

Sjeng Scheijen

Sergej Diaghilev

Een leven voor de kunst

2009 Uitgeverij Bert Bakker Amsterdam

Fragmentvertaling in het Bulgaars: Nikolina Sirakova

Deel I: Inleiding (blz. 9 t/m 17)

Deel II: Een geniale poppenkast en de val van Sjoera (blz. 287 t/m 292)

Шенг Схейен

Сергей Дягилев

Един живот за изкуството

Превод от нидерландски

Николина Сиракова

Въведение

Смърт във Венеция

На 21 август 1929 г. една гондола отплава от „Гран Отел де Бен“ в Лидо към островчето Сан Микеле, на което от началото на XIX век се намира гробището на град Венеция. Тялото в ковчега, който тя отнася, ще бъде погребано в православната му част. То е на Сергей Павлович Дягилев, основател и ръководител на „Ballets Russes“ („Руският балет на Дягилев“) и един от най-влиятелните новатори в модерното изкуство на XX век. В продължение на почти двадесет и три години той развива активна дейност в Западна и Централна Европа. За този сравнително кратък период променя света на танца, театъра, музиката и изобразителното изкуство така, както никога друг дотогава, а и след това.

От 1896 г. като критик, куратор на художествени изложби, издател и изкуствовед в Русия Дягилев извежда руското изкуство от застой, в който се намира от години и със списанието и изложбите си проправя път на международния символизъм, стила „модерн“, на „Arts and Crafts Movement“ (движението „Изкуства и занаяти“), на руския неонационализъм и привлича вниманието към забравени аспекти на руското изкуство от миналото. В Европа основава пътуваща балетна труппа, финансирана с частен капитал, която изнася своите спектакли на най-прочутите европейски и американски сцени и повече от двадесет години е неоспоримо водеща в световното танцово изкуство. През първите години от съществуването на труппата Дягилев жъне нечувани успехи като задоволява неутолимата жажда на публиката за славянска и ориенталска екзотика. Но малко преди началото на Първата световна война започва да я реформира и да я превръща в платформа и лаборатория за авангардно изкуство в сътрудничество с художници като Пикасо, Кокто, Дерен, Брак и Матис, с футуристите, кубистите и сюрреалистите, с руски авангардисти като Ларионов, Гончарова и Наум Габо. За това той, импресариото, поема огромни лични и финансови рискове и надмогва упоритата съпротива на близките си приятели. Дягилевският балет има най-значителния принос за престижа и разпространението на авангардното изкуство в Европа¹.

Всичко това Дягилев постига без постоянна организация. През първите десет години няма постоянна кантора и постоянни спонсори. Няма дом и не притежава почти нищо.

Скита се по света само с един лакей и няколко куфара, ношува в скъпи хотели, където невинаги може да заплати сметките си. Само той лично носи цялата отговорност за програмата, договорите, рекламата, за подбора на артистите и най-вече за художественото оформление на спектаклите, много от които носят артистичния отпечатък на неговата личност. Постоянно има големи финансови проблеми, няколко пъти стига до ръба на пропастта и веднъж попада в нея. Въпреки това е желан гост на крале, на висши аристократи и на най-богатите индустриалци.

Ранното детство на Дягилев преминава в Санкт Петербург, а младежките му години в Перм, в подножието на Северен Урал, откъдето е семейството му. Никой от хората, които са го познавали, не забравя да спомене, че той е бил истински руски човек, дълбоко привързан към родината си, от която го разделя Първата световна война. Дори след петнадесет години непрекъснато пребиваване в Западна Европа, време, в което приема в трупата си все повече участници от други националности, кръгът около него се състои както и по-рано от приятели и доверени хора – все руснаци. Раздялата с Русия е може би най-голямата драма в живота му, която се дължи на направения от него самия избор, на смут и безсилие да промени нещата.

За Дягилев пропагандирането на руското изкуство в Европа е неговата най-важна задача. Признаването на Русия за голяма европейска културна нация в началото на ХХ век в голяма степен е негова лична заслуга. Приятелят му Александър Беноа, виден руски интелектуалец, го нарича „една от най-интересните и характерни фигури на нашата родина, в която се съчетават цялото обаяние и цялата неизтощима мощ на руската култура“².

