждающейся не только в тренировке, но и в учении и между ними юноша. Лифарь, который, хотя и занимает уже положение первого

танцовщика, но окончательно техникой танца еще не овладел, перуэты и двойные туры в воздухе у него не шли и это приводило Дягилева просто в бешенство.

Не один раз на репетициях, он очень резко нападал за это на Лифаря и ставил последнего в очень неприятное положение перед труппой и мне приходилось защищать молодого артиста, объясняя его неудачи той или иной причиной, но к сожалению, на Дягилева мои объяснения не действовали он не унимался и свое раздражение перенес с Лифаря на профессора Легат, упрекая его в том, что он не может помочь артисту справиться с трудностями этих трюков как он называл двойные туры в воздухе и перуэты.

Конечно Легата это очень обижало и отношения между ними заметно и очень быстро портились.

Придя, однажды, несколько раньше начала репетиции в репетиционный зал, Дягилев увидел, что Легат, дает урок ученице, не принадлежавшей к нашей труппе. Он ушел, сейчас же вызвал меня, и просил официально заявить Легату, чтобы он больше никогда частных уроков в репетиционном зале не давал. Я исполнил его распоряжение.

Легат оскорбился и написал Дягилеву письмо, Дягилев прочтя его передал мне со следующей припиской:

"Передайте Профессору Легату, что подобные письма со стороны артиста к Директору, я считаю недопустимыми. Самый вопрос о "ссорах" между артистом и Директором я считаю несуществующим. Г. Легат, должен в точности исполнять свой контракт, как его исполняю я. Частные уроки г. Легату я разрешил, но не в репетиционном зале, и с тем конечно условием, чтоб они не в чем не мешали ему исполнять его обязанности по контракту.

Дальнейшие объяснения излишни и принимать г. Легата, по этому вопросу, я не считаю нужным"

С. Д.

После такого ответа, на его письмо, Легат не захотел оставаться в труппе и покинул ее поссорившись с Дягилевым навсегда.

На труппе нужен был профессор. Дягилев был в затруднении и зная очень Мазестро Чекетти обратился к нему с просьбой рекомендовать хорошего и достойного, его Чекетти, заместителя. Ответ пришел быстро. Чекетти очень горячо рекомендовал на этот пост Мте Чернышеву. Дягилев не колебался предложить ей быть профессором в его труппе и она это предложение приняла.

Мте Чернышева окончила Петербургскую Импе-

ратарскую театральную школу по классу М. Фокина. Занималась, находясь в труппе Дягилева, у М. Чекетти и в своей методе преподавания старалась совместить все лучшее, что было во французской и итальянской школах. Дягилеву это нравилось и он часто посещая ея класс, каждый раз оставался ими доволен а однажды, после того, как класс продолжались длительный период и все артисты сделали заметные успехи он обратился к ней и сказал: "Любовь Павловна вы просто Калиостро, Алиса Маркова, которая не отделялась от земли теперь начала летать, приобретя элевацию, Я вас поздравляю с таким ея успехом" Он так же написал длинное письмо Маэстро Чекетти благодаря его за прекрасную рекомендацию. Таким образом профессорский кризис был разрешен окончательно, так как Мте Чернышева оставалась на этом посту до самой смерти Дягилева.

Вторым важным событием этой зимы было появление на горизонте Русскаго Балета Лорда Rothermere'a, тогда еще, кажется не бывшем Лордом. Событие, сыгравшее в дальнейшем известную роль в жизни нашей труппы.

Произошло это так. Однажды Дягилев явился

на репетицию с высоким и довольно тучным господином с довольно приятным лицом английского типа. Нормально было установлено, что когда Дягилев появлялся в зале на репетиции, то репетиция тотчас же останавливалась. Дягилев здоровался со всеми общим поклоном, а с нами, режиссером, хореографом и первыми артистами за руку, садился и затем репетиция возобновлялась. Так же происходило и во 2-ой раз. Он, войдя в зал со своим господином, представил ему меня, а так же некоторых первых артистов, говоря, что Мр. Rothstein большой поклонник нашего балета, всегда бывает на наших спектаклях и уже много лет следит за развитием нашего искусства и что его очень интересует, что называется "кухня" балета, то есть репетиции на которых приготовляются спектакли. Затем оба они уселись и Rothstein внимательно стал следить за всем происходящим в зале.

После этого, первого посещения, Rothstein еще несколько раз появлялся у нас в репетиционном зале и на сцене во время спектаклей и постепенно делался другом труппы. Дягилев очень внимательно к нему относился. Во первых потому, что ему принадлежало несколько газет в Амери-

и между ними "Daily Mail", а с прессой всегда надо было дружить, а во вторых он был очень влиятельный человек в Лондоне, был очень богат, независим и всегда мог оказать нам помощь в трудную минуту жизни труппы.

Как раз теперь, этой зимой мы и переживали такую "трудную минуту" Дягилев, который никогда, никого не посвящал в свои денежные дела, за несколько дней до начала нашего сезона в Monte-Carlo, вдруг заговорил со мною о том, что у него нет денег на постановку новых балетов.

— "Правда, говорил он, "Вачавом" уже сделан "Romeo and Juliet" не будет дорого стоить, но на остальные два не знаю где мне их достать?

Расчеты со Stoll'ем в Лондоне и неудача в Берлине меня сильно подвели, и знаете, что я придумал? продать занавес "Треуголки", которую писал сам Picasso и под которой есть его подпись, а так же и четырех портретов из декорации "Cuadro Flamenco" так же написанные им. Покупатель находится в Германии и дает хорошие деньги, на них мы справимся и сделаем нужные нам балеты."

Закончив он вопросительно посмотрел на меня. Мне жаль было разставаться с этим занавесом, который я очень любил и я осторожно сказал

что не будут ли нас упрекать в прессе и публике, что теперь, мы даем балет Picasso без знаменитого его занавеса?"

— "А мы скажем, что бережем его и не хотим трепать по пыльной сцене," ответил он и засмеялся веселым смехом.

— "Знаете что, велите-ка приготовить занавес завтра и я сам приду и при мне вырежем из нея написанную Picasso картину, а так же и портреты из кулис "Cuadro Flamenco". Так это и было сделано и все продано в Германию. Позднее Дягилев, подумывал продать и занавес от балета "Parade" тоже написанную при участии Picasso, но покупателя не находилось из за его огромных размеров.

6

В течение наших весенних спектаклей в Monte-Carlo, мы дали кроме двух балетов не шедших здесь раньше "Из Matelotes" и "Barabau" и первое представление "Romeo and Juliet" (creation) для выступления в котором а также и в других балетах Дягилев пригласил Т. Карсавину

Мотивы побудившие его это сделать были разнообразны. Помимо того, что Дягилев очень любил Карсавину свою первую балерину, как он говорил (между прочим, теперь, он никогда больше не упоминал это название, а всегда говорил "первая танцовщица",) ему очень хотелось, чтобы молодой начинающий танцор Лифарь танцевал в новом балете партию Romeo с Juliet – Карсавиной, которая танцевала с Нижинским, в самую блестящую пору их сценической деятельности и этим, как бы соприкоснулся с тем замечательным временем, которое называли "золотым периодом Русского Балета"

Хочу отметить, что несмотря на безостановочное стремление Дягилева к модернизму он, в тоже время, очень ценил в искусстве традиции и с большой любовью относился к артистам их сохраняющим. И часто говорил молодежи, чтобы они ценили и сохраняли те достижения в балетном искусстве, которые получили в наследство от их предшественников.

И наконец, последней причиной побудившей Дягилева пригласить Т. Карсавину, был уход Немчиновой, которая занимала у нас одно из первых мест.

Я уже говорил, что Дягилев, из за ея самовольнаго ухода, имел неприятности во время оперного сезона,

которые могли распространиться и на балетный
Приезд же Карсавиной, имевшей огромное имя
и, которую все здесь помнили в блестящих выступлениях с Нижинским, исключал какие либо разговоры на эту тему.

В первый спектакль нашего сезона, как новинку мы дали "Les Matelotes", имевший большой успех
Затем прошел "Вачаван", приведший в восторг Монте-Карло и особенно его итальянскую колонию и
затем, на последней недели, нашего здесь пребывания
4 Мая Дягилев дал премьеру "Romeo and Juliet"

Остановлюсь несколько подробнее на этом балете, хотя он ничем особенным и не выделялся. Декораций в нем, в привычном смысле, не было. Когда поднимался занавес, то сцена была такой, какой она бывает, когда все декорации с нея убраны. Первый момент, это публику приводило в смущение, многие думали, что произошла ошибка и занавес подняли не вовремя, но после того, как артисты начинали танцевать, все понимали, что это сделано специально, а заглянув в программу, узнавали, что действие представляет репетицию на сцене. Декорации же заменялись отдельными шассе которые меняли, по ходу действия, сами артисты

и которые изображали, то кусок зала, то двор, или балкон в саду. Костюмы были более, чем просты: все одинаковые, желтого цвета туники для дам и танцевальные школьные костюмы для мужчин и только действующие лица, во второй картине, были в традиционных костюмах "Romeo and Juliet".

Весь же живописный интерес в балете сосредоточивался на двух передних занавесах, один который опускался в середине балета и другой в его конце, нарисованными Max Ernst и Jean Miro. Вся композиция и рисунок этих занавесей, совершенно не подходили к балету и шли в разрез с сюжетом, музыкой и хореографией, но Дягилев должен был, что называется, всыпать перец в этот простой балет и таковым оказалась живопись сюрреалистов

Приведу небольшой разговор с Дягилевым, во время световой репетиции. Освещая эти занавесы, Дягилев необыкновенно или восторгался и старался выделить светом, чуть ли не каждую линию. Я, как всегда, должен был присутствовать на этой репетиции. Дягилев после того, как изрядно измучив электротехников, наконец установил свет, обернулся ко мне, он сидел в креслах впереди меня и сказал:

— "Неправда ли, первый занавес замечательно красив?"

Я же все время разсматривал его, но никак не мог понять

чем собственно он так восхищается. Перед нами висело большое полотно синевато-голубого цвета и был нарисован огромный диск, вроде граммофонной пластинки, но не целиком, а на три-четверть выступая из какого то тумана. Той занавеса был красив и очень тонко весь он был нарисован нашим замечательным декоратором Князем Шервашидзе. Но приходить в восторг от этого я никак не мог и робко сказал Дягилеву, что я никак не могу понять его восторга.

Дягилев вдруг вспылил:

— "А я не понимаю вас, сказал он! Сколько лет мы с вами вместе работаем сколько перевидали всего, а вы никак не хотите понять и восторгаться тем, что дает новая живопись"

— "Может быть это и красиво, возразил я, но я считаю эту живопись односторонней, ограниченной, бессмысленной и даже часто уродливой и таким, в данном случае, для меня является сюрреализм. и наслаждения мне доставить он не может.

Дягилев встал и сказал:

— "Я тороплюсь, потом мы с вами поговорим на эту тему и я Вам докажу, что в этом "уродстве" как вы изволили выразится, есть большая красота."

Музыка написанная англичанином C. Lambert для "Romeo and Juliet" была приблизительно такого же порядка и характера, как музыка других композиторов модерн, которую они писали для предыдущих балетов поставленных Дягилевым. Допускаю, что она могла нравится музыкантам, но публика осталась к ней равнодушна.

Про хореографию Нижинский очень трудно было что либо сказать, потому, что ее почти не было. Был несколько измененный экзерсис артистов у полка, действие происходило в классе Русскаго Балета, было Pas de deux и было много пантомимных сцен, но собственно танцев повторяю почти не было.

Балет делился на две части и занавес опускался во время антракта не до конца, не до полу, а так что публика видела ноги всех двигающихся на сцене в течении всего антракта — Это было забавно и ново.

Между прочим хореографию, так называемого, прохода артистов через сцену, который Дягилев придумал сделать уже после отъезда Нижинской, сочинил Баланчин весело и мило.

Задумывая балет "Romeo and Juliet", Дягилев хотел, чтобы Лифарь в нем занял, такое же центральное положение, какое имел Доми в "Синем Поезде", но этого не получилось и,

не по вине Лифаря. Он в роли Ромео был красив, строен и динамичен. Не имея в танцах технических трудностей, исполнял их отлично.

Карсавина - Juliet была очаровательна, проста мила, искренна и грациозна, но к сожалению, хореографическая часть обеих партий не была значительной и большого впечатления не оставляла.

Кончался балет тем, что Лифарь - Ромео в костюме пилота с Карсавиной - Juliet на руках проносился через сцену, как бы летая на аэроплане. Это могло быть своего рода, данью Дягилеву, модернизму.

Общее впечатление от балета было хорошее и публика он понравился. Им закончился наш сезон в Монтекарло и через несколько дней труппа уехала в Париж.

"Ромео и Juliet" был последним балетом, которым Нижинская участвовала в труппе Дягилева.

7

В этом 1926 году XIX Русский Сезон С. Дягилева с первых состоялся в театре "Sarah Bernhardt" В нем мы попали в этот зимний сезон

Парижа, с которым были связаны первые воспоминания о громадном успехе Русского Балета в 1909 году.

Первый спектакль в Париже, как я не раз говорил, всегда вызывает у артистов какое то особое возбуждение, а на этот раз оно было усилено еще и тем что нам сообщили из полиции, что вечером готовится демонстрация протеста против сюрреалистов М. Ernst и J. Miro из за их сотрудничества с "Капиталистом" Дягилевым.

В вечер первого представления 18 Марта, зал, конечно, был полный и публика с интересом ожидала, что нового покажет Дягилев. На сцене же, в ожидании скандала, артисты были встревожены.

Первый балет "Pulcinella" прошел спокойно. После него, в антракте, Дягилев подошел ко мне и немножко взволнованным голосом сказал, что если ожидаемый скандал разовьется, то чтобы я опустил занавес и зажег свет в зрительном зале и чтобы теперь же предупредил о его распоряжении Дезармьера — нашего дирижера. Видимо "перец", который Дягилев всыпал в балет в лице сюрреалистов, кому то сильно бросился в нос!

"Romeo and Juliet" начался спокойно, но как только был опущен занавес — Peiture — начался скандал. Поднялись крики, шум, стучали ногами об

пол

и с верху посыпались в большом количестве прокламации x)

Балет продолжал идти до момента, пока артисты могли слышать музыку, но так как шум не возрастал то Дезормьер принужден был остановить оркестр, после этого я опустил занавес и зажег свет в зале. Полиция довольно скоро навела порядок, выведя из театра особо ретивых протестантов и когда в зале наступила относительная тишина, спектакль возо-

x) Прокламация с протестом подписанная Zais Aragon и André Breton гласила следующее:

" Il n'est pas admissible que la pensée soit aux ordres de l'argent. Il n'est pourtant pas d'année qui n'apporte la soumission d'un homme qu'on croyait irreductible aux puissances auxquelles il ~~aux~~ s'opposait jusqu'alors. Peu importent les individus qui se résignent à ce point a en passer par les conditions sociales, l'idée de laquelle ils se reclamaient avant une telle abdication subsiste en dehors d'eux. C'est en ce sens que la participation des peintres Max Ernst et Joan Miró au prochain spectacle des Ballets russes ne saurait impliquer avec le leur de déclassement de l'idée surréaliste.

бновился и балет благополучно дошел до конца.

Артисты, конечно понимали, что протест направлен не против Русского Балета, но все же было неприятно хотя все знали, что скандал в Париже на первом спектакле, всегда способствует успеху сезона.

В конце концов, несмотря на всю эту историю балет прошел хорошо. Музыку не ругали, но правда его и не восторгались, хореографию обошли молчанием, а о скандале...

-Idée essentiellement subversive, qui ne peut composer avec de semblables entreprises, dont le but a toujours été de domestiquer au profit de l'aristocratie internationale les rêves et les révoltes de la famine physique et intellectuelle. Il a pu sembler à Ernst et à Miro que leur collaboration avec Monsieur de Diaghilew, légitimée par l'exemple de Picasso, ne tirait pas a si grave conséquence. Elle nous met pourtant dans l'obligation, nous qui avons tout souci de maintenir hors de portée des négriers de toutes sortes les positions avancées de l'esprit, elle nous met dans l'obligation de dénoncer, sans considération de personnes, une attitude qui donne des armes aux pires partisans de l'équivoque morale.
On sait que nous ne faisons qu'un cas très relatif de nos affinités artistique avec tel ou tel. Qu'on nous fasse l'honneur de croire qu'en mai 1926 nous sommes plus que jamais incapables d'y sacrifier le sens que nous avons de la réalité révolutionnaire"

и о сюрреалистах высказывались разные суждения
Всех забавляло, что балет шел без декораций
и считали это занятной выдумкой, так же, как
и применение сюжета "Romeo и Juliet" в той форме,
как он был использован для балета.
Действующие лица понравились. Лифарь своим
темпераментом вызывал восторг и все нашли, что
этот юный танцор делает большие успехи. Корса-
вина в Пароже не могла выступать и ее заменила
А. Никитина. В этой роли технически легкой она
была мила, и на этот раз Дягилев действительно ее
похвалил.
Балет публике понравился, а скандал помог его успеху.
Третьим балетом в этот вечер шли "Les Matelotes"
и как и в прошедшем году очень хорошо принимались публикой.
Второй новинкой для Парижа был "Вагавой"
Наибольшее внимание привлекла декорация Utrillo
но и музыка и хореография так же были одобрены
зрителями.
Дягилев имея четыре новых балета устраивал
премьеры через каждый спектакль и теперь очередь
была за "Pastoral"
После очень большого успеха, который имел,
в прошедшем году, балет "Les Matelotes", не

задумываясь много, Дягилев решил использовать тех же авторов и в той же комбинации для постановки балета "Pastoral". Кохно, вновь сочинил сюжет, Auric, написал музыку, Гриппа — декорации и только хореография, на этот раз, была не Мясина, а Баланчина.

Хотя Дягилев был очень мудрым человеком и должен был хорошо знать, что одну удачно созданную вещь очень трудно, так же удачно повторить в другом виде и форме, хотя бы и с теми же самыми авторами, но поддался соблазну. Расчет не удался и балет не получился таким, каким он мечтал его видеть. Он состоял из 12 сцен и главной, центральной должна была быть, сцена синематографической съёмки. Для нея, Дягилев придумал использовать целый ряд шасси-ширм, которые выносились во время ея и менялись в разных направлениях, в гораздо большем количестве, чем это делалось в "Romeo and Juliet". Это было интересно, но мешало ходу балета и он постепенно их сокращал в конце концов совсем ~~и~~ упрощ[illegible]

Декорации Гриппа, на этот раз, не были хороши. Музыка Auric уступала во многом его же музыке в "Les Matelots", а Баланчин по ходу сюжета не имел возможности поставить много танцев и балет был или беден. Мне лично даже

не совсем было понятно почему такой прозаический
балет был назван "Pastoral"; казалось это название
совсем не подходило к тому, что зритель видел на
сцене. Главными действующими лицами являлись:
Звезда кинематографа — Ф. Дубровская и Телеграфист
— С. Лифарь. Дубровская была хороша и декоративна
в этой роли, партия же Лифаря получилась неинтересной.
Артисты, быстро подмечающие слабые стороны
в постановках, в данном случае, говорили, что глав-
ным действующим лицом был, не Дубровская и не
Лифарь, а велосипед, на котором последний по-
являлся на сцене и почти не разлучался с ним до конца.
Велосипед этот, даже принимал участие в Pas de
deux Дубровской и Лифаря! Баланчин очень остро-
умно использовал его для разных трюков во время
их танца. Шутники артисты, в подтверждении
своих высказываний, ссылались на программу, где
велосипед был помечен под именем Oeuvrique!!
Повторяю, балет не удался и получился каким то
безцветным, без души и тела созданием.
Реакция на него и прессы и публики была очень сла-
бая.
Теперь, во второй половине сезона, подошло
время показать Парижу последний, четверный самый
экстравагантный балет. Музыка в нем принадлежала

тетрадка №5 — к странице 35

JACK IN THE BOX

Dances to unpublished Music by Erik Satie. Orchestrated by Darius Milhaud, and placed at the disposal of M. S. Diaghileff by Count Etienne de Beaumont, owner of the work. Scenery and Costumes by André Derain. Choregraphy by G. Balanchin. Scenery executed by Prince A. Schervachidze. Costumes made by the Maison Muelles, Paris.

The Puppet ... ... STANISLAV IDZIKOVSKY
The Black Dancer ... ... ALEXANDRA DANILOVA
Two Dancers ... ...LUBOV TCHERNICHEVA and FELIA DOUBROVSKA
The Cloud-bearers ... ... MICHAELOV and LISSANEVITCH

SYNOPSIS

The music of "Jack in the Box" consists chiefly of three dances, which were composed for piano about a quarter of a century ago as incidental music to a scenario by Jules Déparquit. The composer always believed that he had left the MS. in a cab, but he was in the habit of accumulating his discarded suits, of which a large number were found at his death, and in the pocket of an old jacket were discovered the long lost dances, which have since been orchestrated by Darius Milhaud. The preceding Fanfare and the two connecting entr'actes are Satie's own orchestration, the latter being part of a strange experiment which he called *musique d'amenblement*. Music was to become as much part of interior decoration as the paper on the walls, which adds to the amenities without anybody being conscious of its presence. Satie thought the idea had wonderful commercial possibilities, because he believed that everybody who could afford it would have his own *musique d'amenblement*. But at a supper party which he organised on these lines the guests annoyed him exceedingly by insisting upon listening attentively to the music instead of being subconsciously soothed by it, and the experiment was a fiasco. The first entr'acte is derived from a song heard in these islands. The second is based upon the well-known air "Connais-tu le pays?" from "Mignon," and a theme from Saint-Saëns' "Danse Macabre,"—E.E.

Intermission

SYMPHONIC INTERLUDE

"The Battle of Kershenetz" ... ... *Rimsky Korsakov*

"The Legend of the Invisible City of Kitesh and of the Maiden Fevronia," was the last but one of Rimsky-Korsakov's Operas, the last being "The Golden Cockerel." It was composed 1903-5, but held back until 1907, mainly by the objection of the censor to its semi-religious character. The city of Kitesh, beset by a horde of Tartars, implores the aid of Heaven. The Tartars are victorious in the battle on the banks of the River Kershenetz, but when they reach the lake the city has been miraculously enveloped in mist and lifted from its site. They can see its reflection in the waters and the clouds re-echo its church bells, but of the city itself there is no sign. This music is played between the two scenes of the third act, and describes the battle.

FRIDAY, JULY 16th, 1926

THAMAR

Choregraphic Drama in One Act

Music by Balakirev. Scenery and Costumes by L. Bakst.
Choregraphy by M. Fokine.

Thamar, reine de Georgie .. .. .. LUBOV TCHERNICHEVA
Le Prince .. .. LEON WOIZIKOVSKY

Amies de Thamar :

MMES. NIKITINA, DEVALOIS, GEVERGEVA, SAVINA, MAIKERSKA, CHAMIE, KOMAROVA, FEDOROVA, BRANITSKA, ZARINA, EVINA,

Lezghins :

MM. SLAVINSKY, KREMNEV, TCHERKAS, JAZVINSKY, FEDOROV, PAVLOV, VINTER, MICHAELOV, CIEPLINSKY, LISSANEVITCH

Servantes :

MMES. MARKOVA, KLEMETSKA, BARASH, BARTOVSKA,

Serviteurs de Thamar

MM. LIFAR, BALANCHIN, IGNATOV, STRECHNEV

SYNOPSIS

Thamar is a cruel, voluptuous Queen of Georgia of old, who keeps watch in a high turret chamber looking over a pass, and lures to their doom such wayfarers as venture within hail. She welcomes such with ardour and abandonment, but on the morrow dooms them to death.

