

О. Брезгин

СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ



ЖЗЛ

СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ



Олег
Брезгин



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

В истории русской и мировой культуры есть период, длившийся более тридцати лет, который принято называть «эпохой Дягилева». Такого признания наш соотечественник удостоился за беззаветное служение искусству. Сергей Павлович Дягилев (1872–1929) был одним из самых ярких и влиятельных деятелей русского Серебряного века — редактором журнала «Мир Искусства», организатором многочисленных художественных выставок в России и Западной Европе, в том числе грандиозной Таврической выставки русских портретов в Санкт-Петербурге (1905) и Выставки русского искусства в Париже (1906), организатором Русских сезонов за границей и основателем легендарной труппы «Русские балеты». Человек необыкновенно одарённый и энергичный, дерзновенный и даже властный, он обладал тонким вкусом и чутьём, умением выявлять в людях таланты в самом начале их формирования и давать им мощный импульс для развития и становления. Во многом благодаря Дягилеву имена российских художников, композиторов, певцов, танцовщиков и хореографов прогремели по всему миру.

[Адаптировано для AlReader]



FB2 книгу сделал mefysto

-
- [Олег Брезгин](#)
 -
 - [Часть первая](#)
 - [Глава первая](#)
 - [Глава вторая](#)
 - [Глава третья](#)
 - [Глава четвёртая](#)
 - [Глава пятая](#)
 - [Глава шестая](#)
 - [Часть вторая](#)

- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)

- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)



ЖИЗНЬ[®]
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1797

(1597)

Олег Брезгин

СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

*

© Брезгин О. П., 2016

© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2016

Часть первая

**СЕЛИЩИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ПЕРМЬ**

1872–1890



Глава первая

НЕДОСКАЗАННОЕ ПРЕДСКАЗАНИЕ

— На пожаре увидались, сами вспыхнули пожаром, и судьба им вышла, как пожар, — сказала напоследок няня Дуня и тяжело вздохнула. Вытерла в последний раз слёзы и от волнения продолжала теревить давно уже мокрый платок. Округлив руки, она сложила их на коленях точно так же, как напишет это художник Бакст спустя 30 лет на известном портрете Сергея Дягилева с няней.

Елена Валерьяновна внимательно слушала няню Дуню, хотя и знала кое-что из этой печальной истории от своего мужа и других очевидцев. Она ещё раз убедилась в том, что устами этой простой женщины, бывшей дворовой Евреиновых, нередко гласит народная мудрость.

Немного погодя няня встала со стула, поправила свой передник и, тихонько открыв двери, заглянула в соседнюю комнату, где спал маленький Серёжа. С явным удовлетворением она негромко сообщила, что малой барин спит, слегка почмокивая. Бросила взгляд на спокойно тикающие напольные часы, которые как будто напомнили ей: «Жизнь продолжается!» Лицо её постепенно просветлело, морщинки разгладились. Казалось, она вернула прошлому только что ею рассказанную историю трагической кончины Евгении Николаевны, которую она нянчила с самого рождения.

Эта полная сорокалетняя женщина с добродушным лицом так и не заимела своей семьи после реформы, освободившей крестьян. И «после воли», как вспоминала Е. В. Дягилева, она «всегда «своими» господами считала Евреиновых и постоянно навещала их». Когда родилась Женя, ей было всего 13 лет. Сама ещё ребёнок, но с пониманием всей важности дела, она усердно служила сподручной у старшей няни-немки.

«В день свадьбы она одевала свою барышню Евгению Николаевну к венцу и обещалась сейчас же перейти служить к ней, как только ей понадобится нянька», — записала Елена Валерьяновна, глубоко тронутая душевной преданностью няни Дуни, которую она называла чаще всего полным именем — Авдотьей Александровной. Она не только оценила, но и полюбила няню, ставшую, по сути, членом их семьи. И та отвечала взаимностью своей новой хозяйке. Из их немногословных бесед Е. В. Дягилева нередко черпала такие сведения, которые в житейской суете самой ей было трудно заметить.

Собрав воедино все фрагменты услышанного от мужа, свекрови, няни, сестры покойной и других свидетелей, Елена Валерьяновна в «Семейной записи о Дягиловых» изложит историю непродолжительной, но действительно горячей любви Павла Дягилева и Евгении Евреиновой. Она представит её как живую картину, вероятно, порой сгущая краски, и расскажет во всех подробностях. А начнёт с пожара, случившегося на одной даче в Царском Селе летом 1868 года, который тушили молодой кавалергард Дягилев и его приятель, тоже из кавалерии. К забору горящего дома сбежались дачники-соседи, среди них милая девушка. Она стояла, «не сводя глаз с фигуры Поленьки, мелькавшей в клубах дыма». (Поленька — это и есть Павел Дягилев; так его звали на русско-французский лад родители, сёстры, братья, друзья, а позднее и Елена Валерьяновна.)

Тогда он отважно боролся с пожаром и второпях не сразу заметил, как другой огонь вошёл в его сердце, «пронзённое стрелой купидона». Вскоре он ещё раз поймал на себе взгляд прекрасной незнакомки. «С этого часа нить её жизни таинственно сплелась с нитью его жизни и вошла в историю дягилевской семьи», — высокопарным слогом обобщит Е. В. Дягилева. Затем она опишет блестящую кавалькаду в Павловске, где Павел нечаянно обознался, спутав Евгению с её сестрой Ольгой Брандорф. Не забудет и про катание влюблённых на коньках в Юсуповском саду. С изрядным юмором расскажет о многочасовых наблюдениях Павла, вооружённого полевым биноклем, за домом Евреиновых на Измайловском проспекте, а также о его тайном превращении — ради смеха — в лихого извозчика Ваньку-Ромео на облучке, увозящего свою милую в церковь.

В Петербурге Евгения жила с давно овдовевшей матерью и старшей сестрой, но совсем не знала радости в семье. Варвара Николаевна Евреинова откровенно её не любила, как и ещё одну свою дочь — Ольгу, которая вышла замуж за офицера, благодаря чему ей удалось вырваться «на свободу» и впредь не подвергаться нелепым материнским упрёкам, запретам и наказаниям. И только одна из трёх дочерей была её любимицей — старшая «кривобокая» Лидия. Любовь и ненависть Варвары Николаевны всегда доходили до крайностей, без всяких с её стороны сожалений, и никто в семье не мог понять этого. Несчастная Женя, по словам Е. В. Дягилевой, «вечно волновалась и трепетала от горя и негодования». Однажды, ещё до замужества Ольги, проходя по Аничкову мосту, она в отчаянии предложила сестре «броситься вместе в Фонтанку». Однако благоразумие и надежды на лучшее тогда победили. После Ольгиной свадьбы Женя постоянно гостила то у сестры, то у тётки Хитрово в Царском Селе, где она как раз и очутилась на упомянутом пожаре.

А между тем её роман с кавалергардом развивался. Зимой они стали беспрепятственно и часто встречаться у Ольги Брандорф. «К весне 1869 года они дали друг другу слово», — сообщает Елена Валерьяновна. Значит, главный вопрос, касавшийся их двоих, был решён положительно. Конец лета они провели в Малороссии в имении Брандорфов, куда Дягилев приезжал вместе со своим другом, уланом Баралевским, после поездки с ним же к отцу в пермскую Бикбарду. Любовь заметно изменила пылкого Поленьку. Он гарцевал и взлетал — как влюблённый Пегас — на крыльях любви.

Его молодецкая удаля не прошла мимо глаз «папаши», Павла Дмитриевича, который писал в Петербург своей старшей дочери Анне Философовой о приезде в Бикбарду её брата: «...при пристальном внимании, был узнан, ещё за версту, кавалергардский Юлий Цезарь. Можете себе представить, какое было <...> свидание с целованием, земля дрожала и от радостных криков и крепких обниманий». Появлению Павла, как сообщал отец, «предшествовал за два часа Станислав, одетый денщиком, с белою фуражкой, поднявший на ноги всю Бикбарду для встречи рыцаря».

Этому «рыцарю» недавно исполнился 21 год. И теперь ему нужно набраться терпения на целых два года вперёд, поскольку его желанному союзу с Женей препятствовал закон, не позволявший военным вступать в брак до двадцати трёх лет. Но были и другого рода препятствия. Служба в лейб-гвардии Кавалергардском полку — самом привилегированном в России, шефами которого начиная с Екатерины I всегда были императрицы, — как ни странно, не могла дать Павлу Павловичу Дягилеву материальной самостоятельности. Он по-прежнему во многом зависел от родителей. Чтобы как-то решить эту проблему, осенью он перевёлся в учебный эскадрон в Новгородской губернии, в одно из больших аракчеевских поселений на берегу Волхова — Селищенские казармы. Изредка ему удавалось вырваться из гарнизона на денёк-другой в Санкт-Петербург.

За своё нетерпеливое желание — как можно скорее оказаться рядом с Женей — однажды он чуть было не поплатился жизнью. Случилось это поздней осенью. «Волхов только что встал, — рассказывает Е. В. Дягилева, — ...никто не брался ни везти, ни провожать его через реку, тем более что наступала ночь; мужики советовали обождать до утра, но Поленька ждать не хотел, позвал своего лакея, и они отправились вдвоём. Как только они вступили на лёд, он так затрепал, что Станислав испугался и отказался следовать за барином; тогда Поленька побежал вперёд один. Под каждым его шагом раздавался злоеший треск, но он благополучно добрался до того

берега, попал вовремя на поезд и полетел к невесте».

Горячий и отчаянный Павел часто действовал на авось, но порой оказывался неплохим стратегом. Не зря же он получил военное образование, кстати, вопреки желанию матери, иначе представлявшей будущее своего сына. Поступить в военное училище ему посоветовал Г. Д. Корибут-Кубитович, муж старшей сестры Марии, которого Анна Ивановна Дягилева сразу же невзлюбила за ярко выраженный нигилизм и называла не иначе как Марком Волоховым, по имени персонажа романа И. А. Гончарова «Обрыв». Находчивый зять отлично знал, как вывести тещу из равновесия и, не преминув обменяться любезностями, прозвал её Анной Грозной.

Когда до мамы дошли слухи об увлечении Поленьки девицей Евреиновой, она «встала во всеоружии, по обыкновению со всей страстностью своей натуры». Начались семейные распри, и адмиральская дочь Анна Ивановна со всеми её наилучшими представлениями о добропорядочности превратилась в серьёзное препятствие для счастья влюблённых. Её главной мишенью оказалась скверная репутация мадам Евреиновой, «ещё недавно гремевшей своей красотой и лёгким поведением». «Яблоко от яблони недалеко падает», — заявила она и даже слышать не желала о том, чтобы познакомиться с возлюбленной сына.

Неожиданно Павел нашёл слабое место в женской логике и поставил вопрос ребром — даст ли мать своё согласие на его брак, если отец благословит, — да или нет? Хотя Анне Ивановне пришлось ответить «да», она не теряла надежды, что этого не случится. Ей казалось, что время всё обдумать и уладить по-своему у неё найдётся. Но изнемогавший от нетерпения влюблённый кавалергард немедленно телеграфировал в Пермскую губернию папаше. Ответ из Перми был быстрым и коротким: «Согласен, благословляю». Анна Ивановна никак не ожидала такого поворота событий, но взять своё слово обратно не могла и почувствовала себя окончательно проигравшей сражение.

Свадьба, довольно скромная, состоялась до наступления Петровского поста, 19 мая 1871 года. Молодые венчались в кавалергардской полковой церкви во имя святых Захария и Елисаветы. На Фурштатской улице в доме Дягилевых был организован большой, но непродолжительный обед. Уже вечером молодожёны отъехали в Селищенские казармы. «Там их ждала торжественная встреча. Весь состав эскадрона на ногах, факелы освещали им путь, крики оглашали воздух, и когда молодые вошли к себе, офицерство обступило дом с неистовым «ура», — сообщает в «Семейной записи» Елена Валерьяновна.

На следующий день Поленька писал родителям: «Спешу уведомить Вас, что мы, слава Богу, благополучно добрались до дому <...> Много ещё придется поработать над квартирой. Сегодня прибыла наша столовая мебель. <...> Завтра идём делать визиты. Милая Мамаша, не знаем, как отблагодарить Вас и Папашу за всё то, что Вы для нас сделали. Постараемся, где только можно будет, высказать Вам нашу благодарность...» Ниже приписка Жени: «Крепко целую Вас за все вещи, которые Вы нам дали. Сервиз так хорош, что я целый день на него люблюсь <...> Понемногу устраиваемся, всё приходит в порядок... Надеюсь, милая Мамочка, что Вы исполните своё обещание и приедете к нам. Ждём Вас с большим нетерпением».

Примирение Анны Ивановны и Жени, очевидно, состоялось ещё до свадьбы. Более того, они с первой встречи почувствовали взаимную симпатию. «Правда, Анне Ивановне всегда стоило лишь захотеть, чтобы очаровать сердечностью и лаской, — отмечала Е. В. Дягилева. — ...Сердце это было гордое, иногда, может быть, жестокое, но далеко не холодное и доступное восторгу. С тех пор в нём всегда звучала к Женей нотка умиления». Мамаша вскоре действительно приехала к молодым в Сёлищи, одна из первых. Потом приезжали папаша Павел Дмитриевич, младший брат Поленьки Николай (студент университета), сестра Жени — Ольга с мужем Василием Брандорфом. Молодые Дягилевы и сами ездили в Петербург, а иногда бывали и на популярных музыкальных концертах в Павловске. В конце лета стало известно, что у них будет ребёнок. Осень и зиму они провели в «селищенской глуши». Однажды поздним вечером они катались на тройке, которую некоторое время преследовала стая голодных волков со светящимися в темноте глазами. В тот год в окрестных лесах развелось особенно много волков, они отваживались появляться даже в коридорах жилых помещений военного городка.

Селищенские казармы были одним из образцовых архитектурных комплексов, построенных в первой четверти XIX века по инициативе графа А. А. Аракчеева. Сохранившиеся после Второй мировой войны руины манежа и штабной церкви до сих пор производят величественное впечатление. Военный городок на правом берегу реки Волхов строился по проекту архитектора В. П. Стасова с участием крупного специалиста по манежам — инженер-генерал-майора Л. Л. Карбоньера. Совместными усилиями они добились весьма оригинального решения новгородских манежей, внешний вид и интерьеры которых производили на современников чрезвычайное впечатление своими колоссальными пространствами. Кроме грандиозного манежа площадью более пяти тысяч

квадратных метров в комплекс военного городка входили церковь, большой плац, две казармы, дома офицеров и командира полка, кордегардия (гауптвахта) с каланчой, госпиталь, школа, конюшни и несколько других хозяйственных строений.

Из истории Селищенских казарм известно, что в 1838 году здесь недолго служил в лейб-гвардии Гродненском гусарском полку великий русский поэт Михаил Лермонтов. Он жил в доме холостых офицеров, так называемом «доме сумасшедших», и, по утверждению однополчан, исписал все стены комнаты стихами, а позже их закрасили во время ремонта. Там же он написал несколько картин, посвящённых своим воспоминаниям о Кавказе.

Однообразную полковую жизнь и «общую скуку» Павел Дягилев скрашивал другим видом искусства. Его страстным увлечением, как и многих представителей рода Дягилевых, всегда была музыка. В юные годы в Петербурге он брал уроки пения у Осипа Ратковского, бывшего оперного певца Мариинского театра, и обладал довольно приятным лирико-драматическим тенором. Делая заметные успехи в светском обществе Петербурга, Поленька «танцевал без усталости и много пел». В первый год его офицерства великий князь Николай Николаевич, дирижировавший всегда на балах во дворце, выбирал его в число своих незаменимых помощников. А здесь, в Селищенских казармах, Павел собрал любителей пения среди офицеров и стал отдавать всё свободное время хору, им организованному. «Под его регентством устроился отличный хор, который пел в церкви, — сообщала Е. В. Дягилева. — Он любил это дело и увлекал за собой других». По рассказам самого Павла, хоровые спевки «устраивали даже во время перемен между занятиями».

Наступивший новый, 1872 год был високосным. Он сразу же заявил о себе несчастьями в семье Дягилевых. 11 января в Петербурге скончался их зять — подполковник Генерального штаба Г. Д. Корибут-Кубитович. С тремя детьми осталась овдовевшая Мария Павловна (которую в семье называли Маришей), старшая сестра Поленьки. В скорбных похоронах участвовал известный писатель Николай Лесков, живший по соседству с Дягилевыми и часто навещавший их. В этом же месяце опасно заболел Поленькин брат Николай (Кокушка) — у него случился заворот кишок, он был при смерти, но его «еле-еле спасли».

А в Селищах очень тяжело протекала беременность Жени. Тем не менее 19 марта она благополучно родила сына, которому по святцам дали имя Серёжа. Через десять дней Павел писал матери: «Сегодня Женя встала;

ещё, разумеется, слаба, но сейчас был доктор и говорит, что всё идёт как следует <...> Серёжа во сне ни с того ни с сего вскрикивает довольно сильно, а потом продолжает преспокойно спать. <...> Будьте так добры, милая Мамаша, спросите у Термена (детского врача. — О. Б.), что это значит и стоит ли об этом беспокоиться. Это сильно тревожит Женю». Беспокойный характер молодой жены после родов заметно влиял на её хрупкое здоровье. В начале мая Павел сообщал мамаше, что «болезнь Жени приняла довольно серьёзный оборот». Анна Ивановна и Ольга Брандорф срочно приехали в Селищи и привезли с собой из Петербурга профессора Баландина, который сразу же диагностировал общее воспаление брюшины. Евгения была обречена.

Отцвела черёмуха. Ей мало кто из Дягилевых радовался в этом году. Женя таяла на глазах. «В одну ночь лампадка затрещала, замигала и потухла, а потом вдруг замолк и сверчок, — рассказывает Елена Валерьяновна со слов мужа. — ...Последним словом её был громкий возглас: «Серёж...», но она не договорила... В то же мгновение глаза уставились в одну точку удивлённо-удивлённо, радостно-удивлённо; выражение страдания вдруг совершенно исчезло. Лицо озарилось невыразимой улыбкой. Именно озарилось, просветлело, засияло всё... Присутствующие кругом замерли при виде этой радости, для них неожиданной, необъяснимой, таинственной... И дух отлетел». Это произошло 9 июня.

Спустя полвека Юлия Павловна Паренцова, младшая сестра Павла Дягилева, тоже присутствовавшая при кончине его жены в Селищах, дополнила картину той страшной ночи своими воспоминаниями: «... в соседней комнате я увидела крошечного плачущего Серёжу на руках рыдающей няни Дуни, верной спутницы его жизни, столь похожей на портрет Бакста». Авдотья Александровна Зуева (няня Дуня) приехала в Селищи через месяц после рождения Серёжи и с тех пор навсегда осталась у Дягилевых. «В церкви на похоронах все плакали, не только свои, все чужие, — пишет Елена Валерьяновна. — Священник останавливался, глотал слёзы, вытирал глаза. Офицерский хор, Поленькин хор, всхлипывал и обрывался».

Пожалуй, более всего в Селищах Павел запомнил примыкавшую к манежу штабную церковь Святого Духа. Она была одной из доминант архитектурного комплекса. Её главный фасад украшали дорический шестиколонный портик и скульптурный фриз, составленный из военных и церковных атрибутов. В этом храме, где Павел не только пел, но и добровольно исполнял обязанности регента, и крестили младенца Сергея.

Обряд крещения совершался, вероятно, в период с конца марта по православную Пасху, которая в том году праздновалась 16 апреля, хотя никаких свидетельств на этот счёт не сохранилось^[1]. И в этой же церкви Святого Духа отпевали Евгению Николаевну Дягилеву. «После отпевания тело повезли в Колпино, — сообщает Е. В. Дягилева, — а оттуда в Царское Село, в Кузьмино, под широкие ветви большой ели, где Жене так понравилось год тому назад». Павел не мог забыть её пожелания, высказанного вдруг на Кузьминском кладбище во время похорон её шестнадцатилетнего кузена Сергея Хитрово, тайно в неё влюблённого. «Я бы хотела здесь лежать, когда умру», — произнесла она тогда. Воля покойной была исполнена.

Ещё до свадьбы Евгения писала Павлу в Селищенские казармы о своей неожиданной встрече с ясновидящей Глазенап и о том, что та ей напороочила. Это случилось на каком-то званом вечере, который она посетила вместе с сестрой Ольгой. Ясновидящая рассказала печальной Жене о её настоящей жизни и большой любви, препятствиях и вынужденной разлуке с любимым человеком, а затем «объявила совершенно уверенно, что всем испытаниям скоро [наступит] конец».

Подробности предсказания, изложенные в письме Евгении, через несколько лет станут известны второй жене Павла Павловича — Елене Валерьяновне, хранившей семейный архив Дягилевых^[2]. Письмо ей напомнило о том, что однажды и она, ещё до замужества, на именинах подруги видела мадемуазель Глазенап и услышала отрывок разговора, который та вела со своей сестрой. Их разговор в нарочито непринуждённом тоне имел рекламную цель, а его содержание сводилось к тому, насколько точны предсказания ясновидящей Глазенап, что тут же подтверждалось массой примеров. Один из них, самый последний, Елене Валерьяновне и вспомнился. Никаких имён тогда не называлось, да и о Дягилевых и Евреиновых она ещё не слышала, но позднее ей было нетрудно догадаться, о ком шла речь.

В петербургском обществе мадемуазель Глазенап получила известность тем, что, глядя на огонь, предсказывала будущее своим клиентам (в основном женского пола). Работавший в те годы в Пулковской обсерватории Сергей Глазенап, в дальнейшем видный российский астроном, вероятно, был её близким родственником, но говорить о себе или своих родных она, похоже, не любила. Мадемуазель Глазенап (имя её неизвестно) имела примечательный вид. Елена Валерьяновна описала её

как «высокую брюнетку смертельной, прямо пугающей бледности».

Глазенап обладала удивительным даром, до сих пор необъяснимым наукой. Выражаясь современным языком, её дар, наверное, можно представить так: она умела сканировать человека и помещать созданный ею нематериальный клон, отождествлённый с этим человеком, на раскалённые угли и языки пламени в камине. Под влиянием огненной стихии клон начинал открывать жизнь человека в прошлом, настоящем и будущем, страница за страницей. Эту информацию и считывала Глазенап. Важным условием её ясновидения являлось добровольное согласие человека.

В тот вечер она пристально посмотрела на стройную девушку с «чёрными, как ночь, глазами» и с милым лицом, обрамлённым «лёгкими пепельными волосами». Девушка выглядела такой несчастной и унылой, растерянной и беззащитной, что ясновидящая из желания чем-то помочь подошла к ней и предложила сесть у камина. Евгения робко согласилась. Для Глазенап не было секретом то, что её клиенты хотели бы скрыть от посторонних людей. Как тонкий психолог, она обычно догадывалась, с кем ей предстоит иметь дело.

Сосредоточив своё внимание, в один миг она увидела мысленные образы Жени, в которых так запутанно и противоречиво сплелись проблемные отношения с матерью и старшей сестрой, состояние предельного отчаяния, нежелание жить и смертельный страх. Заглянув в особую кладовую души, Глазенап оказалась среди опалённых воздушных замков, которые хозяйка то сжигала, то заново воздвигала, — среди её наивных желаний быть счастливой, когда всё плохое внезапно и навсегда исчезнет и появится наконец всадник-рыцарь на белом коне, который её спасёт.

Какое-то время мадемуазель Глазенап молча смотрела на огонь в камине, затем негромко заговорила, используя слова из обычного лексикона гадалок, — о препятствиях и разлуке, о печали на сердце, казённом доме, о том, что было и что будет...

— Вы выйдете замуж за любимого человека. Будете вполне счастливы. Потом у вас родится сын. Потом...

Ясновидящая огнепоклонница вдруг замолчала. А дальше ей нужно было сыграть какую-то роль, чтобы увести всех, кто внимательно слушал её, от ненужных и страшных вопросов — что потом? Похоже, выбранная роль ей удалась. Елена Валерьяновна, которой довелось не только услышать окончание предсказания — «о смерти молодой матери после родов», — но и познакомиться с письмом Жени, утверждала, что та

описывала сеанс Глазенапа «очевидно, с удовольствием, не обратив внимания на неоконченную фразу».

