**Антреприза Дягилева**

Когда Дягилев привез свою труппу танцоров в Париж, никто не мог предсказать его успех. Впрочем, также никто не мог предугадать какие произйодут события, которые два года спустя и создадут сезоны русского балета. Создание такого вида предпринимательства во главе с легендарной личностью не случайно. Дягилев и его балетная труппа стали логическим ответом на тот рынок музыкальных искусств, который и создал отчасти сам Дягилев. В период с 1909 по 1914 года его труппа стала неотъемливой частью императорского театра, спонсируемого крестными отцами предпринимательства. Но вместо государственного театра Дягилев предложил модель коммерческого, чье сложное финансирование отвечало законам спроса и предложения.

В отличии от России, Запад приютил такую форму антрепризы и отвел ей особое место в уже существующем рынке. И уже там Дягилев нашел импрессарио, которые продвигали его сезоны, готовили постановки и привили интерес общественности золотой оперной эпохи. Дягилевская антреприза стала самым знаменательным событием той эпохи. Продюсер, издатель, талантливый руководитель и основатель театра на Елисейских Полях, Gabriel Astruc стоял на пересечении Парижа и международного музыкального мира. Он являлся важной фигурой в мире недвижимости и развлечений. Его записи хранятся в нью-йоркской публичной библиотеке, а также в национальных архивах в Париже. В них отображен удивительный размах его деятельности, начиная с 1903 года, когда его звезда зажглась в городе огней, и до 1913 года, когда она же начала тухнуть от банкротства. Его друзьями были лучшие певцы, композиторы и импрессарио того времени. Его музыкальные и театральные проекты стали историческими. В 1907 году первая постановка во Франции «Саломея» Рихарда Штрауса принесла невиданный успех Astruc'у. В «Саломее» участвовала немецкая труппа, впрочем также как и сам композитор, который на протяжении всей постановки принимал в ней непосредственное участие. С этой же постановкой, спустя три года, он отправился в Метрополитан Опера, где и устраивал фестивали в честь Моцарта, Бетховена и Берлиоза. В 1907 году Аструк стал основателем и продюсером почти всех русских сезонов Сергея Дягилева. Факт о том, что в период с 1905 по 1913 года динамичный продюсер Аструк участвовал в каждой музыкальной постановки Парижа — является преувеличением.

Несмотря на то, что сезон 1909 года стал артистическим триумфом, он был и финансовым бедствием. Кассовые сборы, учитывая даже весомую помощь русских меценатов, не смогли покрыть разницу между доходами и расходами. В результате таких частых финансовых неудач, Дягилев задолжал Аструку 86 тысяч французских франков. Чем крепче стоял Дягилев, тем больше ему оказывалась помощь. Ярким примером этого факта стала помощь одного французского предпринимателя, который подарил Дягилеву 10 тысяч франков. Менее альтруистическая сделка, которую совершил Аструк, показала, что помимо денег у этого продюсера было еще кое-что корыстное на уме. Он помог Дягилеву заключить контракт с директором опреного театра в Монте Карло Раулом Ганзбургом (Raoul Gunsbourg). Стоимость контракта между Ганзбургом и Дягилевым оценивалась в 20 тысяч франков. По условиям контракта Дягилев должен был продать костюмы своей труппы. Благодаря такой купли, Ганзбург смог поставить свою версию «Ивана Грозного». Эта сделка полностью спасла Дягилева от банкротства. А также она сыграла на руку Аструку.

Однако Аструк столкнулся с непредвиденной проблемой — он исчерпал все возможные пути, которые могли бы помочь ему заработать на успехе Дягилева. Поэтому Аструк начал интенсивно искать новые возможности. Естестевенно его первым шагом было то, что по окончании сезона 1909 года он отвел себе место эксклюзивного представителя русского балета на Западе. В течение сезона 1909 года Аструк старался найти подход к положению русского театрала. 2 августа 1909 года он написал Матильде Кшессинской, у которой с Дягилевым были натянутые отношения, спрашивая о возможности ее визита. Аструк попросил актрису приехать в Париж и оценить результаты завершившегося сезона. Также Аструк написал Матильде: «Я узнал, что господин Дягилев договорился о проведении в следующем году спектаклей в Парис Опера. Знаете ли вы что-нибудь об этом и интересует ли вас это событие?»

В случае, если русские будут играть в Парижской Опере в те же самые вечера, когда в театре «Chatelet» должны проходить гастроли Метрополитан Опера, Дягилев ставит под серьезный удар планы Аструка — спродюсировать важнейшее событие сезона 1910 года. «Меня беспокоит одна маленькая деталь», — написал Аструк в бешенстве Эмилю Эноку (Emile Enock). «У русского, с которым в прошлом году я вел бизнес, хватило смелости вернуться в Париж в этом году и составить мне конкуренцию». К концу осени Аструк поставил перед собой задачу — дискредитировать Дягилева перед потенциальными спонсорами сезона 1910 года, а также постарался закрыть эксклюзивный доступ Дягилева к танцорам сцены Императорской сцены. В середине ноября он связался с герцогом Андреем, любовником Кшессинской, который являлся заклятым врагом Дягилева и его антрепризы. Так же Аструк написал Барону Фрэдэрику, у которого он попросил подтверждающие документы о фактах деятельности Дягилева во время предыдущих сезонов. В них было четко отображены все неудачи Дягилева, которые были прощены ему благодаря доброму имени администрации императорских театров. В конец всему Аструк посоветовал министру императорского суда отобрать свое «официальное разрешение» у «непрофессионального импрессарио, чья деятельность в Париже, дискредитировала императорский театр, и была провалена». В желании покончить с конкуренцией молодого таланта, мешавшего Аструку заниматься своей предпринимательской деятельностью, жестокость Аструка не знала границ.

В то же время Аструк находился в переписке с санкт-петербургским импрессарио о гастролях альтернативной дягилевской балетной труппы летом 1910 г. Контактом Аструка в Питере был Борис Шидловский, балетный критик одной газеты северной Пальмиры Также Борис был мужем Юлии Седовой, примы императорского театра, с которой в 1909 году Дягилев не смог заключить контракт. Рассчитывая на кампанию по дискредитации Дягилева в российской прессе, сделанной специально, чтобы Дягилев не смог собрать нужное количество денег для сезона 1910 года, Шидловский также предложил организовать труппу, под руководством Седовой и партнером Павловой Адольфом Болном (чьи амбиции быть и хореографом, и танцором полностью не устраивали Дягилева). В состав новой труппы должны были войти «недовольные своими маленькими ролями у Дягилева актеры его труппы». Он предложил, что в случае, если труппа будет участвовать в балетных танцах в опере, а также в дивертисментах сезона Метрополитан Опера в Париже и в случае, если антреприза Дягилева обанкротится, по крайней мере Шидловский на это надеялся, то две труппы смогут объединиться и провести программы русского балета в итальянской опере в театре «Chatelet». 24 декабря Дягилев подписывает контракт на сумму в 100 тысяч французских франков с Парис Опера. В середине февраля 1910 года, он, благодаря этой сделки, смог полностью отдать долг Аструку и частично выкупил костюмы, проданные прошлым летом Ганзбургу. Была также достигнута договоренность с Аструком заменить готовящийся сезон русского балета на тот, который должен был пройти в Метрополитан Опера. Также он отдал музыкальному обществу Аструка права на проведение рекламной кампании приближающегося сезона. Планы Аструка разрушить дягилевскую монополию рухнули. Несмотря на это стало ясно, что русский балет к 1909 году стал целью многих импрессарио. Однако договоренность о сотрудничеситве Дягилева с Аструком сделала антрепризу русского продюсера еще сильнее.