The queen is sleeping when the rumour passes among her girls that a traveller has been espied. The queen wakes, and from the turret window waves a rose-red scarf, while the men fetch in the young stranger, who gazes in wonder at the splendours of the queen's chamber and at once falls captivated by her charms. Moments of pleasure pass quickly by. There is languourous dancing by the queen's handmaidens and wilder measures by her warriors. The queen dances with them, and her new lover, now intoxicated with pleasure, is forgetful of all but the moment's bliss. The orgy reaches its climax, the stranger meets his doom. A door in the outer wall is opened and his body vanishes through it into the torrent which rages below. The door is closed; the vampire queen falls wearily among her piled cushions. But soon a rumonr passes among her girls. The queen is awakened; and from the turret window she once again waves alluringly the rose-red scarf.

SYMPHONIC INTERLUDE

Spanish Fantasy ... ... *Lord Berners*

This work was composed in 1919, and consists of three continuous sections: Prelude, Fandango, and Pasodoblé. The manner in which the local colour is applied suggests that certain folklorists may have appealed to the composer's sense of humour.

Erik Satie, французскому композитору, которого Дягилев очень любил и называл отцом современной французской музыки, считая, его очень талантливым и не достаточно оцененным.

В нашем репертуаре уже был один его балет "Parad" поставленный Дягилевым в 1917 году в декорациях Picasso и с хореографией Мясина. Теперь, после смерти E. Satie Дягилев все время искал возможности поставить, что либо еще под его музыку, но ничего не находил подходящего.

И вот, однажды, он узнал, что у Графа Etienne de Beaumont, есть произведения принадлежащие Satie и являющиеся собственностью графа, конечно он обратился к нему и уговорил одолжить их для постановки балета, который получил название "Jack in the Box". Вот что было напечатано в программе под этим названием "Танцы поставленные в этом балете на неизвестную музыку Erik Satie, оркестрованную Darius Milhaud и предоставленную в распоряжение С. Дягилева графом Etienne de Beaumont, являющемся собственником этого произведения. Декорации и костюмы André Derain. Хореография Д. Баланчина. Декорации в исполнении князя A. Schervachidze. Костюмы в исполнении Maison Muelles, Paris."

Затем шел Synopsis:

Музыка "Jack in the Box" состоит главным образом из трех танцев, которые были сочинены для рояля, около четверти века тому назад в виде легкой музыки на либретто Jules Déparquit. Композитор был уверен, что он забыл рукопись в такси, но это было не так. Satie имел привычку хранить свои старые костюмы, каких большое количество было найдено после его смерти и в одном из старых пиджаков в кармане и было найдено давно потерянная рукопись-танцев, которые затем и были оркестрованы D. Milhaud. Фанфары в виде вступления и два связывающие антракта, являются в собственной оркестровке Satie. Эти антракты являлись странным опытом, который он назвал „Музыка для меблировки" По его мысли музыка должна была сделаться частью внутренней обстановки, как например: Шпалеры, которые дополняют атмосферу комнат и в то же время никто их не замечает. Satie был уверен, что эта идея имела замечательные комерческие возможности, потому что, по его мысли, все кому это будет доступно, будут иметь свою собственную, „Музыку для меблировки"

Но на одном собрании, которое он устроил в

этом духе, приглашенные им гости, страшно разочаровали его, тем, что внимательно слушали музыку вместо того, чтобы быть неведомо для них ею убаюканными. Опыт с треском провалился.

Первый антракт вдохновлен песней услышанной им на английских островах, второй построен на хорошо ~~построенной~~ известной мелодии: "Connais-tu le pays?" из "Mignon" и на тему "Danse Macabre" - Saint-Saëns". Е.Е.

Конечно широкой публике балет не мог нравиться она его не понимала и смотря скучала, но весь художественный круг отнесся к затее Дягилева с большим вниманием. Музыка E. Satie, декорации A. Derain, хореография G. Balanchine и участие лучших артистов труппы, все это вместе придавало балету большой интерес и вызвало много толков и суждений.

Чтобы закончить рассказ об этом нашем сезоне, следует сказать, что все новые балеты, показанные публике впервые, были интересны, но не вызывали в ней энтузиазма, как это бывало в былые годы и только "Петрушка" и "Свадебка" так же показанные в этот сезон, взвинчивали, что называется, публику и приводили ее в восторг

"Свадьбу" мы давали в Париже уже в третий раз и каждый раз она производила большое впечатление. Хотя присяжный балетный критик Левинсон, которого Дягилев очень не любил (и называл умным-дураком) писал о хореографии так: "Нижинская руководствуется в этом балете некоторыми и наименее счастливыми приемами, первого варианта "Священной Весны" осуществленного ея братом: механическим воспроизведением ритма" и далее продолжал: "Сегодня танец сведен к унылому топоту мерной маршировки". Но он в своем суждении был не прав. "Свадьбо-действительно была вся построена на ритме, но на живом ритме, а отнюдь не на механическом, потому что она так и зарождала зрителя.

Всеми спектаклями в Париже дирижировал молодой-дирижер Roger Desormière.

Припоминаю до его поступления к нам такой разговор между Дягилевым и Кохно. Дягилев обращался к последнему и спрашивает:

— "Борис, ты не помнишь как фамилия того юного дирижера, которого мы с тобой слушали последний раз?

— "Какого дирижера" переспрашивает Кохно.

— "О Господи, говорит Дягилев, ту того который похоже на Карсавину

— "Ах! этого — Дезормьер"

Сравнение с Карсавиной было меткое и лестное. Дезормьер, действительно был красив, но сходство с Карсавиной все же было очень отдаленное.

8

Наконец, после длиннаго перерыва, Русский Балет вновь, возвращался на свой нормальный путь: сезон в Monte-Carlo, сезон в Париже и теперь собственный сезон в Лондоне.

Прошло пять лет, как мы последний раз его устраивали в "Princes Theatre" и публика теперь с интересом его ожидала.

Дягилев хотел, в этом году, организовать спектакли в Лондоне, сам, без посторонняго посредничества, расчитывая, что они будут удачными и намечал для них устройства "His Majesty's Theatre" один из самых приятных театров Лондона, но на это ему нужны были средства, которых у нас не было и тогда он подумал обратиться к Rothermere, с которым все время поддерживал добрые отношения, с просьбой субсидировать его для устройства этого сезона с обещанием

вернуть деньги после его конца.

Rothschild, после некоторого колебания, согласился и Дягилев получил возможность организовать действительно один из самых замечательных и блестящих Лондонских сезонов. Заинтересованный теперь не только в его художественном успехе, но так же и в материальном, он прекрасно его обставил, показав бывшую репертуар из 20 ти балетов из которых четыре были совершенно новыми для Лондона и пригласил для участия в них Трефилову, Карсавину и Лопухову, которых любили и ценили в Лондоне.

His Majesty's Theatre очень хорошо построен. Зрительный зал приятный, а сцена удобная для танцев и несмотря на ее небольшие размеры, наши бывшие декорации в ней выглядели эффектно и красиво.

В день открытия сезона театр был полный и прием оказанный нам лондонской публикой был замечательным. Создалось впечатление, что мы действительно в Лондоне не были пять лет!

В этот вечер, в первый раз в Лондоне, шла "Сказка" – Стравинского. Лондон любил его "Петрушка" и "L'oiseau de Feu", но к "Le Sacré

1966 г. **МАРТЪ** Нов. ст. (31 д.)

9

Февраль 1966 г. **24** Ст. ст. (28 д.)

СРЕДА

1-е и 2-е Обрѣтеніе честн. Главы свят. славн. Пророка, Предтечи и Крестителя Господня Іоанна.

Прпд. Еразма Печерск. (XII в.), блж. кн. Романа Угличск. (1285 г.).

Божественная Литург. Преждеосвящ. Даровъ.
Чтенія: на 6-мъ часѣ: Исаіи X, 12-20;
на Веч.: Быт. VII, 6-9; Притч. IX, 12-18.

На лит.: (Предтечѣ): 2 Корѳ. IV, 6-15; Матѳ. XI, 2-15.

3-ья седмица Великаго Поста.

Прославленный по Кавказу генералъ Баклановъ былъ назначенъ Начальникомъ Военнаго Отдѣла во время польскаго возстанія 1863 года въ Августовскую губернію. Къ нему явились со служащими представители польской шляхты. Грозный генералъ Баклановъ наводилъ ужасъ на кавказскихъ горцевъ и польскіе паны чувствовали трепетъ, ибо каждый изъ нихъ имѣлъ свои грѣшки.

Выходитъ къ панамъ фигура колоссальнаго роста и на привѣтствіе говоритъ слѣдующее:

— Здравствуйте... Я знаю, вамъ говорили про меня, что я дѣтей малыхъ ѣмъ... Такъ если вы не будете бунтовать, я дѣтей вашихъ ѣсть не буду; а если будете, то и васъ самихъ съѣмъ... Ну, прощайте...

Грозный Баклановъ былъ любимъ населеніемъ. Всѣ видѣли въ немъ человѣка справедливаго и ходатая за поляковъ передъ неумолимымъ Муравьевымъ.

(Изъ "Военнаго Сборника").

Распекать — сильно выговаривать, бранить, разносить, задавать головомойку.

du Printemps" и "Le Rossignol", относился очень сдержанно. "Свадебка" же, которую трудно было причислить ни к первым ни ко вторым — понравилась и была хорошо принята.

Следующая новинка, данная через неделю, был балет "Romeo and Juliet", заинтересовавший публику своим сюжетом, музыкой английского композитора, и выступлениями Т. Карсавиной, а так же забавлял всех отсутствием декораций.

Сезон наш должен был продлиться пять недель. Самым плохим днем для сбора считался понедельник, поэтому все премьеры новых балетов Дягилевым были назначены именно на него и этим он достигал того, что в этот день театр всегда был полный.

Как раз в это время, после второй нашей премьеры, Дягилев передал мне телеграмму из Мадрида следующего содержания: "Leurs Majestes espèrent pouvoir assister un soir spectacle Ballets Russes, fixerons date a son arrive. Duc Miranda. Он только что ее получил, был очень доволен и велел выставить ее для прочтения артистами. Она показывала, что Король Испанский не забыл наш балет и еще будучи в Мадриде думал его посетить

К сожалению на этот раз, его поездка в Лондон не состоялась и мы лишились возможности вновь увидеть на нашем спектакле нашего неофициального покровителя.

В следующий третий понедельник была назначена премьера "Pastoral". После Парижа Дягилев его упростил, убрав окончательно переносные декорации и балет от этого выиграл и здесь довольно неожиданно публике понравился и даже имел известный успех. Я уже замечал, что вкус англичан часто разнился со вкусом французов!

Последнюю новинку Дягилев приберег на конец сезона. Между "Cimarosiana" которой начался спектакль и "Les Matelotes", которыми закончился шел придуманный им "Festival Eric Satie", состоявший из трех частей. В первой части выступала Marcelle Mayer, французская пианистка исполнившая на рояле две его вещи. Во второй части шел балет "Parade" и в третий "Jack in the Box". Спектакль благодаря этому фестивалю получился экстравагантный, но англичане иногда любили необыкновенные представления и часто проявляли к ним известный интерес.

Итак, благодаря новым балетам и большому

репертуару, интерес у публики к спектаклям не ослабевал, а участие в них: Трефиловой, Карсавиной, Лопуховой, Чернышевой, Соколовой, Даниловой и Дубровской повышало его.

В этом сезоне танцовщики доминировали над танцорами и последние были на втором месте, хотя так же отлично танцевали как и всегда, Войцеховский Идзиковский Лифар Баланчин и Славинский. Всеми спектаклями дирижировал E. Goussens и не мало способствовал их успеху.

Сезон прошел блестяще и художественно и материально. Дягилев сполна смог расчитаться с Rothermere вернув ему полученную субсидию для устройства спектаклей, но последний имея постоянную ложу в театре, предоставленную ему Дягилевым не пожелал его пользоваться безплатно и заплатил за нее за все спектакли.

Сезоном Дягилев и Rothermer остались очень довольны и Rothermere сам сразу же, заговорил о новом осеннем, считая, что его следует устроить и что он будет иметь такой же успех, как только что прошедший.

9

После Ostende, где состоялись два спектакля Русского Балета, и куда труппа приехала из Лондона, мы отправились в Touque-Paris-Plage, где, так же, дали три представления, до начала оперного сезона, организованного René Blum'ом, которому, на это время предоставил Дягилев свою труппу, сроком на один месяц, поручив управление ею В. Нувель, благодаря чему, я получил возможность сразу же уехать отдыхать.

После огромной работы, которую мне приходилось вести, во время хода спектаклей, первые дни отдыха я чувствовал себя, как то не ловко и невольно мысль возвращалась к привычному делу, к людям с которыми только что разстался и в первую голову к Дягилеву, думая о котором мои мысли делались какими то тревожными.

Оставшись один, я старался разобраться и понять многое происходившее передо мною. Вспоминал ежедневные встречи с Дягилевым, его разговоры, теперешнее его отношение к артистам и как то, само собой, напрашивалось заключение что Дягилев изменился, что он стал не таким, каким был раньше, что ему становится скучно заниматься балетом и хотелось бы заниматься

чем то другим. Я припоминал, что он часто говорил, что следовало бы ликвидировать Русский Балет и заняться созданием не большого, нового балета, более интимнаго и более интереснаго. А также, не раз, он жаловался, что не может поехать в Россию, что он не имея с ней общения душевно скудеет.

Припоминая все это, у меня начинало создаваться впечатление, что Дягилев устал и теряет интерес к своему делу. От таких мыслей и заключений на душе становилось печально. Невольно напрашивался вопрос: что же станет с балетом, если его вдохновитель, окончательно охладеет к нему?

В связи с этим я задумывался и над его новым увлечением книгами. Не раз я замечал, с каким он оживлением и удовольствием, сообщал мне о приобретении им, той или иной, редкой книге и видно было, что этот его новый интерес начинал отодвигать на второй план Русский Балет.

Сумируя эти свои разнообразные мысли, передо мною вставали два вопроса: Первый, как может отразиться на существовании Русского Балета, новое увлечение Дягилева книгами и второй — почему наступило, или наступает, охлаждение его к балету? Припоминая первые годы существования

Русского балета и стараясь уяснить себе, что собственно больше всего интересно мне Дягилев в нем, я пришел к убеждению, что интересовало его не только организовать и создать новый балет, но ему хотелось быть и непосредственным творцом в нем. Единственная же область, в которой он мог проявить свое творческое начало, была хореография, в которой, через создаваемых им же хореографов, он мог реализовать то, что задумывал, то есть создавать — творить. Эти мысли пришли мне в голову и раньше и я уже высказывал их, но теперь, мне становилось ясно, что в этом, собственно главном образом и заключался его интерес к балету. После же того, как он разошелся с Нижинским, а затем и с Мясиным, найти нового талантливого, в области хореографии, танцора ему не удалось и он начал постепенно остывать к балету. Неудавшийся же опыт с Доминым и Лидаревой только усилил этот его отход от него.

Помимо этого, теперь, с каждым годом, он становился старше и старше. Трудно искать талантливых людей и затем вновь

воспитывать и обучать их, уже не было той охоты, тех сил и энергии, как раньше и чувство усталости начинало себя давать знать.

Появление Баланчина не меняло положения. Его творчество Дягилеву нравилось, но Баланчин, несмотря на свою молодость, был уже сформировавшимся хореографом и Дягилев мог его только поправлять и направлять но не творить через него, а потому он предоставил ему свободу и примирившись с положением всех своих интересов перенес на книги.

Продумав все это я все же не мог придти ни к какому заключению относительно того, как же дальше Дягилев будет поступать по отношению своего балета? Ведь как бы то ни было Русский Балет еще существовал и властно требовал к себе забот и внимания а Дягилев, волей или неволей, должен был уделять ему много сил и времени!? Но обдумывая этот второй вопрос я неожиданно разрешил мои сомнения о дальнейшем существовании нашего балета.

Сделавшись коллекционером, над которыми так недавно, Дягилев подсмеивался, назвавши их "узкими любви" и став собирать редчайшие книги он с большим упорством их разыскивал по всему Свету и покупал не задумываясь. А они стоили большие деньги,

а деньги ему могла дать только Русский балет, а потому, из-за нового своего увлечения оставить балет он не мог, а наоборот, должен был внимательно следить за ним и улучшать его.

Гуляя по городу и по берегу моря и обдумывая все это, я ясно увидел, что непосредственной опасности существованию Русского балета нет. Что при сохранившихся обстоятельствах он должен продолжать жить и даже развиваться и процветать.

Да кроме того, зная увлекающуюся натуру Дягилева, я не исключал возможности, что он, насытившись своей новой страстью к книгам, может так же ее оставить и вновь вернуться целиком к балету, если бы, вдруг, небо не послало какого либо неожиданного толчка извне.

И, как бы в подтверждение моих мыслей через некоторое время, я получил одно за другим несколько писем от Дягилева со всевозможными указаниями относительно предстоящей работы Русского балета.

В первом из них, он сообщал, что осенью, мы снова будем давать наши спектакли в Лондоне, что необходимо будет поставить

новый балет, над которым он теперь и работал. Спрашивал меня о том, достал ли Баланчин из России артистов и какие новости от Войцеховскаго, уехавшего в Варшаву, и так же хотевшего найти там хороших танцоров.

Письма эти показывали, что Дягилев хорошо отдохнул, в своей любимой Венеции, и вновь с большой энергией принимается за свое дело в Русском Балете. Они меня совершенно успокоили и конец своего отдыха я провел прекрасно.

10

Балет, о котором Дягилев мне сообщил, из Венеции, и который должен был быть поставлен в Лондоне осенью, назывался "The Triumph of Neptun". Задуман он был вероятно давно, может быть еще прошлым летом, когда Дягилев отдыхая в Венеции встречался там с лордом Berners — "не плохим композитором" — по его выражению. Этот балет являлся, как бы завершением целаго ряда предыдущих, без сюжетных балетов и был назван пантомимой, хотя правильнее было бы, назвать его балетным ревю. и состоял он из 12 картин.

Картины эти, имея каждая свою декорацию внутренно не были связаны одна с другой, и любую из них, можно было убрать без ущерба для балета, что позднее Дягилев и сделал, найдя балет очень длинным и сократив его на две из них. Постановка этого балета, с таким количеством декораций и костюмов, стоила дорого, но Дягилев это делал по желанию Rothermere, который решил сделать, как бы, подарок английской публике — балет был: Английская пантомима из эпохи Королевы Виктории.

Подготовительные репетиции его, и других балетов для осенняго Лондонского сезона, начались в Париже. Этой осенью Дягилев произвел большие перемены в составе труппы, удалив из нея все, без исключения, слабые элементы. Смог он это сделать потому, что балет, называвшийся "Романтическим Театром" перестал существовать и многие артисты пожелали поступить к нам в труппу включая и главных его руководителей Б. Романова, Е. Смирновой и А. Обухова. Дягилев даже запросил меня какое жалованье следует им предложить и я не знаю по какой причине вхождение их в труппу не состоялось.

Приехала так же в это время из Варшавы, по рекомендации Вийцеховского, Вера Петрова. Приглашение ее было связано с уходом из труппы Никитиной после летнего Лондонского сезона и с нарушением ею контракта, который я с ней заключил во время отпуска.

Большая перемена артистов, ставила меня в трудное положение по подготовке сезона. Времени для репетиций было не много и я боялся, как бы не повторился спектакль, данный в прошлом году в Антверпене, после которого состоялась жестокая Дягилевская "чистка морали", а потому на этот раз я сам позаботился, чтобы на первые спектакли в Лондоне были назначены наиболее легкие перепетированные балеты.

Предстоящий, осенний Лондонский сезон должен был состояться под двойным покровительством.

Под патронажем H.R.H. The Duke of Connaught и S.A.S. La Princesse Hereditaire de Monaco.

Дягилев любил такие высокие покровительства. На афишах и программах, это выглядело очень красиво и внушительно, и конечно, для нас, имело большое значение, очень импонируя публике. При первом моем свидании с Дягилевым в Париже он не без заметного удовольствия сообщил об этом.

Спектакли должны были состояться в Theatre Lyceum.

и продолжиться четыре недели.

Театр этот не был уютным, но публикой посещался охотно.

Дягилев был очень озабочен репертуаром в виду того, что после сезона в His Majestis Theatre, прошло всего три месяца, а потому он придумал дать, несколько балетов давно не шедших в Лондоне, чтобы ими заинтересовать публику, так как новый балет "The Triumph of Nepsun" не мог был быть готов раньше последней недели нашего здесь пребывания.

Первым таким, как бы новым балетом, было дано "Лебединое Озеро", не шедшее в Лондоне с 1914 года. Теперь Дягилев решил дать только один первый акт из него (удобнее сказать вторую картину), соответственно переменив сюжет и сделав его более танцевальным, упразднив все скучные и не нужные пантомимные сцены. Принцессу Лебедь танцевала Данилова — Принца Лифарь и балет имел хороший успех.

Вторым, так же не шедшим с 1913 года балетом был "L'après midi d'un Faune". Последний раз здесь в нем выступал Нижинский. Теперь Фокина Дягилев поручил Лифарю, а главную Нимфу

исполняла Мте Чернышева. Оба были очень хороши и балет прошел как своего рода Cvèabion,

И наконец третий балет не шедший в Лондоне с 1921 года было "Жар-Птица".

Еще весной, во время наших разговоров с Дягилевым в Monte-Carlo, он говорил мне, что решил возобновить "Жар-Птицу" в новой обстановке Н. Гончаровой, как только к этому явится денежная возможность; такая возможность явилась после сезона в Лондоне и он тотчас же исполнил свое намерение.

Хочу передать небольшую сцену происшедшую на просмотре декораций, из-за ошибки самого Дягилева.

Декорация первой картины "Жар-Птицы" изображавшая сад из густо насаженных яблонь с золотыми яблочками и с бледно голубым небом была красива. Дягилеву она понравилась и он громко ее похвалил. Все сидели и любовались ею. Вдруг в некоторое время я не громко указал, что по ходу балета мне нужна в центре сцены яблоня. Дягилев поморщился и сказал, что ее надо будет написать отдельно. Затем я обратил его внимание на то, что выхода на сцену для царевен нет. Тогда Дягилев обратился к Н. Гончаровой и спросил ее:

— "Наташа, как же так вышло, что занавес

сплошной и нет выходов в ней?"

— "Но меня никто не предупредил, что должны быть выхода" ответила Гончарова

— "Гм, да! (промыкал Дяг.) ну что же делать, придется вырезать промежутки между деревьями и царевны будут проходить за ними это будет даже красиво"

— "Но ведь нужны еще ворота и забор через который лезет Иван-Царевич, добавил я.

— "Знаете что Григорьев, вы мне надоели, (раздраженно сказал Дягилев) говорите сразу, что вам еще нужно"

— "Дупло, для хранения Яйца Кощея"

— "Миша, обратился он к Бярионову, пожалуйста сговорись с Григорьевым и сделай все что ему нужно, а лично мне не нравится небо — светло, надо сделать его темным и со звездами".

После этого Дягилев встал, ни с кем не попрощался и разсерженным ушел из театра. Он очень не любил, чтобы другие замечали если он в чем либо ошибался. Произошла же эта его оплошность потому, что просмотрев эскизы Гончаровой, он не попросил ее показать их мне и декорацию я увидел в первый раз уже на сцене.

Через несколько дней, на генеральной репети

ции балета, я спросил его почему он сделал новые декорации, а не повторил замечательную старую - Головина — "Знаете, я не люблю, что либо повторять, гораздо интереснее делать новое".

И действительно не было ни одного случая, за все время его деятельности, чтобы он повторил какую либо декорацию.

Первое представление "Жар-Птицы" прошло отлично Данилова - "Жар-Птица", Ченнышева - Прекрасная - Царевна и Лифарь - Иван-Царевич были очень хороши, а новые декорации имели большой успех, особенно последняя, на которой было изображено, как на иконах, сотни церквей русских, но все без крестов на куполах. Н. Гончарова не любила рисовать на сцене крест. Повторяю, публика смотрела балет с удовольствием и не переставала посещать спектаклей проявляя к ним большой интерес. Так прошла неделя за неделей и подошла последняя на которую был назначен самый главный балет сезона "The Triumph of Neptun".