Въпреки това отношенията на Дягилев с управляващия елит в Русия са противоречиви. При цар Николай II дворът действа против него и целенасочено се опитва да му създава трудности, да пречи на успехите му в Западна Европа. По време на съветската власт, особено след 1927 г., все повече смятат Дягилев за неблагонадеждна фигура и в края на краищата – за враг. За смъртта му съобщават всички вестници в Европа, Северна и Южна Америка, често на първа страница, и много дълго след това в тях е пълно със спомени и очерци за него. В собствената му страна се появява само едно съобщение: кратък некролог на 15 страница в седмичника за художествена литература и изкуство „Червена панорама“.

*

Върху надгробния паметник на Дягилев има надпис на руски и френски: „Венеция – неизменната вдъхновителка на нашето успокоение“. Трайни и дълбоки чувства

свързват Дягилев с града на лагуната. Много години той прекарва там летните си ваканции. За пръв път посещава Венеция осемнадесетгодишен, а след това постоянно се връща там. За него Венеция е произведение на изкуството в най-висока степен, изкусно, хармонично единство от човешки творения, пред което природата изглежда смирена и където творческата сила на човека е победила хаоса на нейната стихия. Венеция е плод на човешкото творческо въображение и затова е фантастичен и митологичен град. Оттам и усещането на Дягилев и много други, че тя е мираж или театрална сцена, безкраен декор с десетки хиляди статисти. В този град е починал Рихард Вагнер – кумирът на неговата младост. Това благоговение пред композитора неизменно има голямо значение, но навярно не е единствената причина през 1902 г. Дягилев да пише на мащехата си за своето дръзко предсказание, че някога във Венеция може да настъпи и краят на неговия живот:

„Питах ме дали обичам Венеция и с каква цел сме дошли тук. Що се отнася до последното, ще ти кажа: с никаква. Просто дойдохме, тъй като за нервите тук наистина е много добре и спокойно, а животът твърде малко прилича на живот изобщо. Да, във Венеция впрочем е невъзможно просто да живееш, в нея можеш само да си. Аз никога не успях да разбера защо има тук магазини, борси, войници! Всичко това не е сериозно, не е на мястото си в този град. Съществуват ли в действителност Palazzo Ducale (Дворецът на дожите) и San Marco (катедралната базилика „Сан Марко“), вечерният морски въздух? Всъщност тази истина е толкова приятна! Аз чувствам, че само заради това ще се осмеля да дойда като Вагнер да умра във Венеция.

Действително, не е ли бил гениален Вагнер и в този си избор? Някога, по време на романтизма, девойките ридаели за поетичната смърт на Шопен на Канарските острови³. Но колко незначително е това в сравнение с титана на Байройт! Ако Ницше сам се е разпнал от своето безумие, то и Вагнер се е оприличил на Бог и след като създал „Парсифал“, дошъл да умре в la Vendramini (дворецът Вендрамин-Калерджи). Колко студен и ужасен е този дворец. Не е като чудноватата готика на Ca'd'Oro („Златната къща“ – един от най-прочутите дворци на Канал Гранде), а точно скован ренесансов ковчег, достатъчно величествен, за да побере великата душа на малкото чудовище от Байройт.

И така, убеждавам се, че ще завърша дните си тук, където за никъде не бързах, където не трябва да полагаш усилия да живееш, а това е нашата най-голяма беда, че

всички ние не просто живеем, а страшно се стремим да живеем, като че ли без тези усилия животът ни просто ще спре“⁴.

Съществува мнение, че Дягилев е моделирал своята „смърт във Венеция“ по подобие на смъртта на Густав фон Ашенбах, главния герой в едноименната новела на Томас Ман. Дягилев е добре запознат с книгата, но от писмото му става ясно, че взема за пример не измисления писател Ашенбах, прототип, на когото е Густав Малер, а Вагнер.