Сезон 1910 года, проходивший в Парис Опера, показал иностранным импрессарио устойчивость Дягилева. Имея в репертуаре семь балетов, он еще раз доказал свой гений организатора. Помимо того, что Дягилев повторил успех прошлого сезона, он также показал, что успешное развитие его сезонов может идти даже без огромного количества кредиторов. Однако Аструк предсказал, что доходы этого дягилевского сезона сократятся. Так и произошло. Они упали более чем на сто тысяч франков. Если в прошлом сезоне доходы составляли 522 000 франков, то уже в 1911 году доход составил 398 887 франков. Но несмотря на спад доходов, Дягилев сумел покрыть все расходы сезона 1910 года. А сумма была не маленькая — 1 210 000 франков. Разница между доходами и расходами была погашена, благодаря сезонам, проведенных в Берлине и Брюсселе, которые проводились до заключения контракта с парижским театром и спектаклям сыгранных за несколько недель до окончания контракта. Также некоторая финансовая помощь пришла из России. Дягилеву помогали Савва Морозов, М. А. Калашникова, Барон Дмитрий Ганзбург и Николай Безобразов. «Друг министра по торговли» и Виктор Дандрэ под свои гарантии, брали в кредит для Дягилева из русского Банка и Societe Mutuel Credit. А во Франции графиня Шевини, графиня Беарн, а также Маркиз де Танай стали еще в Петербурге «главными финансистами дягилевской антрепризы».

Несмотря на то количество меценатов, которые были у Дягилева, экономические потребности его балета нужно было систематизировать.

На западном рынке, частная труппа, стремящаяся занять твердое место на сцене императорского театра, может выжить только как антреприза, которая занимается созданием многонациональных опер. Переговоры Дягилева с менеджерами ведущих оперных театров в период апрель-декабрь 1910 года стали основополагающими в создании Русских Балетных Сезонов. Их результатом стала твердая финансовая почва для постоянной труппы. В конце июля и начале августа были заключены выгодные контракты с Метрополитан Опера в Нью-Йорке (директор Джулио Гатти-Касацца) Giulio Gatti-Casazza и с менеджером оперной труппы театра Томаса Бичама в Лондоне (директор Томас Квинлан — Thomas Quinlan). Через пять месяцев подобный контракт был заключен с Парадосси и Кансели (Cansegli) из театра Колон в Буэнос-Айресе. Все эти три договора, в которых Аструк играл роль посредника для Дягилева, и стали основой для долгой работы в течение сезона 1911—1912 и 1912—1913 гг. Эти выгодные контракты стали не просто гарантированной бронью на помещения театров всего мира. Организации такого плана, как Метрополитан Опера, имеют огромное влияние на музыкальное искусство всего мира. Как продюсеры, они знали зрительские требования, а как театральные агенты — они замкнули на себе цепочку выгодных концертных туров. Если театр Бичама являлся самым престижнейшим музыкальным театром в Лондоне, а также примером для английского музыкального мира, то такой оперный театр как Teatro Colon устанавливал в Бразилии и регионе River Plate Южной Америке свои законы развития музыкального искусства. Имея доступ к площадке Метрополитан Опера, открывались двери не только ко всем театрам Америки, но и к «храмам» искусства» Канады, Кубы и Мексики. Удачный старт независимой балетной труппы Дягилева оставил за ней твердое место на мировом музыкальном рынке.

Несмотря на то, что многие условия конрактов пересматривались, они могли гарантировать стабильность существования, а следовательно и создания постоянной труппы. Осенью 1910 года Дягилев подписал первый контракт с танцорами для своей труппы. Также в течение этого времени он получил разрешение Клода Дебюсси на хореографическую адаптацию Prelude a l'apres midi d'un faune», а также выкупил нотную пртитуру «Le Doeu Bleu» у Reynaldo Hahn. В декабре, прежде, чем Дягилев представил Метрополитан, через Аструка, превосходную и сформированную труппу. Нежинский начал делать наброски к «L'apres-midi d'un faune».

За несколько лет до начала 1-ой мировой войны Дягилев гастролировал в ведущих государственных оперных театрах Европы. Его труппа регулярно выступала на сценах Парижа, Брюсселя, Берлина и Монте Карло, где начиная с 1911 года он остановился для проведения репетиционного периода — подготовки к зимнему сезону. Учитывая полувековой опыт Италии в создании балетмейстеров и артистов балета, в начале 1911 года в La Skala были поставлены «Шехерезада» и «Клеопатра» с Фокиным и Идой Рубинштейн, которые специально были приглашены для этих премьер. Спектакли стали показателем быстрой интернационализации дягилевского репертуара. Несмотря даже на такие прочные связи, владельцы многих театров не прикладывали особого усилия, чтобы помочь труппе в постановках, тем самым они заранее ставили крест на кассовых сборах со спектаклей. Зная вкус зрителя и всегда преподнося им готовые к употреблению театральные блюда, зарубежные владельцы театров, без особого энтузиазма относились к артистическим новациям Дягилева. У всех этих театров, где гостил со своей труппой Дягилев, были свои коллективы, которые несмотря на невысокий уровень, были выгодней своей постоянностью, нежели редкие наезды гостей — новаторов. Нужно оценить успех Дягилева, который успешно смог адаптировать свою труппу в сложных условиях существующего рынка, развитого, благодаря импрессарио, которые работают по другую сторону искусства, живущего на дотациях. Новички мира, правящего традициями, такие как Gabriel Astruc и Sir Thomas Beecham, один сын раввина, другой внук производителя запатентованных лекарств, или к примеру Oscar Hammerstein и Max Rabinoff в США, оставили свой след, создавая альтернативные организации, которые приспосабливались к желанию растущей аудитории, увидеть что-то новое. Космополитичные во вкусах и взглядах, они были антрепренерами, насыщенными религией высокой культуры, которые и нашли в русских последователях (это является хорошим комплиментом русскому инновационному мышлению) отображение самих себя, как людей, которые далеко стоят от искусства, а также пути, как завоевать общественное и профессиональное признание. В редком соединении богатства и актерства, инновации (за исключением работ Нижинского) с определенным количеством символизма и новое искусство, и традиционные русские сезоны проявили попытки найти свою аудиторию и своих последователей.