Эта английская пантомима являлась последним многокартинным балетом поставленным Дягилевым. Либретто к ней сочинил английский поэт S. Sitwell а музыку, как я уже упоминал, Лорд Berners. Самая же значительная часть всякой пантомимы - декорации и костюмы были выбраны, подобраны и распределены

по 12ти картинам самим Дягилевым. Для этого он воспользовался коллекцией Mr B. Pollack and Mr H. J. Webb и выбрал макеты эпохи Королевы Виктории, сделанные для детских театров Gruikshank, Tofts, Honigld and Webb, которые затем замечательно воспроизвел для балета наш милейший Prince A. Schervachidze.

Хореография и mise-en-scene принадлежало Баланчину, но собственно танцевальных картин было всего три: вторая, которая называлось "Cloudland", пятая "The Frozen Forest" и одиннадцатая "The Triumph of Neptune". Наибольший интерес, из за очень красивой декорации и особенно костюмов, из за больших красивых хореографических ансамблей и отличного дивертиссемента, представляла из себя последняя - одиннадцатая. Хорошо так же была поставлена пятая "The Froze Forest" с тремя женскими вариациями, она очень нравилась Дягилеву. Между прочим, на генеральной репетиции, после вариации Mme Чернышевой, Дягилев во все услышание сказал — "Любовь Павловна, очень хорошо, это может быть лучшее, что вы делали за вашу карьеру" Похвала Дягилева, всеми, всегда высоко

ценилась, хотя в данном случае она была не точна.

В репертуаре М-ль Гернгилевой было много других ролей, в которых она была не менее хороша чем в этой небольшой вариации.

В этом же картине Дягилев ввел летающий балет, который, как я припоминаю в Опере Королевы Виктории был очень распространен. Состоял он в следующем: во время танца ~~а~~ снежинок, некоторые из танцовщиц поднимались на воздух и переносились на другую сторону сцены. Это было очень красиво и эффектно и повторялось это несколько раз по разным направлениям в зависимости от рисунка танца. Дягилев этот летающий балет очень любил и любовался им с удовольствием наблюдая за полетами своих танцовщиц.

Прекрасно исполняя танец пьяного негра, в восьмой картине, сам Балашов. В этот момент, за кулисами, всегда был "Большой сбор" всем хотелось посмотреть его, так как он, очень часто, менял (замечательно импровизируя его каждый раз, танец) по новому.

Главными персонажами пантомимы были: The Fairy Queen - блестяще исполнявшаяся Дягилевой и Мистрис Tom-Tug - Лидарь участвовавшей

во многих картинах, как главное действующее лицо.
Балет очень удался и имел в Лондоне хороший и настоящий успех. Было жаль, что мы не могли его дать раньше третьяго декабря, но зато с этого дня мы его давали каждый спектакль до конца сезона который закончился 11-го декабря.
На последнем спектакле после "The Triumph of Neptun" была дана "Свадьба Авроры". Теперь входило в традицию Русского Балета, закрывать сезон этим балетом, в котором участвовали все артисты и весь ансамбль труппы.
В этом последнем представлении, может быть случайно, были даны балеты трех различных танцевальных эпох: "Свадьба Авроры" - Петипа с замечательными классическими танцами; "Жар-Птица" - Фокина - один из лучших его характерно-классический балет и "Нептун" - Баланчина - современный балет с новыми хореографическими достижениями.
Дирижировал спектаклем Henry Defosse, очень элегантно и тонко управляя оркестром. Артисты любили танцевать под его управление, он всегда очень внимательно и точно вел их танцы и каждый был единственным капельмейстером, который не раздражал Дягилева неправильными темпами. Он никогда не сердился на него, чего нельзя было сказать

по отношению к другим дирижерам.

Чтобы закончить описание этого года должен сообщить еще об одном небольшом событии сообщенном мне Дягилевым. Приблизительно в середине сезона, после одного спектакля, Дягилев подойдя ко мне и усевшись на мой стул в первой кулисе, мило улыбаясь заявил:

— "Знаете, Мясин просится к нам в труппу, что вы по этому поводу скажете?

И только что я хотел ответить, как он продолжил:

— "Я считаю, что он нам не нужен и кроме того, он дорогой и наш бюджет не может быть перезружен".

Я не был с ним согласен и возразил, что считаю вступление Мясина в труппу желательным и указал ему ссуму жалованья, которая не обременит наш бюджет.

— "Что вы, смеетесь Сергей Леонидович, да он на это никогда не пойдет!"

— "А чем вы рискуете Сергей Павлович?

ответил Я. Вы же не стремитесь, чтобы он был у вас в труппе, а потому, если он откажется вы ничего не теряете, а если согласится мы приобретем хорошего танцора"

Дягилев встал и прощаясь со мной сказал:
— "Ну хорошо, посмотрюсь вашего совета"
Прошло несколько дней и так же после спектакля, подойдя ко мне Дягилев с веселой улыбкой говорит:
— "Представьте себе согласился!"
В первый момент я не понял, кто согласился, на что согласился и что я должен себе представить? а видя мое удивленное лицо Дягилев продолжал
— "Да Мясин, я предложил ему сделанное, которое вы указали и он ответил, что согласен."
Я поздравил Дягилева с успехом и поинтересовался узнать когда Мясин вступит в труппу
— "Я сговорился с ним, что он начнет танцевать в Турине, куда мы едем после Лондона."
Я был доволен видеть Мясина в труппе, но за годы его отсутствия в ней, ввиду изменившегося положения в ней, я не рассчитывал, что он останется у нас долго.

1927 год

1.

По дороге из Лондона в Италию, в Турин, мы задержались на некоторое время в Париже. Здесь я узнал от Дягилева, что в труппу к нам, вступила О. Спесивцева, покинувшая нас в 1922 году, после прекращения спектаклей "Спящей Красавицы", несмотря на мои, тогда, настойчивые уговоры этого не делать. Новость эта была приятной и теперь я расчитывал, что она задержится у нас в труппе на более продолжительный срок.

Проверить? → Турин столица Piemonte, был милым провинциальным городом и летом здесь наверное было очаровательно. Приглашены мы были сюда на четырнадцать спектаклей, что для этого небольшого города было слишком много, но приглашение исходило, с полной гарантией для Дягилева от "Societa degli amico di Torino", которое о сборах, видимо, не особенно заботилось, так как устраивало эти спектакли для своих многочисленных постоянных членов.

Мясин был уже в Турине, когда труппа приехала. В начале, танцевать ему приходилось

мало и он видимо скучал, но ежедневно и аккуратно посещал классы Mme Чернышевой.

Несколько лет тому назад в 1920 году во время нашего неудачнаго турнэ по Англии в городе Birmingham Он с согласия Дягилева настойчиво предлагал Mme Чернышевой, взять на себя ведение класса танцев в труппе, но тогда, не считая себя достаточно компетентной в этой области, она отказалась. Теперь же вела их с охотой и очень успешно. Все первые артисты труппы до хореографа Баланчина включительно посещали их постоянно и Дягилев был очень доволен ея преподаванием.

Театр в Турине был хорошо оборудован и давать в нем спектакли было большим удовольствием. Проходили они очень успешно, но без большого шума. Для туринцев все балеты являлись новинками, так как выступали мы в этом городе в первый раз.

Во время нашего здесь пребывания, между Дягилевым и капельмейстером Inghelbrecht произошел инцидент, о котором следует упомянуть. Inghelbrecht уже раньше дирижировал у нас и был хорошим капельмейстером, но очень своевольным и не особенно считался, с нужными для танцев темпами и часто играл, как ему вздумается, что можно делать в

концертах, но в балете недопустимо. Артисты ворчали, но терпели, потому что темпы всегда указывал сам Дягилев и никто из нас, не имел права, вмешиваться в это дело. Но вот на оркестровой репетиции, балет "L'après midi d'un Faune", он провел так быстро, что, при всем желании, танцевать было нельзя. Дягилевым было установлено раз и навсегда, что когда шла репетиция с оркестром, то он сам всегда присутствовал на ней и если ему, что либо не нравилось, то он останавливал оркестр и обращался ко мне. Я исправлял замеченные им неправильности и репетиция вновь продолжалась. Останавливать же оркестр никто не мог кроме него.
Поэтому, когда Inghelbrecht, взял невозможный для нас темп, я остановил репетицию на сцене, но ничего не сказал ему и он продолжал играть не замечая, что на сцене никто не движется.
Дягилев, видя это, подошел к нему и сказал, что под такой темп мы танцевать не можем. Inghelbrecht вспылил, заявив, довольно резко, что он знает темпы французских композиторов и ему их указывать не надо. Со своей стороны, Дягилев спокойно сказал, что он не сомневается

в этом, но что при постановке "Faune", с разрешения самого Debussie, темпы были несколько изменены. Inghelbrecht возражал и между ним и Дягилевым произошла неприятная сцена.
Через некоторое время репетиция возобновилась. Артисты постарались приспособиться к новшествам капельмейстера и инцидент, как будто бы, был улажен. Но труппа была сильно возмущена всем происшедшим. Лифарь, с излишней поспешностью, на мягкой длинной бумаге, предназначенной совсем для другого дела, а не для подачи на ней петиций, собрал подписи артистов, которые обращались к Дягилеву с просьбой переменить капельмейстера, так как им очень трудно танцевать под постоянно меняющиеся ритмы. Дягилев, никогда не принимавший никаких колективных заявлений, не принял и эту петицию. Но через несколько дней, Inghelbrecht покинул нашу труппу и ему на смену приехал Desormiere
Это был первый случай, у нас в труппе, чтобы капельмейстер не подчинился указанию Дягилева! Дягилев это запомнил и больше Inghelbrecht, никогда в нашу труппу не возвращался
Другое происшествие, случившееся здесь также

было связано с вопросом ритма. Спесивцева, между прочим Дягилев нашел, что фамилия ея слишком длинная и предложил ей сократить ее до Спесива, на что она, охотно или нет не знаю, но согласилась. Итак Спесивцева, начала свои выступления, так же как и Мясин, в Турине и первое ея появление на сцене, состоялось в "Le Lac des Cygnes", в котором, партнером ея был Лифарь. Балет этот шел через три дня после истории с "Faune" Inghelbrecht, не зная, что я репетирую его, обратился к Мясину, ~~который не знал~~ с просьбой указать ему темпы, с Дягилевым они уже не разговаривал и Мясин, который не знал их точно все же указал, но ничего не сказал мне об этом.

Вечером, на спектакле темпы Inghelbrecht'а оказались очень медленными и Спесивцева, не обладая хорошим слухом, танцевала все время против музыки. Лифарь же разозлившись и стараясь, безуспешно, заставить капельмейстера ускорить темп, торопился идти вперед и так же танцевал очень не музыкально. Получился полный скандал и оба они не имели никакого успеха.

Дягилев, от такого зрелища, пришел в ярость и я, узнав об этом, старался избежать с ним

встречи, что мне и удалось. Придя же домой в Hotel, через полчаса я получил телефон. Звонил Нувель и от имени Дягилева просил меня спуститься вниз Hotel'a, в ресторан. Предчувствуя неприятный разговор, я начал было отнекиваться, говоря, что уже поздно, что я в кровати, но Нувель перебил меня и повторил, что Дягилев настаивает, на том, чтобы я пришел. Нечего было делать, одевшись вновь, я пошел вниз. Прихожу. За круглым столом в пустом ресторане сидят: Дягилев, Нувель, Кохно и Лифарь. Дягилев предлагает мне кофе и спрашивает, что я скажу по поводу исполнения главных партий в "Le Lac des Cygnes". Я говорю, что это было неважно, но что артисты не целиком виноваты, так как капельмейстер был не на высоте.

— "Вы говорите неважно, нет это я называю позорно, как бы капельмейстер не дирижировал, артисты обязаны танцевать в музыку. Г-жа Спесивцева, ухитрилась кончить свою вариацию на два такта позднее, и он образно изобразил руками, как она вертелась, приговаривая "ехала, ехала и наконец приехала". А Гн Лифарь настолько танцевал без музыки, что я сгорел со стыда. Это в первый раз, что в моей труппе

первые артисты, как они изволят себя называть, так танцевали! Я пригласил вас сюда, чтобы заявить все это танцору Лифарю перед вами как Главным режиссером моей труппы и чтобы вы знали, как я возмущен, разгневан и оскорблен подобными танцами!"

Минуть сорок Дягилев "отчитывал" Лифаря и заодно нашу новую первую танцовщицу Спесиву. Лифарь сидел опустив голову и видимо чувствовал себя не важно, но молчал, ни проронив ни звука. Наконец видимо Дягилев устал и замолчал.

— "Извините, что я побеспокоил вас так поздно сказал он мне, идите теперь спать. Благодарю вас"

Я думаю у Лифаря на всю жизнь осталось в памяти это первое его выступление с Ольгой Спесивцевой.

Я конечно понимал возмущение Дягилева но не понимал только почему он так необыкновенно был раздражен? Хотя, действительно танцевали оба наших первых танцора в этот злополучный вечер очень, очень плохо.

Новый 1927 год мы встречали в этом городе, который и запомнился мне только этими двумя "ритмическими" происшествиями.

2

После Турина следовал Милан. Исполнилось давнишнее желание Дягилева, дать свои спектакли в Scala di Milano, в этом знаменитом старом театре, известном всей Европе и Америке.

Не раз, Дягилев высказывал сожаление, что до сих пор, мы не выступали в нем, между тем как давали свои представления во всех лучших театрах всех столиц мира. Я неизменно говорил ему на это, что подождите, все придет в свое время, и вот, действительно, это время пришло.

Дягилев очень серьезно отнесся к этим подготовлениям и сделал все, что можно, чтоб спектакли прошли как можно лучше. Он очень внимательно выбирал репертуар и как это ни странно, он, обладавший такой прозорливостью в выборе его, на этот раз ошибся и назначенные им балеты: "Cimarosiana" "Свадьба Аврора", "Le Lac des Cygnes" и "L'oiseau de feu" миланской публике не понравились. В этих классических или близких к классике балетах, не было той остроты, которой ожидала она - и если бы он дал "Петрушка" "Шехеразада" или "Половецкие Пляски" я, больше чем был уверен, что успех бы мы имели огромный; теперь же, хотя, во три

спектакля были переполнены публикой, принимали нас довольно холодно и чувствовалось, что публика разочарована, что она ожидала и хотела видеть совсем другие балеты, которыми славился и был известен Русский Балет.

Этой неудачей Дягилев был огорчен. Он так стремился дать свои спектакли в Скала, ему так хотелось иметь здесь наибольший успех и это не вышло. Но он молчал и виду не показал, что был расстроен — ведь если, кто либо и был виноват в этой неудаче — то только он один!

В первый же день нашего приезда в Милан мы встретились в театре нашего дорогого maestro Чекетти с труппой артистов и Дягилева к нему в класс, где он давал урок, если дирекция театра и не слишком была удивлена, когда все мы бросились обнимать и целовать Maestro. Наблюдая эту сцену он недоуменно посмотрел на Дягилева, который ему объяснил, что Чекетти прожил в его труппе 15 лет и что мы считаем его чуть ли не родным.

В последний день, перед нашим отъездом из Милана, Mme Чекетти, милейшая женщина, устроила у себя на дому обед на который пригласила Дягилева, Mme Черепнину, меня и Лидочку. Обед прошел необыкновенно оживленно. Вспоминали петербургскую жизнь, знаменитый петербургский

балет, который все мы любили, а Дягилев вспоминал года проведенные четой Чекетти у него в труппе. Конечно пили за процветание балетного искусства и Дягилевской труппы. Мте и М. Чекетти, оба, искренне были рады видеть нас своими гостями. Маэстро был очень оживлен и говорил, что он счастлив, что под конец своей жизни, после скитаний по всему Свету, состоит профессором в лучшей балетной школе у себя на Родине.

3

Небольшая неудача со спектаклями в Милане была неприятна Дягилеву, но он не долго задержал на ней свое внимание. Если бы это произошло в городе, куда мы должны были бы скоро вернуться, то Дягилев иначе бы отнесся к ней, но он был уверен, что в Милан мы попадем не скоро, главная же цель была достигнута: мы дали свои спектакли в Scala di Milano и спектакли прошли очень хорошо.

Следующим этапом нашего продвижения было Monte-Carlo. Дягилев в нем не задержался. После парадного спектакля и спектаклей, данных нами до начала оперного сезона, в

которых новостью было только выступления Спесивцева он уехал в Париж.

Парадный спектакль в этом году, не был исключительно балетным. Сначала шла комедия Мольера "Le Medicin malgré lui" под дирекцией René Blum а затем, наш балет выступил в дивертиссементе очень удачно составленным Дягилевым. В этом году он не интересовался, представлением в день национального праздника монегасков, предоставив всю его организацию René Blum'у, заведующему драмой и опереттой в Monte-Carlo.

С отъездом Дягилева у нас наступило спокойствие и деятельность балета пошла по установленному, в это время года, порядку. Оперный репертуар сезона не представлял больших трудностей, за исключением новой оперы "Turandot" — музыка Пуччини. где были большие танцы в китайском стиле Баланчин их сочинил с большой выдумкой с красивыми архитектурными группами и замысловатыми, ломаными движениями. Главными участвующими лицами были: Чернышева, Данилова, — Войцеховский и сам Баланчин. Танцы имели успех и Гинзбург (директор оперы) был от них в восторге называя Баланчина "Булшой-Человек"

Он плохо владел русским языком, но любил им пользоваться, часто вставляя в свои фразы не совсем приличные слова, которыми обыкновенно в обществе не пользуются!

Дягилев, покидая Монте-Карло, и имея теперь в труппе двух хореографов, Мясина и Паланчина, окончательно еще не решил кто из них и что будет ставить из новых балетов для Парижа. Но, так как в настоящий момент Паланчин был занят оперой, а Мясин совершенно свободен, то он поручить ему переставить балет "Les Facheux", музыку и декорацию которого он любил, хореография же Нижинской ему не нравилась. Поручая ему сделать новую, он расчитывал, что он лучше с ней справится, чем это сделала она.

Мясин необыкновенно трудолюбивый и за все бравшийся с одинаковым рвением, что меня всегда, несколько удивляла, тотчас же приступил к работе, Но поправить дела ему не удалось и ожидания Дягилева не сбылись. Постановка Мясину, так же не удалась; его хореография получилась вне стиля и эпохи Мольера и можно было, без риска, одев артистов в любые костюмы и поставленные им танцы подошли бы к любым из них, к любой эпохе.

Весной, в Париже, должен был состояться двадцатый Русский Сезон устроиваемый Дягилевым. Своего рода юбилей. Дягилев не собирался ему придавать особого значения, но мне казалось, хотел отметить его большим количеством новых постановок. Для осуществления этого намерения, ему, неожиданно, помогли два наших больших композитора И. Стравинский и С. Прокофьев.

После четырехлетняго отсутствия в Русском Балете, Стравинский вновь, появился на его горизонте с новой оперой "Oedipus Rex". Дягилев его заинтересовался и согласился включить в репертуар Парижа. Прокофьев же написал новый балет который Дягилев охотно принял к постановке (название, которого еще не было им установлено). Третьей и четвертой новинками должны были быть "The Triumph of Neptun" еще не шедший в Париже и новый, небольшой балет заказанный Дягилевым, французскому композитору Henri Sauguet. Пятой же новостью, хотя отчасти уже знакомой Парижу, являлся балет E. Satie – "Меркурий" и наконец, помимо упомянутых выше новинок, балет "Les Facheux" должен был быть показан, в первый раз, с новой хореографи-

-ей

Мясина, и "L'oiseau de Feu" с новыми декорациями и костюмами Н. Гончаровой.

Получалось так, что, почти весь репертуар в Париже, можно было составить из новых или измененных балетов и Дягилев, как всегда, обдумав его серьезно, решил дать только десять спектаклей Gala, придав этим, своему сезону, большой интерес и шик.

— Установив репертуар и покончив с технической подготовкой парижских спектаклей он вернулся к нам в Monte-Carlo к концу оперного сезона.

Первым его желанием, по приезде, было чтобы постановочные репетиции новых балетов начались, как можно скорее. Оставалось уже не так много времени для подготовки их.

Причем, один новый балет "La Chatte", на музыку Н. Sauguet, должен был идти здесь. Хореографию к нему Дягилев поручил Баланчину. Относительно же того, кому поручить постановку балета Прокофьева, решения еще не принял, колебался, чего то ждал и интересовался, что думаем мы, его сотрудники, по этому поводу.

Я, не был еще знаком с музыкой балета, но

по разсказам Дягилева понял, что балет будет поставлен не в обычных декорациях, а в конструктивных и что Прокофьев, работая над ним имел это в виду, а потому, мне думалось, что эта конструктивность, до известной степени, должна определить и характер хореографии и считал, что лучше других это может сделать Мясин. Я видел что Дягилев думает приблизительно так же и только, я не понимал одного, почему он колеблется принять решение. Оказалось, Дягилев мечтал получить из России хореографа Гайлизовскаго, но с каждым днем становилось ясно, что эта его мечта, не может быть осуществлена, а потому, через некоторое время он и поручил постановку Мясину, решив, что он, действительно, лучше других справится с этой задачей.

Мясин, по выражению артистов, произвел "математический расчет" над нотами и приступил к постройки балета.

В то же время и Баланчин начал ставить "La Chatte". Ввиду того, что у него не было занято много народу, я стал назначать репетиции параллельные обоим хореографам.

Второй большой заботой у Дягилева была опера Стравинскаго "Oedipus Rex". Он не знал

кому поручить делать для нея декорации и костюмы и говорил, что вот, если бы был жив Лёвушка, (Бакст) то он отлично бы их сделал.

Каждый раз, как я приходил к нему с докладом о делах труппы, он неизменно, возвращался к этому вопросу, я же, со своей стороны торопил его принимать скорее решение, так как парижский сезон был, что называется, не за горами.

Обдумывая же, со своей стороны, положение с оперой, которая меня непосредственно не касалась, балета в ней не было, я указал, между прочим Дягилеву, что дело с ея постановкой нам очень не выгодно. Придется затратить большие деньги, пройдет она в Париже 3-4 раза, а затем, может случиться, больше мы ее никогда и не дадим. Дягилев задумался, видимо, он был совершенно со мной согласен, но делать было нечего, в Париже она была объявлена и мы должны были ее давать, да и перед Стравинским нельзя было поступить иначе. Но, на другой день после этого последняго разговора, повстречавшись со мной на терассе Monte-Carlo, он с веселым видом сказал:

— "Знаете, я придумал, как нам быть и

что делать с "Oedipus Rex" Угадайте? и не ожидая моего ответа, продолжал. Я решил его дать в концертном исполнении, мужчины будут во фраках, дамы в вечерних платьях и будут сидеть на фоне черного бархата, будет просто и вся вещь, с музыкальной точки зрения, выиграет". А затем в шутку и весело добавил: "Таким образом Мы и невинность соблюдем и капитал приобретем".

Действительно это был прекрасный выход из положения и я указал ему, что его выдумку можно назвать "конструктивной постановкой оперы" (для певцов должна была быть построена специальная платформа) и поздравил его с блестящим выходом из положения, который освобождал его от огромных хлопот, забот и расходов.