Правы ли Елена Валерьяновна в своём комментарии? Не слишком ли велика её жалость к облитой слезами мученице Жене, образ которой остался нераскрытым и недостижимым? Не исключено, что Евгения Николаевна правильно поняла недосказанность предсказания и решила испить свою чашу до дна, родить сына, отдав ему всё лучшее, и умереть. Её свёкор Павел Дмитриевич однажды «заглянул ей в душу и увидел там свет». Свет её бессмертной души, возможно, навсегда сохранил отблеск Царскосельского пожара.

Глава вторая

«У НЕГО ГЛАЗА, КАК ВИШНИ»

Окончание срока службы Павла Дягилева в Селищенских казармах совпало со смертью его жены. Он заранее готовил возвращение в Петербург, где восстанавливался в Кавалергардском полку, и хлопотал для своей увеличившейся семьи о казённой квартире в Кавалергардских казармах на Шпалерной улице. Квартиру он получил в середине лета, а вскоре был произведён в штаб-ротмистры. Павел предложил своей старшей сестре, недавно овдовевшей Марише, поселиться с тремя её детьми вместе с ним. «Два раненых прислонились друг к другу, — пишет Е. В. Дягилева. — Они оба не могли спать и иногда по целым ночам ходили молча вместе». Чаще всего брат и сестра бродили по набережной Невы, — благо четверо их детей, включая семилетнего Павку Корибут-Кубитовича и самого маленького Серёжу Дягилева, находились под надёжным присмотром кормилиц, нянек и гувернанток.

Долго пребывать в печали Павел не умел. Он по натуре был жизнерадостным, энергичным и компанейским. Поэтому совсем неудивительно, что двухгодичный период его вдовства оказался довольно бурным. Как отмечала Елена Валерьяновна, «он попал в какой-то заколдованный круг, в котором навстречу к нему со всех сторон тянулась влюблённость. В конце концов, он совсем завертелся и запутался в этом дурмане». У него были любовные приключения с куртизанками и даже «совершенно особенный роман» с княгиней Марией Долгоруковой.

Неизвестно, к чему бы всё это привело, тем более что в моду тогда входила свободная любовь. И яркий пример был под боком — его старшая сестра Наталья (Таленька) закрутила роман со студентом и, имея трёх дочерей, вздумала развестись со своим мужем А. И. Антиповым, горным инженером и двоюродным братом П. И. Чайковского. Анна Ивановна Дягилева была не на шутку встревожена таким положением дел и строила планы навсегда увезти Наталью в Пермь — «от греха подальше», переселить её к отцу.

Павел тем временем продолжал служить в полку, а всё свободное время вёл праздную и разгульную жизнь в компаниях — навещал женщин и друзей, посещал театры и балы и по-прежнему много пел. Лестные отзывы о его голосе ходили по всему Петербургу и окрестностям. О Павле Павловиче, «блестящем кавалергарде, у которого был хорошенький тенор»,

вспоминала и княгиня Мария Тенишева. Тогда она носила ещё девичью фамилию (Пятковская) и летом 1873 года в Любани, где снимал дачу П. П. Дягилев с сестрой М. П. Корибут-Кубитович, впервые увидела его сына — полуторагодовалого Серёжу, с которым в будущем ей предстояло сотрудничество.

На исходе лета в Царском Селе Павел случайно познакомился с Панаевыми, которые оценили «очень симпатичный вид» молодого вдовца и решили, что «на него можно рассчитывать для любительского спектакля». Вскоре от новых знакомых пришло приглашение на танцевальный вечер в их петербургском доме, в том самом (какое совпадение!), где он жил с матерью во время своей учёбы в Николаевском кавалерийском училище и первый год офицерства, — на Фурштатской улице, дом 17.

На вечер Павел Павлович явился в вицмундире, держа в руке блестящую медную каску. Елена Валерьяновна была в белом кисейном платье на зелёном чехле. Это была их первая встреча. Но тогда они почти не разговаривали и вместе не танцевали. Зато без всяких усилий Павел Дягилев покорила хозяина дома — Валерьяна Александровича, будущего тестя, своим «прекрасным голосом» и весёлостью. После шампанского он рассказывал анекдоты, потом «сел за пианино и запел цыганские и русские песни». Вопрос о его участии в домашних любительских спектаклях у Панаевых решился как бы сам собой. Он был желанным гостем для семьи, в которой жили три девицы. Родители Панаевы пеклись о будущем в первую очередь средней дочери — скорее всего потому, что она имела незаурядные вокальные данные, и сразу прикинули: «Вот хороший жених для Саши». Однако судьба распорядилась по-своему — выбор Павла остановился на старшей дочери Елене.

Девятого августа 1874 года Дягилев сделал ей предложение. Очевидно, Валерьян Александрович ждал этого и перекрестил дочь почти без слов. Из Перми пришла телеграмма от Павла Дмитриевича: «Изъявляю согласие на брак с Еленой Валерьяновной, которую сердечно приветствую. Дягилев». Конечно, и Анна Ивановна была рада, — наконец-то в Петербурге утихнет молва о любовных похождениях сына. Она приехала к Панаевым и «сразу победила своим простым родственным тоном» будущую невестку. Соблюдая предсвадебные церемонии, она повезла Елену Валерьяновну на смотрины к своему дяде — графу Фёдору Петровичу Литке, «семейному патриарху».

Летом Павел снимал вместе с сестрой Маришей дачу около Луги, но сам он бывал там не часто. Полностью доверяя родственникам и прислуге, в том числе няне Дуне, он не особо беспокоился за своего сына Серёжу.

«Отец никогда не говорил о нём в обществе, и если с ним заговаривали на эту тему, он, видимо, неохотно отвечал и менял разговор при первой возможности», — свидетельствовала Елена Валерьяновна, имея в виду всего лишь первый год своего знакомства с Павлом Павловичем. Но однажды он «с неожиданной и совершенно бессознательной нежностью» тихо сказал новой невесте:

— Его зовут Серёжей, у него глаза, как вишни.

Вскоре Елене Валерьяновне довелось познакомиться с Серёжей. Она очень боялась этой встречи, а больше всего не хотела называться мачехой. Её страх оказался напрасным во всех отношениях. Пасынок будет всегда называть её мамой, даже тогда, когда ему откроют горькую правду. Сергей Дягилев узнает о своей настоящей матери в четырнадцать с половиной лет во время «мужского разговора» с отцом. На следующий день, 29 октября 1886 года, Елена Валерьяновна, в свою очередь, излагая подробности, напишет ему:

«...Ты был для меня почти вопросом жизни и смерти, так как я решила втайне, что, несмотря на любовь мою к твоему отцу, я не выйду за него, если не почувствую, что могу горячо любить и тебя. Ты проводил тогда лето в деревне около Луги с тётей Маришей. Я поехала к тебе. По мере приближения к Романщине мной постепенно овладевало мучительное волнение, которое дошло до невыносимого, когда мы стали подъезжать к дому. Конечно, конечно, я никогда в жизни не забуду этих минут. Издали я увидела, что на крыльце стоят, ждут нас. Мы подкатили. Поленька соскочил с козел, где он сидел, потому что в коляске был со мной мой отец... Мы поднялись на три ступеньки. Тут стояла Мариша и держала на руках ребёнка в ярко-синем платье с матросским воротником, украшенном золотыми якорями. Это был ты — ты маленький беспомощный мальчуган, который держал мою судьбу в своих ручонках.

Я проговорила только: «Это Серёжа...» И с трепетом, со страхом протянула тебе руки. Вдруг совершилось чудо... Я тогда приняла это за чудо, за ответ Бога на мои мучительные вопросы к Нему, и теперь думаю всё так же. Это было чудо.

Не задумавшись ни одного мгновения, не остановившись ни секунды перед совершенно не знакомым тебе лицом, ты протянул ко мне свои ручонки, потянулся весь ко мне, и когда я, поражённая, приняла тебя от Мариши, ты обнял шею мою обеими ручками крепко, крепко, и головку свою прижал к моей щеке.

С этой минуты ты сделался моим. Я отдала тебе своё первое материнское чувство».

После венчания в церкви 14 октября 1874 года в доме Панаевых прошёл многолюдный торжественный обед в честь Павла и Елены Дягилевых. Серёжа, одетый в белую шёлковую рубашку и голубые шаровары, тоже был на свадьбе. Его привела сюда бабушка Анна Ивановна. Попав в непривычную обстановку, где оказалось так много людей, толкотни, шума, тостов и криков «ура», он с широко открытыми глазами серьёзно и внимательно наблюдал за всем, что происходило в гостиной. Рядом с ним была важная няня Дуня, которая «тоже без улыбки озирала всё окружающее».

Со всей ответственностью Елена Валерьяновна старалась по-настоящему заменить Серёже родную мать. Она сразу полюбила его. Вопрос о том, чтобы отдать малыша на воспитание бабушке Дягилевой, даже не возникал. В канун 1875 года Елена Валерьяновна устроила для Серёжи первую рождественскую ёлку, зажгла свечи и пригласила его, наряженного в новый синий костюмчик. Он остановился на самом пороге — «с выпяченным вперёд животиком и заложенными за спину ручками», — взглянул на сверкающую огнями ёлку, быстрым взглядом пробежался по игрушкам и очень спокойно, с барской важностью произнёс: «Недурно».

Серёжа оказался героем дня и был со всех сторон завален подарками к Рождеству. Все знакомые и родственники интересовались им и баловали его. Правда, некоторые из них высказывали опасение, что долго он на этом свете не проживёт, отмечая его болезненный вид и бледность, слабые ножки и непропорционально большую голову (таких детей в народе называли «головастиками»). Детский доктор Эмилий Фёдорович Термен, друг семьи Дягилевых, тоже не питал больших иллюзий по поводу здоровья Серёжи и был особенно внимателен к мальчику, полагая, что сейчас вести его по жизни нужно с большой осторожностью. Он настоятельно советовал ни в коем случае не форсировать, а, напротив, всячески сдерживать эмоциональное и умственное развитие ребёнка вплоть до семилетнего возраста.

— После семи лет корни жизни в нём очень окрепнут, — давал оптимистический прогноз маленький, чёрненький, косоватый доктор Термен, — а после десяти можно будет и успокоиться.

Елене Валерьяновне было нелегко следовать совету доктора. Серёжа проявлял «беспримерную настойчивость» и с удвоенным усилием искал «других способов удовлетворить свою любознательность», если не получал ответа на свои детские вопросы. Его пытливость и наблюдательность нередко настораживали взрослых. Он удивлял их своей серьёзностью, а

иногда — совсем не детским выражением лица, «когда он, например, не двигаясь с места, часа по два просиживал, приткнувшись к роялю, сосредоточенно слушая музыку». В дягилевской «семье-музыкантше» (так её назвала Елена Валерьяновна) любовь к музыке прививалась буквально с пелёнок и занимала важнейшее место в повседневной жизни.

Ещё одна особенность Серёжи — зачастую моментальная утрата интереса к тому, чего он несколько минут назад так добивался и страстно желал. Некоторые объясняли это детскими капризами и преходящим явлением, но Елена Валерьяновна смотрела глубже. Она увидела в этом черту его характера. И в дальнейшем сделала правильный вывод — Серёжа гораздо больше живёт стремлением к цели, преодолением препятствий на пути к ней, чем успехом от достигнутого результата.

Многие говорили, что Серёжа очень похож на свою мать, Евгению Николаевну. От матери он унаследовал слегка раскосые глаза, с приподнятыми уголками в сторону переносицы и опущенными к вискам. Позднее Тамара Карсавина писала о дягилевских глазах, «странно сужающихся в уголках», а Жан Кокто не без юмора сравнивал их с «португальской устрицей». Бабушка Варвара Николаевна Евреинова высказывалась о глазах своего внука с грубоватой прямоотой: «Косой, как мать».

В положенный срок в новой семье Дягилевых ожидалось пополнение, и 7 июля 1875 года у Сергея появился единокровный брат Валентин. Осенью Елена Валерьяновна стала уговаривать мужа взять большой отпуск, чтобы всей семьёй отправиться на отдых за границу. Идея принадлежала её отцу В. А. Панаеву. Во-первых, он мечтал о том, чтобы его средняя дочь Александра брала уроки пения у Полины Виардо^[3] в Париже, во-вторых, намеревался сам пройти курс лечения на курорте Ривьеры и, в-третьих, пожелал, чтобы Дягилевы за компанию поехали тоже.

По-видимому, Павел Павлович был не в восторге. Что за отдых во Франции с малыми детьми — трёхмесячным и трёхлетним? Оказалось, что заграничной поездке препятствовали и накопившиеся у него долги, которые тесть тут же согласился оплатить. По этой причине, как обычно и бывает, у Панаева испортились отношения с зятем. Это произойдёт позднее, а в конце ноября 1875 года Дягилевы со своими чадами и домочадцами выехали во Францию. «Корзинка-кровать, пелёнки, грелки и няня со своими подушками и узелками составляли главную заботу всего путешествия», — вспоминала Елена Валерьяновна. А няня Дуня оказалась

довольно беспомощна в новой для неё ситуации.

Однако жалеть о семейном отдыхе Дягилевым не пришлось. В Париже они встретились с Сашей, которая уже училась у мадам Виардо. Затем они отправились в Ментону и сняли там дачу, виллу Гастальди, на самом берегу моря. Елена Валерьяновна писала отцу, «дедушке с хорошим лицом» (как однажды назвал его Серёжа Дягилев), отложившему свой отъезд на какой-то срок: «Ты ещё мёрзнешь в Петербурге, а мы здесь, семейство пузанчиков, прибавляем себе жирку. <...> Детишки мои катаются как сыр в масле. Серёжа играет на бережку, Линчик [Валентин] спит в корзиночке в тени лавровых кустов, а мы с Поленькой похаживаем, греемся и любуемся всем окружающим».

В Ницце, где Дягилевы провели около двух месяцев, они вместе с Валерьяном Александровичем побывали в гостях у Павла фон Дервиза^[4] в его великолепном замке Вальроз. Хозяин славился своей благотворительностью и как раз тогда учреждал Владимирскую детскую больницу в Москве. К тому же он был страстным любителем музыки и содержал в своём замке на Лазурном Берегу «действительно идеальный симфонический оркестр», лично им составленный из первоклассных музыкантов. Оркестр фон Дервиза доставил Дягилевым огромное наслаждение. А хозяин Вальроза в свою очередь пришёл в восторг от голоса Павла Павловича и стал уговаривать его петь в русской опере, которую намеревался у себя поставить.

Весной 1876 года супруги Дягилевы приняли участие в благотворительной акции русской колонии в Ницце. На концерте в пользу бедных, организованном графом В. А. Соллогубом^[5] и его дочерью княгиней Гагариной, они порадовали публику классическими партиями из оперы Глинки «Жизнь за царя». Павел Павлович исполнил партию Собинина в трио «Не томи, родимый», а его жена — арию Вани «Бедный конь», которая у Дягилевых в шутку называлась «Бедная тпруська». Это был, как писала Елена Валерьяновна, «наш первый публичный концерт».

На русском кладбище в Ницце вместе со своим отцом она посетила могилу А. И. Герцена, которого помнила «особенно хорошо» с того времени, когда ей было семь лет. Тогда в Лондоне Александр Герцен и Николай Огарёв издали книгу её отца «Об освобождении крестьян в России». Любопытно, что в те же годы, когда Панаев дружил и сотрудничал с Герценом, её будущий свёкор П. Д. Дягилев как частное лицо финансировал антигерценовское издание — книгу «Искандер Герцен», напечатанную в 1859 году в Берлине. Случайно узнав об этом, Елена

Валерьяновна приложила немало усилий к тому, чтобы имя Герцена не стало камнем преткновения в отношениях двух семейств.

Из Ниццы Дягилевы ненадолго выезжали в Монте-Карло, где побывали на симфоническом концерте. Перед православной Пасхой они приехали в Париж. Здесь они встречались с Полиной Виардо и Тургеневым, Камилем Сен-Сансом и Эмилем Золя, познакомились с Константином Маковским, «модным в то время» салонным и государевым живописцем. «У Маковского был хороший баритон, — сообщала Елена Валерьяновна, — и мы часто пели с ним квартеты — сестра, муж и я». Дружба с Маковским продолжится и в Петербурге, где в мастерской художника, превращённой в театральный зал, Александра Панаева и Елена Дягилева будут участвовать в любительских спектаклях и живых картинах.

Между тем Полина Виардо занималась постановкой голоса Александры Панаевой и радовалась успехам своей ученицы. Вместе с ней она выступала в концерте, организованном И. С. Тургеневым в пользу русской молодежи, учащейся в Париже. Дягилевы и Панаевы, конечно же, присутствовали на этом концерте и горячо аплодировали Татусе (так называли Александру все домашние и близкие люди), наслаждаясь звучанием её голоса с чарующим тембром. Она тогда исполняла арию Гориславы из оперы «Руслан и Людмила» и несколько других вещей. А мадам Виардо пела по-русски романсы своего сочинения. «Её немолодое некрасивое лицо преобразилось и сделалось привлекательным, когда она запела, а от дикции её мороз пробежал по коже», — вспоминала Е. В. Дягилева.

Яркие впечатления она вынесла от общения с И. С. Тургеневым. Елена Валерьяновна хорошо знала его литературные произведения и смело вела беседу с писателем. Приглашенный к Панаевым на чашку чая, Иван Сергеевич поначалу был неразговорчив, но стоило завести речь о романе «Отцы и дети», как его «скучающий вид вдруг исчез, сонные глаза оживились». Он с удовольствием рассказал о встрече с молодым человеком, послужившим прототипом Базарова. Затем охотно поведал о некоторых особенностях своего творческого процесса и о том, как «долго он носит в себе образы своих героев, как они постепенно становятся неотвязчивыми, преследуя его всюду...».

В один из этих дней в Париже Павел Павлович получил известие, что Анна Ивановна Дягилева с дочерью Маришей отдыхают в Швейцарии. Он съездил в Женеву и, вернувшись обратно в Париж, привёз от мамы новость о предстоящей женитьбе своего брата Николая (Кокушки) в Бикбарде. На свадьбу в Пермскую губернию собирались ехать все родные,

и Павел решил ехать всей семьей. Такое решение зятя вызвало жёсткое сопротивление Валерьяна Александровича. Он долго настаивал и даже требовал, чтобы Павел поехал в Пермь один, а семья осталась с Панаевыми во Франции.

«Борьба была тяжёлая», — сообщила Елена Валерьяновна, испытавшая в первую очередь на себе отцовский нрав. Тем не менее Дягилевы поступили по-своему. Приехав в Петербург, дочь писала отцу: «Не мучься, голубчик папа, мыслью, что надо было нам поступить иначе. Нет, даже с твоей любовью и с твоим умом ты не можешь *устроить* счастье, которое желаешь для меня. Оно *даётся* Богом. Не ищи его для меня, я никогда не гонялась за ним, не искала его, мне сам Бог поставил его на пути <...> Я знаю только одно — я люблю мужа и уважаю его, следовательно, место моё около него». Рискуя стать «плохой» и непокорной дочерью, Елена Валерьяновна предпочла быть хорошей женой и матерью.

Прожив с родителями во Франции пять месяцев, Серёжа едва ли сохранил хоть какие-то воспоминания об этом семейном вояже. На память осталась лишь фотография, запечатлевшая малыша с глазами, как вишни, верхом на ослике в Ментоне. Во Франции, вероятно в Ницце, ему исполнилось четыре года.

Глава третья

ПЕРМСКИЙ ДЕДУШКА И ДЕБЮТ СЕРЁЖИ В БИКБАРДИНСКОМ ТЕАТРЕ

Через неделю после возвращения в Петербург в конце апреля 1876 года семья Дягилевых вновь пустилась в дорогу. Если Павел Павлович бывал у отца в Пермской губернии чуть ли не ежегодно, то для Елены Валерьяновны, Сергея и Валентина это была первая поездка на Урал. Они отправились по железной дороге через Москву в Нижний Новгород, затем плыли на комфортабельном колёсном пароходе компании «Кавказ и Меркурий» по Волге и Каме. Путешествие по двум многоводным рекам доставило Дягилевым огромное удовольствие. «За Казанью у Богородска, где встречаются обе реки, <...> половодье стояло такое, что берегов не было видно», — вспоминала Елена Валерьяновна. Лесные, холмистые и невысокогорные уральские ландшафты её словно завораживали: «Я проводила целые дни на палубе, а когда наступала ночь, мирная, весенняя белая ночь, совсем уж не хотелось уходить».

О пароходе «Сибиряк», на котором путешествовали Дягилевы и где Павел Павлович со своей семьёй был принят, «как на своей собственной яхте», Елена Валерьяновна записала тогда же услышанную частушку:

*Кама-матушка шумит,
«Сибиряк» по ней бежит;
Он свисточки подаёт
И к Перми уж пристаёт.*

Накануне прибытия в Пермь на борту парохода поздно вечером неожиданно появились три брата Поленьки, в том числе жених Кокушка, а также его невеста Надежда Фохт. В качестве сюрприза они пожелали заранее встретить семью своего петербургского брата. Всею компанией они шумно ввалились в каюту — с громкими возгласами и смехом, которые были тотчас прерваны, по словам Е. В. Дягилевой, «строгим шиканьем нянюшки, боявшейся, чтобы не разбудили детей».

На другой день всю эту дягилевскую ватагу на пермской пристани

встречал папаша — спокойный, сдержанный и немного церемонный. У Павла Дмитриевича было гладко выбритое лицо с глубокими морщинами. В его «холодных стальных глазах» лишь на мгновение вспыхнул радостный огонёк. Он был в тёмном летнем пальто и мягкой серой шляпе. А рядом с ним стояли три нарядных внука-подростка, сыновья старшего сына Ивана, «в чёрных полуфрахках, в белых жилетах и белых галстуках».

Сразу же стали подавать экипажи. Елена Валерьяновна описала эту памятную встречу: «Первой подъехала двухместная коляска. «Садись», — сказал мне папаша. Я села. Тогда он приказал нянюшке подать мне Линчика [Валентина] и прибавил: «Войди в мой дом с сыном твоим на руках». И так мы вдвоём с Линчиком совершили свой первый въезд в Пермь во главе целой процессии экипажей». Строгий голос и библейский тон Павла Дмитриевича, вероятно, смутил Елену Валерьяновну, но об этом в её воспоминаниях не сказано ни слова, как и о Серёже, который тоже участвовал в той торжественной церемонии и, надо полагать, был усажен в один из экипажей вместе с преданной няней Дуней.

Ехали недолго, меньше десяти минут. Сначала — вдоль Камы по Монастырской улице, поднимаясь по брусчатке всё время в гору. Не доезжая до Спасо-Преображенского кафедрального собора, свернули налево на Сибирскую улицу и остановились у большого дягилевского особняка, занимавшего почти полквартала. В начале мая погода стояла тёплая, солнечная. Начавшие зеленеть сады и скверы вызывали отрадные чувства.

«Пермь, единственный губернский город, стоящий на Каме, <...> выстроен правильно, — отмечал в своих «Дорожных записках» П. И. Мельников (Андрей Печерский), — можно сказать, правильнее Нью-Йорка: ровные, большие кварталы, прямое и параллельное направление улиц и переулков бросаются в глаза <...> каждому приезжему». В 1780 году Екатерина II издала указ о строительстве на Урале, где со времён Петра I шло активное освоение месторождений полезных ископаемых, современного города столичного уровня — Перми и Пермского наместничества как оплота центральной власти.

Однако после смерти Екатерины II темпы градостроительства значительно снизились. «...Пустое место, которому лет двадцать перед тем велено быть губернским городом: и оно послушалось, только медленно», — писал о Перми Филипп Вигель^[6], когда был там проездом летом 1805 года в составе направляющегося в Китай русского посольства. Но о реке, главной достопримечательности города, он писал иначе: «Всем она взяла, сия величественная Кама, и шириной, и глубиной, и быстротой, и я не могу

понять, почему полагают, что она в Волгу, а не Волга в неё впадает».

Во второй половине 1870-х годов Пермь продолжала формироваться как основной транспортный и административный центр Урала, оставаясь по-прежнему чиновничьим городом. В ней проживало около тридцати тысяч человек. Каждый десятый пермяк был дворянином, но потомственных дворян среди них было не много. К ним и принадлежал дед Сергея Дягилева — Павел Дмитриевич.