Дягилевские отношения с этими независимыми бродягами музыкального мира стали хорошим залогом убежденности в правильном выборе движения для обеих сторон. Для импрессарио, вроде Аструка и Бичама, которые продюсировали большинство дягилеских сезонов в столицах Франции и Англии, гастроли труппы, которые показали возможность продюсерства в западных оперных театрах, стали финансовой необходимостью. Бичам обнаружил к концу 1910 года, когда первые 12 месяцев его работы в Ковент Гардене над поставновками закончились, что эти попытки «полное бедствие», несмотря даже на хороший финансовый тыл (имеется ввиду состояние отца Бичама). «Теперь для меня стало окончательно ясным, то о чем раньше я мог только догадываться», — написал Бичам, имея за спиной многолетний опыт в области продюсерства, — что без особой помощи государства или муниципалитета, частная антреприза не может существовать на постоянной основе»:

«Сезоны частного предпринимателя могут проходить, но они обязательно приведут к убыткам. В случае, если вам надо устроить сезоны певцов и так далее, это просто приведет к коммерческому краху, конечно, если вы не мультимиллионер. Но современной истории не известен факт существования мультимиллионера, действительно интересующегося вложением в музыку».

Возможность выжить театру с постоянными сезонами не существет. Доказательством такого тезиса Аструка, стало банкротство его замечательного театра «Театра Елисейских Полей». Превосходный первый сезон с премьерами французского и русского балета, включая премьеру Нижинского «Sacre du printemps» и Иды Рубинштейн «La Pisanelle» стал последним. Имея 70 или 80 музыкантов в оркестре, и когда балет по своей красоте не уступает опере, а на сцене множество танцоров, одетых в богатые костюмы, то цены просто мешали спектаклю ставиться на обычных основах, за пределами дотаций.

Отсюда и следует, что у Дягилева всегда был готов репертуар, а труппу он держал на контрактной основе (по найму). Эта форма работы была не всегда справедливой, так как по этой схеме каждый последующий член труппы снимал плоды работы своего предшественника. Думая только о своих гонорарах, актеры порой не думали о возможном кассовом сборе, их не интересовала ситуация в целом. Уникальность дягилевской антрепризы обошлась ее лидеру в течение сезона 1911 года в 1000 фунтов стерлингов за один вечер. Этому можно было не удивляться, так как Дягилев ставил с размахом. Известен даже случай, когда в спектакле, посвященному коронации было использовано 100 постоянных танцоров и 200 внештатных. Дягилев заключал сделки в предвоенном периоде, в которых он сам определял сумму, которую он заплатит актерам, не взирая даже на кассовые сборы, а в послевоенном с оплатой возникали сложности. Он должен был платить своим актерам определенный процент со сборов, а также гарантировать минимальную ставку за выступление. Также в предвоенную эпоху за выступление в театре Бичама в Лондоне существовала плата 400 фунтов стерлингов, а за выступление в театре Елисейских полей 24 000 французских франков. Это цены 1913 года. Также как и опреные звезды с мировым именем, к 1900 году бороздили театральные подмостки всего мира, также и дягилевская труппа путешествовала по театрам. Гастроли балетных звезд стали основным звеном работы ведущих оперных продюсеров.

Гастролирование стало ценой, которую Дягилев платил за независимость. Та структура балетных трупп, которая сложилась к 20 веку, не подходила для государственного финансирования. Да и вообще в начале века государство не интересовали антрепризы. Такое положение заняли балетные труппы в результате своего развития, а не из-за каких-то эстетических причин. В своем письме «Art Letter» Rech'у 25 июня 1911 года, Бенуа выделил труппу для публики Санкт-Петербурга:

«Может ли кто-нибудь систематизировать условия развития антрепризы Дягилева, условия развития независимой труппы? Известно, что великие театры, получали славу, благодаря скитающимся актерам, и кстати, к большому уважению специальной психологии таких актеров, их развитие во многом зависит от таких актеров; такие труппы вынуждены учиться скромности и следовательно понимать силу доходов. Но только уверенно стоя на ногах, дягилевские сезоны могут продолжать идти вверх к вершине совершенства, отрекаясь навсегда от случайных контрактов, разрыв с которыми должен быть улажен. Когда у вас есть твердое расписание работы, вы всегда имеете время, чтобы исправить некоторые неточности в работе, а если у вас театр, подобие Дягилевскому, то у вас каждая минута на счету, простой обходится вам в копеечку и у вас нет времени на дополнительные репетиции и корректировку своей работы».

В интервью, опубликованном в газете Монтеэвидео «Эль Диа», Нижинский говорил об эмоциональном состоянии человека, который постоянно путешествует: «Безликие, унылые гостиницы, печальное ощущение от театра, который впервые театральной глуши зажигает огонек путеводителя. Всегда в спешке, мы живем, как скитающийся еврей, скиталец еврей, который путешествует в спальном вагоне».

Ни Аструк, ни Бичам не ограничивали себя в организации гастролей Дягилева. В 1912 году Дягилев стал работать с оркестром Бичама. Этот оркестр после двух сезонов работы в Ковент Гардене, вместе с Дягилевым заключил контракт в Берлинском театре Kroll Theatre. Для Бичама возможность дебютировать в германской столице была выгодна, тем более если за восстановление умирающего оркестра взялся Дягилев. В этом же году Бичам увеличил Дягилеву оплату до 950 фунтов стерлингов. Теперь вместо обыкновенной оплаты за выступление, Дягилев согласился получать 25 % от кассовых сборов. После того, как покрывались расходы на свет и рекламу, оставшиеся положенная сумма выплачивалась Дягилеву. В 1913-1914 оба импрессарио подтверждают свое согласие на постановку нескольких спектаклей с использованием труппы Дягилева. Их договор был ориентирован на постановку оперы. «Я был убежден, — писал Бичам в своих мемуарах, — те оперные события, которые произошли в Лондоне, были результатом плодотворной работы оригинальных продюсеров. Было невозможно повторить превзойденную популярность русского балета, и существовала большая неуверенность в том, что еще один вид музыкального искусства, в исполнении русских сможет помочь решить проблему. Я ушел со своей должности из театра Ковент Гардена и предложил Дягилеву обсудить вероятность визита труппы императорского оперного театра из Петербурга. Театр должен был привезти певцов, хор, костюмы, декорации и все за исключением оркестра. Для гастролей был подготовлен театр Dury Lane. Таким образом в 1933 году я оказался на том же сама посту, который должен был занять еще два года назад, в театре напротив и привез в собой старую программу, предназначенную с самого начала для Drury Lane».

Несмотря на то, что славу Дягилеву принесли русские балеты в предвоенных сезонах, он был против того, чтобы балетное искусство подыгрывало опере. Однако первый свой триумф и был обеспечен, благодаря тому, что его балетная труппа выступала вместе с оперной, но уже год спустя, Дягилев отказался делить заработанное с сетрой балета — оперой. В 1913-1914 годах опера стала занимать в репертуаре гораздо значительней место, нежели даже чем в 1909 году, в год, который стал вершиной оперного успеха. Учитывая экономическую неуверенность, феномен Дягилева заставил импрессарио делать финансовые вливания в музыкальное искусство гораздо больше.