Такива болнави фантазии не са случайни: много приятели и негови съвременници наблюдавали натрапчивия му страх от смъртта. Панически се боял от заразяване и се опитвал да се опази от нещастieto с талисмани и ритуали. Отнасял се с постоянна бдителност към „лоши знаци“. Като реакция на страха от смъртта той се опитва да я превърне в действие на театралния спектакъл на своя живот. Според Дягилев Вагнер проявява своята гениалност, като отива да умре във Венеция, защото така превръща живота си в произведение на изкуството и покорява безмерния хаос, който представлява смъртта. И самият Дягилев иска да умре във Венеция, за да направи смъртта по-приемлива и по-смислена и по този начин да превърне дори пълното унищожение в творчески акт.

По различни причини Венеция е ключ за разбиране на сложния и затворен характер на Дягилев. За него този град е място за почивка, за усамотение и мечти. За човек, който не притежава собствена къща или апартамент, който е постоянно между хората, на обществени места като театри, хотели и ресторанти, несъмнено е от съществено значение да има поне едно постоянно място, на което да се връща за определено време всяка година. Освен това Дягилев ревностно се старее да скрива личните си чувства от външния свят може би като реакция на голямата публичност на трудовото си всекидневие, която го прави уязвим. За тази затвореност има, разбира се, значение и неговата хомосексуалност – дума, която по онова време се среща единствено в медицинската литература. Само с най-добрите си приятели говори за своите съмнения, страхове и интимни мисли, а с напредването на възрастта престава да споделя и с тях. Един художник, с когото Дягилев работел често в началото на кариерата си в Санкт Петербург, споменава, че той „рядко канел някого на гости „просто така“ и почти никога не посещавал приятелите си без някакъв повод“⁵. Може да бъде много открит, ако дадена ситуация изисква това, но обикновено се затваря в себе си и остава само със

своите мисли. Успява да скрие от почти всички свои приятели и дори от любовника си смъртта на баща си малко преди войната и на любимата си мащеха малко след нея. Постоянно се оттегля в архиви и търси забравени партитури, както по-рано събира информация за забравени художници от XVIII век в санктпетербургските архиви. Венеция бележи моментите, в които се отдава на вътрешния си живот, изпълнен с размишления и мечти. От тях черпи творческо вдъхновение и чрез тях се откъсва от всекидневните тегоби. Той описва в писмо до мащехата си такъв един момент:

„Бог е създал сънищата и ни е подарил способността да мечтаем. Оттам са целият мистицизъм и поезията. Но има приказка и наяве. Тя не е като „Хиляда и една нощ“, тя повече омайва от смесването на магия и реалност. Тази граница във Венеция е така забулена от мъгли, както и очертанятията на дворците и бреговете на лагуната. Цялата отрова на Венеция се състои в това, че реалното, осезаемото всеки миг се докосва до възшебното тайнство, при което се губи усещането за действителност, забравя се миналото. Така че знай – вече десет дни не помня кой съм, не зная имам ли в живота си цел, желания, мисли. Всичко това остана там, на земята, при хората, а тук е нещо съвсем друго, нещо, което винаги го има, вечно несъществуващо и винаги скъпо, единственото ценно, единственото свободно състояние на духа, едновременно опиянен и ненаситно жадуващ опиянение. Всичко това е удивително и същевременно напълно неочаквано и затова странно. Нищо конкретно, всичко спокойно, истинско гробище, а може би само там има живот, там където представите се объркват, а смъртта граничи с вдъхновение и порив. И само онази нощ е добра, в която ще се родят сънища и невъзможността на живота се възплъщава в реалните образи на съновиденията. Ето за това мисля като гледам зелената вода на Canale Grande (Големия канал), която играе под палещите лъчи на октомврийското слънце⁶“.

За Дягилев Венеция символизира и нещо друго: величието на европейската култура. Той обожаваше изкуството на Ренесанса, притежава енциклопедични знания за архитектурата и музиката през този период. Винаги си дава сметка за европейското минало и се старее и най-дръзките му експерименти да бъдат според критериите на изкуството, което той цени като класическо.

