



俄罗斯芭蕾秘史

L'HISTOIRE SECRÈTE DES BALLETS RUSSES

〔法〕弗拉基米尔·费多洛夫斯基 著 马振骋 译

东方出版中心



俄罗斯芭蕾秘史

L' HISTOIRE

ETS RUSSES

〔法〕弗拉基米尔·费多洛夫斯基 著 马振骋 译

东方出版中心

图书在版编目(CIP)数据

俄罗斯芭蕾秘史/(法)费多洛夫斯基著;马振骋译.
上海:东方出版中心,2009.6

ISBN 978-7-80186-987-6

I. 俄… II. ①费…②马… III. 芭蕾舞—舞蹈史—俄罗斯
IV. J732.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 049209 号

策 划: 郑 燕 旭 子

责任编辑: 旭 子

俄罗斯芭蕾秘史

出版发行: 东方出版中心

地 址: 上海市仙霞路 345 号

电 话: 62417400

邮政编码: 200336

经 销: 全国新华书店

印 刷: 昆山市亭林印刷有限责任公司

开 本: 890×1240 毫米 1/32

字 数: 120 千

印 张: 6.625 插页 10

版 次: 2009 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

印 数: 1—3 250

ISBN 978-7-80186-987-6

定 价: 30.00 元

版权所有,侵权必究

序：一个人和一个时代

在芭蕾四百多年历史的浩瀚长卷中，有两个高峰时代。在21世纪的今日，当年的许多史实或遭湮没，不少事件或人物也多将遗忘，但这一时代的辉煌却已被史书或回忆录保留了下来，让人叹为观止，其中最新的著作恐怕就是这本由已加入了法国国籍的俄罗斯历史学博士弗拉基米尔·费多洛夫斯基撰写的《俄罗斯芭蕾秘史》了。

芭蕾起源于文艺复兴时期的意大利，形成于17世纪的法国，到了19世纪初中期发展成为一门独立的艺术。1841年，《吉赛尔》在巴黎的上演标志着芭蕾走向成熟的浪漫主义时代的高峰。此后，法国芭蕾由于时局的变迁和动荡而日趋衰落。芭蕾是一个需要巨额金钱支撑的“玩意”，因为革命和战争，法国皇室朝不保夕，已不可能再是芭蕾演出取之不尽的“财源”，于是一大批芭蕾人才纷纷把目光投向东方的俄罗斯，沙皇宫廷成了这批“流亡舞蹈家”投靠的新堡垒。亚历山大三世非常钟情芭蕾，他甚至堂而皇之地与那些漂亮的芭蕾女明星们幽会，毫不吝惜国库中的钱财。1847年，当众多芭蕾舞蹈家们从西欧向俄国流动时，一位名叫马里于斯·佩蒂帕(1822~1910)的年轻人带着一张主要演员的合同来到了圣彼得堡，继而在此度过

了二十多年平凡的教员和教师的生活，然而聪明的佩蒂帕利用这段时间近距离地观察到了几乎同时抵达俄国首都的《吉赛尔》的编导朱勒·佩罗和《葛蓓莉娅》的编导阿蒂尔·米歇尔·圣-莱翁的工作，这两位在法国已经没什么事可干的舞蹈设计者为玛林斯基创作了芭蕾舞剧《艾斯米拉达》（《巴黎圣母院》）和《驼背小马》，佩蒂帕就是以这种方式学习到芭蕾的编导技艺。同时，他还利用前辈的“经验”，学会了如何应付和讨好那些说出话来能在剧院里发生作用的权威人士——院长、各类官员和更有影响力的芭蕾舞迷们。1869年佩蒂帕的耐心终于有了结果，在年满50岁之际他接任了阿蒂尔·米歇尔·圣-莱翁的职位正式成为玛林斯基剧院的首席芭蕾编导，从此步入了他一生中最灿烂的时期：“佩蒂帕时代”（1869~1900）。

在玛林斯基剧院，佩蒂帕创作编导了一大批至今仍在世界各地芭蕾舞台上久演不衰的舞剧：《堂·吉珂德》（1869）、《舞姬》（1877）、《睡美人》（1890）、《天鹅湖》（与伊凡诺夫合作，1895）、《莱蒙达》（1898）、《魔镜》（1903）。在这些舞剧中佩蒂帕做出的最大贡献，即是他打破了浪漫芭蕾原有的两幕格局，奠定了大型古典芭蕾舞剧的固定样式：情节通过哑剧阐述；大型抒情组舞：双人舞——双人、男变奏、女变奏、双人；三人舞，四人舞，宏大对称的群舞，起着概括主人公情感的作用；表演性性格舞已不单纯是演出中的“余兴东西”，而是构成“建筑整体的巨大阶层”。另一方面，佩蒂帕更是一位开始成功运用交响