Несмотря на то, что Бичам стал единственным организатором гастролей русской оперы в Лондоне 1913 года, француз Аструк фактически оплатил все счета. Постановка «Бориса Годунова» и премьера «Хованщины», ставшие основными событиями в театральном мире Парижа, проходили в театре Елисейских Полей. Аструк потратил на «землю русских царей» 700 000 французских франков. Одна одежда для бояр обошлась Аструку в 150 000 франков, что приблизило его к банкротству. Затем Аструк одолжил Дягилеву все костюмы и декорации. Благодаря Бичаму премьера русских опер совпала с русскими балетными сезонами в Королевском театре Drury Lane. Когда Аструк объявил о своем банкротстве, Бичам купил обе постановки за 40 000 франков и одновременно продал «Бориса Годунова» Парижской Опере. Торговля оперной собственностью принесла всем доход, всем, за исключением того человека, который оплатил все затраты на их производство.

Когда империя Аструка объявила о своей капитуляции, объявился Бичам, который и взял продюсерский штурвал в свои руки. Приницательней нежели свой французский конкурент, Бичам еще больше стал эксплуатировать дар Дягилева для улучшения своего предпринимательского положения. В середине марта 1914 года Бичам одолжил Дягилеву некоторую сумму для начала нового сезона, также Дягилев выкупил у Рихарда Штраусса, чьи оперы с успехом рекламировались Бичамом, и у либреттиста Hugo von Hofmannsthal права на одноразовую постановку «Legend of Joseph». Величина суммы (100 000 франков), а также условия оплаты, которые предусматривали выплату выше указанной суммы за два месяца до премьеры удовлетворяли Дягилева, а также интерес Бичама в инвестировании в этот проект снова возрос. Спектакль «Legend of Joseph» исчез из репертуара Дягилева так быстро, что даже не оставил следа, единственно, что было оставлено это долг, с которым Дягилев никак не мог расплатиться, в результате чего постановка «Legend of Joseph» cтала собственностью Бичама. В результате долгих переговоров Дягилев смог выторговать любопытные условия на постановку еще одной оперы. Дягилев пообещал выкупить у Бичама к 28 маю 1914 года всю партитуру, декорации, костюмы и все необходимое, чтобы опера «Иван Грозный» могла быть поставлена. Эта купля осуществлялась вместе со своим партнером Бароном Дмитрием Ганзбургом.

Сезон 1914 года, который проходил в театре Drury Lane, был открыт спектаклем на музыку Штраусса «Der Rosenkavalier» и постановкой на музыку Моцарта «Волшебная флейта», также Дягилев пообещал в течение этого сезона в Лондоне поставить еще четыре спектакля. Одним из условий договора было то, что Сергей Григорьев, работавший в предыдущем сезоне вместе с Бичаом, будет также работать дирижером у Дягилева и помогать антрепренеру создавать музыкальные шедевры. К зиме 1914 года начался подготовительный период к постановкам «Ивана Грозного» Римского-Корсакова, а также «Майской ночи», «Князя Игоря» Алексея Бородина, Стравинского « Le Rossignol», а также новой редакции «Бориса Годунова». Подготовительные работы над всеми постановками включали большие инвестиции меценатов. Но также репертуар Дягилева был ослажнен некоторыми проблемами. Несмотря даже на дороговизну и престижность «Legend of the Joseph», балетная партия в ней была слабой, работы Фокина «Бабочки» и «Мидас» были не больше чем восстановление ранее разруженных спектаклей («Бабочки» — постановка, которая была сыграна в России еще два года назад). Лишь опера Римского-Корскакова «Золотой петушок» была насыщена балетными танцами. Ускоренный пульс объединения оперы и балета был явно выражен в опере «Золотой петушок», которая и стала основным примером нового балета.

Творческий тупик, предполагающий переход творческой мысли из балета в оперу, стал полной ошибкой в выборе направления движения дягилевской организации. Где же лежит будущее русского балета — в опере, в балете или же к комбинации этих двух искусств? Если же труппа рассчитовала делать акцент на балет, то как же интересно нужно было финансировать новые работы. В 1914 году были осуществлены некоторые новые постановки, однако такого масштаба, который был раньше уже не было. Это произошло не только из-за эстетических перемен, случившихся в результате первой мировой войны, а также по причинам того, что большинство постановок, которые делал Дягилев становились собственностью Бичама. После войны были заново поставлены «Борис Годунов», «Хованщина» и «Иван Грозный», но в послевоенном сезоне они были поставлены под руководством Бичама, а не Аструка, как раньше. Костюмы и декорации Бенуа к спектаклю «Le Rossignol» также перешли к Бичаму. В 1918 году «Золотой Петушок» был поставлен Серафимой Астафьевой специально для организации Бичама. Также известная балерина стала режиссером «Майской ночи» и «Мидас». На таких же условиях аренды спектакля «Legend of Joseph» были заключены несколько договоров с российскими авторами на аренду некоторых балетов и опер для вывоза в англо-говорящий мир. За сезон 1914 года долг Дягилева стал самым большим за всю его профессиональную карьеру. Это и привело к тому, что Сергей объединил свою антрепризу с организацией Бичама и образовались «Оперные сезоны господина Томаса Бичама».

Без сомнения все финансирование Дягилева шло от различных импрессарио. Беспокойство о своих деньгах — это своего рода торговая марка всех богатых людей, и когда речь доходила о финансировании Дягилевских постановок, то тут меценаты были особо осторожны. Как писал биограф принцессы Эдмонд де Полиньяк, «она была основным финансистом Дягилева во время всего его жизненного пути и до самой смерти 1929 года», несмотря даже на то, что количество, вложенных ею денег, до сих пор остается не ясным. «В первом десятилетии она полностью вносила крупные суммы в бюджет Дягилева и режиссерскую часть она полностью оставляла за Дягилевым. Позже принцесса Эдмонд де Полиньяк финансировала особые постановки, но это ни в кой мере не мешало общим влияниям. Учитывая свое постоянное участие в постановках, принцесса не пропускала ниодно событие, устроенное Дягилевым. Мисия Серт, еще одна подруга Дягилева, помогла антрепренеру в сложную минуту. Известен случай, когда актеры отказывались начинать спектакль из-за того, что Дягилев не выплатил им всю зарплату, но на помощь Сергею пришла Мисия Серт, которая и подарила Дягилеву банкнот размером в тысячу французских франков. Также среди основных меценатов были Ага Ханс, Графиня Греффулс, госпожа Кунардс, а также другие почитатели искусства. Однако их участие в финансировании было не случайно. Во-первых меценаты делали эту благотворительность из расчета престижа. Престижно было финансировать русские балетные сезоны. Во-вторых большое влияние оказывали друзья меценатов, которые убеждали своих богатых знакомых финансировать спектакли, тем самым, получая, как для себя, так и для своих друзей зарезервированные ложи на все спектакли сезона, ну а в третьих всегда можно было по окончании спектакля закатить вечеринку, где для вас специально выступали бы ведущие актеры.