Дягилев, разбира се, не винаги е новатор. През първите години като редактор на списание „Мир искусства“⁷ („Светът на изкуството“) неговите разбирания, поне от европейска гледна точка, може да се нарекат направо консервативни: „В музиката не

можеш да отидеш по-далеч от Рихард Вагнер, а в живописиста не можеш да бъдеш „поразсъблечен“ от Цорн и Мане. Това е погрешен път. Изкуството, във всеки случай човешкото изкуство, все пак не е птича песен, а преди всичко – работа. Нещата трябва да бъдат добре направени. За да се върви напред, не трябва да се гради цялото благополучие върху смелостта на новостите”⁸.

Дягилев пише това десет години след смъртта на Ван Гог.

Подобно изказване на организатора и вдъхновителя на такива жалони в историята на модернизма като “Le Sacre du Printemps”, “Parade”, “Les Noces”, “Le Pas d’Acier” („Пролетно тайнство“, „Парад“, „Сватба“ и „Стоманен скок“) може да ни учуди, но на някои от най-ранните си убеждения той никога не изменя. Винаги държи на съвършената изработка, на „*rien de bien fait*“ („добре направено нещо“ – фр.) и с това оказва голямо влияние върху младите художници, с които работи. Скоро след края на Първата световна война той играе важна роля за възхода на неокласицизма във Франция, който се стреми да замени ранния модернизъм с необуздания му стремеж към експерименти. Стимулира художниците, композиторите и хореографите си да не забравят миналото дори ако това би било спънка за творческата им интуиция, но добре съзнава, че благоговееенето пред миналото може да попречи на художниците да се изявяват свободно. През 1902 г. пред очите му се срутва кулата на Сан Марко. Това събитие оставя дълбока следа в съзнанието му и довежда до прозрение, с което няма да се раздели през целия си живот: „Двадесетвековната култура, която притиска нашите плещи, ни пречи да творим и ако с кулата на Сан Марко би рухнала цялата наша мила Венеция, ние бихме обезумели от мъка, но за бъдещите хора това ще е една сериозна пречка по-малко”⁹.

Дягилев разбира много добре, че за да има истинско обновление, е необходима решителна раздяла с миналото и унищожението на всичко, свързано с него, е неминуемо. И в същото време той обича безрезервно старата Европа. Това е парадоксът – основа на Дягилевските творчески планове, основа на художественото оформление на продукциите му, а динамиката, която възниква от него, е един от изворите на неговата неудържима лична енергия.

*

Дягилев е страстен поклонник на изкуството и му е безкрайно предан. И тази безпределност е за него норма. Той смята, че без пълна отдаденост изкуство не може да има и човек всъщност не може да бъде съвършена личност. Според него този, който не следва напълно своята страст, а разделя личността си на две – на делова част, която се

грижи за прехраната му, и лична, която дава възможност и свобода на душата и ума да се изявят, не е човек, а трагично полусъщество. За него не съществува буржоазното разделяне на професия и любимо занимание. Животът се състои от работа и почивка. А работа означава пълно преобразуване на живота, работата е живителна трансформираща сила, която превръща живота в приемливо битие и която може да разчупи солидната, убийствена твърдост на живота. За да може човек да изживее пълноценно живота си, да не остане само на повърхността, а да се спусне и в дълбините му, той трябва да го преустрои, трябва да го „обработи“. Огромния динамичен поток от щастие и нещастие, свади и помирения, с който Дягилев залива както себе си, така и другите около него, понякога изглежда, че е неговият начин да живее с повече вкус, с повече движение напред, без никакъв застой.

Истинската красота за Дягилев не може да бъде друга освен тази, която вълнува, която е амбивалентна. Тя трябва да предизвиква бурни реакции и емоции, но силните емоции не са цел на красотата и изкуството, а страничен непреднамерен ефект. Те се появяват само защото истинската красота винаги може да доведе човека до екстатична забрава.