Сбросив со своих плеч заботу о "Oedipus Rex" Дягилев смог теперь целиком заняться подготовкой балетов и в первую голову "La Chatte", который, как я упомянул выше, должен был идти в Monte-Carlo. Я не видел макета этого балета и зайдя однажды в мастерскую театра, где исправлялись поломанные во время наших переездов по Европе,

части наших декораций, я увидел большое количество железных каркасов, больших и малых размеров, которые заполнялись прозрачным материалом вроде матового стекла или целулойда. Я был очень удивлен, увидеть все это и обратился к главному мастеру, моему старому приятелю, шутнику итальянцу Очідо, который идеально исполнял все конструктивные работы для наших балетов, с вопросом, что это такое он делает? Он со смеющимися глазами ответил:

— "Разве вы не знаете, что Mr Дягилев, оставляет свой балет и заказал нам построить лабораторию для каких то специальных экспериментов! Затем, уже серьезно, добавил, что строят они декорацию для нового балета "La Chatte". Я был немало удивлен и с интересом разсматривал отдельные ея фрагменты. После этого я заинтересовался узнать, кто же автор ея, оказалось их было два Даво и Tevsner, с произведениями которых, я раньше не был знаком.

По мере того, как строилась "лаборатория" строилась и хореография с применением в ней кругов, эллипсисов и квадратов из тонких обручей

разных размеров. Первый раз, Баланчин в своих танцах, вводил аксессуары (если не считать велосипеда в "Parboral") и выходило это очень эфектно. Танцы являлись, как бы продолжением и дополнением той конструкции на фоне которой они должны были исполняться и с каждой репетицией балет меня больше и больше начинал заинтересовывать. Смущал меня только сюжет составленный Sовека-Кохно и взятый им из мифа-Эзопа. Мне казалось странным, что он будет облечен в такие формы, которые Эзопу, вероятно, никогда и не снились!

В это же время, приблизительно, я увидел, полученную Дягилевым фотографию Макета, также, конструктивной декорации к балету Прокофьева. Балет этот был назван "Le pas d'Acier" (1920.) Декорация сделанная русским художником Г. Якуловым мне очень не понравилась; в ней, что называется не было ни красы ни радости, а веяло от нея необыкновенной скукой.

Конструкция "La Chatte" была наоборот необыкновенна, оригинальна, интересна и архитектурно красива, чего никак нельзя было сказать о создании Якулова. Получилось, что балеты, которые

ставились в этом году были без живописных декораций. Дягилев, всегда чутко относящийся ко всему новому, в этот свой сезон отдал, что называется, в полной мере, долг конструктивизму, которым увлекались в то время, и для двух новых своих балетов сделал конструктивные декорации. Это было впервый раз в Русском балете но зато третьим новым балетом "The Triumph of Neptun," где было много декораций, он компенсировал их недохват в первых двух.

5.

Лишившись возможности, из за протестов Гинзбурга, давать в Монте-Сало балетные спектакли во время оперного сезона, Дягилев настоял, перед дирекцией Casino, на увеличении их количества во время весенних месяцев и постепенно довел их до числа, почти вдвое превышающее первоначальное. Но это их количество обязывало давать больше новых и давно не шедших здесь балетов, таковыми в этом сезоне были: "L'oiseau de Feu" "Jack in the Box", "Neptun" и "La Chatte", а кроме того в этот раз большой интерес для публики представляли новые артисты: Спесивцева, Петрова,

и Мясин, которого здесь знали и очень ценили. Спесивцева выступала, как в классических, так и в новых балетах: "Romeo and Juliet" и "Зефир и Флора; Петрова же блестяще заменила Никитину в "Les Biches" и очень импонировала на публику своим темпераментом выступая во многих ролях Соколовой, серьезно заболевшей. Но все же главный интерес сосредоточился на "Le Facheux" с новой хореографией Мясина, которая, к сожалению, не получилась удачной и Дягилев в ней был разочарован и на "La Chatte". Этот балет произвел сенсацию, он действительно резко отличался от всего того, что показывал до сих пор Русский Балет.

Из молодой группы французских композиторов Henri Sauguet ничего еще не писал для нашего балета. Произведения его Дягилеву нравились, он считал его достойным учеником и последователем G. Satie. Написанная им музыка к балету "La Chatte" очень подходила к тем конструкциям, которые возвели Даво и Geosner и которыя проявлялись также и в хореографии Баланчина.

Сюжет был прост: Афродида, по просьбе влюбленного в кошку юноши, превращает ее

ей в женщину, которая так же влюбляется в юношу. Но богиня, желая испытать силу любви, во время их любовного экстаза, посылает сны. Женщина бросается за ней и вновь превращается в камень, а юноша умирает. Этот мифологический сюжет, я считала, не подходящим к этому балету и было бы более правильным найти для него более современный и отвлеченный.

Когда поднимался занавес, в начале этого балета, то зритель видел перед собой какую-то фантастическую постройку или неизвестную лабораторию будущего, состоящую из прозрачных геометрических фигур: кругов, конусов, рамбов, волнистых и наклонных плоскостей. Все это стояло на черном фоне, сделанном из блестящей клеенки.

Высоко в глубине, эта архитектурная постройка, увеличивалась постепенно и причудливо и доходила до самого пола почти у рампы.

Вся прозрачная она была чудесно и красиво освещена и производила большое впечатление и не могла не нравиться, не говоря уже о том, что это было ново и неожиданно. С левой стороны от нее, в центре сцены, на своем месте, на пьедестале, слившись с ней, находилась,

сделанная из того же материала, из разных кусков больших и малых, вертикальных и горизонтальных фигура, которая должна была изображать богиню Афродиду, но даже отдаленно не напоминающую ее ~~И невольно приходило на ум выражение нашего изумительного поэта Кузьмы Пруткова: "Се лев а не собака"~~ и уже никак нельзя было обвинять публику, если она в этом ребусе, не находила Афродиды.

Хореография Баланчина была очень хорошо — было много выдумки, много интересных поз и много скульптурности и как, я уже упоминал, вся она была построена на принципе конструктизма. Можно было смело сказать, что это был лучший его балет, из всех до сих пор им поставленных. Он в нем прекрасно выявил и использовал в танцах фигуру Лифаря и дал ему возможность проявить себя полностью в новой хореографии.

Несмотря на то, что балет назывался "La Chatte" главная роль была не у Спесивцевой — Кошки, а у Лифаря — юноши. В pas de deux с ним, Спесивцева была, красива, элегантна и очень благородна и оба они исполняли его отлично.

Костюмы были сделаны из того же материала как и декорации по балее тонкого и напоминали

отчасти сторожевыми костюмы древних или костюмы будущего еще нами не ведомого века.

Три основных элемента балета: музыка танца и архитектура (а не живопись) сливались в одно целое и образовали отличный балет, но повторяю, для полной целостности его не следовало было тревожить старика Эзопа!

Премьера "La Chatte" состоялась 30 апреля и имела большой, необыкновенный даже для Monte-Carlo, успех и надо было ожидать что в Париже балет будет принят замечательно.

6

Под конец оперного сезона в Monte-Carlo, Дягилев устроил несколько спектаклей в Marseille, а затем мы уехали в Барселону, как только кончились здесь наши представления. В это время между артистами начались разговоры о том, что парижский сезон этого года, по счету двадцатый, является большим праздником Русского Балета, и что они непременно должны, так или иначе, отметить его. Обсудив и обговорив все, порешили поднести Дягилеву адрес с восхищением о его деятельности, в течении столь длинного периода

существования Русского Балета им созданного и им вдохновляемого и сделать ему также подарок-сувенир. Дягилев узнав об их решении, на ближайшей же репетиции обратился ко всем с такой речью:

— "Господа, мне стало известно, что вы собираетесь устроить мне торжественное празднество в связи с двадцатым нашим парижским сезоном. Я вам очень признателен и благодарен, но прошу вас и настаиваю, чтобы вы никаких "бенефисов", он подчеркнул это слово, мне не устраивали, ни подарков, ни адресов не подносили. Должен вам сказать, что я ненавижу какие бы то ни были юбилеи, а уж особенно не желаю иметь своих собственных! Юбилей это какой то конец, что то законченное, завершенное, а я не только не хочу конца, а хочу продолжать работать и создавать и... (он немного задержал фразу) — быть вечно молодым!"

Артисты пытались было ему возражать, но из этого ничего не вышло и нехотя, но должны были подчиниться его настойчивому желанию.

В прошедшем году мы в Барселоне не были и публика, по балету соскучилась и теперь нас принимала более восхищенно, чем всегда.

Спектакли проходили очень хорошо и артисты танцевали с большим увлечением. Наибольший интерес публика проявила к представлению Дана 17 мая в день двадцатипятилетия коронации Короля Альфонса XIII г. Мы так жалели, что этот, торжественный спектакль, не мог быть дан в Madrid'е в присутствии Короля. Наверное ему было бы приятно вновь увидеть Русский Гвалт. В этот вечер между "Петрушкой" и "Половецкими плясками", оба эти балета здесь очень любили, была дана "Треугалка" в исполнении Чернышевой и Мясина. Наконец то пришло время, что Мясин мог выступить в лучшей своей роли, в Испанском балете, в Испании! Вместе с Чернышевой, которая так же первый раз танцевала в Барселоне роль Мельничихи, они представляли прекрасную пару и имели огромный успех. После же исполнения Мясиным знаменитой "Гачиса" публика устроила ему огромную авацию. Исполнял он ее, [illegible], действительно замечательно. Дирижировал спектаклям J. Goussens, которого барселонцы очень ценили.

Одновременно с этими праздничными представлениями, наша будничная жизнь шла своим

чередом, Мясин усиленно репетировал "Le Pas d'Acier" постановка которого подходила к концу.

Во время пребывания труппы в Монте-Карло, туда приезжал С. Прокофьев. Проигрывал музыку нового балета, бывал на репетициях, высказывал свои мнения, и желания относительно хореографии и этим очень помогал Мясину в его работе. Так же Прокофьев подолгу беседовал с Дягилевым, который его очень любил. Постоянно встречаясь с людьми приезжавшими из России он составил себе ясное представление о художественной и театральной жизни там и теперь рассказывал Дягилеву о ней с увлечением. Дягилева его рассказы очень интересовали так как сам он был несколько в стороне от приезжающих из России лиц. Эти разговоры его с Прокофьевым при обсуждении балета "Le Pas d'Acier" приобрели особое значение для Дягилева. Он неожиданно, как бы приблизился, через этот балет, к России и вновь, с новой силой, вспыхнуло у него желание поехать туда. Не без влияния и помощи того же Прокофьева, Дягилев предпринял шаги в этом направлении. Лица, близко стоящие к правителям России, заверяли его, что он

будет желательным гостем там, но из разговоров же с ними, Дягилев сделал вывод, что никто ему здесь, заграницей, не сможет дать гарантии, что после известного срока пребывания там, он сможет вновь покинуть Россию и это остановливало его стремление поехать туда.

Спектакли всегда в Барселоне носили какой-то праздничный характер, а люди любят праздник, и мы любимы время нашего пребывания здесь и уезжали от сюда всегда с сожалением, хотя и ехали в Париж на очень интересный сезон.

7

"Лиш тот, кто знает Париж и театральное дело, может оценить упорную силу дягилевского предприятия. Завоевать Париж уже заслуга, но завоеванный Париж сохранить и удержать 20 лет — это подвиг. Никогда еще не было в истории Парижа, чтобы одна и та же труппа, ежегодно возвращалась весной сюда и неизменно имела огромный успех, самый большой из всех театральных предприятий"

Так писала одна из парижских газет после первого нашего представления

Двадцать парижских сезонов! И каких сезонов!
Да это была огромная заслуга Дягилева перед русским искусством и действительно этот двадцатый сезон, как того хотели артисты, должен был быть отмеченным, как юбилей Дягилева и его балета.

Первый спектакль 27 мая, в театре "Sarah Bernhard" был в полном смысле слова Gala.
При переполненном зале, после Ouverture de Vittorio Rieti исполненное оркестром в первый раз, поднялся занавес и начались наши прекрасные спектакли. По тому успеху и интересу у публике, которые их сопровождали они вновь напомнили мне первый наш сезон, бывший в театре Du Châtelet стоящем, как раз напротив того, где мы теперь выступали.

Для открытия сезона в этот вечер, Дягилев назначил "Le Triomphe de Neptune" "La Chatte" и "L'oiseau de Feu". Последним балетом дирижировал сам Стравинский и Париж, в первый раз, мог любоваться новыми декорациями и костюмами Н. Гончаровой, а так же в этом спектакле должна была выступать, в первый раз в Париже в Русском Балете Спесивцева.

Дягилев очень заботился о ея успехе и в связи

с ее выступлением и двадцатью своими евро, поместил статью в газете "Figaro", что вообще делал очень редко, в которой указывал, что Спесивцева, выступавшая раньше в Grand Opéra не была понята публикой, но что теперь, он надеется, что парижане, увидев ее в Русском балете окончательно оценят ее. Но судьба решила иначе. Как будто бы какой то рок мешал ей показать себя во всю свою величину в нашем балете. Накануне спектакля, на репетиции, она несчастливо повредила себе ногу, настолько сильно, что о ее выступлении на следующий день, нечего было и думать. Весь парижский евро для нее был потерян.

Дягилев этим происшествием, был поставлен в трудное положение. Самый интересный балет евро "La Chatte" оставался без главной исполнительницы. Правда партия ее была не трудный и не длинный и было кому заменить ее, но кем? Данилову, которая отлично могла бы исполнить эту роль, Дягилев считал, по внешности не подходящей. Маленькую Маркову, он боялся выпускать в Париже, она выглядела все еще очень девочкой. Тут Лифарь, любивший отыскать положение, и с присущей ему стремительностью предло-

жил

Никитину, которая была в Париже и с которой он встречался. Дягилеву приглашать ее не хотелось. Он еще не забыл ея не корректный поступок — она в прошедшем году подписала контракт в нашу труппу и без объяснения причин не исполнила его. Он поморщился и промолчал. Лифарь, приняв это за согласие с его стороны, понесся устраивать это дело. Сделать это было не трудно. Никитина счастлива была вновь вернуться в труппу, да еще выступать в лучшем балете сезона!

Открытие сезона 27 мая было необыкновенно шикарным и спектакль имел огромный успех. Приведу небольшую выдержку из рецензии известнаго русскаго балетнаго критика и писателя В. Светлова: "Восторженное настроение публики на премьере Русского Балета объяснялось тем, что она всегда ожидала от его постановок какого нибудь необычайнаго сюрприза и притом — приятнаго. В этот вечер, новые балеты оказались приемлемыми не только сверх-модернистам но и для круга ценителей искусства. В балете "Le Triomphe de Neptune" музыка Лорда Вернёс, хореограф Баланчин обнаружил некий хореографический оппортунизм и это не ко вреду произведения.

В нем есть все что угодно и модернизм последних достижений и классические танцы и заканчивается балет, состоящий из десяти картин блестящим апофеозом, какие, в доброе старое время, устраивал Petipa. Эта смесь модернизма, джиг, матлетов, классических танцев и апофеозов, в таком балете вполне уместно, как в дивертиссементе, хотя бы и объединенном либретом содержания."

Приблизительно, то же самое писал и другой балетный критик, Князь С.М. Волконский, бывший Директор Императорских театров в Петербурге, называя балет занимательным зрелищем и восхищаясь Чернышевой, Даниловой, Петровой в ролях фей и Сильфид, которые заставили его припомнить ту Тальони, которую он никогда не видел!!

Оба эти критика останавливаясь подробно на "Le Triomphe de Neptune" отводили очень мало места балету "La Chatte", останавливаясь главным образом на необычайной декорации и мало говоря о интересной хореографии и о исполнении ролей артистами.

Между тем "La Chatte" имел огромный успех. Дягилев, проходя после спектакля через сцену остановился и сказал мне:

— Что вы скажете по поводу этого успеха? Я считаю что "La Chatte", это совершенная "Le spectre de la Rose"

— Успех "La Chatte" действительно напоминал успех "Le Spectre de la Rose", но какая была разница между этими балетами! Какой огромный путь прошел Русский Балет за годы отделяющие лучшее произведение Фокина, от такого же Баланчина!

Там, несравненный, Нижинский, воплотил душу розы и казался воздушным, неземным; тут красивое тело Лифаря доминировало, было неотделимо от земли, а душа стремилась отойти подальше от него, и не мешать ему. Но и тогда и теперь зритель был захвачен порывом танца и получал наслаждение любуясь им.

Следующей сезонной была опера "Oedipus Rex" (x) вместе с которой вновь шла "L'oiseau de Feu". Дягилев стремился придать этому спектаклю наибольший интерес и назвал его вечером Стравинского, который дирижировал обоими своими произведениями.

Зрительный зал в день этой премьеры был замечательный, по обычному выражению Дягилева, в нем был "Весь Париж". После длительного молчания новое произведение Стравинского вызывало большой интерес

(+) В программе было отмечено, что он идет: Sans le Patronage de la Princesse Patrone de Polignac.

но, оно не произвело сильного впечатления и успеха не имело. Для любителей музыки было очень интересно прослушать в один вечер и сопоставить два произведения автора: одно написанное в самом начале карьеры и другое только что сочиненное. Между ними, я бы сказал, получилась: "дистанция огромного размера"

Главный же интерес "Oedipus Rex", вызывал к себе, как новое произведение Стравинского. Прошел он три раза и затем, мы никогда его больше и не видали и не слыхали. Дягилев был прав, не затратив на него больших денег.

Теперь, прежде, чем дать последний и значительный балет "Le Pas d'acier", Дягилев показал Парижу "Mercure". Балет этот в первый раз был поставлен Мясиным в 1924 году в спектаклях Aux soirees de Paris organisses par le comte Etienne de Beaumont. Дягилев заинтересовался им и решил вновь представить его парижской публике из за музыки E. Satie, которая его неизменно интересовала и из за декорации Picasso.

"Mercur" называлась - "Poses-Plastique" был в трех картинах, а сюжет его состоял из

разных проделок Меркурия. Вновь, как и в "La chatte" мифологические сцены были представлены в ультрасовременных декорациях Picasso, под музыку Satie а Мясин, в своей хореографии заставил небожителей исполнять такие движения, за которые на-горном Олимпе, им бы не поздоровилось!
Особенно остались в моей памяти, купающиеся три грации. Их изображали мужчины в невозможных, ярко-красных париках, невероятно, глубоко загримированные а об остальном я уже не говорю!
Для публики этот балет представлял интерес только своей необычайностью, если не сказать нелепостью.

Последней же парижской премьерой был балет "Le Pas d'Acier", Некоторые, близкие Дягилеву лица, пугали его тем, что на ней разразится скандал, что русская эмиграция, будет протестовать против большевицкого балета, но все это оказалось пустыми разговорами и спектакль прошел совершенно спокойно.

Сюжета в "Le Pas d'Acier" не было. Было сказано, только:
"Две картины балета представляют два вида русской жизни: легенды деревни и механизм фабрики.
"The two Tableaux of this ballet present a series of scenes in which are summarised two aspects of Russian life: the stories and legends of the countryside, and the mechanism of the factories"

Декорация для обеих картин была одна и та же. По середине сцены стоял высокий пратикабль занимавший почти все ее, с двумя лестницами по сторонам. Спереди, сзади, с боков, всюду были поставлены разные колеса, рычаги, диски и все это сделано было из дерева и не покрашено. Фон был серый. Вся эта постройка была не красива, не производила впечатления чего то грандиозного, и не возбуждала интереса. Причем, сцена его так была загромождена, что места для танцев оставалось очень мало.

Музыка, Прокофьева, была написана интересно сочно и особенно выделялся своей мощностью финал балета. Хореографически балет представлял из себя огромный дивертиссемент. Согнить хорошо дивертиссемент, да еще на музыку современного автора — задача не легкая и не всегда удается хореографу, не удалась она и Мясину. В данном же случае она осложнялась еще и тем, что каждый номер имел свой небольшой сюжет например: "Три матроса и Черт", "бродяги и графиня" и т.д.

В первой картине все номера были грунтовые, лучшим из них оказался "Louvrier et le Matelot," который хорошо танцевали Данилова и сам Мясин

Вторая же картина состояла из больших ансамблей и был только один сольный номер "Le Beguin", который Мясину очень удался и отлично исполнялся Чернышевой и Лифарем, в интересных костюмах может быть единственных красивых во всем балете.

С ансамблями второй картины, Мясин справился хорошо, но к сожалению, на сцене не было достаточно места, из за декорации, чтобы развернуться всей массе артистов и все же, этот сильный музыкальный и танцевальный финал, если и не спасал балета, то оставлял большое впечатление на зрителя. Когда, как в вихре, всей своей массой, неслись артисты, когда свет начинал часто и разнообразно меняться, когда приходили в движение все эти колеса рычаги и другие механизмы под мощные аккорды оркестра (что получался большой эфект) и когда всё это движение достигало предельной силы и ритма — занавес опускался. На первом спектакле успех был, но не тот, какого ждал Дягилев и было ясно, что балет не понравился. В нем не было единства, не было внутренней связи. Главные его части были связаны между собой, чисто механически, да иначе и не могло было быть, при дивертиссементной форме его построения и только в самом конце его, в финале, довольно неожиданно появлялось слияние архитектуры (декорации)

музыки и танца, а потому то он и был так эфектен. Мне казалось странным, что Дягилев не был растроен его не успехом. Думаю, что ему и самому он не нравился, а иначе, он метал бы громы и молнии против публики и прессы, которая очень корректно обходила балет молчанием.

После этой последней премьеры, наше нервное напряжение пошло на убыль, кончилась парижская "страда" и всё в труппе возвращалось к своему нормальному положению.

В день последняго спектакля вся труппа собралась на сцене и попросила придти меня. Старшие из артистов торжественно поднесли мне адрес со всеми подписями и трогательным текстом по случаю двадцатаго сезона Русскаго Балета, как самому старшему их товарищу. Затем две танцовщицы подали мне в подарок отличные золотые часы, которые я ношу до сегодняшняго дня.

Все это маленькое торжество для меня явилось полным сюрпризом и я был искренне тронут проявленным ко мне вниманием.

8

За парижским сезоном, следовал, по установившейся

уже традиции, лондонский. Для его устройства Дягилев и на этот раз обратился к Rothermere, прося его авансировать Русский Балет известной суммой денег для организации спектаклей и гарантируя ее возвращение после их окончания.

К нашему большому огорчению, His Majesty's Theatre, в котором мы выступали в прошедшем году, не был свободен и нам пришлось взять Princes Theatre. Он был не удобен для балетных представлений, сцена была недостаточно глубокой, но зрительный зал был приятен и публика посещала его охотно. Сезон вновь был объявлен под покровительством H.R.H. The Duke of Connaught и открытие состоялось в его присутствии. "La Chatte", шедшая на первом представлении и здесь имела огромный успех. "Oedipus Rex" в Лондоне Дягилев не дал по финансовым соображениям, - певцы и хор, стоили больших денег. Балет же "Mercure" он все же дал, правда только два раза, но здесь этот балет разстаивался, как курьёз, как забава, как шалость Дягилева, которую ему охотно прощали.

"Le Pas d'Acier" - конечно не понравился. Дали мы его во второй половине нашего сезона, на четвертой недели, нашего здесь пребывания, но показывали довольно часто, главным образом из за музыки Прокофьева

которой публика интересовалась. Как и в Париже балет не вызвал ни протестов, ни замечаний — говорили и писали о нем мало, как то обходя его молчанием.

Кроме этих новых балетов, Дягилев дал в Лондоне очень большой репертуар, состоявший из двадцати двух балетов. Спектакли публикой посещались очень хорошо и интерес к ним не ослабевал в течении всех шести недель, нашего здесь пребывания. Разнообразились они еще и несколькими Gala. На первом из них Стравинский дирижировал тремя своими балетами: "Petrouchka" "Pulcinella" и "L'oiseau de Feu". Артисты не бывали довольны, когда он стоял за топитроле, он брал темпы не всегда для них удобные, но публика очень интересовалась видеть автора дирижировавшей своими произведениями

Второе Gala было в присутствии Египетского Короля, жаль что в нашем репертуаре, в данный момент, не было "Клеопатры" ему наверное было бы интересно посмотреть ее, теперь же мы показали "Carnaval", "Neptune" и "Свадьба Авроры" и наконец третий парадный спектакль был озаглавлен так: Special Gala. Performance

is Honour of His Majesty The King of Spain Alfons XIII
"Спектакль для нашего Короля", как говорили
артисты. Король неизменно был верен Русскому
Балету и каждый раз, когда имел возможность
посещал его. Дягилев всегда предоставлял ему
самому выбрать балеты, которые он хотел бы
видеть и на этот раз по его желанию были даны:
"Сильфиды", "Neptune", "La Chatte" и "Половецкие пляски".
В одном из антраков ему были представлены
Дягилевым, артисты и те которых он знал уже
много лет и новые. Представляясь ему, нам вспо-
мнилось то, теперь уже далекое время, когда мы
жили в Его интересной стране, полное невозможных
происшествий.