Он родился в Перми как раз в тот год (1808), когда его отец Дмитрий Васильевич Дягилев с благотворительной целью открыл построенный им госпиталь для бедных близ пермского храма Рождества Богородицы. Павел Дмитриевич осиротел, когда ему не исполнилось ещё и пятнадцати лет. Тем не менее уже тогда он служил в чертёжной 1-го департамента Пермского горного правления.

Вскоре родственники отправили юношу в Петербург, где он учился в Главном инженерном училище, а после окончания в нём же продолжил службу. Затем он участвовал в Русско-турецкой войне 1829–1830 годов, несколько лет служил в аракчеевских военных поселениях, в Корпусе лесничих Министерства государственных имуществ и в Специальной комиссии государственного коннозаводства. На службе он отличался «неутомимым трудолюбием» и «очень независимым характером». Имея воинское звание майора и чин коллежского советника со старшинством (что соответствовало в Табели о рангах чину полковника), Павел Дмитриевич летом 1850 года вышел в отставку и вернулся в Пермскую губернию, чтобы заниматься своим имением.

Как единственный продолжатель рода Дягилевых, от родителей он унаследовал построенный в 1811 году Бикбардинский винокурный завод. По возвращении в родные места он первым делом модернизировал завод, перестроил барскую усадьбу и каменную церковь Рождества Богородицы в Бикбарде, тем самым продолжив дело своего отца. Одновременно он расширил свои владения, купив в Осинском уезде Николаевский винокурный завод, расположенный на границе Пермской и Уфимской губерний.

Здесь Павел Дмитриевич на собственные средства завершил строительство заброшенной прежними владельцами деревянной церкви Казанской иконы Божией Матери и заложил новый каменный храм в честь Николая Чудотворца. При выборе «образцового» проекта он остановил свой взор на пятиглавой церкви в византийском стиле, которая являлась уменьшенной копией Благовещенского собора в Санкт-Петербурге,

построенного по проекту архитектора К. А. Тона в конце 1840-х годов для лейб-гвардии Конного полка. В Пермском крае ныне это единственная сохранившаяся, отреставрированная и действующая церковь из нескольких православных храмов, построенных П. Д. Дягилевым.

Благодаря исключительной энергии, которую отмечали многие современники, Павел Дмитриевич преуспевал в своих делах. Вскоре он сделал винокуренные заводы в Осинском уезде, а также водочный и пивоваренный заводы в Перми источником больших доходов. Однако его семейная жизнь — он женился в 1836 году на Анне Ивановне, дочери адмирала И. С. Сульменева — дала трещину, а всё более прибывающие средства являлись новыми поводами для раздора.

Отправившись однажды в казначейство за деньгами, он исчез на две недели с каким-то неизвестным рыжим и хромым монахом и вернулся без гроша, как рассказывала его жена, «похудевший, побледневший и мрачный». Его тяготили внутренние противоречия, связанные с «отравленным источником» семейного благосостояния. По этой причине, скорее всего, он и «отдался страстным религиозным переживаниям». С тех пор набожность и благочестие, религия и церковь стали для него превыше всего.

«Прежний Павел Дмитриевич — полный, весёлый, немного сибарит, большой меломан, любитель выездов, приёмов, театров, маскарадов — исчез, как не бывал», — сообщает Е. В. Дягилева. Пережив душевный перелом и словно заново родившись, он стал совершать паломничества по святым местам, делать громадные взносы в монастыри, строить церкви и учреждать странноприимные дома. Между супругами выросла стена отчуждённости, но они никогда не доходили до открытой и грубой вражды. Стали жить на два дома: она — в Петербурге, он — в Перми и Бикбарде.

Ещё при жизни Павел Дмитриевич стал легко узнаваемым прототипом литературного героя Н. С. Лескова под именем «г-на N.», гротескового образа невероятно набожного помещика. Одно время он горел желанием уйти от соблазнов мирской жизни в монастырь, — монашество его особенно привлекало. Как полагал Лесков, «г-н N. хотел всё нажитое с русского народа отдать в жертву монастырям и таким способом примириться с Богом и «спасти души детей своих нищетою».

Следует отметить, что Николай Семёнович Лесков в Пермской губернии никогда не бывал. Первой пробой его пера была статья «Очерки винокуренной промышленности» в журнале «Отечественные записки» за 1861 год. Очевидно, тема этой статьи, столь важная для занимающихся винокурением дворян-помещиков, и послужила поводом для знакомства

Лескова с петербургскими Дягилевыми, жившими с ним по соседству на Фурштатской улице. Журналист и писатель получал разнообразную и ценную информацию от своих соседей, с которыми он установил «доброе знакомство».

Прежде всего — по словам сына и биографа писателя Андрея Лескова — это был «молодой, весёлый офицер самого блестящего кавалерийского полка, Павел Павлович, кавалергард». Именно от него Н. С. Лесков услышал занятный рассказ о его отце Павле Дмитриевиче Дягилеве и пермском архиепископе Неофите, которые стали героями одной «картинки с натуры» в лесковском сборнике «Мелочи архиерейской жизни». Здесь же фигурировали и дети Павла Дмитриевича — молодые люди, приехавшие погостить к отцу. В Петров день они «прекрасно пели на клиросе сельской церкви» и дважды по просьбе архиепископа Неофита, пожелавшего послушать их светское пение, «под аккомпанемент фортепиано пропели лучшие номера из «Жизни за царя», «Руслана [и Людмилы]» и многих других опер». «Владыка всё слушал и всё одобрял», — писал Лесков о том концерте, который состоялся в Бикбарде в конце 1860-х годов. Среди его участников был будущий отец Сергея Дягилева — Павел Павлович «в мундире кавалерийского [кавалергардского] офицера».

Свою музыкальность Поленька ярко проявил и в этот приезд к папаше по случаю предстоящей свадьбы младшего брата Кокушки. Свадебные празднества начались за две недели до венчания в Бикбарде и открылись в пермском доме Дягилевых танцевальным вечером, устроенным Павлом Дмитриевичем в честь жениха и невесты. Было множество приглашённых — «вся Пермь с вице-губернаторшей мадам Лысогорской во главе». Когда начались танцы, «Поленькино дирижёрство всех расшевелило и развеселило, — свидетельствовала Елена Валерьяновна. — Оно подействовало даже на папашу, <...> суровые морщины его вдруг разгладились, и на лице появилась добрая улыбка. Он следил за Поленькиной мазуркой, смеясь и то и дело приговаривая: «Каков... Каков...».

Кроме танцев на этом же вечере состоялось концертное выступление Пермского музыкального кружка, основанного Иваном Павловичем Дягилевым, старшим сыном хозяина особняка. «Музыка подняла настроение до такой степени, что гости вышли от нас только в семь часов утра — и на крыльце очутились в сугробах снега, — вспоминала Е. В. Дягилева. — Никто не подозревал, что летний день превратился в зимнюю ночь, и все обомлели, увидав при утреннем свете белые улицы, крыши и

деревья». Уральская погода преподнесла сюрприз, ничуть не омрачив праздничного настроения.

Тогда же, в один из майских дней 1876 года, в Перми был сделан групповой фотопортрет всех Дягилевых (кроме детей), присутствовавших в доме Павла Дмитриевича. Папаша с тростью и в длинном застёгнутом сюртуке был посажен в центр этой памятной композиции. На левое колено он положил светлую шляпу, в неё же и перчатки. Плотно сжатые губы, выраженная на лице строгость и достоинство, чуть заметная напряжённость фигуры — всё говорило о том, что этот человек умеет держать себя в руках. Справа от него занял место по старшинству сын Иван, крепкий мужчина с бородой «французская вилка», уже давно переселившийся к отцу в Пермскую губернию и три года назад овдовевший.

По левую сторону от папаша села невестка Елена Валерьяновна. За ней разместился супруг в двубортном военном мундире. С ним рядом встал самый высокий брат — Михаил, «добрый великан», недавно вернувшийся в Пермь из Средней Азии и пока ещё холостой. Между ним и младшим братом — женихом Николаем, повернувшимся в профиль, — его невеста Надежда Фохт (будущая Дягилева). С гордым, независимым видом она скрестила руки на груди, и её будущая карьера провинциальной актрисы на «сильно драматические роли» здесь уже явно просматривалась. И наконец добавим, что это единственная семейная фотография, где Павел Дмитриевич запечатлён с четырьмя сыновьями.

Вскоре всё дягилевское семейство отправилось на юго-запад Пермской губернии в Осу — старинный город на левом берегу Камы — встречать мамашу Анну Ивановну с дочерью Маришей и её детьми. Все они только возвращались из Швейцарии. Затем из Осы последовал переезд в Бикбарду — без малого 100 вёрст — в громадных казанских тарантасах. В каждой упряжке было несколько маленьких и с виду невзрачных лошадей, которые с места пускались вскачь и летели так «до следующей станции с горы на гору, по мостам, по кочкам без оглядки».

Бикбарда произвела на Елену Валерьяновну самое приятное впечатление. В отличие от пермского дома там «не было ни редкой мебели, ни картин, ни драгоценных фарфоров, ни элегантных экипажей, но везде рядом с простором было удобно, уютно, симпатично». Особенно её поразил бикбардинский балкон — деревянный, с колоннами, под крышей, — который «тянулся вдоль всего южного фасада одноэтажного деревянного дома и даже дальше фасада, так как кончался большой ротондой, целиком выступавшей за угол дома <...> На ротонде пили обыкновенно вечерний

чай, смотрели на закат солнца... Часть балкона, с противоположного от ротонды конца, служила летом столовой, и в ней свободно садилось за стол до пятидесяти человек». Елена Валерьяновна уверяла, что этот балкон, показавшийся ей знакомым много-много лет, жил в её воображении «всю жизнь», и она «постоянно изображала его в своих детских рисунках и воспевала в отроческих французских повестях».

Экскурсии по Бикбарде и окрестностям проводила сама Анна Ивановна. Мамаша, как известно, не любила Пермь и воспринимала её так же, как и А. И. Герцен, высланный сюда в 1835 году и позднее вспоминая о былом: «Пермь меня ужаснула, это преддверие Сибири, там мрачно и угрюмо». Мамаша как будто вторила ему, говоря о губернском городе: «Кроме арестантов в кандалах, милочка моя, никого не видно». А Бикбарду она обожала.

Её большой гордостью был бикбардинский усадебный сад, который «содержался по-царски» и по этой причине заставлял «кряхтеть папашу». Замечательно распланированная территория парка начиналась с южного фасада старого дома (где находился крытый балкон), закрывая его тенистыми деревьями, и спускалась с горы уступами. Посреди сада стояла белокаменная беседка с колоннами и высокими стрельчатыми окнами. К этому изящному строению сходилось несколько аллей, усыпанных жёлтым речным песком. Находящаяся вблизи беседки широкая лестница вела к нижней террасе парка. Ещё ниже и немного в стороне от центральной оси скрывалась другая беседка, небольшая и заросшая хмелем, за которой виднелась дорога на Солодовские луга, маленький усадебный пруд и поднимающийся в гору сосновый бор. Земляничные поляны среди сосен стали любимым местом для прогулок детей.

Для Елены Валерьяновны наиболее дорогим и памятным уголком в бикбардинском саду была уединённая скамейка под берёзами, напротив восточной стены церкви. Эту стену украшала большая фреска на евангельский сюжет «Моление о чаше». Рождество-Богородицкая церковь, «вошедшая в сад, как в жизнь людей», за последнюю четверть века уже дважды перестраивалась по желанию Павла Дмитриевича. При его жизни она всегда оставалась уютной и ухоженной. Иначе говоря, храм сиял. Не зря Н. С. Лесков писал, что в нём «всегда всё было в исправности: чистота, порядок, книжный обиход, утварь и ризница — словом, всё благолепие».

В этой церкви в Духов день и состоялось венчание Николая Дягилева и Надежды Фохт. Описав весь праздничный ритуал, Елена Валерьяновна не без белой зависти отметила, что ни одна девушка «в мечтаниях своих о свадьбе не могла бы пожелать себе более поэтичного венчанья, чем то,

которое выпало на долю Надежды Эдуардовны в этой прелестной церкви».

Одним из ярких эпизодов свадьбы являлась барская раздача денег бикбардинскому простому люду. Такой «обычай старины» существовал в Бикбарде со времён крепостного права. По большим праздникам сельчане после церковной службы сразу же направлялись к ротонде и обступали её в ожидании. И вот на ротонду, как на трибуну, вышел Павел Дмитриевич с молодожёнами. «Ему подают мешок с серебром, которое он бросает пригоршнями в толпу. Молодые вслед за ним исполняют тоже... Крик и давка, с которыми кидаются за летящими монетами, схватки бросающихся оземь ловить их напоминают своим неистовством даже дикую старину», — комментировала Елена Валерьяновна, не заметив, вероятно, того, что кое-кто из гостей явно наслаждался этим зрелищем.

Гостей у Павла Дмитриевича в Бикбарде собралось немало. Только дягилевской родни около сорока человек, в том числе младшая дочь Юлия с двухлетней дочуркой и мужем — молодым полковником Генерального штаба П. Д. Паренсовым. Муж старшей дочери Анны — главный военный прокурор русской армии В. Д. Философов заехал в Бикбарду на свадьбу по дороге в Сибирь, куда направлялся по делам службы. Кроме него, никто из большого дягилевского семейства никуда не спешил, и после свадьбы праздная и привольная бикбардинская жизнь продолжалась ещё полтора месяца.

По словам Елены Валерьяновны, «веселье кипело у нас с утра до вечера». Тогда же она заметила, что если Дягилевы соберутся вместе, то «помимо их воли в них самих и кругом них жизнь бьёт ключом». Они совершали пешие прогулки, устраивали пикники на лесных полянах, пили чай в роскошных Солодовских лугах, завтракали на Зотинской мельнице, пировали в День Петра и Павла на горе Парнас, купались в прудах, в извилистой, чистой и быстрой речке Танап на Николаевском Заводе. Когда катались на лошадях, Анна Ивановна всегда первая выходила садиться в экипаж, запряжённый тройкой, и «ехала впереди, указывая путь другим экипажам. Таким образом мы исколесили все окрестности: леса, высоты, с которых открывались виды прямо необъятные, громадные сёла, наполовину христианские, наполовину языческие, татарские деревни с мечетями», — рассказывала Е. В. Дягилева.

Тем летом в Бикбарде появился домашний театр, перестроенный из большого пустующего сарая, примыкавшего к двухэтажному господскому дому из красного кирпича. Строительством занимался плотник Борис — «в валенках и в приплюснутой блином фуражке на курчавой голове». Елена Валерьяновна восторженно сообщила, что он соорудил «такую сцену, какой

мы в Петербурге и во сне не видали. Всё крепко, прочно, как будто на сто лет поставлено, высоко, широко». Даже суфлёрская будка была, как и полагалось на сцене театра.

Павел Дмитриевич благодушно смотрел на эту затею и, наверное, вспоминал о своих давних театральных увлечениях — и пермских, и петербургских. С этого года он решил оказывать поддержку строящемуся в Перми Городскому театру, тем более что с одним из авторов проекта, Рудольфом Карвовским, он был уже давно знаком. По чертежам этого архитектора 15 лет назад он перестраивал свой пермский дом на Сибирской улице, увеличив его почти в два раза. На строительство каменного здания Пермского театра П. Д. Дягилев пожертвовал значительную по тем временам сумму — 4300 рублей серебром, которая вносилась по частям до окончания строительных работ.

После нескольких репетиций на сцене нового бикбардинского театра состоялся театральный дебют четырёхлетнего Серёжи, привлечённого к участию в домашнем спектакле. Представление начиналось живыми картинами из сказок Шарля Перро. После открытия занавеса зрительный зал, битком заполненный, увидел бабушку (Анну Ивановну), которая, как вспоминает Е. В. Дягилева, «согласилась надеть чепец с большой рюшкой и сесть на сцену, где устроен был сад из живых растений и цветов и где все наличные внуки разместились кругом её кресла». Кроме детской вступительной массовки в других картинах у Серёжи были ещё две сольные роли — Красной Шапочки и Мальчика-с-пальчика. С первой ролью он справился хорошо, но во второй — он убежал со сцены, «когда под деревом очутился вместо дяди Коки [Николая] настоящий людоед в красном кафтане и с чёрной бородой».

Зрительские аплодисменты и смех звучали одновременно. Увидев бегство внука-дебютанта, Павел Дмитриевич «смеялся по-детски, с самозабвением». Так же он реагировал и во время разыгранной взрослыми его детьми пьесы графа В. А. Соллогуба «Беда от нежного сердца», одной из самых популярных сочинений второй половины XIX века. В главной роли этого лёгкого, искромётного музыкального водевиля с интригующим сюжетом блистал Серёжин отец.

Живые картины по требованию публики повторили на следующем спектакле, и Серёжа больше не сбегал с подмостков театра. Но главным номером была сцена у монастырских ворот из четвёртого действия оперы Глинки «Жизнь за царя». Плотник Борис выстроил декорации на славу, среди Дягилевых нашёлся и художник. Инициатором постановки и режиссёром выступил Иван Павлович, знавший оперную партитуру

наизусть. Своим помощником он назначил брата Павла. «Образовался большой хор из семьи, церковных певчих и даже с участием отца диакона (великолепного баса), спрятанного от публики за ёлками», — писала Елена Валерьяновна. Она же тогда исполняла партию Вани — в театральном костюме и с актёрской игрой — «с не меньшим волнением, чем в ниццском концерте».

Поездка в Пермскую губернию превзошла все её ожидания. Она ничуть не жалела, что не осталась вместе с детьми во Франции. За два с половиной месяца она получила здесь столько новых приятных, ни с чем не сравнимых впечатлений! Её окончательно пленила атмосфера дягилевского семейства. Да и дети, особенно в Бикбарде, чувствовали себя прекрасно. Но большой отпуск Павла Павловича подходил к концу, и его семья в середине июля, не заезжая в Пермь, отбыла из Осы в Петербург.

Глава четвёртая

ПЕТЕРБУРГСКАЯ БАБУШКА И «ЧЕТВЕРГИ» У ДЯГИЛЕВЫХ НА ШПАЛЕРНОЙ

«Я здесь совсем захлопоталась, — писала детям Анна Ивановна, оставшаяся на всю осень в Перми. — Водворяю по мере возможности чистоту <...>, вывожу тараканов. Но, кажется, по отъезде моём всё опять придёт в первобытное состояние. Таков закон Перми! <...> Полагаю, что теперь вы уже все собрались, и признаться, очень уж захотелось к вам». По неоспоримому материнскому праву Анна Ивановна возглавляла петербургский круг дягилевской семьи.

В то время ей было под шестьдесят. «Она была видная, довольно полная, держалась прямо, ходила с высоко поднятой головой, носила очки, и в тёмных гладких волосах пробивалась седина, — вспоминала Е. В. Дягилева. — Весь наружный облик был благообразный, важный и строгий, но напряжённое и, как многие находили, гордое выражение лица смягчалось грустными карими глазами <...>, а иногда даже неудержимым молодым смехом, которым мамаша могла вдруг залиться до слёз — в полном смысле слова. <...> С первого взгляда никто не мог бы предположить, что в ней сохранилось столько юмора и весёлости, сколько она иногда обнаруживала. Одевалась Анна Ивановна хорошо, но как-то случайно. На ней было всегда всё модное, дорогое, иногда очень красивое <...> Она всю жизнь любила туалет и до сих пор много на него тратила, хотя выезжать, собственно, не выезжала, — бывала только у своих и редко в театре; да и приёмов уже не делала, кроме воскресных обедов, на которые собиралась почти исключительно одна семья».

Словесный портрет Анны Ивановны ярко дополняет занимательная история, рассказанная её старшей сестрой Екатериной, весёлой, незлобивой старой девой. Молодому Павлу Дмитриевичу Дягилеву из всех дочерей вице-адмирала Сульменева больше нравилась именно она: «Он стал за мной ухаживать, наметив меня себе в жёны». Но тут случилось неожиданное. В него влюбилась другая дочь вице-адмирала, семнадцатилетняя Анна, только что окончившая Патриотический институт благородных девиц в Петербурге. Однажды, «когда сёстры улеглись спать и потушили свечи», Анна вдруг соскочила со своей кровати, бросилась к

Катеньке и, «обливаясь слезами, стала шёпотом умолять её уступить ей жениха». Катя с лёгкостью исполнила просьбу сестры, потому что сама она была влюблена совсем не в Павла Дягилева, а в своего кузена Александра Гирса. Анна Ивановна если и не знала, то, скорее всего, об этом догадывалась.

Тем не менее этот простодушный шаг стратегически точно вывел её к заветной цели — «уступка» состоялась. Павел Дмитриевич играл на клавикордах, пел, Аненька тоже пела. Катенька не присоединилась к музыке, а предоставила сестре спеваться с «избранником её сердца», как говорилось тогда». Страстный и порывистый Дягилев, «не знавший удержу ни в каких увлечениях», был большим меломаном и не скрывал своей гордости, что учился фортепианной игре у самого Джона Филда^[7], среди учеников которого были А. Гурилёв, В. Одоевский и М. Глинка. Анна наслаждалась игрой Павла Дягилева, когда он виртуозно и с большим чувством исполнял ноктюрны Филда и сонатины Клементи.

Двадцать шестого апреля 1836 года в Петербурге состоялось венчание Павла и Анны в Исаакиевском кафедральном соборе. После свадьбы молодые жили в собственном доме на Фурштатской, 13. Первые десять лет их супружеской жизни прошли в любви и согласии — «они пользовались безоблачным счастьем». К концу 1840-х годов в их семье было уже семеро детей. Старшие дети — Анна, Иван, Мария, Наталья — читали «по-русски, по-французски и по-немецки», изучали грамматику, историю и географию. С немалым удовольствием они занимались музыкой. «Мы постараемся потешить Вас музыкой и сыграем «Гугенотов» отлично, — писала своему отцу старшая двенадцатилетняя дочь Ноночка (Анна), — чтоб Вы бы остались довольны нашею игрою и нашли бы её если не лучше, то и не хуже той, которую Вы слышали в Перми в концерте»^[8].

Когда отец семейства вышел в отставку и уехал в Пермь, самому младшему сыну Поленьке исполнилось всего два года. Очевидно, Анна Ивановна тоже загорелась идеей заняться имением, потому что через год, в 1851-м, семья Дягилевых решила переселиться в Пермскую губернию. «Вскоре после Пасхи, — пишет Елена Валерьяновна, — из Петербурга двинулся караван дормезов^[9], колясок и тарантасов, получив напутственное благословение от дедушки Ивана Саввича Сульменева, отца Анны Ивановны, которого она боготворила». Об этом путешествии, продолжавшемся целый месяц, мамаша очень любила рассказывать: «Как все путешествия того времени, оно совершалось с днёвками, ночёвками, с живыми курами в корзинах, привязанных к кузовам экипажей...» Тем

временем в Бикбарде шла спешная перестройка старого барского дома и главная забота была — угодить Анне Ивановне, что вполне удалось. По сведениям Е. В. Дягилевой, «она с первой же минуты полюбила Бикбарду, так же как и вся семья».

На зиму они переехали в Пермь, и в декабре того же года у них родился сын Николай (Кокушка), единственный пермяк из дягилевских детей. Однако к Перми у Анны Ивановны душа не лежала. Под предлогом воспитания детей в конце следующего лета караван «вернулся обратно в Петербург, но сам Павел Дмитриевич с тех пор остался в Перми». Мамаша предпринимала ещё несколько попыток переселения в Пермскую губернию, но все они заканчивались тем же. Больше года она не выдерживала и могла свободно вздохнуть лишь тогда, когда снова возвращалась в Петербург.

После летней поездки на Урал в 1876 году петербургский круг семьи Дягилевых сплотился ещё теснее. Они часто встречались — у мамаша на воскресных обедах, у Паренсовых, Философовых, у Мариши Корибут-Кубитович. Повод к постоянным собраниям на квартире Павла Павловича дал приезд из Парижа Александры Панаевой. «Её давно не слышали в Петербурге и не могли достаточно послушаться», — уверяла Елена Валерьяновна. У Дягилевых Александра Панаева выступала со своим «присяжным аккомпаниатором» Николаем Свирским, которого брала с собой в Париж.

