

# «АЛАЛЕЙ И ЛЕЙЛА»: НЕПРОЗВУЧАВШАЯ РУСАЛИЯ

## ALALEY AND LEILA: REPRODUCABLY RUSALIA

### Коротко об авторе

Александра Васильева, аспирантка кафедры истории театра России Российского института театрального искусства (ГИТИС), Москва.  
E-mail: alex.v.8@yandex.ru

### About the author

Alexandra Vasileva, postgraduate student, Department of history of Russian theatre Russian Institute of theatre art (GITIS), Moscow.  
E-mail: alex.v.8@yandex.ru

### Краткая аннотация на статью

В статье рассказывается о создании волшебного балета «Алалей и Лейла» в период с 1910 по 1914 год. В работе над спектаклем принимали участие А. М. Ремизов, Вс. Э. Мейерхольд, А. К. Лядов, А. Я. Головин и М. М. Фокин, для которых подобный творческий союз был не первым и не случайным. Однако балету не суждено было увидеть свет рампы и остаться в истории непрозвучавшим шедевром русского театра начала XX века.

### Summary of article

This article talks about creating a magical ballet Alaley and Leila during a period from 1910 to 1914. Alexei Remizov, Vsevolod Meyerhold, Anatoly Lyadov, Alexander Golovin, Mikhail Fokin participated in working on the show, and for which such a creative union was not the first and not random. However, the ballet was not destined to see the scene, this is a story about reproducible masterpiece of the Russian theatre of the early twentieth century.

### Ключевые слова:

балет, символизм, русалия, либретто, А. М. Ремизов, Вс. Э. Мейерхольд, М. М. Фокин, А.К. Лядов, А.Я. Головин, С.П. Дягилев.

### Key words:

ballet, symbolism, rusalia, libretto, Alexei Remizov, Vsevolod Meyerhold, Mikhail Fokin, Anatoly Lyadov, Alexander Golovin, Sergei Diaghilev.

**В** 1910 году Михаил Терещенко, меценат, заводчик, кол-лекционер и издатель, решил создать собственный оперно-балетный театр и открыть его показом сказочного балета «Алалей и Лейла». К сотрудничеству пригласил писателя Алексея Ремизова, режиссера Всеволода Мейерхольда, композитора Анатолия Лядова, художника Александра Головина и хореографа Михаила Фокина.

Ключевой фигурой оказался Алексей Михайлович Ремизов – замечательный писатель, драматург, переводчик, театральный деятель начала XX века, близкий друг Александра Блока, соратник Всеволода Мейерхольда и идеолог условного театра. Еще в молодости Ремизов увлекся изучением русского фольклора, взял его за основу своего творчества. Фольклор и сделал Ремизова самобытным, ни на кого не похожим автором, способствовал его известности и признанию. В двух книгах – «Посолонь» и «Лимонарь» – Ремизовым были собраны и обработаны славянские сказания и христианские притчи с их неповторимым колоритом и особенным языком, непривычным современному читателю.

До «Алалея и Лейлы» писатель создал «русальную» трилогию («русальные действия»), куда вошли «Бесовское действие», «Трагедия о Иуде, принце Искаротском» и «Действо о Егории Храбром». «Что такое русалия и откуда пошла она? – комментировал замысел Ремизов. – Русалиями в нашу седую старину, языческую, назывались религиозные обряды, приуроченные к срокам посо-

лонным. <...> С водворением же на Руси христианства <...> обряд русальной превратился в мирское игрище-гульбище в первую голову. И стала русалия плясовым музыкальным действием, а разыгрывалась она «людьми веселыми» – скоморохами».1 Либретто, заказанное Михаилу Терещенко, Ремизов, воскрешавший давно забытые народные понятия, так и назвал: «Русалия».