Маркиза Рипон и графиня Греффюль помимо вкладывания своих денег, также имели большое влияние на администраторов многих музыкальных театров во всем мире, поэтому дружба с этими дамами была особо важна для Дягилева. Важным человеком в жизни труппы стала лэди Рипон, которая имела власть в Ковен Гардене, так как ее муж был членом попечительского совета Ковен Гардена. Графиня Греффюль также была важной особой. В 1910 году она смогла убедить Отто Кана, председателя правления Метрополитэн Опера, в важности сотрудничества с Дягилевым. Желание Метрополитэн работать с Дягилевым в 1910 году было особо важно для русского антрепренера, так как переговоры о гастролях в театре Гатти-Касацца зашли в тупик. Несмотря на то, что многие ее попытки помочь дягилевским сезонам были не очень успешны, она сыграла немало важную роль, как меценат в сложные послевоенные годы. Частные вкладчики дягилевской антрепризы либо не могли, либо не хотели постоянно помогать русским сезонам, а патронаж стал хорошим путем к благоприятному общественному положению, а также к художественным институтам и ведущим театральным менеджерам.

Учитывая необходимость в постоянном патронажировании антрепризы, Дягилев в 1910 году нанимает помощника, который и стал партнером Дягилева в этом деле, его имя — Барон Дмитрий Ганзбург. Именно Барон и занимался поиском благопристойных меценатов. Ганзбург, который к искусству не имел никакого отношения, имел прямое отношение к одной из самых крупных еврейской группе банковских магнатов российской империи. Имея свое подразделение в Париже, а также определенные связи в Гамбурге, Берлине и Франкфурте, The House of Gunsburg (Банк Ганзбурга) имел высокий рэйтинг в банковском мире. Ганзбург инвестировал по меньшей мере 2 000 рублей в дягилевские сезоны 1909 года, и будучи на месте администратора, он выписывал чеки на изрядные суммы и оплачивал многие расходы. В 1913 году Ганзбург становится основным кредитором Дягилева. Дмитрий вкладывает 12 500 франков. В основном Дягилев ценил барона за его финансовое положение и за благородное честное имя его семьи. Ганзбург являлся сто процентной гарантией прочим кредиторам, которые одалживали деньги Дягилеву.

Сезон 1912-1914 годов стал самым сложным, так как никакой финансовой помощи не поступало, да и желающих вложить деньги становилось меньше с каждым днем на протяжении этих двух лет. Все деньги с удачных сезонов шли на покрытие долгов или же на выплаты по счетам, и практически ничего не оставалось на финансирование новых балетных постановок, которые должны были стать вызовом опере. В первый год существования независимой труппы, ситуация с наличностью сложилась таким образом, что Дягилеву пришлось брать краткосрочные банковские кредиты, чего он раньше не делал. И только, благодаря им, Дягилев пережил сезон 1909 года. В 1912 году банковские кредиты стали возможным для еще одного года существования, именно того года, когда Нижинский дебютировал как хореограф.

Точная цифра, которую брал в 1912 году в долг Дягилев у Brandies et Cie, остается пока неизвестной. Предполагается, что она достигала 300 000 франков и составила в три раза больше, той, которую он брал в 1909 году. Перговоры о кредите велись с этой фирмой, чья штаб-квартира находилась неподалеку от дома Аструка, а деньги были расчитаны на покрытие расходов сезонов, проведенных в Париже и Берлине. Срок окончания кредита выпал на 3 августа 1912 года, однако Дягилев не смог выполнить свои обязательства по займу. И даже, когда труппа приехала в Париж в 1913 году, вся сумма еще не была возвращена. И только благодаря успешному сезону в театре «Елисейских Полей» двадцать процентов всех сборов пошли на выплаты «авансов» предыдущих сезонов. По документам Аструка стало известно, что Дягилеву заплатили 528 000 франков (22 выступление, каждое из которых стоило 24 000 франков), из этой суммы компания Брэндис получила 104 000 (8 000 за каждое из тринадцати выступлений). Несмотря на это долг полностью ликвидировать было сложно. В июне 1914 года, оставалось оплатить 176 595 франков, а 4 июня даже пришлось расстаться с костюмами и полным оформлением сцены «Венецианский Дворец» постановки «Legend of Joseph», все это осталось в коридорах Парижской Оперы, прежде, чем вся труппа переехала в Лондон. Другие кредиторы также поступали — они оставляли некоторую собственность Дягилева себе: так делали господа Балинкорт и Дюпонт, месье Джалло Беллуар-Жумо, который помогал Дягилеву с рентой аппартаментов в 1910 году, а также театральное агентство Leon Jue et Cie. Нужно отметить, что до начала сезонов в Лондоне все финансовые проблемы были улажены, и Лондон имел возможность видеть все постановки в полном оформлении. Однако пока остается неизвестным, как Дягилев смог поднять 188, 606 франков за несколько часов до представления, некоторые утверждают, что в этом была и заслуга Бичама. В случае, если же Бичам смог буквально выкупить Дягилева, то постановки «Le Rosignol», «Золотой петушок» и «Legend of Joseph» являются ярким примером щедрости Бичама.

Сумма, которая оставалось за Дягилевым неоплаченной, ставила под вопрос возможность существования его труппы. Госпожа Рипон и Эдди Кан, выразили глубокую озабоченность тем, что в один прекрасный день антреприза Дягилева не будет существовать. «Лэди Рипон переговорила с Дягилевым о возможности его гастролей в Нью-Йорке», — писала Эдди Кан своему мужу Отто из Лондона 18 июля 1914 года, — может ли его труппа приехать срочно зимой в Нью-Йорк. Дягилев хочет сыграть десять представлений в Бруклине Нью-Йорка, некоторые из которых утренники, а также отправиться в Филадельфию, Бостон и Чикаго, специально для того, чтобы держать труппу вместе». Месяц спустя, из-за того, что в Центральной Европе развернулись военные действия, Ганзбургу не удалось отправиться в Нью-Йорк для того, чтобы оговарить условия гастролей и оперной труппы и балетной. Это и показывало на сколько Дягилев был в не себя от желания заработать быстрый американский доллар.

В период с 1909 по 1914 года Дягилев превратил балет из формы развлечения в искусство, за чью красоту и дороговизну приходилось платить немаленькую цену. Интересно послужило ли это тому, что почитатели Дягилева к 1909 году отдавали себе отчет в том, что почти за пять лет будет создано две дюжины балетов и по меньшей мере 12 опер? Вопреки непонятным усилиям Дягилев поднял свою антрепризу из финансового беспредела первого сезона, до формирования стабильной единой независимой труппы, которая вошла в историю Европы, благодаря своему вкусу, красоте и профессиональности. Многие хотели снять Дягилева с занимаемой позиции в балетном мире. Но ни у кого не получилось, так как сложность характера художника включала в себя дар импрессарио. Умение совмещать искусство с предпринимательством и его интуитивное понимание, как рыночные условия могут отразиться на существовании его антрепризы и не помешать традициям высокого искусства — в этом и заключался его творческий гений.

Но даже сам Дягилев не мог избежать тех перемен, которые происходили на рынке искусства. Вместе с самой труппой, рынок также менял приорететы и иерархические статусы и оценки художественной работы, трансформируя вместе художника и его работу в некую общую структуру, которая поощрялась деньгами. В связи с этими изменениями в труппе образовались совсем иные ранки танцоров, которая заменила существовавшую, изменив желание стать выше на иерархической ступени, на то, чтобы больше заработать. Итак основным изменением в балетной жизни начала двадцатого века стало желание получить как можно больше денег. Тем самым возросшая конкуренция танцоров буквально развалила творческую атмосферу, на которой и базировалась сплоченность коллектива.