Молодой пианист Свирский, из семьи небогатых помещиков, «с вечно осклабленными губами», был известен всем Дягилевым. Будучи студентом, он несколько лет служил репетитором детей сестры Мариши и даже жил в её доме. А как аккомпаниатор идеально исполнял свою роль. «Плоховал он только тогда, когда совершенно растает от восторга — заплачет и растеряется, — писала Е. В. Дягилева. — В таких случаях он получал удары по пальцам от певицы, но это мало помогало, потому что тогда ещё больше он таял и ещё больше влюблялся». Зимой Александра Панаева снова уехала с ним во Францию для продолжения уроков у Виардо. Но собрания у Дягилевых на Шпалерной улице не прекратились. У них возникла идея организовать домашний музыкальный кружок.

«Поленька принялся собирать хор, приобретать ноты, отдавать в переписку партии... Всё это при его энергии спорилось, и скоро открылись наши «четверги», — вспоминала Елена Валерьяновна. На занятия кружка, посвящённые в основном вокалу, собиралось до тридцати человек. «Салонное отношение к музыке», как и небрежное посещение занятий,

было полностью исключено, а дисциплину Поленька держал военную. На так называемые «дягилевские четверги», кроме исполнителей, никого не допускали, «за исключением двух лиц: дедушки Литке и мамыши Анны Ивановны».

Первым приезжал «семейный патриарх» Фёдор Петрович Литке, большой знаток и любитель музыки. Седой как лунь, с густыми нависшими бровями и торчащими бакенбардами, он «просиживал часа полтора, выслушивая внимательно даже разучивание партий по голосам, выпивал чашку молока и уезжал домой». Как исключение из правил у музыкального кружка появился вскоре и третий слушатель — Виктор Петрович Протейкинский, которого все почему-то называли «Висенькой». Его мать, урождённая Дягилева, имела пермские корни и была родной сестрой папаша Павла Дмитриевича. После окончания университета Протейкинский служил у писателя Лескова, позднее — у философа Соловьёва, выполняя обязанности секретаря-референта. На рубеже XIX — XX столетий он будет также в качестве слушателя посещать вечера в другой дягилевской квартире — уже Сергея Павловича — на редакционных собраниях журнала «Мир Искусства».

Пока же Серёжа, как и его младший брат Линчик, по «четвергам» засыпал под хоровое пение и звуки музыки, доносившиеся с репетиций, которые продолжались с девяти вечера до полуночи, а порой заканчивались и за полночь. Среди участников кружка был ещё один человек, с которым Сергею Дягилеву предстояло в будущем иметь дело при организации Первой международной выставки картин журнала «Мир Искусства». Это — художник Василий Дмитриевич Поленов, вернувшийся тем летом из заграничной пенсионерской поездки Императорской академии художеств и сразу же получивший звание академика за предоставленную в качестве отчёта картину «Арест гугенотки».

Во Франции Поленов (как и Дягилевы) познакомился с Тургеневым, который ввёл его в салон Виардо, и даже получил от знаменитой певицы несколько уроков по вокалу и композиции. Представители дворянской семьи Поленовых, известной своими тесными связями с русской культурой, в том числе культурой усадебной, будут эпизодически появляться в начале пути Сергея Дягилева. Довольно приятным, но недолгим будет его сотрудничество с художницей Еленой Поленовой, стоявшей у истоков нового русского искусства и с симпатией относившейся к дягилевским начинаниям. Совсем иные отношения сложатся с чиновником Дирекции Императорских театров Константином Поленовым, который будет участвовать в сложных интригах против Сергея Дягилева. Но до этого ещё

далеко, — вернёмся к музыкальным «четвергам» на Шпалерной.

Вместе с художником В. Д. Поленовым занятия кружка посещал его брат — Александр Дмитриевич, товарищ министра земледелия, также увлекавшийся пением. Участники домашнего кружка Дягилевых имели разные профессии — здесь были врачи, юристы, кавалергарды, чиновники, студенты, — но всех их объединяла страстная любовь к музыке. Из дягилевской родни кроме хозяев дома вокалом занимались Мариша Корибут-Кубитович и Юленька Паренсова. Известная всему Петербургу Анна Павловна Философова тоже любила петь, но общественные дела и благотворительность, как обычно, не оставляли ей свободного времени. Зато она позволила примкнуть к кружку служившей у неё гувернантке.

Из профессиональных музыкантов на «четвергах» бывали и оперные артисты Императорских театров. Это Полина (Прасковья) Левицкая, жена кузена молодых Дягилевых — Александра Гирса, ещё одного активного участника кружка. Это и бас Иван Матчинский, недавно окончивший Санкт-Петербургскую консерваторию, и бывший оперный певец — старик Ратковский (упомянутый выше как учитель пения Поленьки). Хормейстером был приглашён органист Мариинского театра, дирижёр и композитор Войцех Главач, по национальности чех, уже лет пять работавший в России. Аккомпанировать хору согласился молодой пианист Дмитрий Климов, и на «четвергах» он был отнюдь не единственный аккомпаниатор.

В общем, коллектив собрался отменный. Ему соответствовал и репертуар — богатый и разнообразный, который включал и современные произведения, как, например, совсем не простая для исполнения сцена клятвы из новой оперы Чайковского «Опричник», премьера которой состоялась всего пару лет назад в Мариинском театре.

Молва о дягилевских «четвергах» разносилась по городу, и многие желали на них попасть. Весной 1877 года в квартире Дягилевых состоялись два публичных концерта музыкального кружка с совершенно разными программами. Той же весной из Парижа вернулась Александра Панаева, которой композитор Цезарь Кюи рассказывал «как петербургскую новость о возникновении в обществе серьёзных занятий музыкой и «каких-то Дягилевых» и, не подозревая её родства с ними, советовал ей войти в их кружок».

А между тем во Франции Панаева дебютировала в Ницце в опере «Фауст», подготовив партию Маргариты под руководством не только мадам Виардо, но и автора — композитора Шарля Гуно. Французская пресса на все лады воспевала мадемуазель Панаеву, предсказывая ей блестящую

карьеру: «Ей предстоит сделаться одной из тех исключительно драматических певиц, которые призваны исполнять произведения величайших творцов».

В связи с начавшейся Русско-турецкой войной (1877–1878), на которую уже уехал муж Юленьки полковник П. Д. Паренсов, но кирасирская дивизия П. П. Дягилева так и не была призвана, у Дягилевых и Александры Панаевой появилась идея организовать оперный спектакль в пользу Красного Креста в новом Павловском летнем театре. Для этого они заручились поддержкой цесаревны Марии Фёдоровны, активно участвовавшей в делах Российского общества Красного Креста. Организаторами представления руководило не только стремление оказать благотворительную помощь раненым на войне, но и желание повторить французский дебют Панаевой в России.

Сами Дягилевы в этом спектакле не выступали, но проявили себя в другом качестве. Они взвалили на себя довольно сложную задачу для летнего времени: собрать коллектив исполнителей, оркестр, хор, костюмы и декорации. Павел Павлович «как всегда во всём, за что брался, довёл дело до конца, достигая цели упорно, энергично и весело», писала Е. В. Дягилева. А Татуся Панаева имела ошеломительный успех, и павловское представление, где «Фауст» исполнялся на языке оригинала — по-французски, пришлось повторить, «так как для желающих попасть на него публики не хватило места».

Уже осенью 1877 года Павел Павлович стал серьёзно задумываться о выходе из полка. На это было несколько причин. Одна из них — «трудность жизни в полку при неопределённых средствах», а также постоянная жизнь взаимы и накопившиеся долги. Трудно поверить, но Елена Валерьяновна утверждает, что «за всю службу в полку в продолжение одиннадцати лет Поленька один только раз получил жалованье — три рубля, которые показывал, как диковинку».

Другой причиной являлись продолжающиеся недоразумения с тестем Панаевым, отношения с которым обострились до предела. Та же Елена Валерьяновна свидетельствовала: «Все мои старания прийти к миру разбивались о какое-то недоверие и даже враждебность отца к Поленьке, навеянные на него откуда-то со стороны, так как, когда я вышла замуж, он несколько раз повторял, что теперь может умереть спокойно». И третьей, совсем немаловажной причиной стало то, что Дягилевы ждали пополнения семьи. Они стали строить планы «об удалении из Петербурга».

Зимой Павел Павлович съездил в Пермь и получил родительский совет

от папаши «держаться в полку во что бы то ни стало до производства в полковники», тем более что этот чин был уже не за горами — его надлежало получить весной следующего года. Это произошло накануне праздника Пасхи, в апреле 1878 года. У Философовых был дан торжественный обед «в честь трёх семейных производств» — повышение по службе кроме Павла Павловича получил П. Д. Паренсов, произведённый в генералы, а старший сын Философовых, Владимир, стал гардемарином.

«Как-то, между прочим, <...> Сергей Павлович выучился читать, о чём спешу сообщить бабушке, — писала Елена Валерьяновна 3 мая того же года мамаше Анне Ивановне, уехавшей за границу с Юлией и внучками. — Как он это совершил?.. Бог его знает, но дело в том, что теперь сей молодой человек с книгой не расстается. Важность неимоверная при этом, а Линчик складывает за ним слова и поправляет его».

Через десять дней после этого письма у Дягилевых родился сын. Серёжа и Линчик с няней ещё утром были отправлены к дедушке Литке, который всегда приглашал в дни военных парадов на Марсовом поле всю семейную детвору — малышей Литке, Сульменевых, Дягилевых, Философовых, Корибут-Кубитовичей. Самый младший сын Философовых — Дмитрий, одногодок и кузен Сергея Дягилева, вспоминал об этом в своих «Записках»: «На парады мы смотрели из квартиры «дедушки Литке», на Марсовом поле. <...> Самого старика мы побаивались. Особенно его зелёного абажура, который он носил под глазами. Окна были открыты. Под самыми окнами стояла кавалерия. Офицеры переговаривались с нами, то есть не с нами, детьми, а со взрослыми. Помню дядю Полю [П. П. Дягилева] в золотой каске. Один раз его вызвали с парада домой. Потом мне объяснили, что родился Юрий».

В памяти Д. Философова сохранились события, произошедшие 13 мая 1878 года. Имя своему брату выбрал по святцам шестилетний Серёжа. Прежде чем сказать отцу, что «братец будет Георгий» (Юрий), он заглянул в маленький православный календарь, который с некоторых пор носил при себе, и прочитал имена святых на этот день.

«Зная, что прекрасная моя Елена может родить с минуты на минуту, не могу не пожелать счастливого окончания», — писал из Перми Иван Павлович Дягилев, отвечая на письмо своего брата, обеспокоенного тем, что временные хозяйственные неудачи папаши привели к тому, что он чуть было не объявил себя несостоятельным. «Я очень хорошо <...> знаю, что мы без куска хлеба в Перми не останемся, а в Питере, как он ни хорош, без денег существовать трудно, — продолжал Иван Павлович. — Приезжайте,

милые. Ежели не встретите, как говорит бабушка, «роскоши», то встретите беспредельную любовь и радужные братские. Обнимаю и целую вас и ваших музыкантов». «Музыкантами» Иван Павлович называл детей брата, а также и своих.

А вскоре Елена Валерьяновна получила замечательное ответное письмо от папаша, которое он подписал как «друг и отец П. Дягилев»: «Благополучное твоё разрешение всех нас порадовало. Пускай Георгий возрастает всем нам на утешение <...> Думаю, что во всяком случае, если Поля получит отпуск, то вам не миновать Осы и Бикбарды, куда и направляйтесь. О том, что ты и вся твоя семья будешь принята с распростёртыми объятиями, и говорить нечего, и будем всем делиться, то есть материальными средствами, радостями и печалью, и друг друга <...> поддерживать в душевных настроениях, с которыми часто не легко совладеть».

Сердечные письма из Перми сыграли свою роль в положительном решении ехать в отпуск в Бикбарду, но прежде Дягилевым предстоял военный лагерный сбор в Красном Селе, на который Поленька по «смелому новшеству» поехал не один, а с женой и тремя детьми. «Красное оставило мне воспоминание удачно выдержанного экзамена, — сообщила Е. В. Дягилева. — Мне надлежало доказывать на ежедневной практике, усвоила ли я преподнесённую мне командиром 2-го эскадрона «тактическую задачу»: вовремя скрываться, вовремя появляться, не слышать и не видеть, чего не следовало видеть и слышать, по известным направлениям не ходить самой, по другим не пускать детей и т. д. и т. д. Всё это во избежание стеснения хозяев лагеря — офицеров и солдат». Мало кто усомнится, что это был хороший урок — умение решать такого рода «тактические задачи» полезно любому человеку во многих жизненных ситуациях.

Конец лета и начало осени 1878 года семья Павла Павловича провела в Пермской губернии. Во вторую поездку они «встретили всё то же, что и в первый раз», с той разницей, что было менее шумно. Велось много разговоров, как писала Елена Валерьяновна, «о нашей судьбе», о переселении в Пермскую губернию. Ни братья, ни папаша не видели для этого никаких препятствий. Более того, Павел Дмитриевич предложил невестке с детьми остаться в Перми в ожидании выхода мужа из полка, но она не согласилась на разлуку с неопределённым сроком.

Весной 1879 года Павел Павлович вышел из Кавалергардского полка. В тосте за покидающего полк Дягилева начальник дивизии граф А. И. Мусин-Пушкин назвал его «человеком без интриги». Тем временем генерал П. Д. Паренсов был назначен военным министром Болгарского княжества и намеревался вскоре вызвать туда Дягилева начальником кавалерии.

Почему-то у Павла Павловича сердце не лежало к Болгарии, и он с облегчением вздохнул, узнав, что кавалерии там ещё не существовало. Когда же речь зашла о месте заведующего двором болгарского князя Александра I Батгенбергского, племянника императрицы Марии Александровны, то Дягилев и вовсе отказался, заявив: «Лучше пойду в городские, чем старшим лакеем».

Строя планы покинуть Санкт-Петербург, Дягилевы думали прежде всего о Перми, как месте обетованном. Очевидно, к началу лета было принято окончательное решение о переезде в Пермскую губернию. Елена Валерьяновна радовалась за детей — природные и климатические условия Урала пойдут им только на пользу. Уральский климат пусть порой и суровый, но по сравнению с петербургским более благоприятствует здоровью детей. Думая о семилетнем Серёже, Елена Валерьяновна с удовольствием вспомнила слова доктора Термена о том, что «после семи лет корни жизни в нём очень окрепнут». Этот давний прогноз, внушавший оптимизм, стал добрым знаком и для предстоящего переезда Дягилевых в Прикамье.

— Вот послушай, Поленька, что писал Мельников-Печерский, — сказала Елена Валерьяновна, держа в руках старый номер журнала «Отечественные записки», и стала зачитывать вслух: — «При первом взгляде на Пермскую губернию я заметил, что жители её более, нежели прочей России, сохранили в себе русского духа. Они гостеприимны, радушны: всё русское, вытесненное в других местах обстоятельствами и временем, здесь господствует во всей силе, во всей красоте старины заповедной...» А ещё такие слова у него: «Что ни говорите, а ведь Пермь на матушке Святой Руси; ведь не последняя же она спица в колеснице».

Глава пятая

НАЧАЛО ПЕРМСКОГО ПЕРИОДА ГЛАВНЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ И ЛЕГЕНДЫ РОДА ДЯГИЛЕВЫХ

Покинув столичный Петербург, Павел Павлович с женой, тремя сыновьями, гувернанткой, няней, девушкой-прислугой и лакеем переселился в конце августа 1879 года на пермские земли. Первый год они жили в Бикбарде, в старом деревянном доме с балконом и ротондой. На зиму вместе с ними остался папаша, поселившийся в двухэтажном кирпичном доме, а также служивший здесь мировым судьёй брат Иван. Приезжавшие на летние каникулы к деду и отцу сыновья Ивана Павловича учились в гимназии, а в Перми жили с семьёй младшего брата Николая, товарища прокурора Пермского окружного суда. На следующий год братец Кокушка получит назначение в Киев, и общение с ним будет случаться довольно редко. Но с Иваном, который жил в Бикбарде в собственном доме, у присоединившейся семьи Дягилевых складывались очень близкие отношения. Они постоянно встречались и много музицировали.

В один из вечеров братья со смехом вспоминали о том, как лет десять назад «кавалергардский Юлий Цезарь» гостил у отца в Бикбарде. Некоторые бытовые подробности бикбардинской повседневной жизни того времени были изложены в письме папаши к дочери Анне Философовой: «После обеда, под устарелый тон пермского флигеля [фортепиано], знакомый вам по детству, производится оперное представление, не ограничиваясь исполнением одних арий, куплетов и трогательных романсов. Иван Павлович, со своей стороны, добавляет представление выражением в лицах местных напевов Пермской губернии, со всеми происшествиями рекрутских наборов. После чая, весьма позднего, не встав из-за стола, оканчивается день на садовом балконе, при уничтожении дынь и арбузов, с ловлением летучих мышей...»

Елена Валерьяновна не сразу нашла взаимопонимание с папашей. До некоторых пор у неё сохранялось «известное предубеждение», основанное на рассказах о его странностях. И тут ей вспомнилась услышанная как-то от мужниной родни действительно странная и одновременно смешная давняя история конца 1830-х годов — то ли была, а то ли небыль, — которую позже любил пересказывать и Сергей Дягилев: «Мой дедушка так

ненавидел первые поезда, что приказал везти его в карете по полотну железнодорожного пути и сгонять эти чудовищные поезда с дороги». Иногда Елене Валерьяновне даже казалось, что Павел Дмитриевич «как будто недоверчиво присматривается» к ней и «всячески испытывает» её. Но в эту зиму от их взаимной настороженности не осталось и следа. «Понемногу и с ним устанавливаются всё более и более тёплые отношения. Мы с ним начинаем беседовать, и между нами возникает глубокая привязанность, возраставшая и укреплявшаяся до конца, а после него превратившаяся у меня в благоговейную память», — сообщила Елена Валерьяновна.

Здесь же в Бикбарде было положено начало домашнему образованию Сергея, которое он стал получать вместе с детьми местного акцизного чиновника. Павел Дмитриевич щедро финансировал это важное дело и принял деятельное участие в организации учебного класса, которому дал громкое название — «Бикбардинский университет». Е. В. Дягилева взялась вести один из предметов, но это доставило ей немало душевных переживаний. Будучи глубоко религиозным человеком, впоследствии она вспоминала: «Болела я сердцем и плакала, когда начала готовить Серёжу в гимназию и должна была учить его Ветхому Завету по указанным учебникам. Взяла Библию — начала её читать (раньше нам и в руки не давали) и не сумела понять <...> отношение Ветхого Завета к христианству. Мне надо было *понять* это, нигде я не находила ключа к этому пониманию и до сих пор никто не дал мне его».

Участие петербургской бабушки Анны Ивановны выражалось в том, что она регулярно высылала книги для Серёжи и других внуков. «Сергуня наш почти взрослый человек. Страшно он вырос <...>, — писала Елена Валерьяновна свекрови в Петербург. — Учится он хорошо, так как он очень способный. Воспитывать его трудно, хотя много облегчает задачу его любовь ко мне и хорошее здоровье. Вообще у него много порывов, в которых я подчас запутываюсь».

На лето бабушка приезжала в Бикбарду, и после её отъезда все, кроме Ивана Павловича, переехали в Пермь, в большой дом на Сибирской улице, в котором было более двадцати комнат и милый внутренний дворик с садом. Елена Валерьяновна признавалась, что была «очарована домом» ещё в самый первый её приезд: «Никогда восторженных отзывов о нём, как, например, о Бикбарде, ни от кого в Петербурге не слыхала; может быть, оттого я и была так поражена им. Большой большому рознь. Я никак не ожидала размеров, в которые попала, переступив его порог. Он произвёл на меня впечатление продолжения Камы. Те же ширина, свет и обилие пустых

пространств, как, например, в длинных, широких белых залитых солнцем коридорах с блестящими паркетными полами».

Пермь внесла в жизнь родителей Серёжи существенные перемены. У них появились новые заботы и обязанности. «Входим в сношение с пермским обществом», — кратко сообщала в «Семейной записи» Е. В. Дягилева. По настоятельному совету папаши она первым делом вошла в «Пермское дамское попечительство о бедных», в котором сам Павел Дмитриевич уже много лет состоял казначеем. Тем временем Павел Павлович был избран старшиной Пермского музыкального кружка, основанного братом Иваном. Этот кружок, появившийся ещё в конце 1860-х годов, в дальнейшем насчитывал около сотни постоянных членов, имел утверждённый Санкт-Петербургом в 1874 году устав и входил в качестве провинциального отделения в Императорское Русское музыкальное общество, созданное по инициативе А. Г. Рубинштейна.

Что же касается Ивана Павловича, то он пользовался большой популярностью, которая в последние годы не переступала пределов Пермской губернии, хотя в Петербурге, где он получал образование в университете, перед ним открывались широкие горизонты. В столице у него сложились крепкие связи с музыкальным миром: он брал уроки у известных виолончелистов Карла Шуберта и Ивана Зейферта, входил в окружение Антона Рубинштейна. В этой компании вместе с другими меломанами он запечатлён на одной литографии тех времён^[10]. Посвящая всё свободное время музыкальным занятиям, он научился играть на нескольких инструментах.

Когда же наступило время определиться с местом службы, Иван Павлович выбрал Пермь и уехал к отцу. Он активно участвовал в организации музыкальной жизни города и даже дирижировал оперными спектаклями в Пермском театре, тогда ещё деревянном здании. Благодаря его усилиям в 1870 году здесь впервые была поставлена опера «Жизнь за царя», любимое произведение дягилевского семейства. В первом концерте организованного им музыкального кружка, состоявшемся летом 1874 года, приняла участие прославленная оперная певица Императорских театров Дарья Леонова, гастролировавшая по Уралу и Сибири.

В связи с тем, что Иван Павлович по долгу службы поселился в Бикбарде, деятельность кружка, репетиции которого проходили чаще всего в доме Дягилевых, стала затухать. Для пермских музыкантов-любителей наступили нелёгкие времена, и поэтому Иван Павлович охотно согласился уступить своему младшему брату бразды правления музыкальным

кружком, принимая во внимание его недюжинные способности и капельмейстера, и организатора, а также прекрасный голос. Несомненно, это было верное решение.

В 1880-е годы деятельность Пермского музыкального кружка заметно оживилась и расширилась, что было связано с появлением новых сил и возможностей, и в первую очередь с обосновавшейся в Перми семьёй полковника П. П. Дягилева. Музыканты кружка стали принимать участие в городских благотворительных концертах. Один из ярких примеров отмечен в хронике «Пермских губернских ведомостей» за 1882 год: «Состоявшийся 7 марта в зале мужской гимназии духовный концерт любителей в пользу воспитанников и воспитанниц пермских гимназий имел огромный успех. Желавших слушать его было более чем мог вместить зал. Сбор простирался до 600 рублей. Вся программа была исполнена превосходно. Участвовавших в хорах было до 115 человек, и в числе их воспитанницы женской гимназии. Хорами управлял регент архиерейского хора о. Иоанн Никитин и П. П. Дягилев. Соло было исполнено замечательно талантливою певицей Е. В. Дягилевой». В конце заметки автор выразил большое удовольствие оттого, «что в последние годы в Перми вообще значительно развилась любовь к музыке и пению, под влиянием существующего местного музыкального кружка».

На лето 1882 года Дягилевы пригласили в свои пермские имения Панаевых, родителей Елены Валерьяновны. Отношения с ними у дочери и зятя в последние годы были очень сложными. Валерьян Александрович даже не простился с Дягилевыми перед их отъездом в Пермь. Руку примирения первым протянул Павел Павлович, когда ездил в Петербург для улаживания своих дел с кредиторами.

Тесть Панаев в то время занимался строительством доходного дома на Адмиралтейской набережной — рядом с дворцом великого князя Михаила Михайловича — и вложил в него всё своё состояние. В этом пятиэтажном доме он отвёл место для театрального зала с четырьмя ярусами лож и ресторана. Затянувшееся строительство в конце концов разорит В. А. Панаева, и новое здание вскоре перейдёт в другие руки, но открывшийся в начале 1887 года театр сохранит в обиходе имя первого владельца и будет называться Панаевским театром (пока не сгорит в 1917 году).

