

СИРОТКИНА ИРИНА ЕВГЕНЬЕВНА

isiro@mail.ru

Кандидат психологических наук; Ph. D. по социологии; ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники имени С. И. Вавилова РАН

117861, Москва,
ул. Обручева, д. 30а, корп. В

IRINA E. SIROTKINA

isiro@mail.ru

Ph. D. in psychology and in social science; Leading Researcher of Sergey Vavilov Institute of the History of Natural Science

30a/V Obrucheva Street
Moscow
117861 RUSSIA

АННОТАЦИЯ

Кто придумал «Весну»?

В статье проводится параллель между идеями двух балетов — «Весна священная» и «Алалей и Лейла». Обе идеи зародились почти одновременно, в 1910 году. Замысел первого осуществлялся Сергеем Дягилевым, Игорем Стравинским и Николаем Рерихом. Второй создавался для Мариинского театра: либретто к нему писал Алексей Ремизов (он задумал сделать балет-мистерию, в жанре древнерусской языческой «русалии»); музыку сочинял Анатолий Лядов, оформлял Александр Головин, а режиссером был Всеволод Мейерхольд. Хотя обе команды — Дягилева и Мейерхольда — старались держать свои замыслы в тайне, «утечка информации» была неизбежна. Михаил Фокин должен был быть хореографом и у Мейерхольда, и у Дягилева (первоначально), а Ремизов не только писал либретто «русалии», но и консультировал команду Дягилева по вопросам древнерусской мифологии. Автор статьи особенно подчеркивает роль в создании обоих балетов А. М. Ремизова, на которого в современной балетоведческой литературе обращается мало внимания.

Ключевые слова: «Весна священная», «Алалей и Лейла», русалия, А. К. Лядов, А. М. Ремизов, С. П. Дягилев, Вс. Э. Мейерхольд

ABSTRACT

Whose Idea Was *The Rite*?

In 1910 in Russia, two ideas were simultaneously conceived and developed: one of *The Rite of Spring* and the other, less known, of the ballet *Leyla and Adelay (Alaley and Leyla)*. The initiative for the latter came from Vsevolod Meyerhold, who secured support of Mikhail Tereshchenko, the director of the Imperial theatres in St. Petersburg. The script was commanded to the writer Aleksey Remizov, a connoisseur of Russian antiquities; Anatoly Lyadov, the most “Russian” of the composers, was to compose the music; and Alexander Golovin — to make the stage design and costumes. Diagilev’s group started working on *The Rite of Spring* almost simultaneously with Meyerhold’s team, in the spring of 1910 and, until 1912, the two groups worked in parallel. While writing the script for Meyerhold, Remizov advised Diagilev on ancient Slavic mythology, and Mikhail Fokin was choreographer for both of them. In such circumstances, it was impossible for both groups to keep their work secret and mutual influences were unavoidable. In the present paper the author stresses Remizov’s role in creating a new genre of “mystery-ballet”, which the writer called, by the name of a Slavic pagan rite, “rusalia”.

Keywords: *The Rite of Spring*, *Leyla and Adelay (Alaley and Leyla)*, Anatoly Lyadov, Aleksei Remizov, Sergei Diagilev, Vsevolod Meyerhold

Ирина Сироткина

КТО ПРИДУМАЛ «ВЕСНУ»?¹

Игорь Стравинский, как известно, рассказывал, что идея «Весны священной» пришла к нему во сне. Услышав об этом, Николай Рерих возразил: «не знаю, что за сны Стравинский видел и когда, но вот как было дело...» [22, 156]. Согласно версии номер два, Стравинский пришел к Рериху с идеей написать балет, и тот предложил на выбор два сюжета — в том числе «Великую жертву», позже превратившуюся в «Весну». Вскоре к двум авторам присоединился третий, потом четвертый — хореографы Михаил Фокин и Вацлав Нижинский, тоже поучаствовавшие в развитии идеи. Исследователи продолжают выяснять, кому принадлежал первоначальный замысел, отдавая первенство то Стравинскому, то Рериху. Мы попробуем еще раз представить, что же именно произошло той весной 1910 года, когда на севере Европы, в России, зачали «Весну»².