化的芭蕾音乐来进行舞剧创作的编导家,这也为 20 世纪交响芭蕾的形成和发展打下了坚实的基础。为此,艺术史学家们赞誉佩蒂帕是“古典芭蕾之父”。

这是历史上俄罗斯芭蕾的辉煌时代——“佩蒂帕时代”,这只是上篇,而下篇则是更为人们津津乐道的“佳吉列夫时代”(1909~1929)。如果上篇是下篇的先导、基础,那么下篇就是对上篇的传承、改变甚至“背叛”。恐怕任何事物的发展都是这个规律:辉煌中孕育着变革,变革又带来了新的辉煌。

谢尔盖·佳吉列夫是一位具有特殊地位的历史人物,他既不是芭蕾演员,也不是芭蕾教师,更不是芭蕾编导,但他却能以自己独特的芭蕾视角和卓越的组织才华改写了芭蕾的历史,创造了芭蕾发展史上的奇迹。1872 年 3 月 19 日,佳吉列夫出生于离圣彼得堡几百公里的诺夫戈罗德省一个富裕的家庭。从懂事时起,音乐就在他的生活中占据着重要的地位。双亲虽然酷爱艺术,但仍执意把年轻的佳吉列夫送往圣彼得堡学习法律,满心希望儿子能成为律师。在首都,一个偶然的机会他被引进了一个由才情横溢的青年画家和艺术爱好者组成的小团体,这个集团的首领即是后来与他一起书写俄罗斯芭蕾史册的亚历山大·贝努瓦及青年画家列夫·巴克斯特。一开始,这些大都市的弟子并不重视来自外省的佳吉列夫。可不久就发现这位似乎是“乡下人”的法律系学生居然对大家讨论的诸如

“俄国文艺的复兴”等问题有着相当精辟的见解和“惊人的理解力”。逐渐地佳吉列夫变成了他们之中的“领袖”，并在1898年推动创办了以宣扬他们观点的《艺术世界》杂志，任总编。在这本杂志发行的8年里，“它在反对束缚俄国艺术发展的各种无味的清规戒律和加强俄国艺术同欧洲艺术之间的联系两个方面发挥了巨大的影响”。

尽管佳吉列夫对艺术有着强烈的爱好和丰富的知识，但他对俄国文艺发展的关切点基本都在绘画和音乐方面，芭蕾并没有引起他太多的注意。佳吉列夫第一次到玛林斯基剧院观看柴可夫斯基的《睡美人》时几乎无动于衷，只是若干年后他在看格拉祖诺夫作曲的芭蕾《莱蒙达》时才对这门为沙皇宫廷颇为自豪的艺术产生了浓厚的兴趣。他曾尝试以制作人的身份与玛林斯基的院长沃尔康斯基商讨推出法国作曲家德里布的芭蕾《西尔维娅》，但两人却因观点相左而中止合作。不过佳吉列夫没有气馁，他仍然通过贝努瓦和巴克斯特这两位为剧院设计布景的朋友与玛林斯基保持联系，并逐渐熟悉了芭蕾的制作过程，摸透了错综复杂的人脉关系。

就在佩蒂帕的大型古典芭蕾盛极一时之际，一批意气风发的年轻俄国艺术家感到芭蕾乃至“艺术的全部概念都需要改变”，他们中的一位杰出代表米哈伊尔·福金是一个善于独立思考而不愿盲目追随前辈脚印的皇家舞蹈学校学生，他认为“芭蕾艺术还有许多可能性是人们未曾探索过的”，他尖锐地指

出“对于传统的愚昧盲从，阻碍了芭蕾艺术的继续发展”，而此时高举“反叛芭蕾”旗帜的现代舞先驱伊莎多拉·邓肯的“自由舞蹈”风靡欧洲，这位现代舞之母指责“芭蕾训练违背了人类的自然天性，捆住了舞者的手脚和身体”，她提倡“随心所欲”的跳舞动作。据此，在每次跳《马赛曲》时，她都会随着自己当时瞬间对音乐的感受而舞姿各异。对于现代舞给予芭蕾舞的冲击，福金的头脑非常冷静，他认为，邓肯的舞蹈所以会产生，“部分地也应归咎于旧的古典芭蕾在大多数国家造成的那种空洞无物、情趣不高的状态”。福金曾这样自嘲地描述道：“在那些典型的形式主义双人舞中，我们表演了自己最拿手的动作，巴芙洛娃竭力做出更多的皮鲁埃特（pirouettes，芭蕾术语，在脚尖上转圈），我呢，接二连三地做高高的大跳。我们表演的插舞同舞剧本身风马牛不相及，跟音乐也没什么关系，音乐声起，我们开始跳舞，音乐结束，我们也跳完了。”双人舞的结尾几乎都是男舞者扶着女演员的腰，让她做一连串的转圈动作，“在这个时候，乐队往往是演奏颤音，指挥一直保持着它，直到巴芙洛娃找到了平衡。”