Накануне приезда Панаевых в Пермскую губернию Елена Валерьяновна писала родителям о своих детях, прекрасно себя чувствовавших в Бикбарде: «Любимое их удовольствие — катание на линейке^[11]. Когда дедушка ездит с нами, то удовольствие вдвойне, потому

что мы тогда ездим на какие-нибудь работы, постройки, мельницы. А я люблю смотреть, когда они разбегутся во все стороны и мелькают в высокой траве, точно красные, синие и белые цветы». О любимой Бикбарде она писала и Анне Ивановне: «Если б Вы знали, как мы стремимся в завод. Даже Юра и тот повторяет: «Хочу в Бабаду»...» В Бикбарду Панаевы приехали не одни, а с семилетним внуком Серёжей Шуленбургом, мать которого (младшая дочь Панаевых — Валентина) умерла от родов. Этого Серёжу дети Дягилевых прозвали Сёзей, потому что когда он был ещё совсем маленький, не выговаривал букв и проглатывал слоги, и сам себя так величал. Вместе с Панаевыми приехала их дочь Александра, уже известная певица, имевшая много поклонников её таланта.

Павел Дмитриевич встретил сватов «с радушием и широким гостеприимством». По случаю приезда гостей в Бикбардинском театре состоялся праздничный концерт, который тщательно готовился Дягилевыми. Это было яркое, незабываемое зрелище. В первом отделении концерта они разыграли сцену торжественного шествия Черномора из оперы «Руслан и Людмила» Глинки. В ней участвовали дети Ивана Павловича — Маня (Людмила) и Коля (Руслан), а также Серёжа Шуленбург (Черномор) и Линчик Дягилев, станцевавший в честь бабушки и дедушки Панаевых лезгинку. Участие Серёжи Дягилева на этот раз было скромным — он был всего лишь персонажем причудливой свиты злого карлика Черномора. Павел Павлович выступил в роли доброго волшебника Финна и с пафосом закончил свою партию: «Будет Людмила подругой Руслана: Так решено неизменной судьбой!» Выбор этой сцены был далеко не случаен, а приурочен, как и дата концерта — 29 июля, к годовщине бракосочетания Валерьяна Александровича и Софьи Михайловны Панаевых. Во втором отделении концерта была представлена сцена из оперы Даргомыжского «Русалка» в исполнении двух сестёр — Александры Панаевой и Елены Дягилевой. Отправляясь в Прикамье, родители Панаевы даже не предполагали, что у Дягилевых их ждёт такой торжественный и радужный приём. В Бикбарде они почувствовали себя по-настоящему счастливыми.

1883 год начался с печального события. 21 января в Перми скончался папаша — глава семейства Павел Дмитриевич Дягилев. «Кому из пермяков не известна благотворительность этого редкого мужа? И не пермские только бедняки, но целые сотни монастырей, общин с глубокой признательностью и сердечной благодарностью будут помнить благодеяния Павла Дмитриевича», — сообщалось в некрологе, появившемся в местной

прессе по неизвестным причинам только на сороковой день.

С середины 1850-х годов и до конца своих дней он был активным членом большого количества благотворительных обществ и попечительских комитетов, государственных и общественных. Незадолго до смерти ему было присвоено почётное звание «члена-благотворителя Общества Святого Стефана Пермского по поддержанию чистоты нравов в народе». Ценил заслуги покойного, отпевание его совершил викарий Пермской епархии и епископ Екатеринбургский преосвященный Нафанаил в Воскресенской церкви, которая была построена в память освобождения крестьян от крепостной зависимости и на возведение которой П. Д. Дягилев также пожертвовал крупную сумму. Своих собственных крепостных он освободил досрочно, до манифеста 1861 года и «весь предался приведению в исполнение реформ, за которые стоял горой», как сказано в «Семейной записи о Дягилевых».

«Не следует много заботиться о погребении и памятнике, — благодеяние бедным есть самая лучшая принадлежность погребения», — писал Павел Дмитриевич в своем духовном завещании, составленном ещё 15 лет назад. В этом документе он, казалось бы, всё предусмотрел и попросил «напечатать в более общенародных газетах» о его кончине. А вот место погребения он не указал, хотя «при жизни, — сообщает Е. В. Дягилева, — Папаша несколько раз выражал желание быть похороненным в Бикбарде у северного входа церкви, в саду. «Всякий раз, что вы будете идти в церковь, вы пройдёте мимо моей могилы и вспомните меня», — говорил он».

В своём желании Павел Дмитриевич исходил из того, что Бикбарда, где летом собиралось до пятидесяти человек дягилевского семейства, почти для каждого из них была любимейшим местом. Да и жители Бикбарды, как ему казалось, его бы не забыли, ведь не зря же в день его ангела они с почтением высказывали свою благодарность: «У каждого из нас глубоко врезалось в сердце то, что Вами для нас сделано и делается». Он действительно содержал за свой счёт школы и больницу в Бикбарде, а также ежегодно проводил в ней две большие ярмарки — Сретенскую и Рождество-Богородицкую, на которых «стечение народа было до 5125 человек», а торговые помещения, как сообщала губернская газета, «устраиваются на счёт владельца, г. Дягилева, и доход за них поступает в пользу местной церкви».

Однако похороны Павла Дмитриевича состоялись не в Бикбарде, а в Перми. «Мамаша вследствие разных затруднений решила похоронить мужа рядом с его родителями на соборном кладбище у самого алтаря местного

собора», — поясняет Е. В. Дягилева. Пермский некрополь Спасо-Преображенского кафедрального собора в советское время был уничтожен, как и семейный склеп Философовых в селе Бежаницы Псковской губернии, где была похоронена дочь П. Д. Дягилева Анна Павловна. Да и в Бикбарде его могила вряд ли сохранилась бы, о чём безмолвно свидетельствует стоящая ныне там обезглавленная и полуразрушенная Рождество-Богородицкая церковь, о которой он постоянно с великой любовью заботился.

Пожалуй, лучшее и наиболее объективное высказывание о Павле Дмитриевиче принадлежит его невестке Елене Валерьяновне: «Умер дедушка (так называли его в Пермской губернии) царьком, как и жил. Не только «хоромы» его подразумеваю я под этим, но главное, тот почёт и значение, которыми он пользовался, то любопытство и отчасти страх, который он, как все люди, далёкие от толпы, возбуждал в ней. Это нисколько не мешало ему обладать совершенно здравым, даже выдающимся умом и несокрушимой энергией, редко встречающейся у молодых, а в старике — поражающей. В пример приведу один случай из последнего года его жизни, когда ему пошёл 74-й год. Однажды посреди бела дня вспыхнул у нас на сеновале пожар. Не успели оглянуться, как он охватил все надворные деревянные службы. Муж мой, не видя отца на пожаре, стал искать его и вбежал к нему в кабинет. Что же он увидел? За широкими окнами бушевало пламя, работали пожарные, шумел народ, а перед окнами, у кабинетного стола сидел Павел Дмитриевич и спокойно чем-то занимался, а на вопрос сына, что же он делает, тот ответил, что чертит план нового здания, но каменного, взамен сгоревшего!» Современники отмечали, что многие черты характера Павла Дмитриевича нашли яркое продолжение в личности его внука — Сергея Дягилева.

По архивным документам второй половины XVII века линия рода нашего главного героя прослеживается с «пашенного» (государственного) крестьянина Чюбаровской слободы Тобольского уезда Терентия Степановича Дягилева, проживавшего в деревне Меншиковой Большой. Его сын Фёдор^[12] был также крестьянином Тобольского уезда и имел четырёх сыновей, старший из которых — Павел^[13] — поселился в середине 30-х годов XVIII столетия на пермских землях. Как доказывают современные российские исследователи, именно Павел Фёдорович был родоначальником пермской ветви Дягилевых. Вместе с тем новые исследования опровергают сложившееся с некоторых пор ошибочное

мнение, что таковым являлся его внук Дмитрий Васильевич, и вносят существенные коррективы и дополнения в историю пермского рода Дягилевых.

Сведений о Павле Фёдоровиче, «крестьянском сыне» по рождению, сохранилось немного. Благодаря своему таланту и ранее небывалым условиям для быстрого экономического развития Урала во время Петровских реформ он сумел ещё в молодости перейти в другое сословие и стать подьячим — горнозаводским канцеляристом. С 1735 года П. Ф. Дягилев служил в Пермском горном начальстве на Егошихинском медеплавильном заводе, от которого и ведёт свою историю губернский город Пермь.

Сын его, Василий Павлович^[14], окончил заводскую школу, работал на уральских заводах и женился на купеческой дочери из Соликамска Татьяне Нагаевой (по другой версии — Нечаевой), которая «имела доброе сердце, была деятельна и неутомима». Их единственный сын Дмитрий писал о своей матери, что она была «горяча и вспыльчива», но «весьма много имела попечения о моём воспитании, не жалея ни денег, ни трудов своих». Василий Павлович умер в своём пермском доме, так и не успев осуществить заветную мечту — получить дворянское звание.

Первым потомственным дворянином в роду Дягилевых стал Дмитрий Васильевич. Учитывая его заслуги и предъявленные доказательства, он и его род в январе 1806 года были внесены в «Дворянскую родословную Московской губернии книгу» (поскольку Дворянского собрания в Перми ещё не существовало). Это о нём писал упомянутый выше Ф. Ф. Вигель: «На обед, на бал и на ужин пригласил нас пермский амфитрион, губернский казначей Дягилев, у которого в этот день жена была именинницей». Его супруга — Мария Ивановна, дочь богатого пермского купца и городского головы И. Р. Жмаева, уже после смерти своего отца купила земли в Осинском уезде Пермской губернии, где и был построен Бикбардинский винокуренный завод — основной источник благополучия для детей и внуков.

ПРОГРАММА
ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОГО ВЕЧЕРА

7-ГО ФЕВРАЛЯ 1890 ГОДА.

1. Концертъ для фортепiano съ аккомп. оркестра. Шуманъ.
Аллего. исп. ученикъ Дягилевъ.
2. Дуэтъ „ПТИЧКИ“ Рубинштейнъ.
исп. ученицы Попова и Вострокнутова; акк. Баранова.
3. Чтенiе басня „ЛЖКЦЪ“ Крыловъ.
исп. ученицы Славяновъ и Ивановъ.
4. Концертъ для скрипки Акколан.
исп. ученикъ Курочкинъ; акк. ученица Миронова.
5. Женскiй хоръ „ПРИЗЫВЪ ВЕСНЫ“ Лахнеръ.
Соло исполн. ученица К. Козловская.
6. Чтенiе стихотворенiя „ДУРОЧКА“ Майковъ.
исп. ученица Плионсковская.
7. Танцы изъ оп. „ОПРИЧНИКИ“ для фортепiano
въ 4 руки Чайковский.
исп. ученицы Попова и Подюкова.
8. Задравный хоръ изъ оп. „РУСАЛКА“ Даргомыжскiй.
акк. ученикъ Дягилевъ.

Въ заключенiе исполнегъ будетъ гннть
„БОЖЕ, ЦАРЯ ХРАНИ“.

Программа концерта в Мариинской гимназии

Из автобиографических записок Дмитрия Васильевича известно, что он занимался музыкой, рисованием и живописью, писал иконы и портреты.

В молодые годы Дмитрий Дягилев сочинял басни, эпиграммы и стихотворные сказки, которые опубликовались в конце XVIII столетия в тобольском журнале «Иртыш, превращающийся в Иппокрену». В Перми он часто выступал в роли благотворителя и вносил большие деньги в пользу церквей и приютов для бедных. «Прошу Бога, чтоб сие наше пожертвование принесло бы столько пользы для бедного человечества, — писал он в своих «Записках», — сколько нашего есть усердия исполнить обязанность в помощи ближним...»

Вряд ли потомственное дворянство, полученное прадедом Сергея Дягилева, было восстановлено, как пишет Елена Валерьяновна, желавшая представить род Дягилевых более древним и привлекательным. Она занималась генеалогией и обращалась за помощью к видному специалисту В. В. Голубцову^[15], который предполагал, что дягилевский род был выселен из родовой Тверской земли Иоанном Грозным, «рассеян в разные стороны и часть его сослана в Сибирь». С давних пор история рода Дягилевых обрастала легендами, в которых трудно, а порой и невозможно отделить правду от вымысла. Легенды — как и женщины — должны быть всегда красивыми.

Одна из них — предание о тверском боярском сыне Докуке, получившем в свой герб цветок дягиля от Иоанна Грозного. Однако известно, что Докука, владевший землями в Тверском княжестве, до 1580 года отъехал в Литву. Если не обращать внимания на явный вымысел, ведь русский боярин никогда не имел своего герба до времён Петра I, то эта легенда — всего лишь попытка объяснить происхождение фамилии Дягилевых.

Согласно другому семейному преданию Дягилевы попали в опалу во время царствования Алексея Михайловича и были перемещены на восток, в осваиваемые тогда земли Урала и Западной Сибири. Это уже ближе к реальности и не противоречит современным исследованиям, но при условии лишения «боярских детей» Дягилевых всех привилегий. Понятно, что им пришлось начинать с нуля.

Поэтому наиболее точно определил «генетический код» Сергея Дягилева живописец Михаил Нестеров, который заметил: «Недаром в его жилах текла мужицкая кровь даровитого самородка-пермяка и весь яркий талант его был русский талант...»

Существует ещё одна легенда, весьма туманного происхождения, но с одной пикантной подробностью — «о незаконной связи»: Дягилевы якобы состояли в родстве с самим Петром Великим. Предполагая, что эту семейную легенду Сергей Дягилев выдумал сам, Александр Бенуа

утверждал, «что в нём *было* что-то от Петра — это всё же несомненно».

Весной 1883 года отец Серёжи наконец-то получил место уездного воинского начальника и командира Пермского батальона. Именно об этом мечтал в последние годы жизни покойный Павел Дмитриевич, великодушно взявший на себя все огромные петербургские долги сына, при этом не лишая его части наследства. За десять лет службы полковника П. П. Дягилева в Перми войсковое подразделение, которым он командовал, будет дважды переименовываться и в 1891 году станет называться Ирбитским резервным батальоном.

Место в Перми досталось ему в результате сложного обмена с бывшим до него командиром местного батальона, пожелавшим служить в южном университетском городе. Получив в конце 1882 года назначение в город Изюм Харьковской губернии, Павел Павлович перевёлся в Харьков, где был университет, и затем сразу же поменялся на Пермь.

Этот обмен состоялся накануне его 35-летия, которое с размахом отмечалось 30 мая в кругу родственников, друзей и музыкантов, организовавших большое театрализованное представление в пермском доме Дягилевых. Среди гостей и участников концерта была Александра Панаева, которая и в дальнейшем будет часто приезжать в любимившееся ей Прикамье.

Поздравляя отца с днём рождения, Серёжа писал из Бикбарды: «Проводили его очень весело, потому что ты получил место в Перми, живёшь с нами и не уезжаешь от нас, как это тебе приходилось делать, когда служил в Изюме. <...> Когда ты дома, то мама весёлая, а если мама весёлая, то и дети весёлые и вообще все так рады...»

Глава шестая

ГИМНАЗИЧЕСКИЕ ГОДЫ ПЕРМСКИЕ «АФИНЫ»

На юбилей супруга Елена Валерьяновна с сестрой вернулась в Пермь из Бикбарды, куда отвезла детей на летний отдых. Вскоре она тоже получила письмо от пасынка: «На другой день после твоего отъезда у нас был театр «Спящая красавица», я был принцем, который целовал руку красавицы, и она просыпалась. Этот театр предоставил удовольствие большое. <...> За завтраком после жаркого <...> все пили за здоровье именинников, потом за здоровье бабушки, а потом, как ты думаешь[?], — за здоровье молодого хозяина. <...> Лина [Валентин] целует тебе ручку с браслетом и целует также всю тётю Татусю [Александрю Панаеву]. Он велел ей сказать, что он каждый день принимает лекарство». Изложив целую дюжину милых подробностей, «молодой хозяин» подписал это письмо всеми своими домашними прозвищами: «Твой Сергун, черноглазый пятачок, сын твоего сердца, 11-тилетня дылда, твой дружок Серёжа».

Он успешно сдал вступительные экзамены и был зачислен сразу во второй класс Пермской классической мужской гимназии имени Александра I, старейшее учебное заведение города, которое готовилось отметить осенью того же года своё 75-летие. Поступление Серёжи в гимназию по времени совпало с торжественной коронацией Александра III в Москве, и в Перми это событие отмечалось «тоже пышно», в течение трёх дней.

По свидетельству пермского историка и летописца А. А. Дмитриева, город, украшенный флагами, был необычайно оживлён. «Вечером повсюду загорались бесчисленные плошки», но более всего сверкала главная Сибирская улица. На зданиях Думы, дома губернатора, Губернского земства, Благородного собрания и других «были вывешены вензеля, особенно красиво освещавшиеся во время иллюминаций. Громадный щит, весь залитый огнём, украшал Сибирскую заставу», находившуюся недалеко от дома Дягилевых. В день коронации, 15 мая, в 9 часов вечера «перед вензелем Их Величеств» у здания мужской гимназии в сопровождении военного оркестра пел большой сводный хор учащейся молодёжи, исполнивший «народный гимн и «Славься», покрытое дружным «ура». То же самое повторилось ещё у нескольких зданий, украшенных императорскими вензелями, и «всюду учащих сопровождала громадная

толпа народа, заодно с ними певшая гимн».

Май для Дягилевых был по-настоящему праздничным месяцем. Приподнятому настроению способствовали и семейные торжества, и хорошие новости, и приятные хлопоты по случаю приезда гостей. На всё лето к ним приехали кроме уже названной Александры Панаевой сестры Павла Павловича — Юлия Паренсова и Наталья, год назад вышедшая замуж за юриста Николая Кубитовича (вторым браком) — со своими детьми. Находясь в большом весёлом коллективе, преимущественно женском и детском, Серёжа с волнением ожидал перемен в своей жизни, мысленно готовился к ним, думал о Перми и с нетерпением писал из Бикбарды: «Мамочка, пойду я в гимназию в понедельник или во вторник? И ещё, буду ли я здесь брать урок Кабеллы или совсем не буду?»

Эдуардо Кабелла — 27-летний итальянец, уроженец Генуи и выпускник Миланской консерватории, появился в Перми со своим оркестром в театральный сезон 1882/83 года. Приехав с итальянским оркестром из Риги, где он несколько лет работал театральным капельмейстером, Кабелла получил ангажемент в Перми — в Городском театре. Этот талантливый пианист и дирижёр нередко баловал пермскую публику фортепианной, симфонической и вокальной музыкой, а также «оперетками» собственного сочинения.

Сразу же завоевав расположение пермяков, Кабелла завязал знакомство с Дягилевыми и стал деятельным участником музыкального кружка. Кроме того, он давал частные уроки музыки и пения. «Успехи его пермских учеников заслуживают всякой похвалы», — отмечала в 1884 году местная пресса. Среди учеников Кабеллы был юный Александр Альтшуллер, имевший чудный голос — бас-баритон. Через два-три года он будет посещать занятия Пермского музыкального кружка, участвовать в концертах и петь под аккомпанемент Сергея Дягилева, а в 1888 году при материальной поддержке членов кружка уедет учиться в Москву и в дальнейшем станет известным артистом оперы, режиссёром и педагогом.

В Перми Кабелла прожил девять лет и получил «уважительное» имя на русский лад — Эдуард Стефанович. Здесь же он похоронил своего отца, очевидно, тоже музыканта итальянского оркестра. В 1886 году Кабелла открыл на свои средства первую в городе «небывало хорошо организованную» музыкальную школу, каких в России тогда почти не было. В ней он преподавал игру на клавишных и струнных инструментах, пение, теорию музыки и в ряде случаев даже композицию, как, например, ученику Дягилеву. Занятия с Сергеем проходили, скорее всего, не в школе,

а в доме Дягилевых на Сибирской улице. Школа Кабеллы просуществовала пять лет, до его отъезда из Перми в 1891 году. В заметке по поводу прощального концерта итальянского маэстро корреспондент «Пермских губернских ведомостей» назвал его «видным деятелем в музыкальном деле в Перми», и в частности отметил, что «Эдуард Стефанович всегда был отзывчив на все концерты и спектакли, которые давались с благотворительной целью». В том же году Кабелла отбыл на родину^[16].

Его следы вновь обнаружатся в России в 1904 году — в летние сезоны в течение трёх лет он будет дирижировать оркестром Павловского вокзала и, кроме того, в 1905 году получит должность второго капельмейстера Мариинского театра. Сведений о том, что Э. Кабелла общался со своим пермским учеником Сергеем Дягилевым в Петербурге, не сохранилось. Но известен другой петербургский факт: в 1906–1908 годах выпускными спектаклями Театрального училища на сцене Мариинского театра, которые ставил первый дягилевский хореограф М. Фокин и в которых участвовали будущие звёзды труппы «Русские балеты» Лидия Лопухова, Вацлав Нижинский и Любовь Чернышёва, дирижировал Э. Кабелла.

По установившейся семейной традиции Сергей получал основательное музыкальное образование. На начальном этапе в так называемом «Бикбардинском университете» его уроками музыки руководила Елена Валерьяновна вместе с Иваном Павловичем. В Перми до появления Кабеллы с ним занимался учитель мужской и женской гимназий Э. Э. Деннемарк, член Пермского музыкального кружка, друживший с Дягилевыми. Он же в качестве репетитора давал Серёже уроки немецкого языка, а французский язык и литературу преподавал новый гувернёр — молодой француз Пьер Морис^[17], нанятый Дягилевыми для воспитания трёх сыновей. Было ещё несколько гувернёров и репетиторов, участвовавших в домашнем образовании Сергея и готовивших его к вступительным экзаменам в гимназию.

«Не по летам и несоответственно с классом он был образован и развит, — вспоминал Осип Васильев (Израэльсон), учившийся в Пермской гимназии вместе с Дягилевым. — Он знал о вещах, о которых мы, его сверстники и одноклассники, никакого понятия не имели: о русской и иностранной литературе, о театре, музыке. Он свободно и хорошо говорил по-французски и по-немецки, музицировал. С внешней стороны он также сильно от нас отличался. <...> К нему, в противоположность всем нам, необыкновенно подходило слово «барич». <...> Серёжа Дягилев казался

исключением, и большинство из нас смотрело на него снизу вверх. Таким же исключением был он и для учебного персонала». Ему позволялось то, о чём другие гимназисты не могли и мечтать. Объяснялось это тем, что многие учителя гимназии посещали репетиции музыкального кружка или концерты в доме Дягилевых. Одно из вытекающих отсюда последствий описал тот же Васильев: «Нередко, придя в класс, Серёжа говорил:

— Сегодня меня спросят из греческого...

— Почему ты думаешь? — спрашивали его.

— Грек вчера был у нас и сказал мне...

И действительно, его в этот день «спрашивали» из греческого». Преподаватель немецкого языка Эдуард Эдуардович был наиболее близок к Дягилевым, и по отношению к нему Серёжа проявлял даже фамильярность, сочиняя о нём глупые стишки:

*Деннемарк меня спросил,
За ответы похвалил,
Не занёс оценки он,
Потому что он — дракон.*

Однако Сергей не стремился быть отличником и не усердствовал в учёбе, о чём свидетельствовал его выпускной аттестат, не блиставший отличными оценками. «Серёжа Дягилев вспоминал о гимназии и её «предметах» только тогда, когда нужно было надевать ранец и идти на уроки. Вероятно, это была самая скучная минута в его тогдашней жизни. В класс он приходил совершенно неподготовленным к урокам, — утверждал Васильев, — и тотчас же начинал их приготовление при участии лучших учеников». Серёжа быстро сориентировался в гимназической жизни и сумел организовать, «при участии лучших учеников», разумеется, и преподавателей, учебное время как некое театрализованное представление.

В год поступления Сергея в гимназию её директором был 80-летний И. Ф. Грацинский, или «дед», как его называли гимназисты. Уже на следующий год его место занял магистр Казанской духовной академии Я. И. Алфионов, автор книги «Император Юлиан» и крылатых слов, известных всей России, о кухаркиных детях. Историю и географию преподавал упомянутый выше А. А. Дмитриев, опубликовавший немало ценных исторических трудов о Пермском крае.

Учителем рисования, черчения и чистописания был выпускник Петербургской академии художеств Африкан Сидорович Шанин^[18],

который получил от гимназистов кличку Африкашка и вместе с тем был ими любим. Общаясь с Дягилевыми, он сделал по их заказу копию с картины Мурильо «Непорочное зачатие» (из коллекции Императорского Эрмитажа). По примеру частной музыкальной школы Кабеллы Шанин в 1888 году открыл в городе свою школу рисования и живописи.