В издании «Век “Весны священной” — век модернизма» Аркадий Ипполитов напоминает о том, что журнал венского Сецессиона назывался «Ver Sacrum» (по латыни — «Весна священная» [10, 15])³. Журнал выходил на

¹ Первоначальные варианты статьи были озвучены как доклады на конференции «Юбилей шедевра: к столетию «Весны священной» И. Ф. Стравинского» (Московская государственная консерватория, 12–15 мая 2013 г.), на XXII научных чтениях «История балета: источниковедческие изыскания» (Санкт-Петербургская государственная консерватория, 22 мая 2013 г.), а также на Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» (Московская государственная академия хореографии, 4 июня 2013 г.). Я благодарю О. Н. Купцову за чтение и комментарии к раннему варианту статьи.

² Весной 1910 года, по версии Стравинского, или весной 1909 года, по версии Рериха; хронологию создания балета см. в [23].

³ Ver Sacrum — обряд весеннего жертвоприношения Марсу, практиковавшийся древними итальянскими племенами.

рубеже веков, участвовали в нем Р.-М. Рильке, Г. фон Гофмансталь, М. Метерлинк и К. Гамсун, а оформляли известные художники югендштиля. «Ver Sacrum» был лишь первой ласточкой той веры в обновление жизни, в которую обратились многие интеллектуалы и художники авангарда. Речь шла ни больше ни меньше как о ревитализации христианской религии, неуклонно терявшей свою роль — служить центром духовной жизни Запада. Придать новую энергию христианству пытались путем воссоединения его с архаическими, античными корнями, которые искали в язычестве, гностике, герметизме, неоплатонизме... И совсем не случайно рубеж веков стал временем подъема теософии, масонства, оккультизма и мистицизма.

Для неохристианских и неоязыческих течений обряд, ритуал играли первостепенную роль. Истоком же и одним из образцов выступали Элевсинские мистерии — таинство, совершаемое в греческом Элевсине жрецами Деметры и Коры. Связанный со смертью и возрождением, ритуал этот — сообщает М. А. Гаспаров — был один из самых таинственных. Объявлялось священное перемирие, и в Элевсин стекались толпы народа. Процессия несла закрытый круглый короб, а в нем — неведомые священные предметы. Совершались жертвоприношения, за ними следовали ночные песни и пляски. Посвящаемые постились, а потом пили Деметрино питье «кикий» и входили в храм. Там перед ними раскрывался заветный короб, показывались и объяснялись священные предметы, а затем каждый произносил ритуальную формулу [5, 191].

Весной 1910 года, когда Стравинскому якобы привиделся сон о приносимой в жертву девушке, масон, маг, поэт и альпинист Алистер Кроули вместе с подругой, скрипачкой и актрисой Лейлой Уоддел, поставил «Элевсинские мистерии» (по-английски — *The Rites of Eleusis*) в Лондоне. В том же 1910 году Александр Скрябин написал симфоническую поэму «Прометей» для фортепиано, оркестра (включая орган), голоса (хора *ad libitum*) и партии света — как подготовку к всечеловеческой Мистерии, с хорами и плясками, на берегах Ганга. Еще через два года Рудольф Штайнер, отложившись от Теософского общества и основав свое собственное — Антропософское, создал в качестве нового обряда «Мистерияльные драмы» и эвритмию. Тогда же, в 1912 году, Георгий Гурджиев в Петербурге показал балет «Битва магов», а Эмиль Жак-Далькроз в Хеллерау поставил оперу Глюка «Орфей и Эвридика», сохранившую отзвук древних мистерий. На одном из представлений «Орфея» присутствовал весь европейский бомонд, включая Дягилева, Анну Павлову и Нижинского (см. [27, гл. 1]).

Почва для «Весны священной» оказалась хорошо удобренной и в России, и в Европе. В России в 1910 году были задуманы и проросли первыми ростками два произведения: одно — всем знакомая «Весна» Стравинского, Рериха, Фокина и Нижинского, а другое, гораздо менее известное, поскольку незавершенное, — балет «Алалей и Лейла». Либретто к нему писал Алексей Михайлович Ремизов, знаток русских древностей и мастер розыгрышей, основатель «Обезвельволпала» — «Обезьянней Великой

и Вольной Палаты»⁴. Ставить балет должен был Всеволод Мейерхольд, оформлять Александр Головин, а делать хореографию Михаил Фокин. Музыка же к «Алалей и Лейле» сочинял Анатолий Константинович Лядов — один из самых «русских» композиторов, собиратель фольклора и автор симфонических поэм «Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора». Незадолго до этого Дягилев заказал Лядову музыку для балета «Жар-птица». Однако Лядов был известен своей медлительностью, и нетерпеливый Дягилев передал заказ молодому Игорю Стравинскому⁵. А Лядову пришлось пережить обиду, тем более острую, что — от своего же ученика.