Сезон в Лондоне прошел блестяще и Дягилев смог
вернуть Rothermere полученные от него суммы
на организацию спектаклей. Помимо этого,
будучи весьма ему признателен за его помощь, он
разыскал одну, очень редкую программу, первых
наших представлений и поместив ее в прекрасный
сафьяновый переплет, преподнес ему на сцене
после последнего представления, как сувенир от Рус. Б-а при всей труппы,
сказав несколько теплых и прочувствованных слов.
покрытых громкими аплодисментами артистов.

9

Так же, как после парижского сезона, сезонная лондонский, так после Лондона труппа отпускалась на отдых. Я как всегда уехал в Монте-Карло, грелся на солнце, купался и гулял в горах. Через месяц, после здесь пребывания, я получил письмо от Дягилева из Венеции, в котором он сообщал, что приезжает на два дня сюда, для подписания контракта с Carlo на будущий год, что он не успел сделать весной, и, теперь рассчитывает закончить дело в ближайший срок. Но ему это не удалось сделать. Председатель общества Carlo был очень занят и из-за этого Дягилеву пришлось задержаться в Монте-Карло несколько дней. На это он никак не рассчитывал и приехал в уныние. Не известно почему, у него зародилось подозрение, что Carlo не хочет больше приглашать Русский Балет. Мне лично казались смешными эти опасения и я возражал, говоря, что Монте-Карло, не может обойтись без Русского Балета и что задержка с подписанием контракта происходит потому, что, как раз в это время, шли собрания акционеров, но эти, мои доводы, не успокоили Дягилева и он

делался хмурым и обеспокоенным. В довершении всего, он очень порезал себе палец и был сильно этим перепуган. Уже много лет, как он был болен диабетом, если я не ошибаюсь, то доктора констатировали у него эту болезнь, в 1920 году.

К своему здоровью, Дягилев, всегда относился очень внимательно, даже трусливо, а вяком поранению при диабете, заживает очень медленно и трудно и доктор ему говорил, что следует относиться к этому очень внимательно, а потому, мы сейчас же, поехали к нему. Доктор, улыбнувшись на испуганное лицо Дягилева перевязал палец и сказал, чтобы он не беспокоился.

За время вынужденного его пребывания в Монте-Карло, так как он был совершенно один, то я должен был являться к нему утром и оставаться до вечера. Проводя у него весь день, мы много разговаривали и о танцорах и о новой хореографии и о Музыке. Дягилев любил говорить и говорил всегда очень умно и интересно. На мой вопрос, какие балеты он думает ставить на будущий год он сказал, что Стравинский пишет новый балет, заказанный ему из Америки для фестиваля современной музыки и что затем мы его поставим весной. — "Знаете, Стравинский живет в Ницце и завтра, рано утром я поеду к нему на весь

день, послушать, что он написал".

Через день, вновь встретившись с Дягилевым я спросил его о новом балете Стравинского

— "Ну, батюшка, этот балет сильно удивит всех. Вещь эта спокойная, ясная и мелодичная. Я бы сказал, какая то не земная, но написана в мажоре и очень танцевальная. В ней чувствуется наш знаменитый Глинка, причем Игорь (стравин.) хочет всю оркестровку построить исключительно на струнных инструментах, без духовых. Написал он пока только первую часть, и это очень хорошо, прямо замечательно".

Разсказ Дягилева был интересен. Подобная музыка действительно должна была удивить всех знакомых с предыдущими произведениями Стравинского.

Во время этого Дягилевского разсказа, принесли и подали ему письмо. Шел уже пятый день его пребывания в Monte-Carlo и он все больше и больше волновался относительно своего контракта, но прочитав письмо, сказал, что сегодня, председатель просит его придти в Casino для его подписания.

В каких нибудь три часа, обсудив все вопросы, Дягилев подписал свой контракт и этим самым, цель его приезда в Monte-Carlo была достигнута.

не теряя больше ни минуты времени, он тотчас же уехал в Венецию, продолжать свой отдых, довольный и даже счастливый

10

Осенью этого года Дягилевым вновь было организовано большое турнэ по Центральной Европе. Должны мы были побывать в пяти странах. После отдыха и двухнедельной подготовки в Париже, куда трудно собралась, мы выехали в Германию и посетили девять городов, во многих из которых раньше не давали своих спектаклей. Берлин же, после неудачных последних выступлений, мы умышленно объехали. Зато в Вене выступали в Opernthеatre, здешняя Grand Opéra, что Дягилеву было приятно. Он очень хотел, если хотите, из своего рода снобизма, еще раз дать в ней свои представления (в первый раз мы здесь выступали в 1913 году) и на этот раз не повторил ошибку с репертуаром, как в Milan'е, а составил его из самых боевых балетов как: "Tricorne", "La Chatte" "Les Biches" "Boutique" "Fantasque" и "Половец. Пляски" имевших большой успех и три спектакля данные здесь нами прошли блестяще.

После Вены, побывали в первый раз в Брно в Чехословакии, затем в красивом Буда-Пеште и закончили наше турнэ в Женеве, столь мне приятной [illegible] вернулись в Париже.

Во время турнэ Дягилев все же решил дать танцевать роль Кошки, маленькой Марковой. Она протанцевала ее очень хорошо и ея партнер, Лифарь, был очень доволен выступать с ней. Она была легка для подъемов в pas de deux и ему не надо было затрачивать никаких сил.

Прошло пять лет, как Русский Балет последний раз выступал в Grand Opéra и в этом году директор ея M. Rouché, с которым Дягилев был в прекрасных отношениях, выразил желание чтобы Русский Балет дал бы два балетных Gala 27 и 29. декабря. Дягилев был очень доволен. Он любил выступать в Opéra; Очень много было связано у него прекрасных воспоминаний с этим театром, где началась его слава.

Назначенные на эти Gala балеты, состояли из двух созданных Русским Балетом, в самом начале своего существования: "L'oiseau de Feu" и "Полов. Пляск." и двух самых последних: "La chatte" и "Pas d'Acier" Нечего и говорить, что зал оба раза был шикарным

и переполненным французской публикой, которую Дягил очень ценил, так как, в это время года иностранцев в Париже бывало очень, очень мало.

1928 год

I

Встречать Новый Год в Париже, в этом исключительно приятном городе, очень радостно и на этот раз, волею судьбы, в образе Дягилева, мы получили это удовольствие. После двух представлений Дала наступил перерыв в спектаклях, а с ним и некоторый отдых, которым мы пользовались с наслаждением. Как раз в это время, кажется это был канун Православного Рождества Христова, Дягилев позвонил мне по телефону и пригласил встретить его с ним и его друзьями в одном очень милом русском ресторане, добавив, что там, будет танцевать маленькая русская девочка, которую, он хотел бы, чтобы я также посмотрел. Действительно, в небольшой программе выступала девочка 9-10 лет, смугленькая, тоненькая, с черными живыми глазами и протанцевала несколько русских танцев очень хорошо. Дягилев

внимательно следил за ней и после конца сказал:
— "Мило, но маперно танцует, а впоследствии ей это может сильно повредить".
Привожу этот маленький случай, чтоб показать на прозорливость Дягилева. Спустя 5-6 лет я встретил эту маленькую девочку, ставшую уже взрослой танцовщицей и первое, что бросилось мне в глаза, это ея маперность, которую тогда, в Париже, я совершенно не заметил.

Но вот, случайный парижский отдых кончился и труппа двинулась на юг Франции. В этом году, мы не могли принять участие в парадном спектакле в Monte-Carlo, так как по дороге туда должны были дать свои представления в Lyon и Marseille. Когда я высказал Дягилеву сожаление по этому поводу, то он сказал, что это не важно, пускай устраиваются без нас — будут больше ценить. Почему то, он, в этом году, был раздражен на Monte-Carlo, как когда то, был сердит на Париже и выражалось это его раздражение не только в том, что он вдругал на тамошних заправил, но решил весной там не давать ни одного нового балета!

Между тем по приезде в Monte-Carlo и после

нашим спектаклем. Данилов до начала второго акта он не спешил покинуть его и в Париже не уезжал.

Мне кажется, что в этот период он был чем-то озабочен, решал какие-то вопросы, стоявшие перед ним и решение которых, видимо, зависело некоторым образом от его одного. Был молчалив и хмур и только, когда заходил разговор о книгах, оживал и делался таким, каким я знал его всегда. Его увлечение книгами возросло, и всегда Данилов приобретенный им тот или иной редкий экземпляр, доставлял ему радость. Однажды, вызванный к нему, я застал его любовно разглядывавшим только что полученную старинную книгу. Он бережно передал ее мне посмотреть и сказал:

— "Я знаю, вы тоже любите книги и цените их. Лично я, мне интересовался еще до того времени, как начал заниматься театром и балетом и вот теперь, снова вернулось время и я возвращаюсь к тому, с чего начал свою деятельность. Я надеюсь, это так естественно и нормально".

Последняя фраза прозвучала странно и несколько удивила меня. Мне показалось, что Дягилев, как будто оправдывался в своем новом увлечении и как будто в чем-то

не осуждать за его измену балету
После того как, я просмотрел книгу, действительно редчайший экземпляр, Дягилев продолжал.
— "Я попросил вас придти, чтобы поговорить относительно благотворительного спектакля, который опять просит меня устроить Великий Князь Михаил Михайлович."
Так как труппа, в указанный Дягилевым день, для спектакля должна была быть очень занята, то я спросил его, нельзя ли этот спектакль не давать?
— "Видите ли, дело вот в чем, начал он, Во-первых мне не хочется отказывать Великому Князю, а во-вторых устройством этого благотворительного спектакля занимается его жена леди Торби, внучка А. Пушкина и она имеет 11 писем своего великого деда, одно из которых обещала завещать мне после своей смерти."
Выслушав это я понял, что спектакль мы должны дать во что бы то ни стало.
Действительно, после смерти Леди Торби, которая последовала, кажется, в следующем году Дягилев получил обещанное письмо, но этим не удовлетворился и добился того, что Великий Князь, ея муж, продолжу, заставительно

скромную сумму, и все остальные письма. В тот день, когда Дягилев получил их, это действительное сокровище, можно было смело сказать, что он был самым счастливым человеком на земле!

Увлечение Дягилева книгами, я это чувствовал, заполняло какой то пробел в его душевной жизни. К балету он стал остывать, это было ясно. Больше он не мечтал о создании нового послушного его воле хореографа. Лифарь, как танцор уже сформировался и больше его не интересовал, а как человек часто его раздражал. Не раз он на него сердился, называя хитрым хохлом и я замечал, что Дягилева очень раздражало честолюбие Лифаря и его жажда рекламы, хотя сам Дягилев и не раз говорил, что честолюбие необходимый двигатель для развития способностей артиста. Но, при всем этом, балету надо было отдавать внимание и силы. и он как бы принуждал себя им интересоваться, так как отлично сознавал, что он является источником для теперешнего его увлечения, которое доставляло ему так много радости, очень необходимой в нашей жизни.

В предстоящем парижском сезоне Дягилев решил дать только два балета, для создания третьего у него не было ни желания ни денег. Постановка одного из них была предрешена еще в прошедшем году, это был "Аполлон" на музыку Стравинского и ставить его должен был Баланчин к другому же музыку написал молодой русский композитор Н. Набоков, на тему "Ода" известного русского ученого и писателя 18 века. М. Ломоносова. План и сюжет, к этому балету был разработан Кохно. Этот балет второй был более сложен и труден, чем первый, но Дягилев не хотел им заниматься и всю постановку его поручил вести Кохно. Он часто называл Кохно "Молодым дубком" и молчаливо готовил его себе в преемники.

Теперь же, поручая ему следить за постановкой балета "Ода", хореографию к которому, должен был сочинять Мясин, Дягилев, помимо того, что сам делался свободным, еще хотел посмотреть как Кохно справится с самостоятельной работой.

Отношение же самого Дягилева к этой постановке мне казалось странным. Он, пожалуй, в первый раз не проявлял к новому балету, который должен был войти в его репертуар

почти, никакого интереса. Помню, как Кохно, который с большим энтузиазмом отдавался порученному ему делу, приходил к Дягилеву и не раз, за советом или за разрешением тех или иных вопросов, связанных с постановкой, и Дягилев неизменно полушутя полусерьезно уклонялся от этого, говоря, что этот балет его не интересует и чтобы он поступал как хочет. Что сам он, Дягилев, будет заниматься только "Аполлоном".

Между тем постановка "Оды" была очень трудной и сложной и требовала большого умения и знаний, постановка же "Аполлона" была проста и ясна.

К работе над новыми балетами, в этом году, можно было приступить заблаговременно. Оперный сезон в Монте-Карло не был труден для балетной труппы и Дягилев поправив всю работу здесь уехал для устройства спектаклей в Париже и в Лондоне.

Вырабатывая репертуар для обоих сезонов Дягилев, ввиду того, что для балета "Ода" требовался хор и певцы, назначил ~~в него~~ в репертуар Парижа все балеты с пением как-то: "Свадебку", "Вачаван", "Pulcinella" и "Bich's" и теперь одновременно с репетициями новых балетов, я должен был начать подготовку и их Работа шла продуктивно ~~у всех~~ и у меня и у хореографов и время быстро

подошло к нашему сезона. За несколько дней до его начала я получил от Дягилева из Парижа длинное письмо датированное 28 марта, которое я привожу ниже:

"Милый Сергей Леонидович!

При сем прилагаю чек для платежа труппе 1 апреля. Я сделаю все возможное, чтобы приехать к первому спектаклю в Монте-Карло. Если же меня задержат действительно неотложные дела, то приеду во вторник. В последнем случае прошу Вас немедленно и очень упорно следить, чтобы билеты были во время сданы в кассу для продажи. Так же необходимо следить за афишами, чтобы они во время появились и были повешены на хороших местах. Кроме того пойдите в агентство Havas и передайте три прилагаемых заметки для помещения в "Eclaireur de Nice"

О делах могу Вам разсказать следующий небезынтересный факт. Lord Rothermere как Вам известно, ни разу не предупредил нас о том, что он не будет больше устраивать Лондонских сезонов Русского Балета. Посему, мы до этого заявления не могли вести ни с кем никаких иных переговоров. Наконец около 15-го февраля, по возвращении его из Америки, мы его

официально запросили о его планах. Он заявил что даст ответ 1 Марта (что уже очень поздно) Начиная с этого числа он почти через день виделся с Wollheim'ом*) и обсуждал с ним подробности сезона. Решение же относительно сезона он откладывал со дня на день, ссылаясь на то, что он ожидает приезда одного лица для того, чтобы дать окончательный ответ. (Комично при этом, что он просил Wollheim'а уладить для того же лица паспортную формальность, касающуюся визы что тот и исполнил) Наконец 15 Марта Zorn Rottermeere вызвал к себе Wollheim'а и в шутливой форме заявил, что он сезона устраивать не будет. Это было сказано настолько en blaguant, что на другой день 16 Марта Wollheim его пересцросил возможно ли, после столь длинных переговоров, которые имели вид вполне благоприятный, он так изменил решение. Rottermeere приказал передать ему по телефону, что его решение окончательно!

Вот пока и все, и к этому конечно возврата нет. Из этого факта я секрета не делаю.

Итак до скорого. Пожалуйста сделайте все репетиции освещения. Ведь идут такие сложные

*) Наш театральный агент с которым Дягиль работал с 1918 года

балеты как "Скозски", "Птица" и "Chatte"
Поверьте, что я приеду, как только исчерпаю все меры, чтобы избежать катастрофы. Эта последняя фраза – совершенно между нами.
Жму Вашу руку Сер. Дягилев."

Сообщение Дягилева о том, что Rothermere отказался помочь ему устроить сезон в Лондоне меня очень удивило. Я вспомнил, как последний раз в Лондоне, вся труппа, его приветствовала и Дягилев поднес ему редкостный экземпляр программы Русского балета. Это было очень внимательно со стороны Дягилева и не предвещало прекращения, со стороны Rothermere дружеских отношений к балету и обратив внимание на указания Rot. на одно лицо с Дягилевым. Затем прочитав еще раз письмо мне пришла в голову фраза, которую я часто слышал от Дягилева: "Артисты почти всегда за добро, оказанное им, платят полной монетой неблагодарности"

3

Дягилев прибыл в Monte-Carlo с опозданием и сезон начался без него. Я выполнил все его распоряжения и мы имели всегда полный зал

а это для него теперь было очень важно. Помимо сумм получаемых им за каждый спектакль, половина сбора так же поступала в его пользу, деньги же нам теперь были особенно нужны.

Приехал Дягилев в хорошем и возбужденном настроении. Рассказывая подробно о "факте" как он выражался, с Rothermere, он не скупился на резкие выражения по отношению "лица", которое помешало Rothermere помочь устроить лондонский сезон. Задержалась же он в Париже потому, что делал все возможное, чтоб выйти из действительно трудного положения по организации спектаклей в Лондоне и, по его словам, справилась с этими трудностями - отлично.

В Monte-Carlo в этом году, как я уже указывал, новых балетов мы не давали, единственный новинкой являлся "Le Chante du Rossignol", который здесь еще никогда не шел. И вот на последнем его представлении, произошел не совсем обычный случай. Партию Соловья исполняла маленькая Маркова. За час до начала спектакля ее мать известила меня, что она заболела и танцевать не может. Я немедленно сообщил об этом Дягилеву и Баланчину. Так как балет этот шел редко, то другой

танцовщице знающей эту партию не было. Выступать же надо было через час. Тогда Баланчин, предложил, что он сам может исполнить эту роль. Дягилев, любивший в яких буфонадах смеясь и заранее предвкушая удовольствие видеть Баланчина Соловьем — согласился. Это был предпоследний спектакль в Монте-Карло и он ничем не рисковал. Но когда Баланчина, одетаго в белый костюм Соловья с декольте, вынесли в золотой клетке на сцену, то я думал произойдет катастрофа. Все артисты просто умерли от смеха, а его партнерша, по сцене, Дубровская, изображавшая Смерть и, от природы очень смешливая, просто лишилась всякой возможности танцевать. Баланчин же импровизируя партию и не находя подходящих движений в трудные минуты клевал носом зерна, якобы разсыпанные по сцене и этим усиливал всеобщую панику-смеха. Я находясь на сцене и изображая Императора делал нечеловеческие усилия, чтобы не смеяться, а с Дягилевым, как мне потом передавали, сделался чуть ли не припадок от смеха, никогда ничего подобнаго еще не случалось у нас на сцене!

Но это было самым интересным, что публика,

за исключением немногих лиц, ничего не заметила и балет прошел как всегда. Она вероятно, появление такого Соловья отнесла, к одной из странностей, показанного ей балета.

Между тем спектаклей в Монте-Карло в этом сезоне было очень много и репертуар должен был быть большим, а потому Дягилеву в первую голову пришлось возобновить старые, давно не шедшие здесь балеты: "Лебединое Озеро" и "Клеопатру", а так же давать и "Шехеразаду". Два последних этих балета, больше уже нигде не давались, а на вопросы друзей Дягилева почему он их не показывает он говорил, что они его больше не интересуют и он считает их, что называется "грехом молодости". Но зато, когда он бывал принужден возвращать их к жизни, то они мстили ему за себя, делая самые большие сборы. Этот их успех Дягилева раздражал, не смотря на то, что они приносили ему деньги.

Спектакли, в этом году здесь, продолжались долго и кроме большого успеха ничем особенным не отличались. Кроме последнего представления Соловья! Разве еще тем, что партию Жар-Птицы Дягилев поручил толщевать в очередь с Даниловой, Дубровской и Никитиной, но она оказалась для обеих очень

трудной, а потому исполняя ее, они не были на высоте

4

Из Monte-Carlo труппа направилась в Бельгию, сначала в Anvers, где нас любили и где мы, почти ежегодно давали два спектакля, всегда с неизменным успехом, затем в Liège и Bruxelles. Сюда мы были приглашены на открытие новаго, огромнаго здания Palais de Beaux Art. Театра в нем не было, или он еще не был отстроен, не помню точно, но спектакли мы давали в концертном зале, составив их из балетов, которые можно было давать без декораций. Открытие этого Palais было необыкновенно торжественно, такими же шикарными оказались и два наших представления переполненные самой изысканной публикой города. Следовавшие же спектакли за этими двумя состоялись уже в Théâtre Royal de la Monnaie. На первом из них во время хода балета "La Triomphe de Neptune" произошли большие неприятности из за машиниста театра упрямаго фламанца. При повестке наших декораций, а их в этом спектакле было много, я указал

ему, что маневрировать с ними в быстром темпе, как того требует ход балета, будет невозможно, ввиду того что он не освободил театр от оперных декораций и несмотря на мои протесты и заявления в администрацию он их отказался снять. Конечно, после первой же картины "La Triomphe de Neptune" декорация застряла и не могла уйти. Мне пришлось опустить занавес и остановить оркестр и сделать маленький антракт и затем это повторялось, чуть ли не после каждой картины. Конечно балет от этого сильно пострадал и не имел успеха. Я так сердился, что готов был убить этого бездарного заведующего сценой. Не знаю как я дотянул балет (10 картин) до конца, но зато отлично знаю, что никогда такого плохого представления, за все время моего управления Русским Балетом, не было. Дягилев, после первых двух спектаклей уехал в Париж и не видел этого "Gala-представления". Когда же ему разсказали о всем, что произошло, а было помимо, плохих перемен декораций, в связи с ними и еще целый ряд инцидентов с артистами траги-комических — не разсердился, а долго смеялся и говорил, что жаль он не видел такого замечательного спектакля, но тем не менее был рад, что произошло все это в его отсутствии

Кроме "Нептуна", скандально прошедшего, все остальные балеты представлены были отлично и особенно была принята публикой с большим интересом "Le Sacre du Printemps" - Стравинского.

На этом спектакле главную партию Пречистенской девушки исполняла Данилова - отлично; настоящая ея исполнительница соколова, была больна.

После спектаклей в Бельгии, прежде чем начать наш сезон в Париже, мы должны были попасть в Швейцарию, в Лозанну на праздник Нарциса, на котором один раз мы уже выступали в 1923 году и сохранили о поездке туда удивительно хорошее воспоминание.

В этот наш приезд в Лозанне было так же хорошо как и тогда. Танцевали мы на открытом воздухе, днем, при огромном стечении публики Дирижировал балетами наш старый друг E. Ansermet, по прежнему красивый, но уже голова его начала серебриться. Время прошло здесь замечательно хорошо и все мы получили огромное удовольствие от двухдневного пребывания в этой прекрасной стране.

5

После последнего парижского "юбилейного" сезона, в течении которого было показано

большое количество новых произведений, XXI сезон этого года, только с двумя новинками, казался всем нам бедным и даже немного скучным. Но парижская публика относилась к нему по прежнему с большим интересом, особенно, ввиду объявленного нового балета Стравинского, а умело поставленная Дягилевым реклама, все время поддерживала и возбуждала этот интерес.