Поступивший в Пермскую гимназию в том же году Михаил Осоргин [19], в будущем известный писатель и «русский европеец», свидетельствовал, что «Африкашка был человек серьёзный и положительный». Он же вспоминал, что его порицание и одобрение выражалось одним словом, только с разными окончаниями — «говняк» и «говнячок». Происхождение таких редких оценочных терминов связано, вероятно, с бытовавшим тогда словом «говназия», которое В. И. Даль в «Толковом словаре» объяснял так же, как и «гимназию», но с ярко выраженным презрительным оттенком. Получив от Африкашки четыре с плюсом, Осоргин именовался «говнячком», — и для него «это было ласково и очень приятно».

Будучи уже студентом Петербургского университета, Сергей Дягилев тоже возвращался мыслью — «часто со слезами в горле» — к гимназическим годам в Перми: «Конечно, я не хотел бы, чтобы они снова вернулись, но всё-таки в воспоминаниях о гимназии у меня осталось столько родного чего-то, такого, что, я уверен, уже не повторится. Положим, это наверное оттого, что «всё хорошо, что хорошо кончается». Подумаешь о классах, о товарищах, ведь все они почти здесь, но здесь уже что-то не то, они какие-то другие, интересы чужды и товарищеская семья расстроена. Ну, я что-то уж очень расчувствовался»...

В отличие от Дягилева пермяк Осоргин, тоже дворянин по рождению и стихийный пантеист, считавший, что его «семя вычерпано с илом со дна реки Камы», отзывался о своей гимназии чаще всего в нелестных выражениях. Его мемуарная проза содержала и то, с чем Серёжа, безусловно, согласился бы на все сто: «...кроме гимназии была у нас широкая и многоводная река и почти девственный лес под самым городом — открытая книга природы <...> В ней мы находили настоящий Закон Божий, она подготовляла нас к восприятию подлинной истории, она очищала наши детские головы от мусора, которым их засаривала гимназия».

Для Серёжи открытой книгой природы была Бикбарда. Там он в летние каникулы собирал грибы и ягоды, катался верхом на лошади, ходил на всю ночь удить рыбу с Павкой Корибут-Кубитовичем и Ваней-музыкантом (сыном Ивана Павловича). «Но так как мы не специалисты, то

ловля была не <...> очень удачливая, — сообщил Серёжа отцу. — Купаемся каждый день. Я «отлично» плаваю <...> Как видишь, я *немножко* исправляюсь от своей развинченности». А Елене Валерьяновне, когда она отлучалась в Пермь, он писал: «Бикбарда, кажется, стала ещё лучше. Наши окна выходят в сад, и перед ними расположены две громадные клумбы пионов, обсыпанных цветами, так что в комнате у нас чудный запах...»

«Ты не можешь себе представить, какое громадное удовольствие доставили мне ноты, которые ты прислала мне. <...> Я уже разучил 4 вещи и хочу тебе их сыграть, когда ты приедешь...»

«Как здесь хорошо и весело. Погода прекрасная. Мы каждый день аккуратно ходим купаться <...> Гулянье наше продолжается до 11 часов. После чего я прихожу домой и почти до обеда играю на фортепиано. Я сплю в одной комнате с Юрием, а рядом с нами Павка. По вечерам мы иногда разговариваем о политике, но, впрочем, не долго, в 11!4 мы уже всегда спим».

Приведённые фрагменты из писем Серёжи 1880-х годов дают необычайно яркую картину его привольной и полнокровной жизни в Бикбарде. Но картина была бы не полной, если не сказать о его любви — всеми и всячески поощряемой — к книгам и чтению. Побывав летом 1885 года вместе с Еленой Валерьяновной в Москве и в гостях у стариков Панаевых в их усадьбе Байнёво, вблизи Валдайского Иверского монастыря, Серёжа сообщал в Пермь:

«Бабушка (С. М. Панаева. — О. Б.) мне выписала из Петербурга «Князя Серебряного», и я зачитался им до того, что не могу просто оторваться. <...> По вечерам я читаю бабушке, Сёзе (Серёже Шуленбургу. — О. Б.) и Лине вслух «Ревизора», над которым особенно Сёзя страшно смеется...»

«Бабушка меня страшно балует: выписывает одну книгу за другою. <...> теперь уже читаю «Айвенго», в которое вливаюсь не менее чем в «Князя Серебряного». <...> и мне особенно нравится место, когда Ричард Львиное Сердце на вопрос: кто он? — поднимает забрало и говорит: «Я, Ричард Английский».

В пермском доме Дягилевых была большая библиотека, постоянно пополняемая русскими и зарубежными изданиями. Сочинения Пушкина, Гоголя, Тургенева и Толстого пользовались особенной любовью. В семейных разговорах, как сообщает Е. В. Дягилева, часто мелькали «цитаты, очень забавно и кстати внесённые в домашний обиход с полок библиотеки». Чтение для Сергея превратилось в страсть: он залпом поглощал книгу и тут же искал новую. Летом 1887 года он писал из

Бикбарды: «Я нашёл у дяди Вани «Ледяной дом» и читаю его с увлечением. Старая вещь, но очень интересная^[20]. Кроме того, мы читаем вслух с Маришей и Павкой две статьи Страхова о Дарвине и <...> мне сказали, что я настолько развит, что могу это читать. Страхов — знаменитый славянофил»^[21].

В бикбардинском кругу было принято обмениваться мнениями о прочитанных книгах. Так, например, роман И. А. Гончарова «Обрыв» Сергей подробно обсуждал с бабушкой, дядей и кузенами, а потом в письмах с Еленой Валерьяновной: «Милая маменька, как это ты говоришь, что Марфинька не дура, — во всём романе можно подчеркнуть несколько фраз, которые ясно доказывают это. <...> Что в ней глубокого? Это человек, у которого желания не перелетают через частокол. Разве это — ум? «Божий младенец», — ты говоришь: так что же из этого, конечно, Христос сказал: «Будьте чисты, как дети!» Она и чиста, она — не дрянь какая-нибудь, и если бы ей было восемь лет, то это был бы прелестный тип, а для девятнадцатилетней бабы — что же такое: дурочка». Наконец, заметив, что он «слишком увлёкся «Обрывом», Серёжа вдруг заявил: «Вообще вещь прелестная, если пропустить страниц 300, которые только затягивают ход романа».

Книги по искусству, которые собирал дед Павел Дмитриевич, тоже интересовали Сергея и, забывая о времени, он полностью погружался в созерцание воспроизведённых в альбомах картин. «В шкафу у деда хранились великолепные издания музеев Мюнхена, Флоренции, Парижа, — вспоминал Павел Корибут-Кубитович. — Дед позволял рассматривать их в своём присутствии, и Сергей уже с детства знал имена и произведения многих великих художников». Серёжа и сам иногда занимался рисованием, но не особенно им увлекался, в отличие от Елены Валерьяновны, которая с детства любила рисовать. Среди её сохранившихся рисунков 1870-х годов есть сцены из водевилей, ставившихся в петербургском доме Панаевых, в том числе с портретными изображениями П. П. Дягилева и А. В. Панаевой. К следующему десятилетию относится замечательный акварельный портрет супруга в костюме Тараса Бульбы, в котором он «блистал» на костюмированном балу в Офицерском собрании в Перми, а также несколько пейзажей с видами Бикбарды.

«Удивительное чувство к Бикбарде. Точно привязанность к живому существу. Всякий раз, когда я возвращаюсь в неё, я испытываю очарование этого уголка Прикамья и аромата, которым она обладает», — думала Елена Валерьяновна, выходя из дома и взяв с собой акварельные краски, кисти и

бумагу. Она прошла мимо винокуренного завода, деревянной мельницы, перешла шумную плотину и оказалась на противоположной стороне большого пруда. Встревожив сонмы стрекодух кузнечиков, она шла вдоль берега по буйно растущей луговой траве, пока не выбрала наиболее удачное место для рисования. Отсюда Бикбарда была видна как на ладони.

В её композиции, намеченной слабым, без нажима, карандашом, на ближнем плане появились бикбардинский пруд, плотина, несколько разбросанных на низком берегу пруда заводских зданий. За ними, уже на высоком берегу, в центре возвышались двухъярусная колокольня и изумрудно-бирюзовый купол Рождество-Богородицкой церкви. Левее виднелись зелёные крыши нескольких корпусов дягилевской усадьбы, утопающей в тёмной зелени сада. К господскому дому с низкого берега поднималась широкая, обсаженная с обеих сторон липами дорога. Ещё одна дорога, более узкая и крутая, ответвлялась от начала плотины и вела к двухэтажному красно-кирпичному дому управляющего заводом. Через дорогу от этого дома был так называемый «колокольчик», располагавшийся на выступе над крутым берегом, где стояли столб с колоколом и будка для сторожа.

«В семье была заведена привычка приходить сюда каждый вечер, посидеть на скамейке и полюбоваться с высоты на окрестную даль, — вспоминала Елена Валерьяновна. — Впереди расстилался обрамлённый лесом широкий пруд, более похожий по величине на озеро. Он уходил направо и терялся из виду в изгибах...» Она понимала, что её вдохновенный порыв запечатлеть Бикбарду не увенчался большим успехом и что её акварельный этюд — не более чем любительская работа. Однако, подумав, что это останется детям на память, она зарисовала на обратном пути к дому ещё и бикбардинскую улицу.

Несомненно, с мыслью о потомках она вела «Семейную запись о Дягилевых», лучшие страницы которой посвящены Бикбарде. Елена Валерьяновна *воспела* — иначе не сказать — этот дивный уголок Прикамской земли, родовую дворянскую усадьбу, жизнь повседневную и семейные праздники. Не менее красочные воспоминания она оставила о детских играх в Бикбарде: «А то несётся мимо ватага детей, стремглав, как лавина с гор, спускается в сад и там рассыпается в разные стороны, преобразившись в курьерские поезда, в тройки, с гикающими на татарский лад ямщиками: ай ты тама-а!» И тут же детская тема естественно переплетается с музыкой: «Но вот из залы раздались звуки фортепиано. <... > Даже дети приближаются на цыпочках и осторожно садятся... Воцаряется тишина, казавшаяся за минуту ещё недостижимой. Всё

превращается в слух... Семья-музыкантша, в которой маленькие мальчики, гуляя, насвистывают квинтет Шумана или симфонию Бетховена, приступила к священнодействию».

В 1889 году в Бикбарде у Дягилевых гостил блестящий немецкий пианист Альфред Рейзенауэр^[22], уже второй раз приехавший с сольными концертами в Пермь. Он много играл для гостеприимных хозяев и подарил им свою фотографию с автографом. Наслаждаясь музыкой, Сергей был — как он любил выражаться — «страшно» рад такому именитому гостю, известному всей Европе.

Ещё больше он радовался приезду младшей сестры Е. В. Дягилевой — певицы Александры Панаевой-Карцовой, которую всегда ждал с нетерпением. «Не получила ли ты каких-нибудь сведений о приезде тётки Татуси? <...> Что Карповы? Скоро ли они приедут?» — спрашивал он Елену Валерьяновну. В середине 1880-х годов Александра вышла замуж за племянника П. И. Чайковского — молодого кавалергарда Георгия Карпова. На своей свадьбе в Петербурге невеста пела для гостей романсы под аккомпанемент самого Чайковского, с которым она была знакома уже несколько лет. Пётр Ильич задолго до свадьбы посвятил ей семь романсов, среди которых были такие шедевры камерной вокальной музыки, как «День ли царит», «Кабы знала я», «Благословляю вас, леса».

История с посвящением романсов, оказывается, была связана с младшим братом композитора — Анатолием Чайковским, безумно влюбившимся в Панаеву. «Петруша, милый, открыть тебе душу или нет? — писал он в 1878 году брату. — Я втюрился, как никогда в жизни. <...> Расскажу я тебе про неё обстоятельно. Во-первых, по-моему, она красавица, я ничего не исправил бы ни в её лице, ни в фигуре. <...> Чудные, красивые и покойные глаза. Всегда ровное и приветливое обращение. Про пенье её нечего и говорить, ужасно мне нравится. Да как это так рассказать все её прелести[?] Ужасно трудно, одним словом: всякий её поступок, всякое её слово мне кажется восхитительным». На это письмо Пётр Ильич отвечал: «Если Панаева тебя полюбит, я напишу ей целый цикл романсов, вообще сделаюсь её благодарным рабом». Познакомившись с объектом любви брата, которого Татуся так и не любила, Чайковский был очарован её пением и много раз доверял ей первое исполнение своих сочинений. «Она *превосходна*, хотя нет привычки к сцене и не знает, что с руками делать», — записал он в дневнике 1886 года.

Живописный портрет Александры Панаевой, держащей в руках ноты Чайковского, написал Константин Маковский, который поддерживал с певицей дружеские отношения с тех самых пор, когда она училась у мадам

Виардо в Париже. Сын художника Сергей Маковский вспоминал о Панаевой: «Один из удачнейших женских портретов отца — её портрет в бальном платье с нотами в руках — долго висел в нашем зале, где устраивались музыкальные утра и балы. Татуся часто исполняла дуэты с отцом и с матерью; не обходилось без неё и домашнего спектакля <...> Мужчины в неё влюблялись поголовно, даже такие отпетые «романтики», как поэт Алексей Николаевич Апухтин, невероятно тучный, с заплывшим бабьим лицом, но обворожительно читавший свои салонные стихи». Апухтин посвятил несколько стихотворений Панаевой, в которых чаще всего звучали бурные романтические призывы:

*Пой с могучей, неслыханной силой,
Воскреси, воскреси ещё раз
Всё, что было нам свято и мило,
Всё, чем жизнь улыбнулась для нас!*

Во второй половине 1880-х годов певческая карьера Панаевой резко пошла в гору. Она выступала под сценическим псевдонимом Сандра (Sandra) в Милане, Неаполе, Триесте, Вероне, Венеции и Флоренции; пела в частной опере Саввы Мамонтова в Москве, в императорской Мариинке и новом Панаевском театре в Петербурге.

Каждый приезд Александры Панаевой в Пермь становился большим событием для Серёжи Дягилева. Подробности её артистической жизни сильно будоражили его воображение, он с жадностью ловил каждое её слово. Серёжа ещё до переезда в Пермь запомнил одну повелевающую фразу тёти Татуси — «Сегодня я пою, не забудьте послать за Мусоргским» — и пояснял в своих записках: «он [Мусоргский] ей аккомпанировал, конечно, не свою музыку, и получал за это 25 рублей в вечер. Это «не забудьте послать за Мусоргским» осталось у меня в ушах на всю жизнь». А на концертах любимой тётушки в Перми Серёжа, разумеется, всегда сидел в первом ряду.

Местная пресса сообщала об участии Александры Панаевой в благотворительном концерте Пермского музыкального кружка, состоявшемся 3 октября 1889 года в зале Благородного собрания на Сибирской улице. Весь сбор от этого концерта, который давался по случаю 50-летия творческой деятельности А. Г. Рубинштейна, был передан в Петербургский комитет по устройству торжества в честь юбиляра. Князь С. М. Волконский, посвятивший Панаевой замечательные страницы в своих

мемуарах и назвавший её «одной из удивительнейших певиц», писал: «По этому случаю вспоминается мне рассказ её о том, как однажды после концерта в Перми, когда все её обступили и с восторгом повторяли: «Какой голос!», — один господин воскликнул: «Да что голос, голос! Не голос важен, а у вас сакрифис есть, вот что дорого!» Да, в ней был «сакрифис», то есть feu sacré — священный огонь; можно сказать, она огнём палила, когда пела».

Тётя Татуся обожала Серёжу и всегда интересовалась его музыкальными занятиями, ведь он тоже решил стать певцом и добиться известности. Она внимательно выслушивала его игру на фортепиано и пение, делала замечания, давала ценные советы и даже несколько уроков по вокальному искусству, которые позднее продолжатся в Петербурге. Схватывая всё на лету, Сергей проявлял большие способности и уже в Перми мог смело выйти на публику. 4 марта 1888 года на литературно-музыкальном вечере в мужской гимназии ученики 6-го класса Сергей Дягилев и Николай Скарданицкий спели дуэтом романсы П. И. Чайковского («Хотел бы в единое слово...») и Ф. Мендельсона («Скоро, увы, проходят дни счастья»). Кроме того, на том же вечере Сергей сыграл фортепианные пьесы Ф. Шопена и А. Рубинштейна.

А через пару лет в актовом зале Мариинской женской гимназии состоялся литературно-музыкальный вечер, на котором гимназист Дягилев с оркестром Пермского музыкального кружка исполнил Allegro — первую часть Концерта для фортепиано Р. Шумана и выступил в качестве аккомпаниатора в Заздравном хоре из оперы Даргомыжского «Русалка». Об этом событии сохранилось несколько документальных свидетельств, в том числе отпечатанная в типографии программа концерта. В газете «Пермские губернские ведомости» за 10 февраля 1890 года сообщалось, что музыкальная часть вечера «прекрасным исполнением многих номеров, тщательно спрепетированных, доставила гостям и ученикам вечера высокое наслаждение, выразившееся дружными аплодисментами исполнителям <...> Оркестром и хорами дирижировал преподаватель мужской гимназии Э. Э. Деннемарк». Тогда же имя Сергея Дягилева впервые появилось в российской печати.

Незаурядную музыкальность Сергея отмечал его ближайший друг, сотрудник и биограф Вальтер Нувель: «Природная подвижность пальцев позволяла ему преодолевать технические трудности. <...> Особенно он любил играть с листа и делал это с большой лёгкостью. Именно благодаря этому он заложил основы знания музыкальной литературы, как классической, так и современной. В Перми Дягилев впервые попробовал

сочинять музыку».

Единственное сохранившееся его сочинение — романс для голоса и фортепиано на стихи А. К. Толстого «Ты помнишь ли, Мария...». Романс был написан к годовщине бракосочетания родителей и впервые исполнен 14 октября 1887 года на семейном концерте, который обыкновенно давался в этот день, а нотную его запись Елена Валерьяновна хранила как реликвию. Известно, что Сергей задумал создать целую оперу — «Борис Годунов», хотя он, безусловно, знал, что опера с таким названием уже написана М. П. Мусоргским. Имея пристрастие к либретто на пушкинский текст, он приступил к сочинению, возможно, ещё в Перми, однако дальше одной оперной сцены дело так и не пошло.

Весной 1887 года в Пермском городском театре Дягилевы организовали «Русский исторический концерт с живыми картинами», настолько удачный, что по многочисленным просьбам публики он был повторён. «Успех концертов достигнут благодаря содействию <...> П. П. Дягилева, принявшего на себя хлопоты по устройству представлений», — сообщали «Пермские губернские ведомости». Программа исторических концертов, состоявшихся 21 марта и 18 апреля, была тщательно продумана. В неё входили как признанные шедевры, так и малоизвестная музыка — оркестровые, ансамблевые, хоровые и камерные вокальные сочинения русских композиторов. Работу с хором вёл Деннемарк, оркестром дирижировал Кабелла.

К постановкам живых картин был привлечён А. Б. Турчевич-Глумов^[23]. В одной из них — по произведению художника К. Е. Маковского «Боярский свадебный пир в XVII столетии» (1883) — участвовали не менее пяти членов семьи Дягилевых — Елена Валерьяновна (пожилая боярыня), её сын Валентин, Иван Павлович (пожилой боярин), Николай Павлович (жених) и Надежда Эдуардовна (невеста). Пресса отмечала, что костюм пожилой боярыни отличался «исторической верностью», а костюм невесты — «изяществом и богатством». Декорации к живой картине были исполнены, вероятно, Африканом Шаниным. Пермская публика по достоинству оценила яркое театрализованное представление и музыкальную программу «Русских исторических концертов». Как свидетель небывалого успеха, Сергей Дягилев, подхватив в Перми идею своих родителей, поднял её на более высокий уровень и блестяще реализовал спустя 20 лет в Париже.

«В Перми tout est permies»^[24] — «в Перми всё дозволено», —

каламбурили пермяки на свой счёт. Это бытовавшее в конце XIX века, преимущественно в театральной среде, выражение — смесь французского с «великопермским» — означало, что некоторые правила безнаказанно игнорировались. Кто же был нарушителем писанных и неписанных правил? В первую очередь сама пермская публика, посещавшая Городской театр. Разудалые купцы громко комментировали происходящее на сцене, дискутировали на довольно рискованные темы. Воспитанникам духовной семинарии категорически запрещалось посещать театральные постановки и концерты, но они это правило нарушали. Известно, что пермский семинарист Дмитрий Мамин (будущий писатель Д. Н. Мамин-Сибиряк) стал заядлым театралом именно в Перми.

Гимназист Сергей Дягилев, место которого — согласно правилам посещения театра — на галёрке, всегда гордо восседал в первых рядах партера и беспрепятственно посещал вечерние спектакли. Впрочем, это совсем неудивительно, — ведь он был отпрыском дворянской семьи. К тому же его дед П. Д. Дягилев на строительство Городского театра в Перми пожертвовал немалую сумму. Но однажды Сергей не смог попасть в театр по причине отъезда с братьями в Бикбарду, о чём не замедлил сообщить Елене Валерьяновне: «...мне было жаль, что я не услышу оперу, которая, наверное, будет несколько дней в Перми (ведь ты знаешь, как я ей дорожу); напиши мне, милая, о ней, если пойдёшь».

По мнению его одноклассника О. Васильева, Серёжа Дягилев «жил в ином мире, более красивом, изящном и содержательном», и ему было не до гимназических наук. Знания, которые были ему необходимы, Сергей получал из других источников, в том числе благодаря самообразованию. А главным источником был его дом, который считался «одним из самых блестящих и культурных домов в Перми. Это были настоящие пермские «Афины».

Однако гостеприимный дом Дягилевых, в котором часто давались концерты, балы и спектакли, не был защищён как крепость. Во всяком случае от материальных проблем. Привыкшие жить в достатке, Дягилевы как будто не беспокоились о будущем. Они излишне доверяли управляющим своими имениями и не сразу заметили, что над домом сгустились тучи.

Уже на следующий год после кончины отца семейства Павла Дмитриевича его наследникам поступил весьма тревожный сигнал. Об этом экстраординарном событии говорила вся Пермь. Главный управляющий дягилевскими имениями купец А. П. Эскин «в припадке умоисступления» совершил самоубийство, предварительно зарезав

кинжалом четырёх человек. Его смерть обнаружила «большую запутанность в делах», вследствие чего Дягилевым в срочном порядке пришлось выложить 50 тысяч рублей. Спустя полтора месяца напротив их пермского дома, по сообщению местной прессы, было «найдено в мешке мёртвое тело младенца, мужского пола». Ещё одна криминальная история, не имевшая прямого отношения к хозяевам дома, косвенным образом всё же задевала Дягилевых и сгущала вокруг них мрачные краски.

Весной 1888 года в Санкт-Петербурге умерла бабушка Анна Ивановна, но хоронили её в Перми, рядом с могилой супруга на кафедральном кладбище. Буквально сразу же Дягилевым был дан ещё один недобрый знак — 1 мая на Бикбардинском заводе случился крупный пожар.

После смерти Павла Дмитриевича его дети всего лишь семь лет владели Бикбардой и другой крупной недвижимостью, в том числе большим домом в Перми. Им даже в голову не приходило, что вся их пермская жизнь может внезапно кончиться. Крах оказался неминуем. Некоторые объясняли это тем, что П. Д. Дягилев в своё время чрезмерно размахнулся в благотворительной деятельности, действительно отличавшейся масштабностью и огромными финансовыми вложениями. Но дело было не в этом.

Ни один из его сыновей, как оказалось, не обладал хозяйственной жилкой и не сумел заменить Папашу в ведении домашних, усадебных и заводских дел. Про своего дядю, Серёжиного отца, Павка Корибут-Кубитович говорил, что «он ничего не понимал в хозяйстве и совершенно не интересовался им». В 1885 году братья Иван и Павел Дягилевы взяли «по несчастью» у своего конкурента Альфонса Поклевского-Козелл в долг 125 тысяч рублей сроком на пять лет под залог Бикбардинского завода. Долг вернуть они не смогли. Именно это и явилось причиной разорения, и 23 мая 1890 года Дягилевы были объявлены несостоятельными должниками, потеряв в одночасье всё, чем владели в Пермской губернии^[25].