Инициатором «балета-мистерии» выступил один из самых богатых и образованных людей того времени — Михаил Иванович Терещенко, наследник киевских сахарозаводчиков и меценат. Этот, по словам В. В. Набокова, «блестящий молодой человек, меломан и театрал» [8, 79] был другом Александра Блока⁶ и соучредителем символистского издательства «Сирин»⁷. Он финансировал концерты А. И. Зилоти, включая первое исполнение скрябинского «Прометея». В начале 1911 года Терещенко был назначен чиновником Дирекции Императорских театров и пробыл в этой должности до апреля 1912 года. За это время в Мариинке поставили оперу Глюка «Орфей и Эвридика» (над постановкой работали Э. Ф. Направник, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Головин и М. М. Фокин). В пандан опере Глюка, по сюжету своему — мистериальной, требовалась мистерия хореографическая. Поскольку готового балета не нашлось, Терещенко решил заказать совершенно новые либретто и музыку. Над балетом Ремизова и Лядова трудилась команда почти в том же составе: Мейерхольд, Головин и Фокин [13; 19, 168].

Возможно, С. П. Дягилеву первому пришла идея создать балет на русскую тему — и не удивительно, ведь его антреприза работала «на экспорт». 4 сентября 1909 года он писал Лядову из Венеции: «Мне нужен балет и русский — первый русский балет, ибо таковых не существует — есть русская опера, русская симфония, русская песня, русский танец — но нет русского балета. И вот таковой мне очень нужен, чтобы играть его в мае предстоящего года в Парижской Grand Opera и в лондонской Royal Drury Lane» [26, 109–110]. Как известно, такой балет появился во втором «Русском сезоне» — им стала упомянутая уже «Жар-птица». Соотечественники о спектаклях «Русского балета» прекрасно знали: Терещенко из Парижа

⁴ Вариант либретто под названием «Алалей и Лейла» был опубликован Ремизовым в Берлине в 1922 году в книге «Русалия» (см. [29]); другой вариант, названный «Лейла. Русалия в четырех картинах с прологом и эпилогом», опубликован Л. Я. Дворниковой [20] по автографу, хранящемуся в РГАЛИ.

⁵ Не так давно историк балета Н. Л. Дунаева [7] оспорила мнение о медлительности Лядова, а также отметила, что музыку к «Жар-птице» Дягилев заказал Стравинскому почти одновременно с Лядовым.

⁶ По заказу Терещенко Блок начал писать «Розу и Крест» как либретто для балета, музыку к которому должен был сочинить Александр Глазунов, любитель «провансальских трубадуров».

⁷ Одной из первых книг издательства стал роман Андрея Белого «Петербург».

посылал Ремизову все афиши⁸. Дягилев, с которым Терещенко к тому времени познакомился лично, стал для него образцом успешного театрального продюсера [8, 99].

Незадолго до описываемых событий Мейерхольд покинул театр В. Ф. Комиссаржевской и был назначен режиссером императорской сцены. В 1908 году Федор Комиссаржевский поставил в Театре Комиссаржевской пьесу А. М. Ремизова «Бесовское действо». Это была первая премьера после ухода оттуда Мейерхольда, и к ней было приковано пристальное внимание многих, включая самого Мейерхольда⁹. Спектакль у публики провалился; критики сходились на том, что «Бесовское действо» — «великолепно стилизованная мистерия <...>, оказавшаяся не по плечу Театру Комиссаржевской» [12, 3]. А на следующий год Мейерхольд поставил на сцене Александринского театра свое «средневековое действо» — пьесу Э. Хардта «Шут Тантрис», принесшую ему успех. Режиссер был вполне готов к постановке еще одной «мистерии» — теперь на сцене Мариинки. К тому же он прекрасно знал и либреттиста, и композитора будущего балета. Их знакомство с Ремизовым началось еще в Пензе, куда начинающий писатель был сослан за свою революционную деятельность. Вскоре после возвращения Ремизова из второй, усть-сысольской ссылки, Мейерхольд пригласил его заведовать литературным бюро в Товариществе новой драмы¹⁰. В 1903–1904 годах Ремизов стал для Мейерхольда и его труппы главным теоретиком новой драматургии; он «самым энергичным образом толкал работы молодых борцов в новые бездны» [16, 110]. По словам Е. Обатниной, вместо «создания типов» Ремизов предлагал «создание образов и символов» и освоение новых, отличных от натуралистических, средств сценической выразительности. Сам Ремизов сравнивал себя с «настройщиком», роль которого «не струнные инструменты настраивать, а человек» (цит. по: [17, 10–11]).