Первый спектакль 6 июня явился, как всегда, событием для художественного Парижа и театр был переполнен публикой. В этот вечер, между двумя балетами, самых больших современных русских композиторов "Le Dieu bleu" - Прокофьева и "La Noce" - Стравинского, в первый раз шел балет "Oda", так же молодого, русского композитора Н. Набокова. Сюжет "Оды" был прост, но воспроизвести его в балете было не только трудно, а порой и невозможно: Озверевшая статуя "Натура", показывает своему ученику, разные чудеса природы, но ученик не довольствуется показанным, а просит "Натуру" показать ему праздник природы. Когда "Натура" исполняет его желание, то ученик, покоренный его красотой, стремится принять в нем участие и этим самым

- м

нарушает его гармонию и видение праздника пропадает. Натура же вновь превращается в статую.

Такой сюжет, я считал, требовал длительного применения кинематографа, что кажно и сделал, но конечно в ограниченных размерах. Задачи поставленные этим сюжетом художнику G. Tchelitcheff и хореографу Мясину были сложны и трудно исполнимы и обоим им, они не удались. Представить на сцене чудеса природы при помощи живописи и хореографии так чтобы они производили впечатление позрителя невозможно и такая попытка всегда обречена на неудачу. Одна только музыка, была на высоте, а когда вступал хор, то она производила большое впечатление на слушателей. Молодой композитор прекрасно справился с поставленной ему задачей

Главных действующих лиц в балете было двое: Натура и Ученик. Для партии Натуры, артистка должна была быть высокой иметь хорошую фигуру и уметь ходить по сцене. а потому для нея специально была приглашена Mlle Iva Belianina, которая отлично справилась с порученной ей ролью. Ученика изображал Лифарь его роль получилась

очень не интересный, мало танцевальной и при всем его желании, он ничего не мог с ней сделать.

Теперь, хочу отметить,

что поначалу, в первый год в Русском Балете, случилось так, что несмотря на согласованную работу всех авторов, между прочим они все оказались русскими, балет не удался. — нет правил без исключений. Публика же неожиданно для всех нас, проявила интерес к балету и отнеслась к нему доброжелательно. — Странный город Париж — но зато русская критика была безпощадна. Описывая, всё, что происходило в балете, Князь Волконский писал, что всё им виденное, похоже на какие то опыты и это сообщало балету "Odo" характер, никогда прежде в Дягилевском балете невиданный - любительщины. В хореографии же Мясина, он видел какое то запаздывание эпохи музыкально пластического искусства, в пользу либо упрощенного, либо извращенного телодвижения. Дягилев отнесся к неудаче балета спокойно. Я так и не понял, почему ему он с самого начала, не нравился. На последних репетициях, он все же принимал активное участие в нем, но существенно помочь не мог

"Ода" явилась последним балетом поставленным Мясиным в труппе Дягилева и в этот же сезон, как раз, был включен первый его балет "Soleil de Nuit" шедший теперь с большим успехом, поставленный им на заре его хореографической деятельности: начало и конец его деятельности в труппе Русского Балета.

Дягилев видимо предчувствовал что "Ода" не будет иметь большого успеха и торопился дать следующую новинку, балет Стравинского, несмотря на то, что она была последней. Теперь балет получил название "Apollon = Musagète" и на первом спектакле им дирижировал сам автор. Успех он имел очень большой, главным образом из за музыки и сделался событием сезона.

Дягилев нажидел, что "Аполлон" являлся одним из лучших произведений Стравинского и особенно указывал на необыкновенное спокойствие и ясность в музыке, а я бы добавил и мелодичность, которая не так часто встречалась в последних его произведениях. Постановку танцев Дягилев так же считал удачной; ее можно было назвать новой классикой, но в ней чувствовалось, что Баланчин еще не окончательно ею овладел. Были в балете неприятные места, например:

когда танцовщицы двигались на полной ступне, волоча ноги, или когда падали на землю и задирали, именно задирали, а не поднимали ноги к верху, запятки которых, держался Аполлон — это было не эстетично. Богу Красоты, как будто бы, не полагалось любоваться и ощущать такую не красивую часть женского тела как ступня!! Но повторяю, несмотря на эти и другие недочеты, хореография Баланчину удалась и сделана была интересно. Помогло ему и то, что в балете не было никакой интриги — фабулы, а были только танцы. Synopsis начиналась так: Apollon-Musagetes is a piece without a plot. Интересно было придумано рождение Аполлона. Лето, мать его, находилась на скале, под которой был грот, и Аполон появлялся из грота спелёнутым. Освобождение его от пелён двумя Goddesses было интересно и сочинено удачно. Декораций было две, красиво написанных французским художником A. Bauchant и должен сказать что они, так же как и хореография, никак не напоминали старую классику Греции.

Самым слабым местом в балете были костюмы трех муз. С ними Дягилев, что называется, перемудрил. Одеты они были в тюники, но у

каждой из них они были другой формы.
У одной перед юбок был короче, у другой наоборот, а у третьей бока длиннее всю остальную. На головах же были какие-то чепчики — это было не красиво. Дягилев это видел, но изменил костюмы только через год, придав им форму греческих хитонов перевитых лентами, в этом ему помогала Mlle Chanel, в мастерской которой они и были исполнены.

Главные действующие лица — Музы: Данилова, Чернышева, Дубровская и Аполлон — Лифарь, прекрасно танцевали. Я затрудняюсь сказать, какой танец в балете был лучшим. Все три вариации Муз и танец Аполлона, а также и ансамбли — были хороши. Заканчивался балет шествием муз, ведомых на олимп Аполлоном по встречу которому спускалась с неба колесница "Аполлон", как я уже сказал, имел большой успех и отличную прессу, но ценители настоящей балетной классики, были несогласны с новой ея трактовкой Баланчиным и сильно критиковали его хореографию. Один из них писал: "Классика балетная прекрасна. В ней совершается таинственное примирение

духа с тончайшей культурой тела. Вообще у классики есть всё, кроме одного, классика не нова. Тут и начинается драматическая безвыходность для вечно нового Дягилева, искателя признающего лишь то, чего до сих пор не было".

Чтобы закончить мой разсказ о наших спектаклях в Париже, я хочу упомянуть еще, что в "Половецких Плясках" в партии половецкой девушки выступила Софья Федорова, та самая, которая танцевала ее первый раз в Париже в 1909 году. Она только что приехала из России и несмотря на то что прошло много времени со дня первого представления этих изумительных плясок Фокина, танцевала она в них так же блестяще и с таким же темпераментом, как и раньше. Старожилы и поклонники Русского Балета, в Париже были от ея выступлений в восторге.

6

Из трудного положения, по устройству сезона в Лондоне, в которое Дягилева поставил Lord Rothermere, Дягилев успешно вышел благодаря своим друзьям в Париже и возобновлению сотрудничества

с Sir Thomas Beecham. Нашему агенту Walgheim вновь удалось устроить для нашего сезона His Majestus Théâtre, вновь спектакли должны были состояться под покровительством H.R.H. Duke of Cannaught и вновь должна была быть блестящая премьера с новым балетом Стравинскаго, но, на этот раз, все это должно было произойти уже без Lord Rothermere, который "дезертировал" из Русского Балета неожиданно и по непонятным причинам?!

Первый спектакль 25 Іюня был действительно блестящим. Обычай, который в Париже умирал — являться в театр в бальных платьях и во фраках, здесь в Лондоне свято сохранялся и благодаря этой прекрасной традиции зал имел всегда нарядный и праздничный вид, отчего настроение у артистов поднималось и спектакль шел всегда с большим подъемом.

Артисты любили выступать в Лондоне. Публика здесь их принимала теплей и восторженней чем в Париже. Здесь не только они считали себя на первом месте, но и по настоящему были на нем и являлись главными участниками представления. Между тем как в Париже, на первое

Место выдвигались создаваемые Дягилевым балеты и успех имели главным образом их авторы: Музыканты, художники, хореографы и сам Дягилев. Артисты же отодвигались, этим самым, как бы на второй план за исключением редких случаев когда Дягилев сам лансировал некоторых из них стремясь создать им имя и известность, что правда, не каждому из них ему удавалось сделать.

На первом спектакле, после "Cimarosiana", которая пользовалась успехом здесь, шли: "Apollon Musaghet" и "L'oiseau de Feu", последними двумя дирижировал Стравинский. "Аполон" имел здесь также большой успех и принят публикой был превосходно.

По примеру прошедших сезонов, все новые балеты, или давно не шедшие в Лондоне, Дягилев назначал на понедельники и во второй из них был поставлен небольшой балет "Las Meninas" - музыка G. Fauré. С этим балетом у Дягилева вышел небольшой конфуз. Сочиненный Мясиным в 1916 году, он, по непонятным причинам, ни одного разу не был дан в Лондоне и теперь явился création, полной новинкой и на первом представлении имел очень большой успех. Тонкий и элегантный

балет этот, с прекрасной музыкой и замечательно красивыми костюмами M. Sert, эпохи Веласкеза, с грациозно исполненными медленными танцами, Чернышевой и Дубровской — партнерами которых были Лифарь и Войцеховский — очень понравился публике и на другой день во всех газетах появились восторженные об нем отзывы. Дягилев, имея обыкновение, по утрам еще в постели, просматривать журналы, был в неудоумении, почему пресса уделила столько внимания старому балету? Когда же я приехал к нему и указал что "Las Meninas" вчера прошел в Лондоне первый раз и что это была здесь его премьера, то он не хотел верить и никак не мог понять, как могло прощайти что в течении 12 лет он его ни разу не дал в Лондоне? И он даже расстроился такой своей оплошностью.

В следующей, третий понедельник, была дана "Oda". В Англии, определить, когда балет не нравится зрителям очень трудно. Публика здесь корректная и часто, хотя балет и не нравится ей, она горячо аплодирует своим любимым артистам, а про произведение говорит

что декорации красивы, или хореография хороша. В таких случаях мне всегда вспоминается фраза не помню где мною прочитанная: "Когда женщина не красива, то про нее говорят, какие у нея прекрасные глаза." То же самое говорили и про "оду": "Какая в ней красивая музыка!"

Теперь должен вернуться к первым дням нашего пребывания в Лондоне. По приезде сюда Дягилев сообщил мне, что после того, как он вновь вступил в сотрудничество с Sir Thomas Beecham, последний выразил желание, чтобы в течении лондонского сезона Дягилев поставил бы на музыку Handel, аранжированную им, балет, и что он сам будет дирижировать им все представления. Дягилев, конечно согласился и теперь надо было немедленно приступать к работе. Начинать ставить новый балет в Лондоне, да еще в срочном порядке, когда артисты к этому не имеют никакого желания, когда все ожидают с некоторым нетерпением, когда кончится сезон, чтобы ехать отдыхать, было не совсем приятно и я поморщился.

— "Не стройте гримас, заметил Дягилев, мне самому это дело не так уж улыбается, но это необходимо. Борис (Кохно) должен придумать

сюжет, а Баланчин немедленно пусть приступает к постановке, так как через три недели балет должен идти". Это был не большой срок для постановки балета и действительно надо было торопиться. Не хватало времени и для того чтобы сделать новые декорации и костюмы и Дягилев решил привезти из Парижа последнюю декорацию Bakst'а из балета "Дафнис и Хлоя" а костюмы взять из "Les Tentations de la Bergère" то и другое отлично подходило к новому балету; балеты же эти больше никогда не шли - умерли. Кохно-Sobeka написал милый сюжет, а Баланчин что называется "Не мудрствуя лукаво", легко и изящно сочинил хореографию в стиле доброго старого времени эпохи Petipa и 16 Июля балет, получивший название "Нищие Боги". The "Gods go a-begging" в первый раз был показан публике.

В этот вечер, произошло нечто совершенно неожиданное, своего рода маленькое чудо. Успех, который имел этот балет поразил всех, никто ничего подобного не ожидал. Особенно это было сюрпризом для Дягилева, который относился к нему скептически, наблюдение над ним поручил Кохно, сам же очень редко заходил на репетиции

и разсматривал эту постановку, как докучливую работу, которую надо было сделать, но которая после нескольких представлений канет в вечность.

Между тем, вопреки ожиданию, все в балете сложилось необыкновенно удачно: сюжет, декорации и костюмы, хореография, музыка, не только не носили вида случайного соединения, а производили впечатление, что всё это было создано после длительной и серьезной подготовки.

Главными участвующими лицами были: Данилова и Войцеховский — Боги и Чернышева, Дубровская и Черкас — Придворные. Когда кончилось первое представление балета, которым дирижировал сам "Автор" как острили артисты т. е. Sir Thomas Beecham, любимец английской публики, раздались необыкновенные аплодисменты перешедшие затем в настоящий триумф. Sir Thomas Beecham был счастлив. Он оказывается, давно мечтал, чтобы под аранжированную им музыку Handel, был поставлен балет и теперь это осуществилось.

Этот действительно прелестный балет на долго вошел в репертуар и сделался, как у нас говорили "Хлебным" т. е. таким который привлекал публику нравился ей и всюду имел большой успех.

Под конец нашего пребывания в Лондоне Мясин заявил, что он покидает труппу. Дягилев отнесся к этому спокойно. Творчество Мясина, он часто это повторял, его больше не интересовало. Хореография двух последних балетов, сочиненных им, (Le Pas d'Acier и Ode) была неудачной. Как артист, он все время эволюционировал в рамках с Вайцеровским, достигшим к этому времени большого совершенства в танцах, а потому, Дягилев считал, его присутствие в труппе не необходимым и мы мирно разошлись с ним. Мне же время было, что он уходит. С ним как и с Фокиным было связано большой период жизни Русского Балета и кроме того я совершенно не был согласен с Дягилевым и считал, что Мясин может создать много интересных и значительных вещей. И я не ошибся, через несколько лет он действительно поставил целый ряд прекрасных балетов в труппе, которая унаследовала не было Дягилева.

Лондонский сезон в этом году, получился очень интересным. Вместо предполагавшихся двух недель получилось четыре, а большой и очень разнообразный репертуар способствовал его успеху.

Во время нашего пребывания в Лондоне, Дягилев устроил на осень турне по английской провинции, первое серьезное и хорошо организованное с участием Sir Thomas Beecham. Для всех это было приятным известием перед отпуском и, труппа дав после сезона в Лондоне, два спектакля в Остенде, довольная, разъехалась отдыхать.

Перед отъездом из Лондона я предупредил Дягилева, что контракт с Баланчиным кончился и нужно заключить новый; на это он мне ответил, что встретится с ним во время отпуска в Венеции и сам это сделает. При прощании со мной, Дягилев сказал, что в Сентябре, наверное, поедет в Варшаву, посмотреть нет ли там хороших танцовщиц и танцоров, чтоб пополнить нашу труппу и заодно поискать русских книг, которые могли туда попасть из Одессы. К его большому сожалению, как потом выяснилось, никаких интересных книг он там не нашел, в труппу же принял двух красивых танцовщиц и несколько хористок.

После окончания отпуска, когда артисты съехались в Париж, первый вопрос, который я задал Дягилеву, был относительно контракта с Баланчиным

Но тут, совершенно неожиданно для меня он начал сердиться "разносить" Баланчина, заявил что контракта с ним заключать не желает, что он неблагодарный господин и пусть убирается куда ему угодно.

Я был удивлен, усмотрел не то, не мог понять почему он так рассвирепел к Баланчину, но расспрашивать не стал а предложил свои услуги для заключения с ним контракта.

— "Поступайте как хотите, я больше с ним разговаривать не желаю."

— "Все это отлично, ответил я, но мне надо знать хотите вы его иметь в вашей труппе или нет? Если хотите, то я с ним сговорюсь, если же вы решили с ним разорвать, то зачем я это буду делать!"

Последовало длительное молчание. Дягилев это то обдумывал, взвешивал и затем сказал более спокойным тоном

— "Ну хорошо заключайте с ним контракт но предупредите, на большую прибавку жалованья я не буду согласен"

Чем досадил Дягилеву, Баланчин, я не мог догадаться, но считал совершенно нелепым капризом, молодого, талантливого хореографа,

который в добавок отвечал требованиям Дягилева из за какой то совершенно не принципиальной размолвки, а потому был очень рад получить разрешение на подписание с ним контракта.

Лично, я был с Баланчиным в прекрасных отношениях. Любил его как хореографа и как человека, общество которого для меня было приятно и интересно, а потому мы легко сговорились и я заключил с ним контракт. Когда я доложил это Дягилеву он произнес только два слова: "Благодарю Вас" но я видел, что он остался доволен, что так благополучно разрешился этот ненужный конфликт.

8

Турнэ по Англии началось 12 ноября в городе Manchester и затем мы должны были побывать еще в четырех городах, в каждом оставаясь неделю. Это было очень удобно, неутомительно и такая организация всем нам нравилась и если бы не плохая осенняя погода, которая многим портила настроение, то все бы были довольны поездкой.

Английская провинция совершенно не была знакома с Русским Балетом и не имела о нем ни

какого представления. В первый вечер, как правило театр был полный и мы имели хороший успех, но затем, последующие представления посещались публикой очень плохо. Исключения составляли спектакли, в которых дирижировал Sir Tomas Beecham, в каждом городе их было два или один и они всегда были переполнены зрителями. В Англии Sir T. Beecham пользовался огромной известностью. Эти три полных сбора и помогали нам покрывать наши недельные расходы.

Репертуар Дягилев выбрал для турнэ интересный и разнообразный. Начиная от "Sylphides", "Половецких плясок" и кончая "Треуголкой" и "Le Chatte". Но сказать какой из балетов публика предпочитала было очень трудно, все они для нея были новостью и она в них видимо еще не разбиралась. Самые же большие аплодисменты были после балета "Les Dieux Mondians", но этим балетом, всегда дирижировал Beecham!

Здесь в Manchester, наше приятное пребывание было омрачено грустным известием о смерти Маэстро Чекетти, которая произошла 13 ноября и которая всех нас очень, очень опечалила. Сообщил нам это Дягилев, так же очень расстроенный.

После недолгого нашего пребывания здесь Дягилев собрался ехать в Париж, но перед его отъездом у меня с ним состоялся неприятный разговор. Дело в том, что еще в Париже, до отъезда в Англию, он сказал мне что хочет, чтобы партию La Chatte танцевала одна из привезенных им из Варшавы танцовщиц Лифковская. Я был удивлен таким его намерением, так как она была очень крупная девушка и никак к этой роли не подходила. И я осторожно высказал ему мое соображение по поводу него, но Дягилев настаивал на своем желании и повторил его в форме распоряжения. Тем не менее, зная, что иной раз у него являются странные фантазии, о которых потом он забывает и отказывается от них, я замолчал, ничего больше не говорил, но репетиций ей не поручал.

Думаю, что Лифковская узнала о том, что она должна танцевать эту партию и напомнила Дягилеву об этом, и вот здесь в Manchester он вновь вернулся к этому вопросу, и уже в несколько раздраженном тоне заявил, что он просит меня исполнять его распоряжения, пока он еще Директор труппы и что он желает видеть Лифковскую в балете "La Chatte", после своего возвращения из Парижа.

После этого разговора, мне ничего не оставалось как исполнить его желание и в следующем же городе, я назначил репетицию Липковской и Лифарю. Баланчин охотно начал с ними репетировать, хотя так же как и я считал что Липковская к этой роли не подходит, но она была красива, эфектна молода и он ею немножко увлекался. Говорила она по русски не правильно (она была полька) и это было очень забавно.

Лифарь, безпрекословно подчинился распоряжению Дягилева. Он был теперь более молчалив и немного грустен и мне казалось, что его отношения с Дягилевым были не теми, как раньше. С первой же репетиции "La Chatte" ему пришлось, что называется "пыхтеть". В его танцах с кошкой было много подъемов а поднимать такую крупную девушку, как Липковская, после маленькой Марковой, с которой он привык танцевать, было тяжело, но, он добросовестно и молча репетировал хотя я видел, что ему это было не по душе.

Дягилев вернулся из Парижа, когда мы были в Edinbourg'е и к его приезду сделанное им "распоряжение" было исполнено. Липковская

как раз в этот вечер, в первый раз танцевала "La Chatte"
Я ничего ему не сказал об этом и он пошел смотреть спектакль. После того, как балет кончился, я был еще на сцене, как услышал громкий голос Дягиля. Я поспешил войти в коридор и вижу он возмущенно говорит нашим первым артистам:
—" Ее невозможно выпускать в этой роли, эта партия совершенно не для нее, она огромна и тяжела. И увидев меня продолжал. Прошу вас Сергей Леонидович никогда больше не назначать ее танцевать "La Chatte", это недопустимо."

Я не напомнил ему, что танцевала она эту партию по настойчивому его желанию, но не без удовольствия доложил, что к сожалению, она должна протанцевать ее еще раз, так как стоит на программе и переменить ея имя я не имею возможности

Да, Дягивал бывал иногда таким странным. Конечно он отлично и раньше знал и видел, что Липковская не должна танцевать "La Chatte", а вот из какого то непонятнаго упрямства настаивал потом, а как только его желание было исполнено тотчас же сам отставил ее и только жалея милую девушку и щадя ея самолюбие, мне удалось устроить, чтобы она протанцевала еще один раз

как была назначена на программу.

Помимо этого неудачного выдвижения Липковской, Дягилев не забывал и другие молодые силы своей труппы. Алисе Марковой он поручил танцевать в "Cimarosiana" pas de deux, и так же дал танцевать "Голубую Птицу" в бал. "Свадьба Аврор" кот. она исполняла ~~танцевать~~ с молодым начинающим выдвигаться танцором К. Черкасом. Дягилеву Черкас он нравился в танцах своей благородной манерой и изяществом. Он имел хорошую фигуру, красивое лицо и уже выступал во многих ответственных ролях, подавая большие надежды в будущем.

Из Edinbourgh'а Дягилев вновь уехал в Париж и закончили мы, наше очень приятное турнэ, 15 декабря уже без него, в следующем последнем городе Liverpool.

9

Поездка Дягилева в Париже из Manchester была вызвана, главным образом балетными спектаклями устраиваемыми в Grand Opéra Идой Рубинштейн. После выступлений ея в Русском Балете в первые года его существования, она, затем, несколько раз устраивала в Париже драматич

ские спектакли и играла в показываемых ею пьесах главные роли. Теперь же, решила организовать большой балет с тем, чтобы, так же, самой выступать во всех главных партиях. Имея очень большие средства она привлекла, для создания новых балетов, многих сотрудников Дягилева как то: Ravel, Auric, Sauguet, Мясина, Нижинскую, А. Бенуа, Вильзака, Шоллар и т.д. и организовала ряд спектаклей.

Дягилева это ея затея безпокоила. Он боялся, как бы ея балет не сделался конкурентом нашему и хотел лично видеть все, что сделано приглашенными ею музыкантами, хореографами и художниками. А так же его интересовало ея личные выступления и общее впечатление какое получится от ея спектаклей.

Просмотрев три первых представления он успокоился и все его страхи прошли. Он понял что ~~этот~~ ея балет конкурировать с Русским Балетом не сможет.

Приехав же к нам в Ellingouvgh он подвер ея представление безпощадной критики. Его разсказы о виденных им новых балетах и о выступлениях в них самой Губинштейн были резки и жестоки, если не сказать больше. Но все мы почувствовали, что он не преувеличивает того отрицательного впечатления, которое они по него произвели. Он сильно негодовал, что в этом

денежном, как он выражался, предприятии, участвовали его бывшие сотрудники и особенно его раздражал, и возмущал Стравинский, который так же участвовал в этих антихудожественных спектаклях как называл их Дягилев.

Хотя Дягилев теперь знал, что предприятие Дубинштейн не может быть конкурентом его балету он все же был озабочен спектаклями, которые мы должны были дать, по примеру прошедшего года, в Grand Opéra в конце декабря и торопился вернуться в Париж, чтобы позаботиться об обновлении наших декораций и приведении в порядок костюмов. Меня же, перед своим отъездом, просил наилучшим образом ориентировать выбранные им для Парижа балеты.