Успех русских балетных сезонов возбудил аппетит проголодавшегося Запада к употреблению нового русского балета. Балет получил небывалый размах, что привело к увеличению спроса, и неспособности предложения его удовлетворить. Неожиданно получилось так, что танцоры без особо большой популярности Мариинского театра почувствовали себя обманутыми и обделенными.

Естественно так ощущали себя все, кроме тех, кто занимал статус привелигерованных балерин. В это число к 1909 году входили Матильда Кшессинская, Ольга Преображенская, Анна Павлова и Вера Трефилова. Зарплаты в Мариинском театре были смехотворны низкими. Если ежегодный доход Павловой вырос до 3 000, учитывая то, что уже к 1906 году она стала великой балериной, большинство ее коллег получали на порядок ниже. Также большинство танцоров, исключая конечно ведущих, не имели особого понятия, что, где и как часто они должны выступать. Возможностей выступать становилось все меньше и меньше. В своем дневнике Нижинская в 1911 году сравнила возможности Мариинского театра и положение труппы Дягилева: «В Императорском театре я танцевала чуть больше, чем десять раз в сезон, а в Монте-Карло в труппе Дягилева я выступала во всех постановках и по четыре раза в неделю. В императорском театре я танцевала в тех постановках, которые мне давали, а в балете Фокина, что не постановка, то что-то новое для меня».

Несмотря на то, что революция 1905 года побудила сливки общества покидать пределы российских границ, большинство танцоров императорского театра оставались верными ему. Учитывая даже то, что многие артисты балета преподавали высокое искусство детям богачей, то все равно оставаться артистом императорского театра было настолько престижно, что это покрывало все недоплаты. Если однажды вы стали учащимся хореографического училища Императорского театра, то даже ученик со скромным талантом может гарантировать себе достойное положение в обществе. По окончании училища вы автоматически становились артистом балетной труппы Императорского театра с постоянной годовой оплатой, а к тридцати пяти годам вам предлагалось уходить на пенсию с полным пожизненным пенсионным обеспечением. Были и другие преимущества, включая определенное предпочтение детям или другим родственникам, которые поступали в училище. Таким образом к 1900 году актеры императорского театра образовали неофициальную касту в царской системе общества. Большинство танцоров выбирали себе семейную пару либо из труппы, либо из театрального круга. Большинство танцоров дягилевской труппы являлись детьми старшего поколения, взрощенного в Большом и Мариинскому театрах.

Существование Дягилевской труппы сформировало здоровую конкуренцию, которая влияла на экономическое, социальное и художественное положение артистов. Но с успехом 1909 года, а также успехом следующего года, дягилевская труппа стала полем для охоты, волками на которых были театральные менеджеры. Они и были озабочены раскручиванием русского балета, представители которого с удовольствием платили за то, чтобы иметь возможность играть. «Колоссальные суммы предлагались этим людям», — писал парижский театральный агент С. Эрколь Альфреду Моулу, генеральному мэнэджеру лондонскому театру Аламбра 23 июля 1910 года. «Эти различные предложения устраивают их, а условия контрактов сейчас гораздо серьезней, чем они были год назад». Продюсеры Эрик Волхейм и Освальд Столл ответили Эрколу через пять дней: «этим актерам необходимо одеть смирительные рубашки, а также остудить их ясные головы, иначе они делают рынок невыносимо тяжелым. Очевидно, что все в мире основывается на принципе биржи, на принципе спроса и предложения, эти люди, которые пригнули колени перед русским балетом и предлагают им золотые контракты, и тем самым заставляет актеров требовать неслыханных гонораров. Не имея возможности обезопасить себя от дягилевского балета и труппы Фокина, театр Аламбра подписал контракт с московской труппой. Дягилевская прима, которая находится в его труппе уже второй сезон вподряд, Екатерина Гелтцет стала получать девяносто фунтов в неделю, больше чем в два раза той суммы, которую предложили Лидии Киашт, когда та пришла в 1908 году в Императорский театр. Тогда Лидии заплатили 40 фунтов.

Лондонские мъюзик-холлы были не единственными площадками, где артисты Дягилевской труппы получали большие гонорары. К концу сезона 1910 года ряды труппы Дягилева стали не такими полными, причиной этому стал уход некоторых танцоров, которые отправились на заработки в Америку. Среди покинувших труппы была восемнадцатилетняя Лидия Лопокова, которую в труппе называли «малышка-балерина», и как раз благодаря ее успеху в Париже и Берлине, она и получила несколько заманчивых предложений из за Атлантики. Ее письмо от 22 июля 1910 года Александру Крупинскому, директору Императорского театра в Санкт-петербурге, с просьбой позволить ей пропустить два месяца текущего сезона. Это письмо как раз и показывает на сколько сложно было избавиться от театральных сетей:

«Многоуважаемый Александр Дмитриевич. У меня не было возможности отблагодарить вас за те уроки, благодаря которым я сейчас нахожусь на вершине успеха. Удачные выступления в Париже и Берлине побудили множество продюсеров сделать мне выгодные предложения. От большинства контрактов я отказывалась, но на один согласилась. Я подписала контракт на работу в Нью-Йорке, но, поставив подпись, я сильно пожалела о содеянном, но повернуть события я уже не смогла. Учитывая тот факт, что в случае, если по контракту я не выполню свои обязательства, то меня ждет полное бедствие. Поэтому прошу вас разрешить мне пропустить два месяца текущего сезона. Спасибо за понимание».

Крупинский разрешил молодой артистке уехать в Нью-Йорк, также он повысил ей зарпалту. Также он не в коей мере не требовал от Лидии Лопоковой играть в Мариинском театре. Этой же весной труппа ее брата Федора Лопухова (будущего хореографа) и будущего партнера Анны Павловой Александра Волинина, она осуществила первый из множества последующих туров по Америке, которые и удержали Лопокову на период в шесть лет. Для танцовщицы, которую в Петербургской газете охарактеризовали как «неизвестную», зарплата в четыре тысячи рублей было предложением, от которого трудно было отказаться.

Помимо Лопковой со многими другими складывалась такая же история, они-то и наполняли труппу Дягилева и театральные подмостки Европы. Импрессарио в течение первого года деятельности театра Дягилева в буквальном смысле перенесли новые нескончаемые таланты танцоров из Петербурга в Париж. В сезоне 1911-1912 не более трех трупп гастролировало по Америке. Эти миниатюрные труппы, которые создавались вокруг Анны Павловой, ее партнером Михаилом Мордкиным и первой бродвейской леди Гертрудой Хоффман, были составлены в основном из артистов Императорского театра, которые прошли суровую школу рыночных отношений в труппе Дягилева. Также как и свои европейские коллеги все они выступали в таких программах, как «Русские сезоны» или «Русский балет Императорского театра». Именно эти программы и стали большой честью для этих артистов балета, даже большей, чем если бы они выступали просто как «артисты императорского театра».