В том же 1890 году Сергей окончил гимназию и уехал в Санкт-Петербург. Его родители навсегда уедут из Перми спустя три года и будут ютиться то у одних, то у других друзей. Павел Павлович будет по-прежнему командовать местным батальоном. Елена Валерьяновна займётся частными уроками пения. В краткой летописи за 1892 год она запишет: «Последнее наше общественное дело в Перми — концерт в пользу голодающих».

Как известно, началом Русских сезонов в Париже Сергей Дягилев

считал организованную им в октябре 1906 года при Осеннем салоне выставку «Два века русской живописи и скульптуры». Однако на этот счёт существуют разные мнения, и в каждом из них, вероятно, есть доля правды. Так, Пётр Вайль^[26], побывав в пермском доме Дягилевых, пришёл к выводу, что «начало сезонов — здесь, в Перми».

Парадоксальное на первый взгляд утверждение имеет глубокий смысл. Оно ведёт нас к дягилевским истокам и корням, к старым прикамским усадьбам в Перми и Бикбарде, где прошли детство и юность Сергея Дягилева. Здесь пробуждается его интерес к музыке, которую он страстно полюбил. Здесь же он получает первые театральные впечатления и является не только свидетелем, но и участником концертно-музыкальной жизни города. В Перми подспудно развиваются его организаторские способности и блестящие творческие идеи. Из атмосферы дягилевской семьи и дома он вбирает в себя все художественные навыки и духовные основы, необходимые для будущей деятельности. И наконец, в Перми он формируется как личность, яркая и неординарная.

Часть вторая

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

1890–1900



Глава седьмая

ПЕРВЫЙ ЗАГРАНИЧНЫЙ ВОЯЖ ДВУХ КУЗЕНОВ

За 11 лет жизни в Пермской губернии Сергей лишь дважды ненадолго покидал Прикамье. В 1885 году он побывал в Москве, где посетил Кремль и Всероссийскую ремесленную выставку на Ходынском поле. Тем же летом он гостил в новгородском имении Панаевых Байнёво, откуда писал своей няне Дуне в Пермь: «Дедушка [В. А. Панаев] поручил Линчику присмотр над двумя лодками, Юре над конюшней, а мне над садом. Милая няня, как ты поживаешь?» В 1886 году он целый месяц путешествовал вместе с дядей Ваней на пароходах по Каме, Волге и Каспийскому морю, побывав в нескольких городах Поволжья и Кавказа, в том числе в Казани, Астрахани, Баку, Тифлисе и Владикавказе.

«В Самаре к нам на пароход сел самарский губернатор [А. Д. Свербеев], — писал Сергей родителям 8 июля. — Он сейчас же познакомился с дядей и со мной, и, должно быть, я ему понравился, потому что он потом всё время от меня не отходил, <...> подарил мне несколько рассказов Толстого и велел непременно заезжать к нему на возвратном пути». Самарский губернатор, как и дядя Ваня, носил бороду, называемую «французской вилкой», и что особенно запомнилось Сергею, «он знал тётю Татусю [Панаеву-Карцову]» — по-видимому, был поклонником её таланта. Через три дня, 11 июля, Сергей писал Елене Валерьяновне: «Мы в Баку. Жара нестерпимая, по улице невозможно пройти просто. Сейчас мы приехали с Нобелевских заводов и стали пить чай. Нам сегодня пришлось решить, ехать ли нам в Тифлис». От этого летнего круиза у Сергея на всю жизнь сохранились неизгладимые впечатления. В одну из бессонных ночей — за неделю до смерти — он рассказывал Лифарю о «своём путешествии по Волге на Кавказ и плакал...».

Вопрос о продолжении образования в столичном университете решился сам собой и как бы за компанию, когда Серёжа узнал, что его петербургский двоюродный брат Дима, выпускник частной гимназии К. И. Мая, собрался поступать в университет на юридический факультет. Держать вступительные экзамены, к счастью, было не нужно, как и во многих европейских университетах, а до зачисления в учебное заведение кузены запланировали большое заграничное путешествие. Свой будущий

вояж, ранее согласованный с родителями, Серёжа и Дима бурно обсуждали в письмах.

Двоюродные братья Сергей Дягилев и Дмитрий Философов — одногодки, високосного 1872 года рождения. Причём оба родились в пределах весеннего равноденствия и в воскресные дни второй половины марта: один 19-го, другой ровно через неделю — 26-го, по старому юлианскому календарю. Сергей родился первым и, как известно, был старшим сыном Павла Павловича Дягилева, а Дмитрий являлся самым младшим и последним сыном Анны Павловны Философовой (урождённой Дягилевой). Сергей получил своё имя по православным святцам, а Дмитрий был назван в честь деда — Дмитрия Николаевича Философова, о котором он отзывался так же, как и его мать, без особой почтительности, как о властном и деспотичном барине.

Анна Павловна придерживалась либеральных взглядов и даже своего отца могла запросто назвать ханжой. В тот год, когда семья Дягилевых переселилась из Петербурга в Пермь, А. П. Философова была вынуждена по воле Александра II уехать осенью в Германию, взяв с собой двух детей. Дмитрий позднее вспоминал: «В конце 1879 [года] внезапный отъезд за границу, в Висбаден, где посещал немецкую начальную школу. Только потом узнал, что мать была выслана». Ссылка оказалась недолгой: после покаянного письма Анна Павловна уже в начале 1881 года вернулась в Россию.

Когда Сергей приехал в Петербург, все Философовы жили уже в своём псковском имении Богдановское. Перед отъездом Дмитрий поручил встретить кузена из Перми своим друзьям-одноклассникам — Вальтеру Нувелю и Александру Бенуа. Сергей остановился в пустой квартире своих родных на Галерной улице в доме 12 («в двух шагах от Синода и Сената»), тотчас поднялся к Нувелям, проживавшим там же этажом выше, и познакомился с Вальтером, которого друзья обыкновенно называли Валечкой. «Он показался мне высоким и красивым юношей, который дышал здоровьем и молодостью, — вспоминал Нувель свои первые впечатления о Дягилеве. — Немного полный, широкий в плечах, на которых солидно помещалась непомерно большая голова (для неё ни один шляпник не мог сразу подыскать шляпы по размеру — их надо было заказывать специально), с густой и спутанной шевелюрой. У него были большие и красивые глаза необычайной живости и блеска; нос короткий и немного вздёрнутый, формы довольно вульгарной; большой рот с мясистыми губами, который казался огромным, когда смеялся, обнажая великолепные зубы; лоб низковатый, выдающаяся нижняя челюсть,

большой и мощный подбородок, свидетельствующий о натуре страстной и волевой, и замечательно свежий цвет лица. Его живость, лёгкость его речи, звучный голос — всё изобличало в нём чудесную силу жизни. И в то же время в нём было нечто от провинциала, некая неуклюжесть, отпечаток провинциальных нравов и недостаток лоска...»

В тот же день состоялась первая встреча Дягилева и Бенуа. «На худенького бледного Диму этот кузен вовсе не был похож. Он поразил нас своим цветущим видом, — писал Бенуа в своей книге воспоминаний. — У него были полные, румяные щёки и сверкавшие белизной зубы, которые показывались двумя ровными рядами между ярко-пунцовыми губами. Каждый раз, когда он смеялся, вся «внутренность» его «пасти» раскрывалась «настежь». Смеялся же Серёжа по всякому поводу. Вообще было видно, что он в высшей степени возбуждён сознанием, что он в столице, в то же время он радовался своему знакомству с ближайшими друзьями его двоюродного брата, с которым он состоял в усердной переписке». На Бенуа и Нувеля Дягилев произвёл впечатление «славного малого», здоровяка-провинциала, «не очень далёкого», немного примитивного, но в общем-то симпатичного.

Вскоре Сергей отбыл в Псковскую губернию к Философовым. Зинаида Каменецкая, его двоюродная племянница, так описывала его первое появление в Богдановском: «Все с интересом подняли голову — у крыльца послышался свист ямщика, колокольчики и звук подъехавшей перекладной. А через минуту ещё весь пыльный от далёкой дороги ворвался в столовую какой-то молодой человек и начал без разбора пола и возраста всех целовать и обнимать!» Сидевшие за столом «розовые девочки» — Зина и Таня Каменецкие, внучки Анны Павловны, «с ужасом почувствовали, как их подняли на воздух сильные руки и оставили в покое».

Своими лучшими качествами и чертами характера, весёлыми шутками и музыкальностью Сергей почти сразу же очаровал всех Философовых. «Он внёс в Богдановское «дягилевский» элемент, — вспоминал первый приезд Дягилева Дмитрий. — Серёжа быстро завоевал общие симпатии. Провоцировал маму, и она хохотала до упаду. <...> Любопытно было отношение папы к Серёже. Он с ним говорил мало. Наблюдал. Но каждый раз, когда Серёжа «гоготал», смеялся сам и говорил: «Удивительно милый у него смех». Сергей около двух недель прожил в семье Философовых. «Большую часть времени провожу с Димой, много болтаем, он очень умный и интересный, — сообщал Дягилев родным в Пермь. — Мы с ним во многих вещах сходимся».

Дима Философов, несомненно, был очень образованный, даже эрудит.

«В семье он считался будущим великим человеком. Им восхищались <...>, — вспоминал В. Нувель. — Философов был ростом выше Дягилева, но очень тонкий и стройный, гораздо менее крепкий, чем его кузен, и весьма слабого здоровья. Это был блондин пепельного оттенка. Его лицо, прекрасно очерченное, с линиями чистыми и тонкими, особенно в профиль, с большими серо-голубыми глазами, немного холодными, представляло собой тип аристократической, изысканной красоты. Его кожа была матово-бледной, руки — идеально красивы, тонкие и длинные, с заострёнными пальцами и миндалевидными ногтями. Они были словно срисованы с рук персонажей Ван Дейка. В этом он тоже был противоположностью Дягилева, руки которого были некрасивы, с короткими пальцами <...> По своей душевной природе они также отличались один от другого. Философов не обладал пылким темпераментом, не был экспансивен. Чаще всего он был спокойным, замкнутым, даже холодным внешне. <...> За внешним видом — сухим и жёстким — он скрывал слабый характер и чувствительность, или скорее сентиментальность, которую хотел побороть. На него легко могли повлиять люди, по натуре более сильные и авторитарные, чем он... И по складу ума, и по душевной природе Дягилев и Философов были полной противоположностью друг другу. Единственным их общим свойством была амбициозность...»

Отъезд двух кузенов за границу был назначен на начало июля. Расставаясь с родителями, Сергей обещал им писать каждую неделю, и в этом он был весьма пунктуален. 2 июля 1890 года он написал письмо из Богдановского, и в частности о том, что проезжая мимо могилы Пушкина в Святых Горах, он «с неподдельным благоговением снял шапку и поклонился ей». Следующее письмо Дягилев отправил 8 июля уже из Варшавы, откуда братья держали путь в Вену. Регулярные письма Сергея позволяют проследить маршрут их двухмесячного заграничного путешествия, пролежавший по двадцати большим и малым городам Австро-Венгрии, Северной Италии, Швейцарии и Германии.

«В Вене нам было так хорошо, так интересно, — писал Дягилев родителям, — что мы и не заметили, как пролетела неделя». Самое первое и яркое впечатление Сергея от столицы Австрии связано с Венской оперой: «Приехали мы в Вену в 5 часов вечера и остановились в отличной гостинице Grand Hotel на главной улице <...> Приехали и сейчас же пошли в оперу. <...> Внутри везде мрамор, статуи, зеркала <...> Труппа очень хорошая, оркестр громадный. Одних струнных инструментов 50 человек <...> Видели мы в опере «Лоэнгрин», «Свадьбу Фигаро», «Севильского цирюльника», «Аиду», «Моряка-скитальца» [«Летучего голландца»]

(Вагнера) и балет «Puppenfee» [«Фея кукол»]. Всё это для меня было как во сне. Такая прелесть».

И лишь затем в двух словах Дягилев описал город, уделив основное внимание эмоциональному его восприятию: «Сама Вена нас на каждом шагу поражала. Остановимся и стоим на одном месте, разинув рот. Некоторые места дьявольски хороши. <...> Два раза были в соборе Святого Стефана. Придём, сядем и сидим. Какое-то несказанное благоволение слетает в душу при виде всей грандиозности этого чудного здания. <...> Памятников видели тьму, <...> всего не перечтёшь». В этом же письме из Триеста от 17 июля Сергей сообщал: «Комната наша здесь выходит прямо на море. Мы проснулись сегодня и совсем очарованы были красотой <...> чудной Адриатики». В окрестностях Триеста, бывшего тогда территорией Австро-Венгрии, а не Северной Италии, братья побывали на экскурсии в замке Мирамаре, построенном на выступающей в Адриатическое море скале для австрийского эрцгерцога Максимилиана (будущего императора Мексики).

Вероятно, первоначальный план путешествия предполагал путь железной дорогой из Вены в Венецию. Замысловатые, эстетического свойства причины, побудившие внести коррективы, Дягилев объяснял многословно, но убедительно: «...имея в виду то, что, во-первых, нам интересен был Триест, а во-вторых, главным образом то, что если бы мы прямо поехали в Венецию, то не видали бы её спереди, а приехали бы на вокзал, который позади города, и приехали бы вечером; а теперь мы поедem на чудном пароходе, взойдём в Венецианский порт и увидим всю Венецию, залитую первыми лучами утреннего солнца».

Такие представления, по-видимому, были распространены среди истинных почитателей этого города, и Дягилев, несомненно, знал о них задолго до публикации новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции», появившейся в 1911 году. Фон Ашенбах, главный герой этой новеллы, тоже прибыл в Венецию морским путём. «Итак, он опять видит это чудо, этот из моря встающий город, ослепительную вязь фантастических строений, которую республика воздвигла на удивление приближающимся мореходам, — читаем в повести Манна. — ...Любуясь, он думал, что приезжать в Венецию сухим путём, с вокзала, всё равно что с чёрного входа входить во дворец, и что только так, как сейчас, на корабле, из далей открытого моря, и должно прибывать в этот город, самый диковинный из всех городов».

В дальнейшем Дягилев будет часто, а последние двадцать лет своей жизни почти ежегодно посещать этот удивительный город «на воде» и посвятит ему в своих высказываниях и письмах много поэтических

метафор и своего рода философских размышлений.

А летом 1890 года знакомство кузенов с городом-музеем начиналось так: «...в первый день в Венеции мы гондолы ещё не брали, а ходили, где можно, пешком. В первый раз взяли себе гида и шлёпали по всему городу. Взбирались, между прочим, на башню Святого Марка. Только вечером, так как была чудная луна, мы отправились кататься по Grand Canale [Большому каналу]. Тут только я понял, действительно, в какое волшебное царство я попал». Переменчивость и контрасты Венеции тоже нашли отражение в письме Дягилева: «Иногда она до того красива, что хоть ложись и умирай, а иногда до того мрачна и вонюча, что хоть вон беги... В общем, это чудный, но несколько тоскливый городок». Как-то вечером братья отправились в театр на оперу «Миньон» французского композитора Амбруаза Тома. «Опера нам не понравилась, — писал в Пермь критично настроенный театрал и музыкант Сергей Дягилев, — во-первых, скверный театр, а во-вторых, никого, кроме двух-трёх [певцов], слушать невозможно».

Нетрудно заметить, что в письмах Дягилева чаще всего доминируют музыкальные впечатления. В Падуе «...случайно попали на мессу в соборе <...>, была большая месса с громадным оркестром и четырьмя органами. Я положительно остолбенел, до того всё величественно». Другое музыкальное событие, которое по неизвестной причине совсем не заинтересовало Философова, Дягилев описал в том же письме подробно и страстно: «...я прочитал на вокзале афишу, что на следующий день в городе Recoaro [Рекоаро] даёт концерт il illustro baritono Antonio Cotogni [известный баритон Антонио Котоньи]. Войди в моё положение, ну как мне было не отвалить в Recoaro, которое находится от Вероны в 6 часах езды. Димка положительно отказался от поездки туда и отправился в Милан, а я полетел в Recoaro. Приехал я в 4 часа вечера и еле-еле достал билет. Котоньи пел так изумительно хорошо, что я чуть на шею ему не бросился. Я положительно не понимаю, как может человек в 60 лет так чудно петь <...> После концерта я поехал сейчас же обратно. Пришлось ехать в горах 3 часа на лошадях. Я нанял фиакр и отправился, но тут разразилась такая гроза в горах, что я трепетал как осиновый лист. Господи, какие страсти — гроза ночью в горах». Впоследствии Дягилев будет брать вокальные уроки у Антонио Котоньи в Санкт-Петербурге.

Недолго пробыв в Милане, двоюродные братья поехали к озеру Комо и остановились на четыре дня в небольшом курортном городке Белладжо. Затем, уже на границе Италии и Швейцарии, они два дня провели в Лугано и поднимались на Альпийские горы Монте-Сан-Сальваторе и Монте-Дженерозо. «Но тут с нами вышел казус, — писал Сергей 14 августа по

новому стилю из швейцарского курорта Веве на Женевском озере. — Мы забыли переменить деньги русские на французские <...> И вот вдруг, подъезжая к горе, которая кажется 12 километров от Lugano, мы вспоминаем, что у нас нет денег. Мы к начальнику станции, он говорит, что ничего для нас не может сделать, но что с оставшимися у нас деньгами можно доехать до половины горы и обратно. Делать было нечего, и мы поехали. Доехав до нашей станции, мы отправились в отель, посмотрели на виды с горы, <...> потом решили, что нам надо скорее добраться до Швейцарии. Из Лугано мы поехали на Lago Maggiore [озеро Лаго-Маджоре]. Объехали его на парохоме кругом, осмотрели знаменитые острова Isola Bella и Isola Madre [Изола-Белла и Изола-Мадре] <...> Третьего дня мы ездили в Женеву и остались оба ею очень довольны: премиленький городок. Вчера мы были <...> в русской церкви <...> В общем, ещё не было ни одного города или места, которое мне не понравилось бы. Всё ново, интересно, хорошо».

Из Веве кузены поехали в Женеву, «чтобы пробыть в ней несколько часов, но застряли в ней гораздо больше, потому что попали на музыкальный конкурс 10 000 музыкантов». Дягилев не мог пропустить столь грандиозное мероприятие, на которое собралось огромное количество народа, в связи с чем все гостиницы были заполнены. «Представьте себе — прежде, чем найти себе номер, мы прошлёпали 19 отелей, и только в 20-м нашли себе комнатку», — писал Дягилев родителям. Затем два путешественника отправились в Интерлакен, курортный и туристический центр в Бернских Альпах, где провели четыре дня. «Очаровательный Interlaken, какая красота местности, какой воздух! Из Interlaken'a мы делали экскурсии на три водопада, один лучше другого», — сообщал Сергей.

Эти водопады — Гиссбах, Райхенбах и Труммельбах. В своих позднее составленных записках Философов назвал другой, самый большой в Европе швейцарский водопад — Рейнский, но маловероятно, что они посещали его во время этого первого путешествия. На их маршруте только из Цюриха можно было попасть к Рейнскому водопаду, но в письмах Дягилева такая поездка не зафиксирована.

Оставив Интерлакен, они поехали в Люцерн, «в котором хотя и прожили почти неделю, но ничего хорошего не нашли». Затем из центральной части Швейцарии кузены снова повернули на юг, в город трёх замков Беллинцона, далее они посетили северные швейцарские города Цюрих и Базель. «Это время мы провели как настоящие туристы, летая по земному шару всеми способами передвижения, то есть на чугунках,

пароходах, дилижансах, колясках и пешедралом. Ну, словом, колесили Швейцарию вдоль и поперёк», — резюмировал Дягилев.

Покидая Базель, кузены направились в Германию. Они побывали в Страсбурге, входившем в то время в состав Германской империи, затем их путь лежал во Франкфурт, из которого предполагалось железной дорогой «проехать прямо в Дрезден, Берлин и Варшаву». Однако план снова претерпел романтические изменения, и, позабыв о Дрездене, они отплыли пароходом совсем в другую сторону. «Из Франкфурта мы проехали по Рейну в Кёльн, а затем прямо в Берлин, — сообщал Сергей 28 августа (9 сентября). — ... Берлин весь избегали, были три раза в опере, которая сверх ожидания ужасная гадость, но зато мы получили истинное наслаждение, попав в театр к знаменитому немецкому трагику Барнаю и видав его в «Гамлете»^[27]. Мы положительно безумствовали!!! Теперь мечтаем, как бы поскорее домой добраться».

О некоторых подробностях первого заграничного путешествия поведал и Философов: «У меня было всего-навсего 500 рублей, у Сережи 1000... Ездили мы крайне скромно, в 3-м классе, только на дальние расстояния во 2-м, но слишком грандиозен был наш маршрут и слишком долго мы ездили. В Берлине всё-таки застряли... И тотчас послали за субсидией. И ожидали её — ели раз в день, в какой-то Bierhalle [пивной], предпочитая хранить оставшиеся деньги на оперу. Театры мы посещали усердно, так как оба были заядлые театралы». Действительно, из Берлина Дягилев послал в Пермь две телеграммы «о присылке денег в Варшаву», а в письме, извиняясь, объяснял: «Дорогой папочка, прости, пожалуйста <... > Дело в том, что у меня не хватило 20 руб. на билет по Варшавской дороге, и вот я решил послать тебе телеграмму, рассчитывая, что, делая экономно, я могу <...> доехать из Варшавы в Пермь. <...> Прости своего блудного сына и не откажи через несколько дней принять его в свои объятия».

До Перми Дягилев на этот раз так и не доехал. Но о Перми и о семье тосковал сильно. «Я с каждым днем всё больше и больше желаю приехать осенью в Пермь. Так хочется, что просто ужас, — писал Сергей из Триеста. — Обо всех так часто думаю и даже говорю с Димой. Так приятно с кем-нибудь повосхищаться всеми вами». Не забывал он и о своей преданной няне, превосходно варившей разные варенья: «Передай няне, что здесь такие фрукты, что ей и во сне никогда таких не снилось». В том же письме из Веве Дягилев обещал: «Обязательно в Пермь приеду, хоть на несколько часов. Папу благослови, братишек расцелуй». Затем из Франкфурта сообщал: «...не далее как через неделю надеюсь перешагнуть через

русскую границу, а затем гигантскими шагами направиться в когда-то противную, а теперь в *милую* Пермь. И тогда-то буду тараторить так, как я умею это делать, не закрывая свою пасть и крича, как иерихонская труба».

Из Франкфурта же Сергей сообщил родителям о письме от Анны Павловны, в котором она предлагала племяннику жить в семье Философовых в Диминой комнате: «План тёти Ноны улыбнулся нам, потому что <...> история с квартирой как-то не ладилась, а по своей жизни в Богдановском я могу думать, что мне будет хорошо жить с ними, так как все они мне очень понравились. Положим, что у нас с Димой характеры не особенно-то хорошие — мы часами орём друг на друга, но я всё-таки его полюбил, и мне кажется, что мне будет хорошо у них. Я в тот же день написал тёте Ноне письмо, что очень её благодарю за её предложение и вообще...»

Из Берлина кузены отбыли в Варшаву, где остановились на несколько дней у своих родственников Паренсовых, которые «очень просили заехать к ним». В начале сентября (по старому стилю) Сергей и Дмитрий вернулись в Петербург, ненадолго съездили в Богдановское, а с середины месяца стали посещать лекции в университете. После возвращения из-за границы квартирный вопрос Сергея оставался ещё не решённым, и он целый месяц жил на временной квартире, которую сняла для него Елена Валерьяновна, приезжавшая в Петербург для того, чтобы определить сына Валентина (Линчика) в Александровский кадетский корпус. Тем временем Анна Павловна возобновила разговор о том, чтобы Дягилев жил у них, поясняя: «...странно будет, если у нас не будет жить такой милый мальчик, который всех нас очаровал». К Философовым Сергей переехал в начале октября и прожил на Галерной улице в одной комнате с двоюродным братом один год.

Они ещё долго будут с упоением вспоминать свою первую совместную поездку, хотя она была самым обыкновенным заграничным путешествием дворянских детей после окончания гимназии. Дягилев и Философов просто отдыхали и получали впечатления от больших и малых городов четырёх европейских стран. Согласно письмам Дягилева маршрут двухмесячного путешествия за границу был таким: Санкт-Петербург — Варшава — Вена — Триест — Венеция — Падуя — Верона — Рекоаро (Дягилев один) — Милан — Белладжо — Лугано — Веве — Женева — Интерлакен — Люцерн — Беллинцона — Цюрих — Базель — Страсбург — Франкфурт — Кёльн — Берлин — Варшава — Санкт-Петербург.