С Лядовым Мейерхольда также связывало сотрудничество: в 1906 году он попросил композитора написать музыку к «Сестре Беатрисе»¹¹. Влияние Лядова на современных ему композиторов сравнимо с тем влиянием, какое Ремизов оказывал на литературу. Хотя Лядов был близок композиторам «Могучей кучки», но предпочел держаться особняком. Он составил несколько сборников русских народных песен и переложил их для голоса и фортепиано и для хора *a cappella*. Писал Лядов и духовную музыку, и любимые публикой симфонические поэмы по мотивам народных сказок. Поэт

⁸ Ремизов и сам видел в Париже «Петрушку» [19].

⁹ В постановке «Бесовского действия» использовались танцы — правда, шаржированные: пародировалась Айседора Дункан и в целом мода на «эллинизированные» танцы, широко распространившаяся в России после первых гастролей Дункан в 1904 и 1905 годах [24, гл. 4].

¹⁰ В Усть-Сысольске Ремизов написал «неразмерным стихом» «ряд картинок: “Сотворение мира”, “Кикимора”, “Бубыля”, “Икёта”, “Заклинание Ветра” под общим названием “Мир зырянский”» [18, 22, прим. 76].

¹¹ Это был хор в сопровождении фисгармонии в 4 руки ор. 60 (1906) [11].

Сергей Городецкий, познакомившийся с Лядовым в 1911 году, вспоминал, что композитор произвел на него впечатление «эпической силы»¹².

Все трое — Лядов, Мейерхольд и Ремизов — восхищались Метерлинком и мечтали о собственном символистском, мистериально-карнавальном театре (пользуясь выражением И. П. Уваровой [28]). Потому «Алалей и Лейла» задумывался как совершенно новое слово в балете. Речь шла о реформе музыкального театра по тому образцу, по которому Мейерхольд уже реформировал драматическую сцену: о создании, в противовес театру натуралистическому, театра «условного». В этом реформаторы опирались на старинный театр, народный балаган, раёк, скоморохов; на этом же сошлись Мейерхольд, Ремизов, и Лядов. И когда появился Терещенко с идеей «скоморошьего балета» и средствами на его постановку, давние единомышленники за эту идею ухватились. По замыслу Мейерхольда, «Алалей и Лейла» должен был стать «для современного балетного театра новой <...> зарей» [13, 259]. Лядов хотел, чтобы это было представлением «совсем иного рода», а Ремизов назвал свой сценарий не «балетом», а «большим музыкально-плясовым действием», или «русалией» [там же].

Русалии, или проводы русалки, — так у славян назывался весенний обряд призыва дождя и моление о будущем урожае. О «русалиях» как мистериальном действе писал Н. Н. Евреинов [9, 292–293], а историк Б. А. Рыбаков в книге «Язычество Древней Руси» изобразил русалии отголоском античных таинств [25, 678–682]. По его версии, русальские игры — празднества в честь Ярилы, связанные с ростом и урожаем. Непременным их участником был «свирец»-флейтист, знающий особые русальские мелодии. В бешеных хороводах русальцы доходили до исступления и падали без чувств. Возможно, Рыбаков выдавал желаемое за действительное: ему хотелось найти на Руси отголоски эллинской культуры, в славянском язычестве — эхо дионисийства. В этом он — духовный сын «дионисийца» Вяч. И. Иванова и проводника античной культуры Ф. Ф. Зелинского (см. [27, гл. 2]).

Алалей и Лейла — персонажи сказки Ремизова, вошедшей в сборник «Посолонь» (1907). Тем не менее, сценарий балета не повторял сюжет сказки; к тому же, дорабатывался он коллективно. В балете на древнерусский лад воссоздавалась античная хорея — единство музыки, пения и танца: «Пляска-песня-музыка древних русалий, где песня — цветение взлета или пламенный выдох кручи» [19, 168]. Итак, осенью 1910 года Ремизов, Лядов, Мейерхольд, Головин и Терещенко начали собираться у Головина на Подъяческой и в особняке Терещенко на Дворцовой набережной, вспыскивая обсуждение янтарным токайским. Работали с большим воодушевлением. «Я так счастлив, что могу работать для такого исключительного дела», — писал Головин Лядову 6 октября 1910 года. На время создания балета все игрушки

¹² Городецкий посвятил Лядову вышедший в 1912 году сборник «Ива», а композитор подарил поэту прекрасное издание «Пятидесяти песен русского народа» с автографом: «С особенной нежностью делаю эту надпись Сергею Митрофановичу Городецкому, поэзия которого так близка моей душе. Ан. Лядов. 8 апр. 1911 г.» [1].