10

В Париже Дягилев очень внимательно подготовил свои три дава. В первый вечер 20 декабря он назначил новый балет "Нищие боги"; второй спектакль он назвал: Festival Stravinsky и составил из трех его балетов: "Жар Птицы" "Аполлон" и "Петрушки", а для участия в последней пригласил Т. Карсавину, первую исполнительницу роли балерин

в нем. Этот спектакль шел 24 декабря в самый лучший вечер в году и меня очень удивило, почему Директор оперы Rouché отдал его Русскому Балету. Я спросил Дягилева об этом — "Да очень просто, последовал его ответ, он хочет дать особенно шикарный спектакль и собрать, как можно больше денег и он достигнет и того и другого".

Для третьего же Gala, которое состоялось 27 декабря Дягилев выписал в Париже Liv Thomas Beecham'а который с большим успехом продирижировал "Нищими Богами"

Эти три спектакля Русского Балета имели такой огромный успех, что Rouché попросил Дягилева дать еще один 3 января, который прошел так же хорошо и с таким же успехом, как и предыдущие.

Решив пригласить Карсавину для участия в балете "Петрушка" Дягилев высказал сожаление, что Нижинский не может исполнить свою роль Petrouchka и тут ему пришла мысль привезти его в театр, на наш спектакль, Нижинский как раз в это время жил в Париже. Дягилев тут же высказал предположение, что может быть увидев представление балета у Нижинского может произойти шок, который поможет ему преодолеть его душевную болезнь.

27го декабря он исполнил свое намерение и привез его в театр. Помню как Дягилев, бережно, под руку

будто бы Нижинский был из фарфора и мог разбиться, вел его через сцену в зрительный зал. Я провожал это шествие глазами и мне вдруг сделалось грустно. Последний раз я видел Нижинского лет шесть тому назад, когда привозили его к нам на репетицию в театр Mogador. За это время он мало изменился, может быть только несколько потолстел. Позднее Дягилев рассказывал, что Нижинский внимательно смотрел на сцену, но ничего не говорил и на вопросы не отвечал; после же окончания спектакля уходить из ложи не хотел.

Балет "Петрушка" в этот вечер шел последним и Дягилев перед его началом привел Нижинского на сцену. Я подошел к нему и протянул руку. Он посмотрел на меня и молча, медленно подал свою. Дягилев повторил, почти туже фразу как и при первом моем свидании с ним несколько лет тому назад.

— "Ваца это Григорьев, ты помнишь его?"

В ответ он только улыбнулся. Улыбка у него была детская, но ничего не выражала. Я заметил, что Нижинский не смотрит по стулонам а глаза его большею частью были опущены вниз.

Дягилев распорядился, чтобы фотограф сделал снимок группы, в которой в центре были: Дягил

Карсавина, Нижинскій А. Бенуа и Я, а по стороны Лифарь и Кремнев. На фотографіи Нижинскій вышел улыбающимся и никак нельзя было сказать, что этот человек страдает душевным расстройством.

Это было последним посещением Нижинскаго Дягилевскаго предприятия, своего рода прощание его с Рус. Бал.

1929 год

1.

Спектакли в Париже зимой в Grand Opéra были очень приятны и вся труппа была в отличном настроении. Новый Год встретили весело и в эту ночь никому не не могло придти в голову, что наступил последний год существования знаменитаго, теперь уже можно было назвать его, знаменитым, Русскою Балета С. П. Дягилева.

На самого Дягилева парижские спектакли и особенно, их необыкновенный, успех произвели отличное впечатление. Они явились своего рода победой над балетом Иды Рубинштейн и это приводило его в прекрасное настроение. Он вновь загорелся балетом и его книжное увлечение начало отходить на второй план. Случилось это еще

а потому, что, неожиданно, он открыл новый талант, но не в области хореографии а в области музыки – Игоря Маркевича, молодого, только только начинающего композитора и пианиста. Мое предположение, которое я высказал в 1926 году в (первый) период увлечения Дягилева князем сбылось. Небо нам действительно послало талантливого юношу, которому судьба определила повернуть внимание и весь интерес публики Дягилева, вновь от князя к балету, и третьего Января, в день последнего спектакля в Опера, когда я встретился с Дягилевым в театре, я, подойдя к нему сказал:

— "Хотя вы Сергей Павлович и не празднуете никаких юбилеев, но сегодня, я должен вас поздравить не только с новым годом, но и с двадцатилетием существования Русского балета"

— "Да вы правы, ответил он, как много прошло времени и как мы с вами постарели!"

— " Совсем не постарели, а только мудрыми, ответил я, а молодым будете всегда" – Дягилев улыбнулся и ответил

— "Из всех моих сотрудников, с которыми я начал свою "балетную" карьеру, остались со мной:

только двое: Валечка (Нувель) и я, Ну поздравляю вас с нашим юбилеем" и мы расцеловались.

Прошло двадцать лет, как я, приблизительно в это же время года, познакомился с Дягилевым и начал с ним работать. Не хочется верить, что так скоро прошло так много времени и что случайно организованные в Париже Дягилевым балетные спектакли, вырастут в огромное предприятие и создадут целую эпоху в истории балета "Золотую", как ее называли некоторые писатели и которая воскресит умершее балетное искусство, для того чтоб оно вновь заняло свое место среди других искусств.

Смело можно сказать, что не будь Дягилева, балета на западе Европе не существовало бы а потому всем, кто причастен к этому чудному искусству следует это помнить и с благодарностью произносить имя его воскресителя Вл. Вас. Дягилева.

2

По расписанию установившемуся за последних года в январе месяце мы должны были быть в Монте-Карло, но Дягилев не торопился туда и из Парижа

мы уехали в Вогдеан, где первый раз выступали в 1922 году в театре, далеко отстоявшем от курзала, не удачно и без успеха. Теперь дело обстояло иначе. Спектакли должны были состояться в Grand-Théâtre. Opéra. Публика нас встретила с большим интересом и представления прошли отлично, а по нарядности зрительного зала и по успеху напоминали Парижские спектакли.

Здесь мы встретили балетмейстера Belloni с которым в 1923 году работали в Монте-Карло. Он состоял хореографом в Опере. Встреча была теплой и мы с удовольствием возобновили нашу совместную работу в Одесском Итальянском балете.

Из Вогдеан мы поехали в Пау - зимний курорт расположенный в привлекательной местности и дали всего один спектакль, но оставались в нем пять дней. Дягилев видимо не хотел, чтобы труппа приехала в Монте-Карло раньше начала оперного сезона. Воспользовавшись, неожиданно свободным временем, мы побывали в знаменитом Лурде, который в летние месяцы посещается тысячами молящихся и больными, теперь же совершенно пустынном. В пещере где стоит Статуя Мадонны, мы не встретили ни одного человека и создавалось

впечатление, что все здесь забыто и заброшено, как бывает у нас на сцене когда спектакль кончается.

Несколько дней нашего пребывания в Гаи без репетиций и спектаклей превратились для нас в пикник и артисты чувствовали себя туристами — "Кукиными детьми" (Cor. Cook & Son.) как выражался Баланчин.

В Monte-Carlo из за нашего поздняго приезда мы вновь не участвовали в парадном спектакле, а до начала оперного сезона смогли дать только два балетных спектакля. Здесь, как всегда, было очень хорошо. Каждый раз приезжая сюда, мы переставали быть вечными странниками, а делались оседлыми жителями на целых четыре месяца.

3

С каждым годом оперный сезон для труппы становился легче. Во многих операх балет не участвовал, многие повторялись ежегодно и артисты помнили в них танцы, так что новых постановок хореографу приходилось делать не более двух-трех. Это нас очень устраивало, особенно в этом году, когда Баланчин, должен был поставить к парижскому

сезону два больших балета, один из которых должен был пройти здесь в Монте-Карло.

О новых балетах, как это всегда Дягилев всегда начинал заботиться заранее и в последний год до своего отъезда в Варшаву, приехав в Италию он поручил написать музыку, для одного из них V. Rieti, автору балета "Вогавай", для другого же ее писал С. Прокофьев. Сюжеты обоих балетов были выбраны и разработаны Кохно нашим постоянным либреттистом.

Последний парижский сезон показал, что двух новых балетов для 12-ти спектаклей недостаточно, а в этом году Дягилев собирался дать больше их количество, а потому, теперь он был озабочен подысканием третьего, если не нового балета, то давно не шедшего и в достаточной степени интересного для Парижа. Таким оказалось "Лисичка" муз. Стравинского, которая была поставлена в 1922 году и с тех пор, никогда не повторялась. Если ее возобновить перед Дягилевым встал вопрос, кому поручить сочинить хореографию, которая принадлежала Нижинской, но теперь была совершенно забыта. Обращаться вновь к ней, после того, как она принимала

деятельное участие в труппе И. Рубинштейн. Дягилев не хотел. Мясин был в Америке, Баланчин уже ставил два балета и мог не поспеть с третьим и Дягилев был в затруднении. Тут ему пришла в голову мысль испытать еще раз хореографическое дарование Лифаря. После неудачной его попытки в 1924 году, Дягилев решил что хореографом ему быть рано и тогда оставил его в покое. Затем, с годами, интерес к Лифарю у него стал пробуждаться, а последнее время отношения между ними становились все дружнее и дружнее.

Но в данный момент, обстоятельства сложились так, что балет надо было кому то ставить; но на сей раз Дягилев не будучи увлечен талантом Лифаря, был более осторожен и прежде чем поручить ставить балет, он предложил ему сочинить адажио - два номера из него, по которым он мог бы судить, может ли он справиться со всей постановкой балета. Экзамен оказался удачным и Дягилев поручил ему ставить его

Занимаясь с Лифарем и помогая ему в его работе, Дягилева совершенно не интересовало, он весь теперь был поглощен новым талантом - Маркевичем.

Оставить же неопытного Лифаря одного было опасно и он вновь обратился к М. Лазлонову, поручив ему его, как это делал уже раньше поручая ему по-

читающих

Мясина и Славинского. Не могу сказать, как много Ларионов помогал Лифарю, но во всяком случае не будь его Лифарь с постановкой мог бы и не справиться. Дягилев знал, что он делает.

Перед началом репетиций Лифаря, Дягилев просил меня отвести ему помещение, где труппа не бывает и отдал распоряжение, чтобы на них присутствовали только те артисты, которые участвуют в балете. Артисты з/с, узнав, что Лифарь будет ставить балет, отнеслись к этому очень скептически и заранее решили, что у него ничего не выйдет и с постановкой он не справится, а так же считали, что Дягилев делает большую ошибку поручив ему этот балет.

Одновременно с репетициями Лисички в главном репетиционном зале Баланчин начал ставить балет "Бал" - V. Rieti. Музыка этого балета подверглась неоднократной дягилевской критики и бедный Rieti принужден был несколько раз ее переделывать, но наконец, устав от этого и посылая клавир (ноты для рояля) Дягилеву, он сопровождал их таким письмом:

Cher Monsieur Diaghilew

Voici Le Bal

Il vous est dédié, il est à vous, faites-en ce que vous voulez, mais surtout n'espérez pas que j'y travaille encore

Toujours à vous Vittorio Rieti

Paris 27/2/29

4

Прожив в Монте-Карло, некоторое время Дягилев, как всегда в эту пору, уехал в Париж для подготовки сезона. Он там должен был встретиться с Прокофьевым и прослушать, не в первый уже раз, его новый балет "Блудный сын". Балет ему понравился, только некоторые места он просил изменить, на что Прокофьев был согласен.

Этот последний год нашего существования был отмечен резким поворотом в направлении по которому, уже много лет, шел и развивался Русский балет. Поворот этот состоял в отказе от дивертисментной формы балета и возвращении к действенному балету. То, о чем столько лет я мечтал, говорил, доказывал, неожиданно, в один совершилось. Что его вызвало - затрудняюсь

сказать. Может быть новое книжное увлечение Дягилева, способствовало этому или он почувствовал, после неудачных последних балетов, что он зашел в тупик из котораго выхода нет, но как бы то ни было, два новых балета были сюжетными и действенными. Один с примесью мистерьезности, а второй драматический. Так Дягилева, под конец его жизни, победили Шехерезаде и Клеопатра, но конечно в иной форме.

Сочинение балета начинается с сюжета, затем идет музыка, а за ней хореография. Либретто балетов этого года, написанные Кохно, не походили на те, которые он сочинял до сих пор и их на этот раз по настоящему можно было назвать сюжетами. Произошло ли это от того что Кохно, в период охлаждения Дягилева к балету, освободился от его сильнаго влияния, или ему наскучило писать вместо настоящих сценарий только перечень сцен и танцев — не знаю, но я считаю, что он, в данном случае, оказал большую услугу Русскому Балету и помог ему выйти на настоящую большую дорогу после целаго ряда лет скитаний по разным неведомым

направлениям. Конечно трудно сказать, как долго Русский Балет, удержался бы на этом единственно правильном пути, но все же жаль и горько, что, как раз в этот момент наступил конец замечательному Дягилевскому предприятия.

С этой резкой перешеной направления артисты и хореограф должны были очень посчитаться. Артистам легче было воспринят ее, что же касается хореографа Балончина, то ему было труднее изменить направление своего творчества, внезапно, без достаточной подготовки к этому и еще в короткое время и это особенно почувствовалось в балете Прокофьева "Блудный сын."

Партию Блудного сына Дягилев решил поручить Лифарю, но в первом балете "Бал" он хотел видеть кого либо другого. С уходом Мясина, мы остались с двумя первыми танцорами Войцеховским и Лифарем и теперь Дягилев задумал вновь пригласить в труппу А. Долина. Побуждало его к этому много обстоятельств. Прежде всего Долину прекрасно подходила главная роль в балете "Бал" Затем Дягилев не хотел быть в зависимости от Лифаря особенно ввиду изменившихся их личных отношений

Лифарь мог, как выражалась Дягилев, "выкинуть какой-либо фортель" и Дягилев хотел оградить от этого свой балет. Для Лифаря же, нежелательное появление Долина было больным и неприятным сюрпризом. Положение осложнилось несколько лет тому назад Долин покинул труппу из-за ненормального вмешательства Дягилева. Лифаря, теперь же с возвращением Долина – Лифарь должен был сделать то же самое, но он благоразумно остался. Способствовало этому, то, что ему было поручено сделать балет, да еще на музыку Стравинского и он теперь полностью был поглощен этой работой.

5

Закончив свои дела в Париже, Дягилев приехал к нам в конце марта. Еще до него приехал Лифарь в Монте-Карло и Долин.

В это время у меня шла интенсивная подготовка балетов, для весеннего сезона, который в этом году, должен был быть здесь очень длинным, а одновременно Лифарь и Баланчин ставили новые балеты. Дягилев очень интересовался

как у них идет работа — и на другой же день пошел на репетицию "Лисички". Поставленная Лифарем часть балета ему понравилась и выходя из зала он высказал мне это. Действительно, то, что Лифарь сочинил, неожиданно, было хорошо и я указал Дягилеву, что в его работе чувствуется влияние его — Дягилева.

— "Нет вы ошибаетесь. Я ему ни в чем не помогал и не хочу помогать, пусть сам справляется с постановкой, но я думаю, он слушается советов Ларионова и это ему является большой подмогой"

Следующий визит Дягилева был на репетицию "Бал", которым он интересовался еще больше "Лисички". Хорошо зная музыку и сюжет, он видимо имел в голове ясную картину всего балета и просмотрев репетицию, сразу же указал на ряд танцев и сцен которые ему не понравились и просил их переделать. Баланчину, как и композитору V. Rieti, пришлось несколько раз менять то, что было сочинено, но нужно признать, что эти перемены шли на улучшение хореографии. Частые посещения Дягилевым репетиций и дружеские разговоры Баланчина с Кохно так же приносили ему большую пользу и хореографич балета получилось очень интересной и значительной.

Балет еще не был окончательно закончен, как приехал в Monte-Carlo С. Прокофьев и надо было приступать к работе над его балетом.

Подошел апрель месяц, такой приятный в Monte-Carlo и начался наш сезон. В этом году может быть, в связи с двадцатилетием балета мысль невольно возвращалась к прошлому, к первым здесь сезонам, к спектаклям поражавшим тогда публику. Особенно, вспоминались те восторги которые вызывали Карсавина и Нижинский во всех балетах и в особенности в "Le Spectre de la Rose".

Во время последних наших сезонов, мы давали почти весь фокинский репертуар, за исключением этого балета. После ухода из труппы Долина в 1923 году, он больше не шел и очень многие старожилы Monte-Carlo, обожавшие его, постоянно спрашивали Дягилева, почему он его не дает? Дягилев же находил, что в труппе не было танцовщика для роли "Rose", Лифаря он считал так же не подходящим кей. Теперь же с возвращением Долина, этот замечательный балет вновь Дягилев включил в репертуар, специально чтобы доставить удовольствие всем старым друзьям Русского Балета. Долин танцевал в

нем хорошо, может быть с некоторой манерностью, но вместе с Л. Чернышевой они являлись прекрасной парой и исполняли этот Chef-d'oeuvre Фокина воскресили незабываемое время Карсавиной и Нижинского.

Все спектакли в этом последнем сезоне Monte-Carlo проходили очень успешно и всегда при полных залах, но наибольшее внимание, конечно привлекла премьера "Le Bal". Балет получился очень удачным, не даром Дягилев уделил ему много внимания. Я уже упоминал что музыка и хореография, внимательно прокорректированные им были хороши. Костюмы и Декорации очень удачно он поручил делать Giorgio de Chirico Декораций было две. Первая на avan-scen изображала фасад здания с тремя дверьми, которыми очень удачно воспользовался Баланчин, хитро и интересно поставив целый ряд входов и выходов, приглашенных на бал лиц; вторая была зала, где происходил бал. Но удивили и, пожалуй порозили всех своим необычайным видом костюмы. Они были сделаны, как бы из мрамора и очень гармонировали с мистерьезным сюжетом бала-маскарада.

Князь С. Волконский писатель и критик, с которым Дягилев этой зимой помирился, после ссоры происшедшей между ними в 1901 году в Петербурге

присутствовал на премьере и затем поместил в парижской газете интересный отчет о нем приведу из него небольшую выдержку:
"Представление "Le Bal" было интересно оригинально и ново. В балете двигаются странные люди, какие то живые статуи с мраморными, кургавыми волосами, которые живут особой, ни на что, не похожей жизнью.
Внешне каменные, а внутри напряженнаго существования. Они танцуют неуклюже с мраморной тяжестью. Но больше всего поражает свойство того молчания, в котором все это движется. Понятно всякий балет молчалив, но в другом балете, вы чувствуете что движение заменяет слово, здесь же впечатление, что движутся немые существа и это балетное молчание, превращается в нечто таинственное, загадочное и суровое.
Во всех грутах во входах и выходах действует какая то предопределенность Рока, всё приобретает характер обряда. Вы не чувствуете здесь свободной личности человека, здесь царит подчинение неумолимой необходимости.
Повторяю это интересно! И далее

среди мраморных существ трое с живыми румянцами: Дама, Остролог и юноша. Юноша с открытым лицом и двое других в масках!"

Юношу изображал Домин очень хорошо. Прекрасно танцевала Данилова — Даму и интересную фигуру Остролога изображал А. Вовгон высокий стройный и элегантный молодой человек.

Действительно балет получился исключительно интересным. Он был построен на правильной базе классического, действенного балета но облечен в новые хореографические формы. Успех в Монте-Карло имел очень большой. Бал был дан в конце сезона, а для закрытия на последнем спектакле шли: "Треуголка", "Шехерозада" и "Клеопатра". Два последних явились наиболее любимыми здесь балетами, даваемые нами каждый сезон начиная с первого в 1911 году и ими же закончилось многолетнее пребывание Русского Балета в этом любимом всем нами Княжестве Монасо.

6

Вот уже четвертую весну, мы возвращались в Париже в один и тот же Theatre Sarah Bernardt. Он сделался, как бы постоянным нашим местом

для устройства весенних сезонов, так же как Grand Opéra, зимой охотно открывала нам свои двери для спектаклей Дяги на Рождестве.

Дягилев из Монте-Карло уехал на несколько дней раньше труппы. Правда его я заметил, что он плохо выглядит, имеет усталый вид и был каким то печальным. Я справился о его здоровьи — "Здоров, то я здоров, но за последнее время меня мучают фурункулы, а вы знаете ли моей сахарной болезни, это очень не хорошо" Я ему посочувствовал, но большого значения его словам не придал, и раньше у него, они появлялись, по зимам, благополучно проходили, я надеялся, что и на этот раз будет тоже самое.

В этом году в Париже мы приехали поздней обыкновенного и первый спектакль XXII-го Saison des Ballets Russes de Serge de Diaghilew, состоялся 21 мая. Для открытия его Дягилевым были даны кроме "Les Facheux" и "Половецких Плясок", два новых балета: "Le Fils Prodigue" и "Renard". Для публики первого спектакля, "Renard", не представлял большого интереса, с этим балетом она уже была знакома по сезону 1922 года и тогда в восторг от него не

вышла. В этом же году, новостью в нем была только хореография Лифаря. Лифарь воспользовавшись указанием Стравинского, приложенным к балету, где было сказано, что балет может быть исполняем танцорами или акробатами, очень удачно и хитро воспользовался им. Разделив партии участвующих в балете артистов между ними и акробатами, так, что одну часть партии исполняли одни, а другую другие. На сцене они появлялись по очереди, ввиду того, что то, что мог делать акробат, не мог исполнять танцор и обратно. Для публики такие перемены не были заметны, были они одинакового роста в масках и одинаковых костюмах. Хореография Лифаря получилась интересной и главное модной. Как раз в это время в обществе и прессе шли разговоры и даже сильные споры об акробатизме в танцах.

Дягилев по поводу хореографии Лифаря высказался так: " В "Лисичке", Лифарю удалось органически связать характерный танец с абсолютной акробатикой. Такая связь, не имеет однако принципиальнаго характера, но она представлялась ему нужной в данной постановке"

По своей структуре балет "Лисичка" не мог быть успешным, но в этот вечер снобистическая публика аплодировала хорошо и его авторы, во главе со

Стравинским, мило раскланивались после конца.

Но главный интерес этого первого спектакля конечно представлял из себя балет Прокофьева "Блудный сын". Это был третий балет написанный им для Дягилева ("Le Bouffon", "Pas d'Acier", "Le Fils Prodigue")

Когда я прослушал музыку, то пожалел, что этот балет не может ставить М. Фокин. Музыка как бы специально была написана для него. Между тем сочинять его должен был Баланчин, характер творчества которого, резко отличался от Фокинского. С первых же репетиций, которые начались в Монте-Сало, Прокофьев стал находить, что Баланчин делает не то, что надо и что его хореография не сливается с музыкой, а скользит по ней и что подход его к балету не правильный. Дягилев на его жалобы отмалчивался, думаю, что он, чувствовал немного свою вину в том, что хореография Баланчина не удовлетворяет Прокофьева. Произошло же это, по моему мнению по следующей причине.

Творчество Баланчина не было чисто разсудочным и ему не было чуждо проявление душевных эмоций в хореографии, но многие годы пребывания в нашей труппе, где он принужден был ставить балеты по выбору Дягилева, в которых действующие

лица никогда не проявляли никаких чувств, кроме чувства радости, а так же постоянное желание, чтобы хореограф при постановке балета всё свое внимание обращал, главным образом на внешние формы танца не заботясь о каких либо выражений чувств, конечно не могло способствовать выработки в его творчестве уменья выявлять их. А потому, теперь, столкнувшись с балетом "Блудный Сын", который весь был построен на внутренних переживаниях действующих лиц, он не находил для их выражения достаточно нужных правдивых движений и жестов и не мог ставить танцы, которые бы выражали их душевные переживания.
Прокофьев это сразу почувствовал и потому то постановка балета его и неудовлетворяла.
Дягилев, это тоже понимал, но в короткий срок, который оставался до премьеры, ничем помочь не мог, а чтобы балет приблизился к тому чем он должен был быть по идеи Прокофьева, всем действующим лицам а особенно Лифарю указывал, и даже настаивал, на то, что в этом балете, надо полностью проявлять свои чувства, что называется играть. Странно было выслушивать от него то, что он отрицал многие года
Но вернемся к спектаклю, Сюжет балета был

библейский, всем известный. Декорации и костюмы нарисованные, замечательным художником Georges Rouault, были отменно красивы и интересны. Музыка, лучшая из трех написанных, Прокофьевым, балетов. Артисты исполняли свои роли хорошо, может быть первый раз в новом балете, последних лет, переживали их и особенно Лифарь — Блудный сын, прекрасно справился со своей партией, дополнив в ней то, чего полностью ему не дал хореограф.