Това е квинтесенцията на неговата идентичност. Зад всичките му вътрешни конфликти, легендарния му чар, чудовищните му диктаторски нагласи, необикновения му усет за талант, неговата хитрост и вероломство, неговата решителност и енергия, зад пророчеството му се крие горчивата необходимост да подлага себе си на мистерията на човешкото творчество в най-висшата му форма. Докато баща му и дядо му в Русия, на границата между Европа и Азия, както и хиляди други, са посветили живота си на царя в армията и държавния апарат, Дягилев решава да преобрази своя живот и своята епоха и не се спира пред нищо, за да може да се посвети на култа към красотата: един живот за изкуството.

1. Веднъж Пикасо казал, че „Дягилев е направил повече за международната му слава, отколкото парижките експозиции на Розенберг“ (Richardson, 379). Ако това е така по отношение на Пикасо, справедливо е да предположим, че то е валидно и за целия авангард. (Пол Розенберг (1881-1959) – знаменит френски антиквар. Представлявал Пабло Пикасо (от 1918 г.), Жорж Брак и Анри Матис. Един от най-големите търговци на съвременно изкуство в света. – *Бел. пр.*)

2. Писмо на Беноа до Нувел от 25 август 1929 г., Карасик, с. 242.

3. Тук Дягилев се шегува или греша. Шопен умира не на Канарските острови, а в Париж. Известно време боледува на балеарския остров Майорка.
4. Писмо на Дягилев до Дягилева от 22 август 1902 г., ИРЛИ РАН. Ф. 102. Ед. хр. 84. Л. с. 406 – 407.
5. Добужинский, 1987 г., с. 200.
6. Писмо на Дягилев до Дягилева от октомври 1902 г., ИРЛИ РАН. Ф. 102. Ед. хр. 84. Л. с. 478 – 479.
7. „Мир искусства“ – илюстрирано списание за изкуство (1898 – 1904), издавано в Санкт Петербург, орган на едноименното художествено сдружение. – *Бел. пр.*
8. Писмо на Дягилев до В. В. фон Мекк от 9 януари 1900 г., Беляева, с. 131.
9. Зильберштейн, Самков, 1982. т.2. с. 463 – 464.

Библиография

Беляева Н. В. (и др. ред.). Сергей Дягилев и художественная культура XIX – XX вв: Материалы научной конференции, 17 – 19 апреля, 1987. Пермь: Книжное издательство, 1989.

Добужинский М. В. Воспоминания. М.: Наука, 1987.

Зильберштейн И. С., Самков В. А. (Сост.). Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: в 2 т. М.: Изобразительное искусство, 1982.

Карасик И. Н., Петрова Е. Н. Из истории музея: Сборник статей и публикаций. СПб.: Государственный Русский музей, 1995.

Richardson J. A Life of Picasso, Vol. III, New York, 2007.

Sjeng Scheijen

Sergej Diaghilev

Een leven voor de kunst

2009 Uitgeverij Bert Bakker Amsterdam

17 Гениален куклен театър. Напускането на Шура Беноа

1911 – 1912

В Рим най-напред не посрещат трупата на Дягилев с особен ентузиазъм. Италианците шовинисти смятат, че никой в света не може да ги научи на нещо ново, когато става дума за танц, и че успехът на трупата в Париж се дължи само на снобизма на французите. Много голяма болка причинява на бедните италианци най-вече фактът, че в годишната си програма „Театро Констанци“ орязва няколко опери заради спектаклите на руския балет. Дягилев се принуждава да напише дипломатично отворено писмо в римския вестник „Ла Трибуна“, с което да успокои публиката¹. Съветват балетистите да проверяват дали на сцената и зад кулисите няма пирони и парчета стъкло, разпръснати там, за да ги наранят². Вечерта е спасена от краля на Италия, който присъства в залата и още след първата солова вариация на Нижински започва бурно да аплодира. „Сега вече не трябва да се безпокоим – казва Дягилев. – Кралят е в залата и ни аплодира. За италианците одобрението на краля означава всичко“³.