из коллекции Ремизова переехали в мастерскую художника Головина «для вдохновения» [24, гл. 2]. Лядов также с большим желанием взялся за музыку к балету, участвовал в отделе либретто, предлагал интересные идеи по художественному оформлению спектакля и его хореографическому решению. По воспоминаниям Мейерхольда, больше всего его заботила финальная сцена — «Море-океан»: «Представление должно было начинаться высокой ноткой на скрипке. “Загорается звездочка!” — говорил А. К. Лядов» [13, 260]. На «тайных» совещаниях у Терещенко, о которых вскоре стало известно всему Петербургу, Ремизов «каждый раз читал новую редакцию русалии, сокращая, Мейерхольд затевал ввести цирковые трюки в явлении Чучелы-чумичилы, и особенно занимает его “солнечная колбаса” в эпилоге: как эту блестящую колбасу похитрей спустить с головинских небес, чтобы угодила прямо в лапы лесовым — Гаду и Даду. М. М. Фокин (назначенный хореографом. — И. С.) на “тайных” совещаниях не показывался — музыки и в помине не было, а танец не колбаса» [19, 170].

5 марта 1911 года «Биржевые ведомости» сообщали, что Фокин собирается ставить «две небольшие картинки на русский сюжет (народные сказки) под общим названием “Русалии”», сюжет которых он обрабатывал вместе с Ремизовым [6, 370]. Осенью либретто было готово и прочитано директору императорских театров В. В. Теляковскому, давшему свое полное одобрение. Других чтений «русалии» не было — до поры до времени ее держали в тайне, и лишь близкие друзья авторов знали сюжет будущего балета. На последних этапах обсуждения, когда происходили сокращения либретто и появлялись новые редакции, о которых упоминает Ремизов, Мейерхольд подготовил режиссерскую экспликацию [15]. Балет состоял из четырех картин и эпилога. В первой картине — «Карачуново царство» — танцуют Буря, Вьюга, Метель и Ветренник; появляются Дед-Карачун, Алалей и Лейла. Во второй картине, «Баба-Яга — именинница», действие происходит в избушке Бабы-Яги. Третья картина, «Гребень, полотенце, огниво», — побег и чудесное спасение героев; она включает «игру бегущих и догоняющих», а в ее финале вместе с Алалеем и Лейлой танцуют бесы-русальцы Гад и Дад. Четвертая картина — «Последняя тропинка, или Веснянка» — празднование Радуницы: Древесницы и Травяницы пляшут под «медвежью колыбельную песню», которую играют на свирелях Гад и Дад. В Эпилоге героини выходят наконец к «Море-Океану». Как мы видим, «Русалию» и «Весну священную» объединяет если не сюжет, то действующие лица (Дед-Карачун — и Старейший-Мудрейший в «Весне») и изображение обрядовых хороводов, плясок и игр. В праздновании «Веснянки» звучат свирели — те самые «весенние дудки»¹³, которые скоро заиграют в первой части «Весны священной». Образ Лейлы у Ремизова чем-то напоминает Избранницу в «Весне»: «Белая тополь — белая лебедь — белоснежная Лейла. А руки ее — реки текут,

¹³ По описанию Стравинского: «Первая часть. Поцелуй Земли. Эта часть содержит древние славянские танцы. «Радость весны». Оркестровое вступление — множество весенних дудок» [4, 82].

из прозрачных вод — бело-алые. А сердце ее — криница, полная хмеля красного и пьяного <...>. И пляшет завейницу, пляшет метелицу, неистово-бешено Лейла-стрела» [19, 150].

Итак, команды «Русалии» и «Весны священной» начали работу почти одновременно: пока Дягилев координировал работу Стравинского, Рериха и Нижинского, Терещенко в Петербурге соединил Лядова, Ремизова, Головина, Мейерхольда и Фокина. Обе группы создавали не просто балет, а «мистическое действо», «мистерию» или «русалию»¹⁴. И та, и другая команды пытались хранить тайну, но «утечка информации» была неизбежной, ведь часть авторов сотрудничала и с Мейерхольдом, и с Дягилевым. Фокин был хореографом Мариинки, но ставил и у Дягилева. Ремизов консультировал дягилевскую команду в работе над «Весной священной», как до этого — над «Жар-птицей»¹⁵. Он вспоминал:

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

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

Дягилев слушал <...> но это не его Россия [19, 157].