Исполнительницей главной женской ~~женской~~ роли La Seductrice была Ф. Дубровская. Она очень подходила к ней по внешности, была эффектна и отлично танцевала, но не проявив необходимаго драматизма этим сделала роль не достаточно выразительной. Но несмотря на эти большие и маленькие неудачи, балет в Париже имел огромный успех и явился новым торжеством Дягилевскаго предприятия.

Третий новый балет "Le Bal", так же имел с очень большим и заслуженным успехом. Данилова и Долин главные исполнители в нем публике нравились. Выступления Долина, после длительнаго его отсутствия, всех друзей Дягилева, живо интересовало. Дирижировал спектаклями R. Désormière красиво и выразительно.

Этот XXII-й парижский сезон оказавшийся последним имел большой успех и от спектаклей публика была в восторге. А между тем, некоторые критики и многие преимущественно русские друзья Дягилева упрекали его в забвении классических танцев. Эти повторявшиеся последние года нападки, досаждали и раздражали Дягилева и он решил отделаться от них поместив в русской газете, в Париже большую статью о классике балетных танцев. Привожу ее несколько в сокращенном виде:

"Наука нашего театрального танца очень молода. В то время, как классические основы живописи и скульптуры заложены веками, балетная классика — это академия рожденная в 18-м и развитая в 19-м веке. Балетные тюники — это тот вид-мундир, в который были обязаны одеваться танцовщицы прошлого столетия. И с этой точки зрения классика есть несомненный университет современной хореографии. Но для развития театрального творчества недостаточно оставаться профессорами. Нас всех учили алгебре и греческому языку но не для того, чтобы всю жизнь мы разрешали задачи или говорили по гречески. Сегодняшняя танцовщица и сегодняшний балетмейстер должны получить аттестат зрелости в классическом лицее, так же как

Пикассо должен знать с точностью рисунок человеческих мускулов, а Стравинский - пройти через запрещение писать параллельныя квинты.

И Дункан и Далькроз и Лабан и Вигман великолепные деятели в искании новой школы. Их труды над разработкой человеческаго тела, этого совершеннейшего хореографическаго инструмента достойны всяческаго одобрения. Но их борьба с "устаревшей" классикой - привела Германию в тот тупик, из которого она не может выбраться. Германия может превосходно двигаться, но она не умеет танцевать

Из всего этого, однако, вовсе не следует, что путь современной хореографии заключается в нежном увлечении классическим вещ-мундиром. Защитники этой точки зрения, должны поступить в "Общество охраны старинных памятников", но отнюдь не давать советов современным архитекторам.

Творцы гениальных американских небоскребов, легко могли бы приделать руки Венере Милосской, так как они получили полное классическое воспитание, но если что нибудь оскорбляет в New-Iorke, наш глаз, то это портик биб-

лютеки Карнеги и дорийские колонны на железнодорожных вокзалах. В небоскребах же есть своя, т.е наша классика. Их линии, размеры, пропорции — являются формулой наших классических достижений; это настоящие творцы нашего времени.

Тоже самое и в хореографии. Наше пластическое и динамическое строительство должно иметь тоже основу, что и классика, давшая нам возможности искания новых форм. Оно должно быть так же стройно и гармонично, но от этого далеко до проповеди обязательного "Культа." классики в творчестве современного хореографа. Классика есть средство, но не цель.

Искусство танца, есть самое трудное, деликатное и злое искусство. Оно не прощает ошибок.

Когда классика является "реставрацией старины" то не только не нужно ее охранять, но наоборот — содействовать ее разрушению, так как она яд, который может заразить организм!"

Не берусь сказать, удовлетворило ли такое разъяснение Дягилева о классике, всех его адептов или после этого, они решили, что Дягилев не оправим в своей погоне за новыми формами в хореографии.

но они оставили его в покое.

В заключение хочу еще передать несколько мыслей Дягилева часто им высказываемых по поводу хореографов.

" Всякая эпоха имеет свои таланты. Весь вопрос в том, чтобы открыть их. Об обездаренности говорят всегда. Одна из наибольших трудностей это создание хореографов. В театральном мире хореограф поистине самая редкая птица. От хорошего хореографа требуется подлинная культура. Поэтому создание нового хореографа - несомненно главный род событие."

7.

После парижского сезона, традиция установившаяся за последние года, была нарушена: труппа из Парижа, поехала не в Лондон, а в Берлин, где в двух оперных театрах Städt и Städtische орет, мы должны были дать несколько спектаклей. В репертуар были включены интересные и успешные балеты: "Блудный сын", "Le Boeuf" "La Chatte", балеты Стравинского "и половецкие пляски". Особенный интерес в Берлине возбудили "Le Sacre du Printemps", которые шел здесь в

первый раз и Дягилев специально для дирижированиями ими пригласил E. Ansermet, который считался отличным их исполнителем. Балет имел большой успех и представление прошло очень хорошо. Хочу отметить, что лично на меня, оно произвело, неожиданно, сильное впечатление. Как это не покажется странным, несмотря на то, что я ~~со~~ знаком был с музыкой очень давно; много лет репетировал этот балет, но всегда к этому произведению Стравинскаго, оставался равнодушным, никогда оно меня не трогало. И вот теперь, исполненное прекрасным оркестром под замечательным управлением E. Ansermet, оно захватило меня и я в первый раз после 16 лет получил от него большое удовольствие. Выйдя после спектакля из театра я, с упреком сказал себе: "Лучше поздно чем никогда".

В этот наш приезд в Берлин, спектакли проходили успешно и зрительный зал всегда был переполнен публикой. Теперь нам казалось не понятным почему, три года тому назад в 1926 году, мы здесь потерпели такое фиаско, что не знали как отсюда уехать! Дягилев теперь был доволен. Его Русский Балет реабилитировал себя полностью, да еще в лучших оперных театрах города. Это весеннее наше посещ-

-ение

Берлина, напомнило мне наш первый приезд сюда в 1910 г. так же весной. Тогда наше пребывание здесь мы разсматривали как приятную прогулку и никто не думал, что Судьба приготовила нам длительное и интереснейшее сотрудничество с Дягилевым, а теперь уезжая от сюда, так же никто не предполагал что оно оборвется внезапно и неожиданно.

Дягилев из Берлина уехал раньше трупы. Мы же, перед отъездом в Лондон должны были дать одно представление в Кёльн.

8

Несмотря на очень успешные лондонские сезоны последних трех лет, Дягилев все время мечтал вновь вернуться в театр Covent-Garden, в котором Русский Балет, последний раз выступал в 1920 году. И вот в этом году, благодаря сотрудничеству с Sir Thomas Beecham, его мечта осуществилась и наши спектакли должны были состояться в нем, по прежнему под покровительством H.R.H The Duke of Connaught

Сезону этому, в лучшем театре Лондона Дягилев хотел придать особое значение и сделать его наиболее интересным, а потому, помимо трех новых балетов он включил в репертуар все

успешные и наиболее интересные балеты до "Le Sacre du Printemps" — Стравинского включительно, а также пригласил для участия в балете "Петрушка" — Т. Карсавину, а для "Лебединаго Озера" — О. Спесивцеву. Но, считая и это недостаточным, он задумал дать еще несколько симфонических произведений, не исполнявшихся еще никогда в Лондоне.

Мысль об этих симфониях пришла в голову Дягилеву из за его желания познакомить публику с новым открытым им музыкальным талантом — Маркевичем, а потому он выбрав два новых симфонических произведения V. Rietti и C. Lambert, включил в свой выбор и "Concerto for piano", написанное Маркевичем, в котором он должен был дебютировать и как пианист.

Я был совершенно уверен, что Дягилев отлично понимал, что выступать Маркевичу рано, что он еще не готов для этого, но Дягилев, в таких случаях, был нетерпелив и ему хотелось, как можно скорее показать создаваемаго им новаго композитора и пианиста. Сыграл в этом, некоторую роль, и своего рода снобизм Дягилева. Он хотел чтобы первое выступление Маркевича состоялось в Covent-Garden и в самый разгар сезона Русскаго Балета. Между тем, как в Париже он его и не подумал выпустить, понимая, что это

делать опасно, что в случае неудачи, легко может пострадать его собственная репутация и что не следует подвергать опасности будущую карьеру Маркевича, в Лондоне же его неудача не могла быть столь опасной.

Итак первая премьера лондонскаго сезона в Covent-Garden состоялась 1 Июля в понедельник и в этот вечер был дан "Блудный-Сын". Мне всегда казалось, что Прокофьева любили и ценили в Лондоне, больше, чем в Париже и это новое его произведение было принято отлично. Декорации G. Rouault произвели хорошее впечатление, но хореография не понравилась, а некоторые места в ней даже шокировали публику.

Дягилев, замечательный мастер, по составлению спектаклей, очень умело поставил "Блуднаго Сына" посредине двух наиболее популярных здесь балетов: "Нищие боги" и "Свадьба Авроры" и этим, как бы отвлек внимание от не вполне удачной хореографии и в то же время усилил впечатление от музыки, которую публика слушала между произведениями: ~~Hacendel~~ Handel и Чайковскаго и это помогло. Балет был принят превосходно.

Следующей новостью сезона, после первой премьеры, явилось выступление в балете "Петрушка", Т. Карсавиной, сопровождавшееся большим успехом. Карсавина не выступала в нашем балете несколько сезонов. и теперь ея поклон

ники и ценители ея таланта, получили вновь удовольствие видеть ее танцующей.

Второй премьерой 8 Июля был "Le Bal". Благодаря большой слитности в балете, музыки, хореографии и благодаря участию в нем большого ансамбля и многих солистов а так же выступлению Долина, которого любили в Лондоне и который отсутствовал из труппы длительный период, балет имел, даже, больший успех чем "Блудный Сын". В этот же вечер состоялось и исполнение первой из намеченных Дягилевым симфоний: "Noa's Ark" Suitt symphonique сочиненной V. Rietti. Публика эту Suitt послушала с большим вниманием, но большого успеха она не имела.

Дягилев с начала сезона проявлял большую энергию и деятельность, но вид у него был плохой. Было видно, что болезнь его еще не оставила и приносила ему большое страдание. Парижский доктор, который всегда его лечил, находил его положение серьезным, настойчиво советывал, чтобы он берег себя, как можно меньше тратил энергии, не уставал, и не волновался, а после конца Лондонского сезона непременно бы стал лечиться на курорт или в санаторию. Но, на этот раз Дягилев его не слушал. И это было странно. Дягилев, который всю жизнь необыкновенно внимательно

относился к своему здоровью, теперь, как будто бы пренебрегал им, а между тем видно было, что он через силу занимается делами. Единственно, чем можно было объяснить его такое невнимание к себе, что он не придавал большого значения своим припадкам, считая их мучительными но не опасными, да кроме того, как раз в это время подошел наиболее интересный для него момент всего сезона, когда должен был состояться спектакль, в котором Маркевич выступал как пианист и исполнял Concerto собственного сочинения.

Дягилев в своем стремлении, как можно лучше и значительнее преподнести публике открытие им таланта, за день до премьеры устроил публичную генеральную репетицию балета "Renaud" и выступления Маркевича в его Concerto, а после нея Réception, на котором юный пианист и композитор был представлен прессе, всем театральным лицам в театральном мире, друзьям и знакомым Дягилева.

Все делалось, как хотел Дягилев и приглашенные лица, говорили любезности Маркевичу, дивились прозорливости Дягилева, но музыку Маркевича особенно не хвалили, а больше разговорились о "Лисичке" Стравинского.

За генеральной репетицией, через день, последовала

Эта третья премьера, состоявшаяся 15 Июля также в понедельник. Дягилев не отступал от своего правила давать новые вещи по понедельникам. Естественно, что внимание его, в этот вечер, целиком было сосредоточено на выступлении Маркевича. Спектакль в котором он выступал, составлен был из мало значительных балетов: "Carnaval", "L'apre midi d'un faun", "Renard" и "Нищ. Бог". Concerto, было помещено после "L'apré midi d'un faune" Может быть, это было сделано Дягилевым умышленно, чтобы публика сосредоточилась на Concerto, как на самой главной частью спектакля и чтобы ничто не отвлекало ея внимания от него. В программе было объявлено так: First Performance in London. Concerto for piano and Orchestra in F by Igor Markevitch a) Allegro vivace b) Andante c) Allegro Risoluto. Executed by the Composer Conducted by Roger Desormière.

Igor Markevitch was born in Kieff in 1912; he Studied counterpoint under Nadia Boulanger and orchestration under Vitorio Rietti.

В этот вечер Дягилев был очень взволнован Ему конечно хотелось чтобы Маркевич имел успех Он верил в его талант и видел в нем будущую знаменитость и может быть уже слышал те

произведения, которые при его содействии Маркевич сочинит в будущем. Но к сожалению его желание не исполнилось. Маркевич успеха не имел. Играл он не достаточно хорошо, может быть от волнения и неопытности и впечатления на публику не произвел. Ясно было, что затея Дягилева не удалась, хотя публика и аплодировала, как бы оказывая доверие Дягилеву. Ни повторяю, ни музыка Маркевича, ни его исполнение на рояле не понравились. Он был действительно не готов к выступлению, и все мы находили, что Дягилев сделал ошибку устроив ему этот преждевременный дебют, с чем Дягилев не соглашался, считая, что один факт выступления Маркевича имеет огромное значение для него, и находил, что не важно было хорошо он играл или нет, а важно было, что его узнали и о нем будут говорить.

"Renard" для Лондона явилась совершенно новым балетом; поставленный первый раз Нижинским в 1922 году он здесь не имел. Несмотря на очень хорошее исполнение и оригинальную хореографию Нижинского он в Лондоне не понравился и успеха не имел. В действительности, очень говорили это о музыке Стравинского.

Что "Renard" не будет иметь здесь успеха Дягилев знал заранее и это его совершенно не волновало, недолгое время выступление Маркевича ему было необходимо

хотя он и считал, что главная цель его гастроба была достигнута и он был представлен публике, как композитор и пианист, но не все от этой поездки у него был горький осадок. Но конечно не это подействовало на резкое ухудшение его здоровья, происшедшее сразу после этой премьеры, а сильное его перетомление, которого он даже был испуган, и теперь он слег в кровать и не покидал в театра предобеденное время. Все мы этим сильно обеспокоились. Ближе к нему лиц- Нувель и Кохно у которых мы справлялись о его здоровьи, говорили что болезнь протекает нормально, что ему нужен покой и спокойствие, а между тем, по их словам он не время находился в каком то нервном напряжении.

Приблизительно за неделю до конца сезона Дягилев вновь появился в театре, как раз на последней нашей премьере. В тот вечер в первый раз в сезоне шли "Le Sacre du Printemps", блестящее выступление О. Spesivtseva в "Лебедином Озере" и первый раз исполнялась "Symphonic Interlude" C. Lambert под его личным управлением.

В программе было помещено маленькое объяснение This piece written in 1927 is played to-night

состоялось

for the first time in public. It consists of a slow introductin and an allegro movement which follows without interuption.

Спектакль прошел хорошо и что нас всех удивило, что "Le Sacre du Printemps" имели большой успех. Дягилев, появление которого, всех нас обрадовало по этому поводу сказал:
— "Надо было ждать 16 лет, чтобы это произведение Стравинского наконец было принято публикой"

Тут я вспомнил свое впечатление от него в Берлине и подумал: Видимо, я иду в ногу с веком!

После исполнения "Symphonie Interlude" С. Lambert публика его вызывала и произведение его имело успех.

Выступление Спесивцевой очень украсило спектакль. Последний раз она танцевала в Лондоне в 1921 г. в балете "Спящая Красавица" и теперь публика получила большое удовольствие, любуясь ея прекрасными танцами и награждая ее каждый раз шумными аплодисментами.

Приезжая, теперь в театр, правда редко, Дягилев оставался почти всегда на сцене и не ходил в зительный зал. Он сидел обычно в той кулисе, откуда я управлял спектаклем, и в антрактах я имел возможность с ним разговаривать. Последнее

время, он стал чувствовать себя лучше и медленно выздоравливал, говоря, что надеется скоро окончательно поправиться; говорил, что ему надо поехать в Германию повидать композитора Хандемита, который должен написать музыку для нового балета. Не раз, в разговоре касался Маркевича, говоря, что ему, надо учиться, что он считает его очень способным юношей и что не далеко то время, как мы услышим написанный им новый балет. Строил планы на будущий год и было видно, что к нему медленно возвращаются силы и его обычная энергия.

26 Июля, был последний спектакль. Дягилев распорядился, в этот день, днем вызвать в театр всю труппу. Он хотел попрощаться с ней так как на следующий день мы уезжали в Остендэ, куда он с нами не ехал. Вошел он на сцену медленной походкой с очень бледным лицом, видно было, что болезнь его измучила, но глаза были уже живыми. Артисты, как всегда, при его появлении встали. Он поздоровался со всеми и тихим голосом сказал: — "Завтра я уеду и больше с вами не встречусь до конца отпуска. Отдыхайте и набирайтесь сил. На будущий год будет много работы. Я заключил уже все контракты

и мы будем работать без перерыва весь год. Это может быть первый раз за нашу деятельность, добавил он с улыбкой, что мы, уже теперь, имеем все подписанные контракты. Благодарю вас за прекрасное исполнение балетов, результатом чего явился тот успех, который мы имели в течение всего сезона. До свидания и желаю вам хорошего отдыха." Затем с каждым из артистов он попрощался за руку. Я попрощался с ним последним. Он спросил меня, где я буду во время отдыха и сказал, что напишет, если ему что либо будет от меня надо. Я поблагодарил его как можно скорее поправиться и разцеловавшись мы расстались.

Никому нам в этот день в голову не могло придти, что мы попрощались с ним навсегда, и что никогда больше его не увидим!

Болезнь Дягилева нас больше не беспокоила, хотя он и выглядел еще плохо, но чувствовалось, что он, начал окончательно поправляться и что здоровье к нему скоро вернется.

Больше мы Дягилева не видели. Вечером на спектакле он на сцене не был, а на другой день, утром мы уехали в Остенде, а он отправился в Парорк.

9

Этот последний только что закончившийся в Лондоне сезон Русского Балета, можно было считать особенно удачным и интересным. Все спектакли прошли отлично и интерес к ним у публики был большой. Все артисты были довольны и удивительно, что не было слышно это здоровье Дягилева. Уезжали мы из Лондона веселыми предвкушая отдых и после двух спектаклей в Остенде направились в Vichy. В этом старинном французском курорте Русский балет еще ни разу не выступал и теперь впервые должны были состояться четыре спектакля в течении недели. В Vichy в это время тоже сезон и многие из публики знали и любили балет, и спектакли были переполнены ею.

Фактически со дня выезда из Лондона для труппы наступил отдых и артисты всего проведенного времени, встретив здесь много знакомых и друзей, между которыми Ф. И. Шаляпин, наш большой друг, был постоянным посетителем спектаклей.

Последнее наше представление состоялось

4го Августа, в нем участвовала вся труппа, во главе с нашими первыми артистами: Чернышевой, Даниловой, Басанчиным, Вайцеховским и Лифарем. Долина в Vichy не было. Шли три балета: "Сітагоціана" "Треуголка" и "Boutique Fantasque".

Это историческое представление прошло с особым подъемом и публика почувствовала это, устроив артистам большую овацию и наградив всех шумными аплодисментами.

Опустив занавесь после конца, я не знал, что это был последний спектакль данный труппой С.П. Дягилева и что в этот день 4 августа Русский Балет навсегда прекратил свое существование.

Судьбе было угодно, чтобы дело Дягилева, которое началось с таким блеском и шумом в Париже двадцать лет тому назад, в этом году после двух не менее блестящих сезонов Парижа и Лондона, прекратило свое существование дав последний спектакль в скромном театре Vichy

10

Дягилев из Лондона проехал в Париж и не

послушавшись своего врача, который ему настойчиво советывал ехать лечиться, отправился в Германию. Побывал в Баден-Бадене, в Мюнхене и затем в Зальцбурге, на музыкальном фестивале. Во время своей поездки посещал концерты, искал интересных книг, повидал, как хотел, Хиндемита и других композиторов и в то же самое время посещал врачей, так как, видимо, здоровье его не улучшалось и он начал себя чувствовать значительно хуже. Фурункулы его почти прошли, но начались какие то сильные боли в спине, по его выражению "ревматизмы", от которых он сильно страдал и о которых писал своему двоюродному брату.

В течении всей поездки его сопровождал Маркевич, ради которого он и побывал во всех этих музыкальных центрах, продолжалась она дней деять и затем, распрощавшись с Маркевичем, он уехал в Венецию отдыхать.

Трутне же его, после окончания спектаклей в Vichy, был объявлен отпуск и я уехал отдыхать в любимое мною Monte-Carlo. Первые две недели наслаждаясь "ничего не делаешь" я чувствовал себя превосходно; но вот 19 августа

в 11 часов утра мне подали телеграмму.
Я не люблю получать телеграмм; в большинстве
случаев, они приносят плохие новости, так и в
это, памятное мне мне утро, взяв ее в руки,
я подумал, кто и какую неприятность мне сооб-
щает? Затем вскрыл ее и прочел:
Diaghilew est mort ce matin. Enterrais
ici demain avisez camarade — Lifar.
Первый момент, я ничего не понял, что такое
случилось с Дягилевым, наконец-то мысль моя
была далека от того, что Дягилев может умереть,
но когда я прочитал в такой и третий раз эту
ужасную телеграмму, то у меня помутилось в
голове и первый раз в моей жизни мне сделалось
дурно. Известие это было так неожиданно, до
такой степени невероятно, что я отказывался
ему верить и когда, через час мне подали
вторую телеграмму, то я ее не взял, а вначале
думая, что она опровергает первую, но в ней
коротко стояло:
Terrible nouvelle Diaghilew est mort ce
matin — Госкно.
Всякое сомнение пропало. Дягилева не стало
на душе сделалось горько и печально.

К моему большому огорчению я не смог получить визу в Италию и быть на похоронах, чтобы отдать последний долг человеку, рядом с которым я прошел длинный двадцатилетний путь.

Заключение

Прошло восемь лет и я наконец получил возможность поехать в Италию. Первый мой визит был в Венецию, на кладбище где был похоронен Дягилев. За все эти годы, меня не оставляло желание попасть сюда и память о Дягилеве всегда жила во мне и будет жить до конца моих дней.

Я переехал на гондоле лагуну и невольно в это время представлял себе, как везли здесь, медленно всплескивая веслами, прах большого русского человека и деятеля, который любил Россию, жизнь и искусство. И теперь стоя перед его могилой мне вспоминались многие, многие годы проведенные с ним в его труппе и вот, как в то ужасное утро, когда я узнал о его смерти, мне вновь сделалось горько и необыкновенно грустно.

Я стоял закрыв глаза и опустив голову

молитвенно произнося его имя.

Был прекрасный солнечный день. Кругом было тихо, спокойно, как всегда бывает на кладбище в хорошую погоду. Через минуту открыв глаза я прочел, начертанные на его памятнике слова

"Venise, l'inspiratrice éternelle de nos apaisements
Serge de Diaghilew
1872.–1929.

Конец

"Венеция, постоянная вдохновительница наших успокоений"

Надгробный памятник С. П. Дягилеву сделан – Родоконаки.

24 Апреля 1952. Golders Green. London.

TABOUREAU
PAPETERIE
67 Rue Bonaparte