С частичным исключением Павловой, которая дебютировала на сцене Метрополитан Опера в Нью-Йорке, эти русские адаптировали свое искуство к коммерческому театру. Несмотря на то, что они только открывали новые пути представления балета на сцене, их уже считали «первоклассными актерами», которые умели высокопрофессионально выполнять акробатические движения, петь. Это и позволило сформировать труппу, способную к исполнению водевилей и концертных номеров. Дягилевская модель, в которую вошел и балет, и опера, постепенно отсеевала дискредитирующих танцоров и перетрансформировала их в драматический театр. Успех Павловой, который и начал восхождение карьеры танцовщицы стал отправной точкой для публики, которая и стала, основываясь на великолепии выступлений Павловой, оценивать выступления других артистов балета.

В 1911 году труппа Дягилева дебютировала, как независимая. Этот дебют и показал насколько у Дягилева не хватило самообладания. Уход большинства танцоров на коммерческую сцену, грозил подрывом сил труппы, тем более, что каждую осень большинство актеров отправлялись на открытие сезона в Мариинский театр. Учитывая эти сложности, Дягилеву впервые пришлось набирать большое количество танцоров не из Имеператорсокого театра. Набор танцоров в основном шел из Варшавского театра Виелки, из частной московской студии Лидии Нелидовой, из санкт-петербургской студии Евгении Соколовой и из лондонских театральных школ. Для того чтобы поддерживать технический уровень и стиль танцоров Дягилев нанял знаменитого петербуржского педагога Энрико Сэчетти. Несмотря на принимаемые усилия остановить отток «рабочей силы» Дягилев принимал экстренные меры, в художественном смысле слова, по аренде танцоров. Одним из таких шагов стало заключение контракта с большой группой русских артистов балета. За десять танцоров и танцовщиц, согласно подписанному контракту, Дягилев должен был заплатить в год импрессарио, который привлек артистов на работу с Дягилевым, не меньше 88 000 французских франков. Эта сумма явилась основной статьей расходов для Сергея. В течение сезона 1913 года в Париже, Дягилев выплатил импрессарио не меньше 60 000 французских франков, или около одной десятой запланируемого в этом сезоне своего дохода. В течение этого же сезона оказалось, что Дягилев еще и расплатился с долгосрочным кредитом Брандей. Сумма выплаты составила 104 000 франков.

Также как и Мамонтов, Дягилев хорошо платил своим актерам. Этот путь был выбран специально. Большие заработки должны были явиться своего рода компенсацией, во-первых, за их уход с императорской сцены, затем не дать артистам на нее вернуться, а также платить большие гонорары было необходимо, из-за существующей большой конкуренции с коммерческими театрами, которые также жадно охотились на артистов балета из России. За исключением нескольких данных, размеры заработных плат, найденные у Дягилева в дневнике являются довольно-таки приблизительными. Речь идет о послевоенных заработках. Многие контракты, имевшие особое значение, хорошо спрятаны от исследователей. Такие меры были приняты после того, как в шестидесятых годах началось множество спекулятивных сделок относительно меморабилии Русских Балетных Сезонов. Предполагается, что экземпляры контрактов с разными знаменитыми артистами балетов хранятся в частных руках одного из родственников артистов. Несмотря на такую запутанность вокруг записей Дягилева, в его дневнике за 1910 год были обнаружены некоторые пометки, которые и помогли создать определенное мнение о возможном уровне цен на существовавшем в том сезоне рынке артистов балета. В них была проведена параллель между заработками в Мариинском театре и в антрепризе.

Весной 1909 года Нижинская вспоминает, что все танцоры императорской сцены не могли говорить ниочем, кроме как о возможности участия в проектах Дягилева. Ставки начинались от одной тысячи франков, что составляло по тем временам триста семьдесят пять рублей — именно эту сумму мог заработать средний артист балета на императорской сцене за полгода. Некоторые артисты приходили к… и просили, чтобы Васлава могла дать Дягилеву рекомендацию относительно того или иного артиста. В 1910 году цены взлетели на несколько порядков. За репетиционный период, в который артисты вступили где-то в начале апреля, и, участвуя в нем до середины июля, когда были сыграны последние спектакли в Париже, артисты, занятые в проекте Дягилева, получали больше, чем они получали за год работы в Мариинском театре.

Шаг Дягилева от сезонных постановок к постоянным и увеличиевшаяся зависимость от денег, благодаря которым труппа становилась преданой, стали основными причинами роста зарплат артистов. Контракт, подписанный десятого февраля 1911 года с неопытным артистом М. В. Гулиуком, стимулировал ежегодный заработок и привел к сезону 1911-1912 годов до 8 000 французских франков, а в сезоне 1912-1913 ежегодный хаработок этого артиста стал достигать 10 000 франков. 15 декабря 1912 года Хильда Бэвик, первая дягилевская артистка из Англии была нанята на работу с испытательным сроком в два с половиной месяца, в течение которых ей выплачивалось жалование из расчета 750 франков в месяц с правом заключения договора на один год. В начале 1913 года Хильда Маннингс, которую Дягилев переименовал в Лидию Соколову присоединилась к его труппе на таких же условиях. Эти базовые зарплаты, которые достигали до 9 000 франков в год были в два раза больше тех, которые получали артисты Парижской Оперы.

Однако при всех преимуществах такой высокой зарплаты нужно оговорить то, что такая высокая сумма заработка была залогом уверенности артистов. Учитывая нестабильность функционирования труппы Дягилева, ее развал мог произойти в любую минуту, поэтому в сумму входила цена риска потерять работу, входила цена того, что артисты уходили из императорского театра и тем самым лишались пенсионного обеспечения. В сумму, которую выплачивал Дягилев это все входило. До первой мировой войны все эти предосторожности были излишеством, однако сразу же, после того, как началась война, артисты стали сталкиваться со множеством проблем, но, учитывая, что за эти проблемы было уже заплачено, все оставались довольными. Артисты дягилевской труппы наслаждались всем великолепием коммерческого субсидированного театра. Тем не менее Дягилев не мог соревноваться с теми зарплатами, которые существовали в мюзик-холлах, по крайней мере он не мог платить такие же деньги, которые выплачивались ведущим исполнителям мюзик-холлов. Тем не менее Дягилев предлагал своим танцорам краткосрочные гарантии: контракт, который заключался на год с полным финансовым обеспечением отпуска и репетиционного периода, и уверенность в том, что актеры не будут выкинуты из репертуара в течение сезона. Ибо пример такому свинству по отношению к актерам был продемионстрирован Мордкиным к своей труппе. Когда труппа Мордкина гастролировала по югу Америки, некоторые его артисты остались ни с чем только лишь потому, что так захотел руководитель труппы. Ни до первой мировой войны, ни после ее окончания в 1920-ых годах Дягилев, несмотря даже на сложную финансовую ситуацию, не «выкидывал» из состава даже на минимальный срок своих артистов. Причиной таких решений была точность, с которой выполнялись условия контрактов.