Обращение к хореографическому театру для писателя обуславливалось несколькими причинами. Искусство начала XX века вырабатывало новые формы и в литературе (проза, поэзия, драматургия), и в живописи, и в музыке, и в классическом танце. В 1904-1905 годах в Москве и Петербурге впервые гастролировала знаменитая американская танцовщица Айседора Дункан, и многие пытались осмыслить те революционные идеи, которые она декларировала своими представлениями. Для одних ее выступления становились подлинным откровением, другие считали их издевательством над танцем. Но почти всем стало очевидно, что пластика человеческого тела намного разнообразнее и интереснее, а возможности танцующего – неизмеримо шире, чем было принято в классическом балете XIX века. Увидев Айседору Дункан, Ремизов не принял ее манеры, и, по свидетельствам некоторых критиков, даже высмеял ее в своей первой пьесе «Бесовское действие», где в одной из центральных сцен после репризы следовал хоровод и пляска неубоутой нечисти. Здесь современники и усмотрели пародию на танцы Дункан. Однако

вскоре отторжение современного балета сменилось у Ремизова на настоящее увлечение им.

1909 год – начало «Русских сезонов» в Париже под руководством Сергея Дягилева. До этого строптивый выходец из Петербурга уже представлял во Франции выставку русских художников, организовал монографические концерты русской симфонической музыки и показал оперу Модеста Мусоргского «Борис Годунов» с Фёдором Шаляпиным в титульной партии. Следующим шагом должен был стать балет, который бы порадовал своей новизной, необычностью, непривычными хореографией и оформлением.

Несмотря на то что Ремизов консультировал Дягилева в работе над постановкой «Жар-птицы» Игоря Стравинского (Париж, 1913, хореограф Михаил Фокин), он весьма отрицательно относился к деятельности импресарио в целом. Балет «Алалей и Лейла» мыслился Ремизовым своеобразной альтернативой спектаклям антрепризы Дягилева, особенно «Весне священной» Стравинского (Париж, 1914, хореограф Вацлав Нижинский), «Жар-птице», «Петрушке» (Париж, 1911, хореограф Фокин). В 1918 году писатель признавался, что почувствовал себя неловко на представлении «Петрушки», «когда выскочили актеры, наряженные кучерами, и стали откаблучивать что-то вреде кабацкого камаря... Кабацкий камарь под звон серебряных каблучных подковок – заблудшая рожа или писанная русская красота, нет, это совсем не то... Все это страшная неправда и, притом, неправда, не украшающая горькую правду, а унижающая.<sup>2</sup> Он называл «Петрушку» подделкой под русский стиль и полагал, что исконно русское выглядит совсем иначе. К словам Ремизова можно отнестись с полным доверием, поскольку в начале XX века найти человека, знавшего древнюю русскую культуру, ее фольклор, сказания, обряды и традиции, лучше, чем он, было сложно. Понятно, что писателю, решившему попробовать свои силы в написании балетного либретто, хотелось ответить Дягилеву и ответить созданием балета с подлинным русским стилем, воплощенным в темах и образах, противопоставленных «экспортному» варианту за рубеж.



Борис Кустодиев.  
Портрет писателя  
А.М.Ремизова.

Ремизова поддержал Всеволод Мейерхольд, быстро загоревшийся идеей и взявшийся режиссировать балет. Писателя и режиссера связывала долгая творческая дружба, тесно сотрудничать они начали еще в конце XIX века, познакомившись в Пензе во время подготовки спектаклей на сцене Народного театра (1897). Влияние Ремизова на Мейерхольда трудно переоценить. К этому моменту Мейерхольд уже год являлся студентом драматического отделения Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества на драматическом курсе Владимира Ивановича Немировича-Данченко, тогда как Ремизов был сослан в Пензу за агитаторство во время демонстрации в память о событиях на Ходынском поле.