福金说：“当着观众的面，我从来没有怀疑过这一切，但是当一个人独处时，我常思忖，这算什么呢？这表示什么？”经过无数次实践和思考，有一天他对巴芙洛娃说出：“我们所做的一切，这不叫艺术。”从邓肯的身上，福金说，“我看见了許多自己鼓吹过的东西——自然性、表情性和真正的淳朴性。”他还说：

“出路是有的，应该不是抛弃芭蕾，而是在其中进行一场改革。应当把舞蹈变成有思想性有表现力心理上真实而又不取消它的技术和技艺！”

如果说福金和他的志同道合者们是一批对已陷入墨守成规的古典芭蕾进行挑战的战士的话，那么佳吉列夫就成了他们的统帅。1906年和1907年，以《艺术世界》倡导的路线为宗旨，佳吉列夫连续在法国首都巴黎举办俄罗斯画家作品巡回展及包括著名男低音歌手夏里亚宾在内的俄国音乐家的古典音乐会，这些来自俄罗斯独具一格的绘画或音乐打动了众多久未尝到异国情调的法国人的心弦，加上俄法两国的政治关系当时又处于相当亲密时期，这股俄国旋风席卷了法国政坛和文化界，舆论更是一片赞叹，所有这些都大大鼓励了佳吉列夫，他坚信1909年再赴巴黎推出俄国芭蕾的计划一定会十分成功。于是，他亲自出马组织了一批锐意创作新芭蕾的艺术家前往法国，他们之中就有编导家福金、演员瓦斯拉夫·尼金斯基（他的弹跳之高几乎无人能与之相比）、巴芙洛娃（《天鹅之死》的首演者）、卡萨维娜（《火鸟》的主演），美术家巴克斯特，贝努瓦等人则设计了艳丽的布景和服装。应该说这是一场初试锋芒的“战斗”，佳吉列夫带去巴黎的舞剧都由福金创作：《伊戈尔王子》、《克娄巴特拉》（《埃及艳后》）、《阿尔米达的帐篷》和《仙女们》，这四出风格迥异可看性又强的舞剧给温文尔雅的巴黎人带来“天崩地裂的印象”，尼金斯基的刚劲和有着“撩人心肺

的华丽”的《仙女们》，令演出取得了轰动效果，佳吉列夫深受鼓舞，立即决定次年再度赴法。为了这“第二场战斗”，佳吉列夫大胆地起用了一位初出茅庐但却才华卓著的作曲家斯特拉文斯基，指令他与集剧本作者和舞剧编导于一身的福金合作，谱写芭蕾舞剧《火鸟》的音乐。作曲家对佳吉列夫给予的重视备受感动，但也许他写的音乐在当时过于“前卫”了，让原定扮演火鸟的巴芙洛娃难以接受，遂以“音乐奇特而别扭”为由悍然拒绝排演，而这恰恰就给了卡萨维娜一夜成名的机遇。

1910年的二次出征巴黎，佳吉列夫又一次大获胜利，巴黎歌剧院方面强烈要求他再连续举办三季演出，以飨那些对俄罗斯芭蕾近乎疯狂推崇的芭蕾舞迷。当然，此前佳吉列夫的芭蕾舞团都只是临时凑合的一个演出体或称剧组，一般是出演前几个月集中，过后便解散。此时，佳吉列夫知道建立一个固定剧团的时机已经成熟，他让福金彻底脱离玛林斯基剧院而来担任剧团的艺术总监和首席芭蕾编导，尼金斯基、卡萨维娜都被聘为主要明星演员，同时他又吸收了当时最杰出的恩利科·切凯蒂(1850~1928)为剧团的教师，负责演员的日常练功。