Хотя Дягилев с его безупречным вкусом чертей с кикиморами не одобрил¹⁶, к Ремизову он наверняка прислушивался. В среде писателей и художников Ремизов пользовался огромным авторитетом. Одним из первых он занялся «воссозданием народного мифа», который сравнивал с «мировыми великими храмами». Свою прозу, каллиграфию, рисунки, весь «игровой» образ жизни Ремизов не просто стилизовал под древность — он верил, что сам жил в Средневековье, был придворным писарем, видел скоморошью

¹⁴ Интересно, что похожее соревнование возникло между Драматическим театром В. Ф. Комиссаржевской и Старинным театром Н. Н. Евреинова: кто раньше покажет публике стилизованный средневековый спектакль, т. е. ту же мистерию или моралите [24, гл. 2].

¹⁵ По словам А. Н. Бенуа, «разработкой фабулы занялась целая очень своеобразная “комиссия”, в которой приняли участие и Черепнин, и Фокин, и я, и Стеллецкий, и Головин, и несколько литераторов, среди которых неоценимые указания сообщил А. М. Ремизов» [6, 249].

¹⁶ Это было взаимно: к дягилевским балетам на русскую тему Ремизов относился критически, считая их «развесистой клюквой». Позже он вспоминал, что ему «было неловко в Париже на представлении “Петрушки”, когда выскочили актеры, наряженные кучерами, и стали откаблучивать что-то вреде кабацкого камаря <...>. Кабацкий камарь под звон серебряных каблучных поджовок — заблудшая рожа или писанная русская красота, нет, это совсем не то» [21, 11].

игрища. Силою веры и своим образом жизни ему удалось воскресить и вернуть в литературу древнюю, языческую Русь¹⁷. Именно Ремизов посвятил Александр Блок своих «Болотных чертеняток». С подражания Ремизову — с «Русалочьих сказок» и стихотворений «Купальские игрища» и «Семика» — начал свою литературную деятельность А. Н. Толстой. Под влиянием Ремизова Сергей Городецкий написал цикл стихотворений «Чертяка» и другой, о Яриле, вошедший в сборник «Ярь». Как известно, многие стихотворения из этого сборника были положены на музыку; Стравинский написал песни «Весна, монастырская» и «Росянка, хлыстовская», посвятив последнюю автору стихов [1]. Уже отмечалось, что еще одно стихотворение Городецкого из того же сборника, «Ставят Ярилу», вполне могло навеять Стравинскому сюжет будущего балета [30].

Вернемся к замыслу Мейерхольда. В 1906–1912 годах режиссер ставил много символистских спектаклей и претендовал на первенство в создании «мистериального театра» в России¹⁸. А потому, когда 27 апреля 1912 года в газете «Речь» появилось «художественное письмо» соратника Дягилева Александра Бенуа, озаглавленное «Мистерия в русском театре», Мейерхольд возмутился. К тому же «мистерией» Бенуа называл не «плясовое действо», а драматический спектакль — постановку «Братьев Карамазовых» в Московском художественном театре. «Можно подумать, — гневно отвечал Мейерхольд, — что в этом фельетоне речь идет о постановке на русской сцене одной из пьес Алексея Ремизова, связанной с традициями средневековых зрелищ. Или, может быть, Скрябин уже осуществил одно из своих мечтаний, и Бенуа спешит оповестить публику о величайшем событии русской сцены, о появлении новой сценической формы, повторяющей мистериальные обряды древнегреческой культуры» [14, 207]. Несмотря на свое раздражение, собственной мистерией Мейерхольд похвастаться не мог — «русалия» не была закончена. Лядов, привыкший сочинять музыку «в уме», к фактическому написанию партитуры так и не приступил¹⁹. В 1914 году он скончался. К тому времени премьера «Весны священной» уже состоялась.

Ремизов так объяснял неудачу русалии: «тут не столбняк и смерть Лядова, не война, нет. Терещенко “иностранец” (министр иностранных дел при Керенском), не знал наших обычаев и задумал обойти необходимое: Дягилев-Бенуа» [19, 156]. Дягилев в очередной раз «утер нос» Мариинскому

¹⁷ Отправным пунктом для Ремизова, как и для многих других поэтов-сказочников, служило трехтомное исследование А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (1865–1869). В создании «зырянских сказок» Ремизов опирался на этнографические заметки фельдшера и этнографа-любителя В. П. Налимова [24, гл. 2].