Предвоенный годы принесли актерам императорского театра, выступавших на западе, чуть больше, нежели просто высокий уровень зарплаты. На протяжении предыдущих двух веков существования балета, танцоры были буквально закабалены при том или ином театре. Дягилев подарил артистам свободу, свободу гастролировать, путешествовать и выбирать постановку для исполнения по желанию. Дягилев дал возможность почувстовать своим актерам разницу между тем, что было — актер-раб, и между тем, что стало — актер, который получил свободу и которого стали уважать и стали считать индивидуальностью.

В атмосфере студии Дягилева перестали существовать ранги, которые были присущи Мариинки предыдущих годов. Невзирая на то, что Матильда Кшессинская считалась «абсолютной примой», этот титул Дягилев отдал Павловой. Это произошло в начале создания труппы в 1909 году. А также усилил свою труппу талантливой группой последователей Фокина, нежели приглашая завсегдатаев мариинского театра.

Он щедро раздавал главные партии ведущим певцам, а талантливым артистам балета их ведущие роли. Еще раз подчеркиваю, что он предпочитал талант рангу, а трудоспособность любой политической ориентации.

Тем не менее талант не существует как таковой в общественном вакуме. В рыночных отношениях ценился не талант, а коммерческая выгода с проката этого таланта. Кассовые сборы стали показателем успеха, и в случае, если выступление танцора могло гарантировать хороший кассовый сбор, то возможность заработать на артисте балета давала билет в будущее. Театральный рынок устанавил свою иерархию успеха. Титулы артистов ничего не значали, все артисты стали подвергаться денежной классификации, то есть артисты делились на «прибыльных» и «не прибыльных». К 1910 году новая система ранжирования артистов пришла на замену существовавшей императорской системе. В списках Дягилева к 1910 году не существовало таких понятий как «прима», «профессионал». На против каждой фамилии обязательно указывалась стоимость этого артиста. В основном фигурировала цифра 2000 — 2500 фр. франков. Второй уровень оплаты артистов равнялся 3000 –5500, но такие артисты балета как Нижинский, Павлова, Карсавина и Фокин занимали отдельное место в этом перечени. Стоимость этих артистов равнялась порой 25 000 — 30 000 фр. франков. Они составляли звездный костяк дягилевской антрепризы. Разница между самыми низкооплачиваемыми и высокооплачиваемыми росла с каждым сезоном, что безусловно отрицательно сказывалось на духовное состояние труппы.

Эта новая звездная система всего лищь отвечала существующему спросу и предложению. Это и стало устойчивым оплотом дягилевской антрепризы в условиях тяжелой рыночной конкуренции. В его труппе ведущие исполнители получали за одно представление столько же сколько получала гастролирующая звезда мирового масштаба. В 1906 году Шаляпину было заплачено за одно выступление в Парижской Опере в опере «Мефистофель» 6 000 франков. И уже через три года Дягилев заплатил Шаляпину 55 000 франков за то, что тот принял участие в русских сезонах 1909 года. Эта сумма была на 15 000 франков больше той, которую платил Дягилев всем солистам балета в течение сезона. Также для сравнения эта сумма, заплаченая Шаляпину была всего на 5 000 франков меньше той, которую выплатил Дягилев всей своей труппе в том году. К 1913 году Шаляпину за шесть выходов в спектакле «Борис Годунов» было выплачено 50 000 франков. Именно эту сумму Дягилев перевел на счет Шаляпину еще за шесть месяцев до начала сезонов на Елисейских Полях.

Как и Шаляпин, присутствие таких звезд как Нижинский и Карсавина были основными надеждами на заключение выгодного контракта по проведению сезонов. Они танцевали практически на всех спектаклях, порой в одно представление входило до трех балетов. Все основные работы Дягилева формировались, основываясь на талантах этих звезд. Их имена и фотографии с изображением их лиц стали обыденном для театральной прессы той эпохи. Как Шаляпин в опере, так и Нелли Мельба в балете вращалась в высоких кругах и получала астрономически высокие гонорары за выступления, проходившие за пределами труппы. В июле 1912 года за одно выступление с Нижинским, Карсавиной и сестрой Нижинского Браниславой в спектакле «Le Spectre de la Rose» Дягилев запросил, чтобы заплатили не меньше 12 000 франков, что в два раза привышало ту сумму, которую платили всей труппе за одно выступление.

В мае 1914 года, спустя несколько месяцев, как отношения Нижинского с Дягилевым закончились, Нижинский заключил трех годичный контракт с Жаком Руше, который являлся новым директором Парижской Оперы. За четырех месячный сезон, в течение которого Нижинский станцевал бы не больше тридцати раз, ему заплатили 90 000 фр. франков или, чтобы было понятней 3 000 франков за выступление. Также с Нижинским каждый год консультировались и без его ведома не принималось решение о постановке нового балета.

Несмотря даже на то, что к шаляпинским гонорарам никто и близко не мог подступиться, звездная система оплаты внесла большие коррективы в смету расходов на постановку. Но Дягилев платил такие гонорары не только артистам своей труппы, но также и гостям — звездам Парижской Оперы — Павловой, Кшессинской и Карлотте Замбелли. В основном гонорары артистам балета превышали, за исключением особых отношений с Шаляпиным, суммы, которые выплачивались ведущим оперным певцам. Также в спланированном петербуржском сезоне 1912 года, который не состоялся из-за пожара театра «Народный Дом», Дягилев должен был Забелли заплатить 20 000 франков за семь выступлений. В это число входили спектакли «Жизель», «La spectre de la rose», «Жарптица» и четвертый балет на выбор. К сравнению приведем цифры, которые и покажут разницу в оплате артистам балета и оперным певцам. Дягилев заключил контракт с Людмилой Кузнецовой на семь выступлений в спектаклях «Борис Годунов» и «Иван Грозный». За каждое выступление Дягилев заплатил Людмиле от полутора до двух тысяч франков.

Когда в 1911 году отношения с организацией Бичама осложнились, то Дягилев все больше и больше попадал в зависимость от звезд. Осенью, перед коронационном сезоном в Ковент Гардене, Дягилев добавил в свой звездный коллектив Павлову и Кшессинскую. В следующем году, осложненным большим долгом финансовой компании Брандей, Дягилев обнаружил, что в его репертуаре стало появляться больше французской классики: Дебюсси, Равель и Рейнальдо Хан. С возвращением Дягилева в оперную индустрию в сезоне 1913-1914 годов, когда он заключил контракт с Шаляпиным и с некоторыми другими звездами оперной сцены, финансовое положение Сергея заметно ухудшилось.

Впервые за работу Дягилева, он добился того, что не только танцоры становятся предметом приобретения, но и также, того, что все больше владельцев театров стали обращать внимание на те постановки, в которых заняты звезды. С переходом на новые рыночные отношения, позиция хореографа стала еще важней, так как именно от него зависела кассовость постановки.

Раньше балетмейстеры исполняли главные роли, а также участвовали в маленьких частях постановки, но теперь в связи с развитием событий, балетмейстер должен был помимо умения танцевать уметь преподавать, тренировать, репетировать, а также руководить труппой. С открытием нового потенциального рынка, балетмейстеры могли продавать свое искусство за отдельную плату.