Встреча Ремизова и Мейерхольда в Пензе носила совершенно случайный характер. Симпатия и интерес друг к другу у будущего писателя и будущего режиссера были взаимными. Благодаря Мейерхольду у Ремизова просыпается любовь к театру. Он вспоминает домашние спектакли, где «играл добродушных пьянчужек, но особенно отличался в женских ролях», признаваясь, что его «голос чаровал, и не верилось, что это только представление».<sup>3</sup> Летом в Пензе открылся Народный театр, и Ремизов часто бывал сначала за кулисами, а потом и сам попробовал себя в качестве актера. «И однажды я выступил в роли, не помню какой – скандал вышиб всю память. Очки пришлось снять, и слепо я полез в нарисованный на декорации буфет и опрокинул кулису. Зрители были очень довольны и потом меня вызывали, а режиссер, саратовский трагик Сергей Семёнович Рассадов, шутить не любит – хорошо, что первый любовник спиной загордил, ходить бы мне с фонарем на всеобщее посмешище: «актер!».<sup>4</sup> С тех пор за кулисы я ни ногой».<sup>4</sup> – вспоминал писатель.

Знакомство Мейерхольда с драматургией символизма произошло тогда же во многом благодаря увлеченности самого Ремизова пьесами Метерлинка, Ибсена, Гауптмана, которые писатель давал читать своему другу. В Мейерхольде пробуждается интерес к новым веяниям и формам, тогда еще неосознанный, но послуживший в дальнейшем решающим толчком в собственных режиссерских поисках. В письме к жене от 1898 года Мейерхольд писал: «Вспомни, какой запас знаний дал он (Алексей Ремизов – прим. А.В.) нам. Целую зиму мы провели в интересных чтениях, давших нам столько хороших минут. А взгляды на общество, а смысл жизни, существования, а любовь к тем, которые так искусно выведены дорогим моему сердцу Гауптманом в его гениальном произведении «Ткачи». Да, он переродил меня».<sup>5</sup>

Все эти события относились к 1897-1898 годам, после чего на пять лет прямое общение между Ремизовым и Мейерхольдом прервалось. До 1903 года Ремизов отбывал ссылку сначала в Усть-Сысольске, а потом в Вологде, после чего два года провел в Херсоне, Одессе, Киеве. В это время Ремизов стал заведующим репертуарной частью в Товариществе новой драмы, возглавляемом Мейерхольдом, и на несколько лет – заведующим репертуаром, как он сам себя называл, «театральным пастухом» или «театральным настройщиком с вывертом и наперекор».<sup>6</sup> В начале XX века заведующий репертуарной частью был одним из самых влиятельных людей в театре, правой рукой режиссера. Он определял репертуарную политику, художественное направление, создавал лицо театра. И то, что в Товариществе новой драмы шли пьесы западноевропейских символистов, инициировалось прежде всего Ремизовым. Поэтому, когда мы вспоминаем о первых новаторских опытах Мейерхольда, нельзя отделять его идеи от того, что было подсказано писателем. Возможно, что без содействия Ремизова Мейерхольд никогда бы не заложил фундамент своего условного театра.

В 1905 году Константин Сергеевич Станиславский, испытывавший потребность в новых формах, решил открыть Студию на Поварской, куда и пригласил Мейерхольда. Алексей Ремизов, по-прежнему оставаясь в должности заведующего репертуарной частью, принял активное участие в формировании репер-

туара, намечал к постановке пьесы Мориса Метерлинка, Генрика Ибсена, Гуго Гофманшталя, Станислава Пшибышевского, Августа Стриндберга, Эмиля Верхарна, а также Вячеслава Иванова, Валерия Брюсова, Леонида Андреева. В том, что первыми постановками, над которыми Мейерхольд начал вести активную работу, стали «Смерть Тентажиля» Метерлинка и «Шлюк и Яу» Герхардта Гауптмана, – несомненная заслуга Ремизова.

По разным причинам Студия на Поварской просуществовала недолго, и уже летом Станиславский принял решение вообще не открывать Студию, но так и не видевшие света рампы спектакли Мейерхольда, репатриировавшиеся по прямой подсказке Ремизова, навсегда вошли в историю мирового театра.

С 1906 года творческие судьбы писателя и режиссера уже связаны с Петербургом. Мейерхольд принял предложение Веры Комиссаржевской о сотрудничестве в ее театре на Офицерской, и за полтора сезона осуществил там тринадцать постановок. В конце 1907 года, незадолго до ухода из театра он начал работу над пьесой Ремизова «Бесовское действие» и, если бы не определенные обстоятельства, спектакль мог бы стать ярким театральным событием.