¹⁸ Говоря о «желанном репертуаре» для условного (символистского) театра, Мейерхольд называет «Балаганчик» А. Блока, «Жизнь Человека» Л. Андреева, трагедии М. Метерлинка, пастораль М. Кузмина, мистерию А. Ремизова и «Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба [16, 145–146].

¹⁹ Сохранилась лишь тетрадь подготовительных материалов, озаглавленная композитором «Всякая чертовщина к балету “Лейла”», с черновыми набросками трех отрывков: «1) Adagio, 2) Шаги Карачуна и 3) Метель» [1].

театру, опередив команду Терещенко в соревновании за создание плясовой мистерии²⁰. Терещенко и сам чувствовал, что Дягилев в искусстве могущественнее его. По словам Александра Блока, он «понимал, что не может найти, как Дягилев, людей с *будущим* только — без настоящего, не умеет угадать» (цит. по: [8, 100]; курсив оригинала). Терещенко не хватало «цинизма Дягилева», в котором и сам он, и Блок видели источник дягилевской силы. «Есть в нем что-то страшное, он ходит “не один”. Всё в Дягилеве страшно и значительно» [там же]. Запись эта сделана Блоком в апреле 1913 года, за несколько недель до премьеры дягилевской «Весны». Тогда же, в апреле, Терещенко расписался в своем поражении: решил отказаться от искусства и «уйти в свои дела, которые не любит» (цит. по: [там же]).

«Алалей и Лейла», возможно, был забыт своими авторами, но не Дягилевым! Не успел Лядов отойти в мир иной, как Дягилев заказал либретто и музыку для еще одного «русского» балета, под названием «Ала и Лоллий». Либретто к нему писал «неоязычник» Сергей Городецкий, автор «Яри», а музыку сочинял Сергей Прокофьев. Дягилев подбирал «лучшего декоратора — Фёдоровского, Стеллецкого, Рёриха». Однако и либретто Городецкого, и музыка Прокофьева его разочаровали. Дягилев не почувствовал в них «русскости»: «Сюжет петербургского изготовления, годный для постановки в Мариинском театре il y a dix ans [лет десять назад]» [2]. Тем дело и кончилось — второй мистерии не получилось²¹. Русалия так и не была создана, и единственной мистерией музыкального театра на все грядущее столетие стала «Весна».

* * *

«“Священная весна” не есть “балет”, — писал после парижской премьеры Сергей Волконский. — Это ритуал, это древнее обрядовое действо» [3, 72]. Светская публика Театра Елисейских Полей ошибочно приняла «Весну» за еще один балетный спектакль и потому в нем разочаровалась. Парижские острословы переименовали *Le Sacre du printemps* в «*Le Massacre du printemps*» — «избиение весны». И оказались правы: игра слов отсылала к сути действия — Великой жертве. Эту величайшую жертву человечеству предстояло принести всего лишь год спустя: на Европу надвигалась мировая война.

В совпадении сюжета «Весны», аккумуляировавшей в себе энергетику античных мистерий и славянских русалий, с ходом большой истории и видится одна из причин ее успеха. Мистерии нужны человечеству для того,

²⁰ Мейерхольд возвратился к мысли об этой постановке в 1920-х годах. В письмах же Ремизова от 1947 года содержатся некоторые намеки на возможность балетной постановки по его либретто — в частности, обсуждается участие художницы Н. С. Гончаровой, писательницы Н. В. Кодрянской и других. Однако и на этот раз замысел остался неосуществленным [24, гл. 2].

²¹ Как известно, Прокофьев превратил написанную уже на треть музыку к балету в «Скифскую сюиту».

чтобы великие потери не казались напрасными. Катастрофу можно пережить, зная, что она не бессмысленна. Мистерия позволяет осмыслить катастрофу как жертву, необходимую для будущего возрождения. За неимением достойных конкурентов, «Весна» оказалась лучшей современной мистерией. Она помогала придать истории XX века структуру и энергетику мифа, сохранив тем самым надежду на возрождение.