От Рим трупата се преселва в Париж, където навсякъде вече са разлепени афиши за новия сезон, дело на Жан Кокто. Най-напред Дягилев трябва да успокои Фокин, който се е разгневил и иска да „захвърли всичко и да си отиде, защото в афиша при „Шехерезада“ името на Римски-Корсаков било напечатано с по-едри букви от неговото!“⁴

Според Григориев хората се боричкали, за да могат да се сдобият с място в театър Шатле. На премиерата вечерта освен по-стари спектакли представят и „Нарцис“, „Видението на розата“ и „Садко“ (“Narcisse”, “Le Spectre de la Rose”, “Sadko”). „Нарцис“ има много малък успех, а „Видението на розата“ – изключително голям. На 13 юни е запланувана генералната репетиция на „Петрушка“. Младият диригент Пиер Монтьо е поканен да дирижира на репетициите, тъй като другите постоянни диригенти на трупата – Черепнин и Пиерне, са възпрепятствани. Монтьо не проявява голям ентузиазъм, защото нищо не знаел за руската музика и не се интересувал от съвременните музикални композиции, но накрая се съгласява, тъй като не могли да намерят някой друг. Стравински обаче му прави голямо впечатление: „Този много слаб и подвижен двадесетгодишен човек, който постоянно скачаше като скакалец от единия край на фоаето до другия и никога не се спираше, слушаше внимателно, приближаваше

се към всяка част на оркестъра, появяваше се редовно зад гърба ми и ми нашепваше инструкции. Той ме заинтригува. Трябва да допълня, че по никакъв начин не ме дразнеше, тъй като тогава вече бях очарован от музиката и от композитора“⁵.

Генералната репетиция, на която се стича цял Париж, не преминава без произшествия. Двадесет минути, след като е трябвало да се вдигне завесата, все още не се случва нищо и в залата започват да се безпокоят. „От нетърпение хората ронеха моноклите от очите си и си духаха с ветрила и програми – пише Мисиа Серт. – Изведнъж вратата на моята ложа се разтвори и прибледнял и изпотен Дягилев се приближи направо към мен: „Бързо! Имаш ли четири хиляди франка?“ „Вкъщи имам, не тук. Защо? Какво се е случило?“ „Костюмиерът не дава облеклата, преди да му бъде заплачено. Ужас! Казва, че нищо вече не иска да чуе за мен и че ще си тръгне с всичките костюми, ако незабавно не му платя!“ Още преди да е казал всичко, аз бях вече на улицата. (За щастие, това стана по времето, когато шофьорът си стоеше на мястото, на което те бе оставил, а не някъде другаде.) След десет минути завесата се вдигна“⁶.

„Петрушка“ е балет, изграден върху сложна културно-историческа основа. Схематичните фигури от комедия дел арте и персонажите от кукления театър (Арлекино, Пулчинела, Коломбина, Пиеро и т.н.) се появяват в безброй образи в края на XIX и началото на XX век и вдъхновяват различни композитори и театрални режисьори (от Леонкавало – „Палячо“ до Шьонберг – „Лунният Пиеро“). В Русия комедийните фигури са особено популярни при театралите символисти. Драмата на Блок „Балаганче“ с режисьор Мейерхолд е добър пример за това. Комедийните герои се срещат навсякъде – в поезията и картините на Константин Сомов и Александър Беноа и в творбите на художници като Борис Григориев, Николай Сапунов, Александър Яковлев и Сергей Судейкин, които в известен смисъл продължават да следват естетическата програма на „Светът на изкуството“ („Мир искусства“) в Санкт Петербург. Тази мода намира отражение в „Петрушка“ на Стравински, Фокин и Беноа, но създателите на спектакъла дължат много и на мимическите драматични техники на Константин Станиславски, които се коренят в руския реализъм през периода 1850 – 1870 г. В „Петрушка“ Фокин експериментира повече отколкото в „Шехерезада“. Той представя кордебалета в нова роля, чието съдържание е много по-драматично, а при изпълнението ѝ артистите имат по-голяма свобода за действие. Той изоставя строгото разделение между солисти и група. Всички балетисти в нея получават индивидуална