Репетиции «Алалей и Лейлы» стали последним творческим соприкосновением Ремизова и Мейерхольда, занявшим в их судьбах важное место. Особенно занимало Мейерхольда пластическое решение. Повышенный интерес к движению и танцу прослеживался уже в первых опытах режиссера в Студии на Поварской («Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Шлюк и Яу» Гауптмана, 1905), в театре на Офицерской («Балаганчик» Александра Блока, 1906) и в более позднем «Шарфе Коломбины» Артура Шницлера – Эрнеста Донани, представлявшим собой спектакль-пантомиму. Пробовал себя Мейерхольд и как танцовщик, выступая в партии Пьеро в балете Михаила Фокина «Карнавал» на музыку Роберта Шумана (Санкт-Петербург, 1910).<sup>7</sup>

Если союз Мейерхольда с Ремизовым был направлен на изменение драматического театра – создание новых визуальных решений, внедрение современной драматургии, специальную работу с актерами, то сотрудничество Мейерхольда и Фокина лежало в области балета. Как и режиссер, хореограф был реформатором классического танца: неслучайно судьба связала его с антрепризой «Русских сезонов», где в первые годы он предстал для парижских зрителей как безусловный провозвестник «нового балета». Впервые же Фокин и Мейерхольд встретились на сцене Мариинского театра в 1911 году на постановке оперы «Орфей и Эвридика» Кристофа-Виллибальда Глюка.

Для создания музыки к спектаклю «Алалей и Лейла» пригласили композитора Анатолия Константиновича Лядова,<sup>8</sup> выступавшего, как и Ремизов, против антрепризы Дягилева и к тому же имевшего к нему личные счеты. В 1909-1910 годы, задумав поставить «Жар-птицу», основатель «Русских сезонов» обратился к Лядову и заказал ему написание партитуры. Лядов же, предпочитавший работать основательно и не спеша, задерживал нотный текст, в результате чего заказ был передан молодому Стравинскому, что и послужило предметом конфликта между импресарио и профессором Петербургской консерватории. Несмотря на то, что существуют и другие версии<sup>9</sup> передачи Дягилевым заказа Стравинскому, скорее всего та, что приводится здесь, представляется единственной верной, поскольку схожая ситуация возникла и во взаимоотношениях Дягилева с Фокиным, покинувшим антрепризу «Русских сезонов» после ряда творческих и деловых конфликтов с ее руководителем.

Ремизов описывал рабочий процесс, характеризуя своих друзей-соавторов, так: «Алалей и Лейла» – волшебный балет – «петербургская русалия» А. К. Лядова. Танцы и хор. «Пляска-песня-музыка» древних русалий, где песня – цветение взлета или пламенный выдох кручи.

М. И. Терещенко – чарующий Алазион. Я под именем Куриная пишу либретто русалии – образы моей весенней сказки, они

Портрет Анатолия Лядова работы Ильи Репина.



звучат в музыке Лядова-Кикиморы.

В шестивии на русалию, как видел Нифонт, музыкант идет об руку с Алазионом, а с ним, согнувшись, либреттист – Алазион – Кикимора – Куринас.

В свите Алазиона я различаю: режиссер, художник и балетмейстер – Мейерхольд, Головин, Фокин – Гад – Дад – Коловертыш.<sup>10</sup>

В основу либретто писатель положил два своих произведения – «Посолонь» и «К Морю-Океану», откуда взял главных героев, тему путешествия, а также таких персонажей, как Баба-Яга, Чучела-чумичела, Корочун, Лесавка, Коловертыш и проч. Сюжет повествует о том, как встречаются предначиненные друг другу судьбой Алалей и Лейла. Но прежде чем обрести счастливую долю, им предстоит пройти долгий путь к Морю-Океану. Там Наречница свяжет «вашу нить с нитью счастливой доли, я скую ее с вашей, сварю ее с вашей нераздельно в одной брачной доле на век». <sup>11</sup> Каждая новая сцена балета представляет те волшебные места, где оказываются Алалей и Лейла, продвигаясь к заветной цели. Например, в Корочуновом царстве Лесавка спасает их от злого Корочуна и вручает волшебные предметы: «И дает им гребень: / – Бросишь гребень, и станет лес. / Дает полотенце: / – Бросишь полотенце, протечет река. / Дает огниво: / – Бросишь огниво – горы загорятся». <sup>12</sup>