Использованная литература

1. *Вельяшев Вл.* «Я Вашу музыку знаю и люблю...» // Наше Наследие. 2004. № 71; также в: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/7101.php> (дата обращения: 05.03.2015).
2. *Вишневецкий И.* Сергей Прокофьев, документальное повествование в трех книгах // Топос. Литературно-философский журнал. <http://www.topos.ru/article/6439#1> (дата обращения: 01.03.2015).
3. *Волконский С. М.* Отклики театра. О естественных законах пластики. М.: URSS, 2012. 202 с.
4. *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева / Пер. с англ. М. Ивониной, О. Левенкова. Пермь: Книжный мир, 2009. 480 с.
5. *Гаспаров М. Л.* Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 381 с.
6. *Добровольская Г.* Михаил Фокин. Русский период. СПб: Гиперион, 2004. 494 с.
7. *Дунаева Н. Л.* «Лядовский эпизод» в истории создания балета «Жар-птица» // Из истории русского балета. Избранные сюжеты. СПб: Мин. культуры РФ; Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. С. 112–124.
8. *Дунаева Н. Л.* М. И. Терещенко. Страница биографии // Из истории русского балета. Избранные сюжеты. СПб: Мин. культуры РФ; Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. С. 77–111.
9. *Евреинов Н. Н.* Откровение искусства / Изд. подготовила К. Пьералли. СПб.: Издательский дом «Мир», 2012. 774 с.
10. *Ипполитов Арк.* Ver Sacrum // Век «Весны священной» — век модернизма / Сост. П. Гершензон, О. Манулкина. М.: Большой театр, 2013. С. 15–28.
11. Лядов Анатолий Константинович (1855–1914). URL: <http://music.edusite.ru/p130aa1.html> (дата обращения: 05.03.2015).
12. *Малахиева-Мирович В.* Алексей Ремизов. Рассказы // Русская мысль. 1910. № 1. С. 3.
13. *Мейерхольд Вс.* <А. К. Лядов> (1914) // В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 259–260.
14. *Мейерхольд Вс.* Балаган (1912) // В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 207–229.
15. *Мейерхольд В. Э.* «Лейла», балет Ремизова. Схема / Подготовка к публ. В. П. Коршуновой и Н. Н. Панфиловой // Мейерхольд и другие. Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. Вып. 2 / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 155–156.
16. *Мейерхольд Вс.* Театр (К истории и технике) // Театр. Книга о новом театре: сборник статей. 1908. Репринтное издание. М.: ГИТИС, 2008. С. 101–146.

17. *Обатнина Е. А. М. Ремизов. Личность и творческие практики писателя.* М.: Новое литературное обозрение, 2008. 295 с.
18. *Обатнина Е. Р. Материалы А. М. Ремизова в архиве Р. В. Иванова-Разумника // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1997 год.* СПб: Дмитрий Буланин, 2002. С. 3–23; также в: http://imwerden.de/pdf/remizov_matealy_v_arkhive_ivanova-gazumnika_obatnina_2002_text.pdf (дата обращения: 01.03.2015).
19. *Ремизов А. М. Встречи.* Петербургский буерак. Paris: LEV, 1981. 293 с.
20. *Ремизов А. М. Лейла. Русалия в четырех картинах с прологом и эпилогом / Публ. Л. Я. Дворниковой // Мейерхольд и другие. Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. Вып. 2 / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 139–155.*
21. *Ремизов А. Театр // Москва. 1920. №4. С. 10–11.*
22. *Рерих Н. К. Из литературного наследия / Под ред. М. Т. Кузьминой. М.: Изобразительное искусство, 1974. 534 с.*
23. *Рождение Весны / Сост. и комм. С. Конаева // Век «Весны священной» — век модернизма / Сост. П. Гершензон, О. Манулкина. М.: Большой театр, 2013. С. 37–43.*
24. *Розанов Ю. В. Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века: Дис. ... канд. филол. наук. Вологда: ВГПИ, 1994. 206 с.; также в: <http://www.booksite.ru/fulltext/dis/ser/tac/dissertacii/rozanov/index.htm> (дата обращения: 01.03.2015)*
25. *Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси.* М.: Наука, 1987. 783 с.
26. *Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: в 2 т. / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М.: Изобразит. искусство, 1982. 496 с.; 576 с.*
27. *Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России.* М.: Новое литературное обозрение, 2012. 325 с.
28. *Уварова И. П. Смеется в каждой кукле чародей.* М.: РГГУ, 2001. 244 с.; также в: <http://uvarova.jimdo.com/смеётся-в-каждой-кукле-чародей/> (дата обращения: 01.03.2015).
29. *Фельдман О. М. О неосуществленном замысле русалии «Лейла и Алалей» // Мейерхольд и другие. Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. Вып. 2 / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 133–134.*
30. *Morton L. Footnotes to Stravinsky Studies: Le Sacre du printemps // Tempo (New Series). 1979. №128. P. 9–16.*