роля. Фокин даже прави описание на „личността“ на персонажите в кордебалета като прибавя кратка биография към него и поставя задача на танцьорите да се вживяват в героите си и да се превъплъщават в тях според описанията му. С мимическия си характер „Петрушка“ води по много фин начин полемика с превърналия се в рутина академически балет с високите му акробатични постижения. Така хореографът поставя задача на изпълнителката на една второстепенна роля (Бронислава Нижинска като улична танцьорка) да пародира „кабриоли“ и „релеве“ в танца на пръсти на Кшесинская в осмивания от Дягилевци балет „Галисман“⁷.

Музиката на „Петрушка“ се основава на много и най-различни източници. Стравински използва всевъзможни народни песнички и популярни мелодийки, които понякога сам си спомня или намира в по-нови сборници за народна музика. Той променя формата им, разделя ги на части, удължава ги и ги оркестрира. При това наистина все още се придържа към хармоническите принципи на Римски-Корсаков, но по начин, който никой от съвременниците му не познава. Съвсем изоставя ефектните похвати на представителите на „Могъщата петорка“: декоративни оркестрови глисандо и обичайно редуване на хроматически и диатонически мотиви, поне в тяхната привична, банална, лесно разпознаваема форма. Съвременниците чуват в творбите на Стравински нова музика, която изглежда не дължи вече нищо на историята. „Този път най-доброто е балетът „Петрушка“ на Стравински – пише Валентин Серов. – Това е истински принос в съвременната руска музика. Много свежа и рязко отличаваща се творба. В нея няма нищо от Римски-Корсаков, Дебюси и т.н. Напълно самостоятелна, остроумна, насмешливо трогателна“⁸. Може би най-голямото постижение на Стравински е, че той е могъл да обедини в едно цяло многото разнородни елементи, от които е изградена партитурата, и многократните промени в атмосферата и настроението, които изисквало либретото, и да накара слушателите да повярват, че всяка нота и всяка промяна на ритъма е абсолютно необходима. „Моите партитури по своята същност са като банкови чекове. Вземете от който и да е една съвсем дребна, незначителна част и той ще престане да е действителен“⁹ – споделя тогава Стравински с Черепнин.

Отзивите за балета са възторжени. „За „Петрушка“ ще кажа, че той имаше много по-голям успех от този на „Жар-птица“. Колосален беше и ставаше все по-голям и по-голям“ – пише Стравински на приятеля си Владимир Римски-Корсаков (син на композитора). „Напразно мислиш, че Дягилев е подкупил пресата. От това разбирам, че

не си добре осведомен“¹⁰. Дягилев наистина не е подкупил никого, но все повече става ясно, че сред французите има две мнения за спектаклите му. Консервативно настроените се отнасят все по-вражески към неговите новаторски идеи, а прогресивните журналисти ги посрещат с ентузиазъм¹¹. От особено голямо значение за Стравински и Дягилев е изключително положителната оценка на Клод Дебюси, който обикновено бил скептично настроен. Какво точно е мислел той за „Петрушка“ става ясно от писмото му до швейцарския музиколог Робер Годе няколко месеца след премиерата, когато Стравински вече се е върнал в Швейцария:

„Знаете ли, че недалеч от Вас, в Кларанс, живее един млад руски музикант – Игор Стравински, който има гениален усет за колорит и ритъм? Сигурен съм, че той безкрайно ще Ви допадне. И музиката му също. В нея няма никаква престореност. Сътворена е от истински оркестров материал, готова е за съпровод и има за главна цел предаване на силата на емоциите. Той от нищо не се бои и съвсем не е претенциозен. Музиката му е по детски наивна и необузdana. При това необикновено фино е изградена музикалната тъкан и са съгласувани идеите“¹².