Потом герои встречаются с Бабой-Ягой, а у той в услужении живут Коловертыш и два наушника, лисатые – Гад и Дад. Баба Яга не хочет отпускать Алалей, а лисатые – понравившуюся им Лейлу. Только когда наступает «Вертимый велик-день» – праздник всякой нечисти, влюбленным удается бежать. Еще одна картина – о спасении Алалей и Лейлы от ведьмы с помощью тех самых волшебных предметов, что им подарила Лесавка. Наконец наступает весна, с ней приходит праздник солнца Радунца, в котором принимают участие герои, и после всех испытаний им удается добраться до Моря-Океана. Там Алалей и Лейла обретают счастье.

Имя Алалей не что иное, как Алексей. Так его произносила маленькая дочь Ремизова Наташа. Лейлой звали героиню арабской легенды о двух влюбленных «Лейла и Меджнун», в переводе с арабского – «ночь», «темнота». Таким образом, Ремизов, сочиняя собственную волшебную сказку, соединяет древнюю мифологию с собственными фантазиями. Соседство в тексте древнеславянских, античных, восточных, христианских мотивов и сюжетов, взятых из современности, к моменту написания либретто образует творческий метод писателя.

Ближе других соавторов в отношении к славянской мифологии к Ремизову оказался Лядов. Самый старший из группы, он в своих сочинениях не раз обращался к русскому фольклору, народным преданиям, сказке. Уже в 1904 году, задолго до работы над балетом, написал миниатюру для оркестра, картинку к русской народной сказке «Баба-Яга», а в 1909 году создал «Кикимору» и «Волшебное озеро».

Поэт Сергей Городецкий вспоминал, что во время встреч творческой группы «играл он (Лядов – прим А.В.), главным образом, тему моря, к которому пришли за счастьем люди. Помню, с небрежным видом волшебника, рассыпающего сокровища без счета, он, сыграв несколько этих тем, спросил, которая лучше, добавив, что их у него до семнадцати. Лучшую, по его решению, и действительно волнующую выраженным в ней безысходным стремлением он записал на своем портрете, прибавив заглавие «Капля моря».13 Почти все отмечали в Лядове одну характерную черту – медлительность в работе. Композитор годами вынашивал новые идеи, и в итоге получалась пускай и гениальная, но миниатюра, зарисовка. Работая над балетом, он почти ничего не записывал, повторяя, что все уже готово в его голове, например, как «на черном бархате... под скрипку, вспыхнув, спускаются две серебряные звезды, Алалей и Лейла».14

Работали не только у Михаила Терещенко, но и в мастерской Александра Головина, доверху заваленной всякими «чудищами» – декорациями и костюмами к спектаклю. Головина на протяжении почти десятка лет, с 1908 по 1917 год, оформлявшего спектакли Мейерхольда в Императорских театрах Петербурга («Дон Жуан» Жана Батиста Мольера, 1910 г.; «Орфей и Эвридика» Кристофа Виллибальда Глюка, 1911 г.; «Электра» Рихарда

Штрауса, 1913 г.; «Гроза» Александра Островского, 1916 г.; «Маскарад» Михаила Лермонтова и «Каменный гость» Александра Даргомыжского, 1917 г.) позвали, конечно же, не случайно. Сохранилась записка художника, адресованная режиссеру 4-м октября 1910 года, где, скорее всего, речь идет о предстоящей совместной работе над балетом: «Дорогой Всеволод Эмильевич. Вы не забыли, что Вы собираетесь у меня сегодня в 5 часов к обеду? Помнит ли Ремизов? Позвоните ему, если не трудно, а также к Лядову – я думаю, что он помнит. Я целые дни и половину ночей провожу за «Дон Жуаном». Поклон Ольге Михайловне. Ваш А. Головин».15