1911年，佳吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团在地中海沿岸的美丽小国摩纳哥的蒙特卡罗正式成立。尽管日后剧团内外的矛盾摩擦将会连续不断，但所有的演职员都心甘情愿地视佳吉列夫为“唯一的主人”。很多年后，英国伦克影片公司拍了一部彩色故事片《红菱艳》，其内容就是以佳吉列夫的俄国芭蕾舞团的生

活为素材,其中的男主角莱蒙托夫影射的便是佳吉列夫,女主角佩姬的悲剧命运也是取材于尼金斯基的遭遇。

多年的成功让佳吉列夫真正成了一个强者,而俄国芭蕾在如此强者的主宰下,理所当然地再次发出耀眼的光芒。福金又创作了两部芭蕾杰作:《玫瑰仙子》(沿用德国作曲家韦伯的《邀舞》音乐)和《彼得鲁什卡》(斯特拉文斯基作曲)。至此,佳吉列夫芭蕾舞团的所有剧目全由福金编导,但佳吉列夫是一个始终渴望追求新演员新剧目新创意的制作人,他开始暗中培养尼金斯基来做编导,这让福金非常不爽,为了证明自己的价值,福金沿用法国作曲家拉威尔《达夫尼与克洛埃》的音乐编导了同名舞剧。而尼金斯基也沿用另一位法国印象派作曲家德彪西的音乐编导出了他的第一部芭蕾作品《牧神午后》。尼氏的下一部舞剧即是轰动一时的《春之祭》,虽然此剧首演的当晚观众因听不惯标新立异的斯特拉文斯基的音乐而喧闹起哄,以致佳吉列夫不得不多次从包厢内站起来请求大家安静,作曲家最终不得不在观众的围攻下翻墙逃跑。但这部舞剧的诞生具有里程碑式的意义,它标志着芭蕾开始步入现代主义时期。

1914年第一次世界大战的爆发宣告了剧团第一个也是最辉煌的时期的结束,统计表明,从1909年至1914年这一时期,舞团创演的芭蕾作品比以后整个15年流传下来的还要多。实际上俄国芭蕾舞团的前五年是以广泛的舞剧创作概念取代了

佩蒂帕时期大型古典芭蕾舞剧的固定框架,真正构建了现代舞剧的理想形式。这一点完全可以从福金与佳吉列夫相处的最后演出季里写给伦敦《泰晤士报》信中所阐述的舞剧创作的五项原则所证明:一、舞剧的舞蹈设计“不应当仅仅是一些现成舞步的组合,还应当是与舞剧的主题、时代和布景相符合的动作的独特创造”;二、“舞蹈和哑剧只应用作推进戏剧情节”;三、“程式动作只有在舞剧的风格需要时才可采用”;四、“群舞必须为了增加舞剧的表现力而不仅仅是装饰”;五、“舞剧必须是多种艺术元素的综合”,要给予作曲家、美术设计师们充分的创作自由。简言之,现代舞剧必须完全是文学、音乐、舞蹈和美术的综合体,这就是结论。

欧洲地面上的战争几乎断送了俄国芭蕾舞团公演和推出新舞剧的机会,佳吉列夫好不容易取得了剧团于1916年赴美国巡演的合同,但剧团的大部分演员却分散在各地,佳吉列夫本人和巴克斯特、斯特拉文斯基以及于1914年加入进来的舞蹈家马辛都在瑞士(多年后这位被佳吉列夫从莫斯科挖过来的小伙子将担任重要角色,他甚至亲自饰演了若干年后英国影片《红菱艳》中的三号角色)。尼金斯基因为爱情滞留在匈牙利而被扣留,佳吉列夫费尽心机才让他获释。福金和卡萨维娜都已返回俄国。剧团不得不在重建后赴美国表演,但成绩并不理想,次年即返回欧洲。