След половин година, когато Дебюси получил партитурата на „Петрушка“, той пише на Стравински:

„Благодарение на Вас аз прекарах чудесна великденска ваканция в компанията на Петрушка, Арапа и прелестната Балерина. Мога да си представя, че и Вие сте изживели подобни моменти с трите кукли. В тях има някаква благозвучна магия, тайнствена трансформация на механичните души, които се превръщат в хора при произнасянето на заклинание, което досега само Вие единствен знаете. И накрая, тук е налице една безупречна оркестрация, която съм намерил само в „Парсифал“. Вие несъмнено разбирате какво имам предвид. Вие сигурно ще отидете много по-далеч от „Петрушка“, но още сега можете да се гордеете с постигнатото в тази творба“¹³.

Успехът на „Петрушка“ е от особено значение за трупата, тъй като с този спектакъл става ясно, че „Руските балети“ могат да имат успех и с нещо друго, не само с руска и ориенталска екзотика или с ефектен танц. В „Петрушка“ има съвсем малко зрелищност. Нижински почти няма скокове, а трябва да изгради образа най-вече като употреби способностите си на мим. Стравински пише, че успехът на балета е особено важен за него: това „напълно ме увери, че слухът ми е непогрешим, точно, когато исках да започна с „Пролетно тайнство“¹⁴. Преди премиерата Дягилев настоява Стравински да

придаде „по-благозвучна тоналност“ на последните няколко такта на творбата, които от гледна точка на хармонията били най-смели, но композитора отказва¹⁵. Сега обаче, когато „Петрушка“ има огромен успех, те се решават да направят по-решителни крачки напред и да продължат по пътя на новаторството и експериментите.

-
1. Публикувано на 14 май 1911 г. във в. „La Tribuna“.
 2. Karsavina, с. 182.
 3. Nijinska, с. 361.
 4. Писмо на Гурий Стравински до Владимир Римски-Корсаков от 10 юни 1911 г. , Варунц, 1998, с. 278.
 5. Monteux, с. 75 – 76.
 6. Sert, с. 125.
 7. Nijinska, с. 363.
 8. Писмо на Серов до Остроухов от 26 юни 1911 г., Зильберштейн И. С., 1989, с. 298 – 299.
През последните двадесет години в изследванията за „Руския балет“ се отделя най-вече внимание на историята на създаването на музиката на Стравински и на източниците, които са го вдъхновили за написването ѝ. Особена заслуга за това има Ричард Тарускин, посветил на най-забележителния композитор на XX век монументалния си труд *Stravinsky and the Russian Traditions*. Само на „Петрушка“ е посветен сборникът на Андрю Уочтъл: *Wachtel A. Petrushka: Sources and Contexts*. Evanston, 1998.
 9. Черепнин, с. 30.
 10. Писмо на Стравински до Владимир Римски-Корсаков от 16/29 юни 1911, Варунц, 1998, с. 283.
 11. Стравински свързва критиката на някои журналисти с факта, че Дягилев отказал да представи през този сезон новия балет на Рейналдо Ан. Виж по-горе: Варунц, 1998, с. 283.
 12. Писмо на Дебюси до Робер Годе от 18 декември 1911, Debussy, с. 1470.
 13. Писмо на Дебюси до Стравински от 13 април 1912 г., Debussy , с. 1503.
 14. Стравински и Крафт. *Expositions and Developments*, 1981, с. 137.
 15. Пак там.

Библиография

Варунц В. И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии, т. 1, 1882 – 1912. Москва, 1998.

Зильберштейн И.С., Самков В.А.(ред.) Валентин Серов в переписке, документах и интервью. II, Ленинград, 1989.

Черепнин Н.Н. Воспоминания музыканта. Ленинград, 1976.

Craft Robert, Stravinsky Igor. Expositions and Developments. Los Angeles, 1981.

Debussy Claude. Correspondance, 1872-1918. Paris, 2005.

Karsavina Tamara. Theatre Street. The Reminiscences of Tamara Karsavina. London, 1950.

Monteux Doris. It's All in the Music. The Life and Work of Pierre Monteux. New York, 1965.

Nijinska Bronislava. Early Memoirs. London; Boston, 1982.

Sert Misia. Misia. Amsterdam, 1994.

Taruskin Richard. Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra, 2vls., Oxford, 1996.