Сам Ремизов так описывал встречи у Головина: «На «тайных» совещаниях каждый раз я читаю новую редакцию русалии, сокращая, Мейерхольд затевал ввести цирковые трюки в явлении Чучелы-чумичелы, и особенно занимает его «солнечная колбаса» в эпилоге: как эту блестящую колбасу похитрей спустить с голловинских небес, чтобы угодила прямо в лапы лесовым – Гаду и Даду».16

К лету 1914 года почти все готово, кроме музыки. Фокин не может приступить к репетициям и на встречах бывает редко, ибо «танец не колбаса».17 Вскоре происходит непоправимое: 59-летний Анатолий Константинович Лядов, подхватив простуду по дороге в родовую усадьбу Польшовку, скоропостижно умирает.

После смерти композитора чудом нашлась тетрадь с черновиками музыки к «Алалею»: всего три небольших фрагмента. Вероятно, предчувствуя, что не успеет закончить балет, Лядов не захотел оставлять сырой текст и уничтожил все созданное. До сегодняшнего дня балет «Алалей и Лейла» остается одним из самых загадочных, так и не зазвучавших явлений театральной культуры начала XX века.

«Недалеко от кладбища, у Нарвских ворот, второразрядный трактир, туда мы и зашли, Гад, Дад и я. И помянули блинами Кикимору, Бабу-Ягу и мою, так и не зазвучавшую русалию, мои серебряные звезды – Алалея и Лейлу»,18 – вспоминал позднее Алексей Ремизов.

Александра ВАСИЛЬЕВА

#### Примечания

1. А. М. Ремизов. Крашенные рыла // Берлин: 1922. С.57.
2. А. М. Ремизов. Театр // М.: 1920, № 4. С. 10-11.
3. А. М. Ремизов. Собр. соч. в 10 т. М.: 2003. Т. 8. С. 349.
4. А. М. Ремизов. Собр. соч. в 10 т. М.: 2000. Т. 8. С. 373.
5. Н. Д. Волков. Мейерхольд. 1874-1908. Т. 1. М. – Л.: 1929. С. 109-110.
6. Ю.В. Розанов. Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века. Вологда: 2002.
7. См.: Коробков С. Мейерхольд в музыкальном театре // Советский балет, 1985, № 5. С. 34-37.
8. Анатолий Лядов сотрудничал с Сергеем Дягилевым и ранее, оркестровал по его заказу ряд фрагментов для спектакля «Сильфиды» («Шопениана»), которым открылись «Русские сезоны» в Париже 2 июня 1909 года.
9. По версии Натальи Дунаевой, партитура «Жар-птицы» была изначально заказана Лядову и Стравинскому, и в итоге Дягилев выбрал последнего. См.: Дунаева Н. «Лядовский эпизод» в истории создания балета «Жар-птица» / Непознанный А.К. Лядов // Ред.-сост. Т. Зайцева. Челябинск: 2009. По версии Натальи Запорожец, на предложение Дягилева написать музыку к «Жар-птице» Лядов сразу ответил отказом, понимая, что не уложится с заказом в срок. См.: Запорожец Н.В. А.К. Лядов. Жизнь и творчество. М.: 1954.
10. А. М. Ремизов. Собр. соч. в 10 т. М.: 2003. Т. 10. С. 238.
11. А.М. Ремизов // Современные записки. Париж: 1922. Кн. IX. С. 89.
12. Там же. С. 94.
13. С. М. Городецкий. Русские портреты. Воспоминания о Блоке, Есенине, Лядове. М.: 1978. С. 110.
14. А. М. Ремизов. Собр. соч. в 10 т. Т. 10. С. 239.
15. РГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 1249. Оп. 1.
16. А. М. Ремизов. Собр. соч. в 10 т. Т. 10. С. 239-240.
17. Там же. С. 240.
18. Там же.