1917年俄国十月革命的爆发彻底切断了佳吉列夫与祖国

的联系,从此以后他把注意力几乎全部转向西欧的艺术家们。为了怕自己“落伍”,他也开始接受立体主义、未来主义、构成主义等新玩意,毕加索、萨蒂、夏加尔相继都为俄国芭蕾舞团工作过。马辛开始挑大梁,他在1921年最终离开剧团之前先后创作了《开心的姑娘们》、《亮相》、《奇异铺子》、《三角帽》和《普钦奈拉》等相当现代的芭蕾。也许骨子里的俄国血液“顽固不化”,在做了那么多“现代芭蕾”后,佳吉列夫又想起了要重新演出柴可夫斯基的《睡美人》,但要将其改名为《沉睡的公主》,仿佛在梦想重温昔日玛林斯基的光荣岁月。这部舞剧的首演安排在了伦敦,巴克斯特重新设计了布景和服装,还用了一些新的机械装置,营造出森林中的神秘氛围。演出还是引起了轰动,虽然没有场场爆满,但也演出了一百来场。佳吉列夫颇有些伤感,对朋友说:这是圣彼得堡那些伟大日子的“回光返照”。马辛的离去也让佳吉列夫非常痛心。俄国芭蕾舞团正在走向落幕的时刻,尽管尼金斯基的妹妹尼金斯卡又为剧团排演了《婚礼》(1923)和《母鹿》(1924),同时乔治·巴兰钦又加入了进来(日后他所编导的众多交响芭蕾将风靡全球)。1925年至1929年的新作几乎全由这位格鲁吉亚人编导:《海神的胜利》、《众神讨饭》(1926)、《阿波罗》(1928)和《浪子回头》(1929),这后两部芭蕾是俄国芭蕾舞团最后的重要作品。

俗话说:“世上没有不散的筵席”,1929年夏季演出季结束后佳吉列夫去意大利威尼斯度假,几个星期后突然病倒,8月9

日猝然去世。那晚,猛烈的暴风雨袭击了这座水城,犹如一首雄伟的交响曲最后的和声轰鸣。芭蕾史上的一代伟人就这样走了,他的棺材躺在一艘贡多拉上,越过水面埋葬在圣米迦勒岛上浓密的树荫里。

佳吉列夫在不足六十岁去世后,俄国芭蕾舞团解散了。剧团众多的人才逐渐流向世界各地,他们好比是种子又纷纷在异国落地开花结果。今天我们如果说当今世上还称得上著名的芭蕾舞团的历史都和佳吉列夫俄国芭蕾舞团密切相关,这话恐怕是一点也不为过的。英国:皇家芭蕾舞团的创始人尼奈特·德·瓦洛娃夫人在1923年至1925年是俄国芭蕾舞团的主要演员;兰伯特芭蕾舞团的创始人玛丽·兰伯特夫人情况也类似;曾是英国节日芭蕾舞团台柱的玛尔科娃、道林、马辛都是俄国芭蕾舞团的重要演员或编导。美国:纽约市立芭蕾舞团由于乔治·巴兰钦的功劳而名噪全球,巴兰钦是1924年加入俄国芭蕾舞团的。法国:巴黎歌剧院芭蕾舞团的近代史上有一个显赫的名字闪闪发光,那就是里法尔。他和马辛一起是1923年至1929年俄国芭蕾舞团的主要演员和编导。丹麦:皇家芭蕾舞团历来以保护布农维尔学派为己任,但俄国芭蕾舞团的影响如此之大,以致在1925年还是邀请福金去哥本哈根排演《仙女们》和《彼得鲁什卡》。

“佳吉列夫时代”演绎了俄国芭蕾的最后辉煌,此后的时代是现代主义芭蕾和继承了俄国传统又独树一帜的苏联芭蕾时

代。当今中国芭蕾吸收了俄国和西欧芭蕾发展的传统养料也正在崛起。不管将来世界芭蕾的历史如何书写,佳吉列夫和他的俄国芭蕾舞团是会永远被人铭记的。

钱世锦

(上海大剧院艺术总监)

(2009年1月6日于上海)

这就是俄罗斯芭蕾舞团的情欲,以及他们的苦难。这是我的错。

——谢尔盖·佳吉列夫

前 言

组织这类晚会，摩纳哥有独到之秘，精彩绝伦又有益大众。在宫殿大厅流金溢彩的水晶灯下，客人都付了重金才有权利坐上这些镏金的小椅子，围绕着玫瑰与芍药盛开的桌子。这场舞会是为了摩纳哥红十字会筹募义款而举办的。

一位著名的女歌唱家演唱多尼采蒂为晚会揭幕。贵宾云集，其中亲王家族的代表人物吸引了众人的目光。大家还看到好多位电影女明星、足球球星和赛车手，风头压倒当地名人。

几小时以前，我在仔细穿礼服打领结时，怎么可能会猜到我将要遇上我一生中刻骨铭心的一次相见？

晚会正开得热闹。在这个玩得高兴的人群中，我有点孤独，正在犹豫要不要离开，这时看到我的一位朋友德拉切夫人向着我走过来。她是个俄裔英国贵族，旁边有个美丽出众的女人陪着。

“亲爱的伏罗迪亚，^①”她对我说，“我要给您介绍卡萨维娜夫人……”

自知美丽与受人欣赏的女人都有正确的直觉，她就是这样

① 弗拉基米尔的昵称。——译者注