И всё же нельзя не отметить, что два восемнадцатилетних кузена впервые вышли из-под прямой родительской опеки на довольно продолжительный срок. Это путешествие в каком-то смысле ознаменовало

для них начало самостоятельной жизни, хотя до полной самостоятельности было ещё далеко. В этот период у Дягилева и Философова завязались и окрепли дружеские отношения, появились совместные творческие планы, которые в дальнейшем во многом способствовали созданию в России нового журнала и художественного объединения «Мир Искусства».

В восприятии современников Серебряного века двоюродные братья представляли собой одно целое. Недаром некий газетный критик в начале XX века сравнивал Дягилева и Философова, «этих классических «Аяксов», неразлучных в служении музам и в служении обновлённой России», с двумя очень близкими по духу героями древнегреческой мифологии. Скорее всего, этот журналист иронизировал по поводу двух кузенов, рассчитывая, что широкой публике известны не мифологические Аяксы, а пародийные образы самой популярной оперетты Жака Оффенбаха «Прекрасная Елена», в которой цари-соседи Аякс I и Аякс II как носители определённых человеческих пороков (каких именно — это дело режиссёра театральной постановки) исполняют дуэтом куплеты нарочито легкомысленного, фривольного характера.

Вместе с тем сравнение с Аяксами (от греческого слова «орёл») содержало и другой намёк — на журнал «Мир Искусства», издательской маркой которого был известный рисунок Бакста — орёл на снежной вершине горы. Период существования этого журнала совпал с яркой кульминацией в развитии личных отношений Дягилева и Философова, проявленной в полном доверии, сердечной привязанности и крепкой взаимной дружбе. В течение пятнадцати лет они были, как говорится, не разлей вода и вместе проводили время не только в Петербурге и почти ежегодных заграничных вояжах, но и отдыхали каждое лето в Богдановском.

Разница, не вносившая разногласий, обнаружилась лишь в отношении к университету. «Кажется, я единственный принимал его всерьёз», — вспоминал Философов. Поначалу и Дягилев относился к учёбе ответственно, о чём сообщал родителям 27 сентября: «...на лекции хожу уже две недели. Очень интересно, <...> даже хожу и на необязательные. Может быть, это на первых порах только, но впрочем, думаю так и продолжать». Однако в дальнейшем он стал посещать университетские занятия лишь изредка — по необходимости. «Для Серёжи университет воистину не существовал. Я даже не понимаю, почему он пошёл в него», — недоумевал Философов. «Сказать кстати, к университету у нас было отношение чисто «казённое»; его проходили не столько для наук, сколько для получения диплома», — откровенно признавался Шура Бонуа, как бы

отвечая на скрытый вопрос одноклассника и однокурсника Димы. Домашний кружок Бенуа кузены стали вместе посещать с осени того же года.

Глава восьмая

КРУЖОК БЕНУА. «У МЕНЯ БУДЕТ МУЗЫКА» ЧАЙКОВСКИЙ И ДРУГИЕ ЗНАМЕНИТОСТИ

Юношеское общество самообразования возникло среди друзей, учившихся в последнем, выпускном классе престижной гимназии К. И. Мая. В его состав вошли Александр Бенуа, Вальтер Нувель, Дмитрий Философов и некоторые другие. Друзья встречались чаще всего в культурном — «со всей прелестью буржуазных семейных традиций» — доме родителей Александра Бенуа, который вспоминал: «Собирались мы сначала для одних беспорядочных разговоров, споров и шалостей, но затем в 1890 году мы вздумали устроить род «общества самообразования», в «заседаниях» которого читались лекции на разные темы».

Согласно установленным правилам игры Бенуа был избран «президентом», основная часть кружковцев являлась «членами-учредителями», должность секретаря исполнял Григорий Калинин. «Присяжным спикером» был Лёвушка Бакст, который к тому времени закончил четырёхлетнее посещение в качестве вольнослушателя классов Императорской академии художеств. Он даже экспонировался на Академической выставке и занимался книжной и журнальной графикой, сотрудничая со столичными издательствами. В кружке Бенуа «он был блюстителем порядка и в его руках находился бронзовый звонок, к которому приходилось весьма часто прибегать». Общество самообразования иногда посещали и вольнослушатели — «вольные общники», и среди них Костя Сомов и Серёжа Дягилев.

Однако просветительская затея увлекала друзей недолго. Они томились от занудства и по-мальчишески шалили. Как свидетельствовал Бенуа, «к середине первой же зимы существования «общества» обязательства перед уставом стали приедаться»; с осени 1891 года заседания кружка возобновились, «но после нескольких сборищ прекратились». «Президент» Бенуа не мог предложить другого способа разнообразить досуг, как и не сумел объединить компанию друзей в каком-то новом качестве. Роль организатора была не для него. Но с тех пор он стал ощущать в себе «педагогическое призвание» и проявлять, как заметил Философов, талант профессора: «В то время как для других участников «кружка самообразования» чтение лекций было случайностью, для Бенуа

это было как бы призванием. <...> он был для нас ходячим авторитетом, кладезем знаний и верного, как нам казалось, вкуса». Профессорский стиль Бенуа отлично просматривается в его наукообразной фразе: «Я и на наш кружок смотрел как на лабораторию, в которой должно было вырабатываться известное «просвещённое и широкое восприятие». Тем не менее в «просвещённом восприятии» кружковцев за это время кое-что выработалось.

Как «вольный общник», Сергей Дягилев сообщал в Пермь родителям: «В университете у нас очень тесный кружок, все Маевцы (из гимназии Мая) очень порядочные милые люди, я уже с некоторыми на «ты». Бывали у Бенуа. Там у нас составилась кружок человек в пять, и раз в неделю читаем каждый лекции из истории искусств. Было уже три. Бенуа читал «Развитие искусства в Германии», Калинин (тоже студент) «О современной критике» и Нувель «Историю оперы». Я буду читать первую лекцию о Карамазовых, а затем из музыки что-нибудь. Эти лекции очень интересны и полезны, во-первых, потому что заставляют прочитывать многое перед ними, а во-вторых, потому что приучат хорошо, гладко говорить».

Лекцию о «Братьях Карамазовых» Достоевского Сергей так и не прочитал, хотя он, несомненно, умел рассуждать о литературном произведении, и пример тому — необыкновенно большая переписка с Еленой Валерьяновной о романе Гончарова «Обрыв». Наверняка он знал и о том, что одним из прототипов Фёдора Павловича Карамазова был свёкор тёти Ноны — Дмитрий Николаевич Философов, о котором его внук Дима позднее отзывался уж очень нелестно: «Он ни черта не делал <...>, а просто самодурничал и ссорился с помещиками. <...> Вообще был великий подлец, не тем будь помянут».

Спустя месяц Сергей писал маме: «Насчёт наших лекций скажу тебе, что они продолжаются, хотя я бываю редко, потому что рассорился с главным учредителем общества Бенуа. Да впрочем, не я один с ним рассорился, даже и товарищи его, которые раньше и любили его, встали с ним в более или менее холодные отношения. Хотя все во главе с Димой и говорят, что это очень умный и талантливый человек, но, правда, с огромными недостатками в виде хамства, кривляния, различных мальчишеских выходок и неприличий, тем не менее, я не мог простить ему всех упомянутых недостатков из-за скрытых талантов его, которые для человека нового и не знавшего его раньше абсолютно не видимы. И в один прекрасный день, когда мы возвращались из театра и он производил на улице свои неприличия в виде скакания, оранья и чёрт знает чего, я рассорился с ним и сказал ему, что он не умеет себя вести и что с таким

хамом я знаться не желаю. Таков учредитель общества, и хотя другие — более или менее милые люди, но я всё-таки бываю только раз в две недели на этих лекциях, хотя они собираются два раза в неделю».

Дягилев, вероятно, так и не услышал интересный для него доклад о салонном живописце К. Маковском, который подготовил Лёвушка Бакст, пытаясь «заразить остальных товарищей, довольно скептически настроенных, своим восторгом от автора «Боярского пира» и «Болгарских мучениц». Что же касается истинной причины ссоры Дягилева с Бенуа, то она лежала, как представляется, в другой плоскости. О ней Сергей не стал распространяться. Впервые столкнувшись с таким явлением, как пренебрежение к себе со стороны новых товарищей, он и сам ещё не разобрался в характере складывающихся отношений. Пока же он лишь смутно догадывался, что возникшее препятствие на его пути необходимо как-то преодолеть.

«Если же мы с Валечкой [Нувелем] тогда же сразу решили его принять в нашу компанию, то это исключительно по «родственному признаку» — в качестве кузена Димы», — сообщал Бенуа, добавляя, что к Дягилеву «долгое время у нас было отношение скорее пренебрежительное, его мы скорее лишь «терпели» <».> Ко мне он заезжал реже других и всегда по специальному приглашению или «затащенный» Димой. Вообще же он несколько раздражал нас тем, что мы считали в нём остатком его провинциализма и его склонности к фатовству, к «гусарству». Он и для посторонних казался несравненно менее развитым, нежели мы все...».

Иначе говоря, Бенуа не признавал в Дягилеве человека равного ему и всем остальным кружковцам. Около пяти лет он не обращал внимания на Сергея, относившись к нему как к пустому месту, и тем самым унижал его своим нарочитым пренебрежением. Как оказалось, конфликт был заложен изначально. И более того, он имел символическое значение в сложных взаимоотношениях Бенуа и Дягилева.

Вскоре после возвращения кузенов из-за границы Бенуа, пожелавший выяснить, «насколько новый приятель «нам подходит», не далёк ли он безнадёжно от нас, стоит ли вообще с ним возиться», был в прямом смысле «положен на лопатки» — самым мальчишеским дерзким образом. Он первым испытал на себе физическую и ещё какую-то неведомую силу Дягилева: «Я был застигнут врасплох, когда он навалился на меня и принялся меня тузить, вызывая на борьбу и хохоча во всё горло. Ничего подобного в нашем кружке не водилось; все мы были «воспитанными маменькиными сынками». Бенуа навсегда запомнил дягилевское «упоение победой и желание насладиться ею до конца». И всякий раз, когда в его

отношениях с Дягилевым «получался заскок», бессильный Бенуа невольно в мыслях возвращался к этой истории: «Он клал меня на лопатки, а я принимался на время ненавидеть его лютой ненавистью, видеть в нём злейшего обидчика».

Непродолжительные проблемы, не имевшие глубоких корней и скрытых причин, у Дягилева были и с Валечкой Нувелем. «Esprit caustique [язвительный ум], по преимуществу, хороший музыкант, более всех нас любивший «эпатировать буржуа», он с места решил огорошить провинциального «пижона», — вспоминал Дмитрий Философов. — Только что прочитав статьи Ницше против Вагнера, он издевался над Вагнером, Бородиным, восхвалял «Кармен». Вообще напустил столичной пыли. Но провинциал не смутился. И тут же показал, что он «сам с усам». Бенуа здесь вторит и уточняет: «Сначала Сергей покорно сносил эти нападки и даже конфузливо пробовал оправдываться, но позже он стал огрызаться, а там и кричать на своих критиков, среди которых особенно придирчив и свиреп был Валечка».

Бурные разногласия сводились к тому, что музыкальные вкусы Дягилева далеко не всегда совпадали с предпочтениями его новых друзей, которые незамедлительно предъявляли ему «обвинения в низком вкусе». «В конце концов, эти шероховатости в нашем отношении к музыке сгладились, — констатировал Бенуа, — и водворилось полное, основанное на взаимных уступках согласие». Серёжа и Валечка в дальнейшем часто играли в четыре руки и прекрасно понимали друг друга. А Бенуа, как будто позабыв обо всех раздорах, неприятях и о своих прижатых к земле лопатках, стал утверждать, что Дягилев «был нам полезен своим стихийным, постепенно очищавшимся и зреющим чутьём, а также тем, что в нём было музыкально-профессионального».

Сергей страстно мечтал об артистической карьере музыканта. Он хотел стать композитором и певцом. С этой же осени с ним регулярно занималась вокалом тётя Татуся. «Интересы его были тогда, главным образом, музыкальные, — писал Дмитрий Философов. — Чайковский, Бородин были его любимцами. Целыми днями сидел он у рояля, распевая арии Игоря. Пел он без особой школы, но с прирождённым умением, так как вырос в настоящей музыкальной стихии, под крылом такой поразительной художницы-певицы, как А. В. Панаева-Карпова». Вместе с ней Дягилев побывал даже в гостях у Чайковского в Клину. Позднее он брал уроки у прославленного итальянского певца Антонио Котоньи, приглашённого Петербургской консерваторией вести класс пения. По этому поводу его брат Юрий сообщал в письме матери в 1894 году: «Приехал

Серёжа от Котоньи. Котоньи пришел в восторг от Серёжиного голоса, особенно ему понравилось его *mezzo voce* [вполголоса] <...>. Он сказал, что такого меццо-баритона не слышал и у итальянских певцов».

Разумеется, это со слов самого Серёжи, но и в русской театральной периодике в 1913 году появилось высказывание итальянского маэстро о том, что у Дягилева «довольно приятный баритон» и из него «мог бы выйти хороший певец». А в 1897 году он настолько очаровал своим пением московского художника и коллекционера И. С. Остроухова, что тот немедленно и с восторгом поделился впечатлением с друзьями Поленовыми: «Приехал Дягилев из Петербурга, был у нас <...> Этот мне нравится: у него есть нюх и образование в хорошем смысле. От души желаю ему успеха!.. Под конец вечера, после ужина, мы случайно узнали, что он *немного* поёт. И он спел — так мы все так и присели — это такой голос и такой художник, какого я *не слышивал*, и не я один, а нас было несколько и певцов, и музыкантов...»

Особого внимания заслуживают два высказывания Бенуа о певческом даре Дягилева. Они крайне противоречивы. Если в 1924 году в небольшой мемуарной книге «Возникновение «Мира Искусства» он писал, что Сергей «пел, обладая прекрасным, необычайно сильным голосом», то лет через двадцать, когда Дягилева уже не было в живых, в «Моих воспоминаниях» он высказал другую, отнюдь не комплиментарную оценку: «Пением он угощал нас у себя или на семейных вечеринках у Философовых. Но мы не любили этих его выступлений. Голос у него был сильный, зычный, но какого-то пронзительного тембра (возможно, что он годился бы для сцены, но в комнате казался невыносимым), пел же Серёжа с излишним пафосом». Заметим, что вторая оценка Бенуа ради большей «объективности» прикрывается коллективным мнением. Используя этот приём, Бенуа старался завуалировать не только своё личное отношение к Дягилеву, состоящее из неприязни, обид и прочего негатива, но и подчеркнуть бездарность пермского «провинциала», который якобы не проявлял никаких талантов.

По воспоминаниям Бенуа, на музыкальных вечерах Сергея после исполнения того или иного сочинения, «сыгранного им в четыре руки с Валечкой или при участии виолончелиста Н. И. Дягилева, — [мы] сейчас же затем как бы забывали о хозяине и отвлекались нашими разговорами...». Эти разговоры Серёжа слушал «с рассеянным видом» и «никогда не принимал в них участия». Более чем неприглядную картину описал Бенуа, далёкий от «священнодействия» музыки. В этой связи как не вспомнить слова Дягилева о том, что Бенуа «не умеет себя вести»! Но несмотря на то что их музыкальные вкусы не совпадали, а пронзительный

голос Серёжи «казался невыносимым», Бенуа всё же посещал домашние концерты Дягилева, получая от него любезные и ненавязчивые приглашения, например такое, как в 1893 году: «Милый Шура, если у тебя завтрашний (суббота 25 сентября) вечер не занят чем-нибудь более интересным, то не зайдёшь ли к 8 часам ко мне. У меня будет музыка...»

С осени 1891 года Сергей снимал отдельную квартиру на улице Галерной, 28. Он поселился здесь вместе с братьями Валентином и Юрием, няней Дуней и Михаилом Андреевым, студентом университета и страстным меломаном. Совместное проживание, вероятно, было продиктовано экономическими соображениями. У братьев, учившихся в кадетском корпусе военного училища и приходивших только по выходным дням, своей комнаты не было. Миша Андреев, занимавший две небольшие комнаты, нередко с няней Дуней сервировал стол для завтраков. Он был из богатой купеческой семьи, владевшей в Москве, на Тверской улице, шикарной гостиницей «Дрезден». Его сестра Екатерина, с которой Дягилев и Философов вскоре подружатся, станет в 1896 году второй женой поэта Константина Бальмонта. В своих мемуарах она охарактеризует младшего брата Мишу как человека болезненного, тихого, очень умного, «с большой волей и выдержкой». Е. А. Андреева-Бальмонт сообщает, что в детстве он очень долго играл в куклы и выменивал их у неё на ненужных ему солдатиков. А любимым композитором брата в начале 1890-х годов был Вагнер. И здесь, несомненно, сказалось влияние Сергея, именно тогда увлечёвшегося вагнеровской музыкой.

На следующий год главное место в этой квартире занял превосходный рояль фирмы «Бехштейн», переправленный из Перми, из отчего дома, уже не являвшегося собственностью Дягилевых. Появление концертного инструмента в его съёмной петербургской квартире было одним из самых радостных событий. Он сразу же решил устроить у себя на дому нечто вроде маленького музыкального салона. В домашних концертах Сергея часто принимал участие его пермский кузен, виолончелист Николай Дягилев, сын дяди Вани, учившийся в Петербургской консерватории у известного профессора А. В. Вержбиловича. «Он был скромным, застенчивым, молчаливым молодым человеком, — отмечал Бенуа. — С виду это был красивый, статный блондин с бородкой Генриха IV...» Николай, вероятно, привлёк к участию в концертах ещё одного студента-скрипача, и вместе с Сергеем они исполняли фортепианные трио Бетховена, Шумана и Чайковского.

Среди посетителей «салона Дягилева» завсегдатаями были Павка Корибут-Кубитович и «уморительно чудаковатый, — как выразился Бенуа,

— но до святости добрейший Витенька Протейкинский». Бенуа с некоторым осуждением утверждал, что «для Серёжиных собраний» характерным являлось «преобладание родственных элементов». Иногда на этих концертах под аккомпанемент племянника выступала Панаева-Карпова. Всё свободное время Сергей посвящал музыкальным занятиям, о чём свидетельствуют его письма родителям:

«Продолжаю брать у тётки Татуси уроки пения и с этого месяца начинаю готовиться по теории для поступления в консерваторию, в которую на будущий год хочу непременно поступить...» «Теперь я недавно завёл себе пианино и играю порядочно. Так приятно было после такого долгого промежутка снова поиграть. А где мой миленький Бехштейн [рояль], Господи, сколько раз я о нём вспоминаю» (1890).

«Ужасно занят моим голосом и уже начинаю иметь успех, пока среди товарищей...» «Я приглашён в субботу вечером в казачьи казармы аккомпанировать целый вечер Фигнеру и Яковлеву. Страсти ужасные, но я не в силах был отказаться от такого удовольствия» (1891).

«Рояль мой великолепен, так что Вагнер в большом цвету...» «Вот уже две недели как начал брать уроки пения у профессора консерватории Габеля <...>. Он мною очень доволен <...> На этой неделе начинаю брать уроки теории у Соловьёва. Пора приняться серьёзно за дело, а то годы идут и терять их нечего» (1892).

Очевидно, университет и юридические науки волновали Сергея менее всего. В письмах родителям он всё чаще упоминает о своих музыкальных сочинениях. Среди них были соната для виолончели и фортепиано, скрипичная соната, вокальная поэма на стихи Шарля Бодлера, романсы и даже неоконченная опера. О некоторых опусах упоминал Дима Философов в письме Косте Сомову из Богдановского от 17 августа 1891 года: «Мы проводим время не скучно, <...> у нас гостят Серёжа Дягилев и Коля Дягилев (с виолончелью), и поэтому мы довольно усердно музицируем. <...> Недавно, накануне отъезда Саши Ратькова[Рожнова], в честь него был устроен концерт-монстр, который сошёл очень удачно. <...> Но особенный интерес программе придавали два романса («Дева и солнце» и «Псалмопевец Давид») и «Мелодия» для виолончели сочинения С. П. Дягилева. Успех был полный».

Бенуа тоже вспоминал об одном произведении Дягилева, как обычно, высказывая нелестное «коллективное» мнение: «Не одобрили мы и сочинённую им в подражание Мусоргскому «Сцену у фонтана» (на те же слова Пушкина из «Бориса Годунова»). Это было нечто довольно хаотичное, во что некстати вплеталась «широкая мелодия», отдававшая

итальянщиной». Кстати, на том музыкальном вечере в Петербурге сам автор пел партию Самозванца, а Марину Мнишек исполняла Панаева-Карпова.

Бывало, Сергей признавал несамостоятельность и стилистическую старомодность своих сочинений, иронизируя по этому поводу летом 1893 года: «В своей композиторской деятельности я подвинулся, создав ещё одно бессмертное произведение — Романс для виолончели и фортепиано, образец пошлятины и салонной мерзости, хотя и очень миленькая мелодичная вещица». Осенью того же года он написал новую скрипичную сонату, о которой сообщал Елене Валерьяновне: «Соната моя, если, может быть, и неважно сделана, но во всяком случае пропитана искренностью и верным тоном. Это сплошной макабрный [погребальный, мрачный] минор, и если бы я её как-нибудь назвал, то вроде следующего: «Смерть Чайковского и смерть вообще...» Конечно, эта соната не иллюстрирует данной фразы (потому что для иллюстрации её надобно бы написать что-нибудь по сильнее), но настроение моё, особенно во второй части, написанной в день смерти Чайковского, именно такое».

Последние годы жизни и кончина композитора, которого Сергей называл дядей Петей и чуть ли не боготворил, были для него наиболее памятными событиями и заняли значительное место на страницах малоизвестных мемуарных набросков Дягилева (написанных во второй половине 1920-х годов):

«Чайковский бывал редко [в Дворянском собрании], но всё-таки мне пришлось неоднократно видеть и говорить в концертах с этим молодым, совершенно седым и бесконечно очаровательным богом всего тогдашнего музыкального мира Петербурга. Все они [композиторы] часто дирижировали в симфонических концертах и делали это плохо. Чайковский [обычно] волновался, нервно вертел левой рукой толстую золотую цепочку часов, а репетировал очень путано и неуверенно.

...[Опера] «Иоланта» была дана в первый раз в Мариинском театре 6 декабря 1892 года в тот же вечер, что и балет «Щелкунчик». В театре был Государь [Александр III] и весь Двор. Все остряли: «Кто может быть лучше Матильды моей», намекая на Кшесинскую^[28]. Я присутствовал на этом вечере. Чайковский был предметом шумных оваций и выходил на бесконечные вызовы. Опера сама по себе показалась банальной. «Щелкунчик» был гораздо лучше <...>

«Иоланта» была последняя опера П[етра] И[льича]. После неё была написана лишь Патетическая симфония, которую П. И. дирижировал за неделю до смерти. Это был необыкновенный вечер, все ждали симфонию с

алчным любопытством. На репетиции многие очень разделились, молодёжь предпочитала 1-ю часть. <...> Успех, конечно, был потрясающий, и никто не чувствовал, что через неделю П. И. не станет. Он дирижировал как всегда очень нервно <...> На неделе в хронике «Нового времени», между прочим, появилась развязная заметка, говорившая, что П. И. Чайковский несколько дней тому назад занемог, что болезнь течёт своим порядком, и вдруг, к концу заметки, была приписана фраза: «Вчера П. И. Чайковский скончался». Я не верил глазам своим. Я только недавно [20 октября] встречался с П. И. в Александрийском театре, в ложе К. Варламова, и вспомнил, что как раз разговор шёл о смерти и что П. И. с отвращением сказал: «Господи, неужели и ко мне придёт эта отвратительная курноскока?»

Я без памяти вскочил и, хотя и зная, что это была холера, понёсся на Малую Морскую в квартиру П. И. Когда я вошёл в дом, все двери были отперты настежь и никто меня не встречал, в комнатах был беспорядок, на столе я увидел брошенную оркестровую партитуру Шестой симфонии <...> В следующей комнате были голоса, я вошёл и увидел лежавшего ещё на диване П. И., одетого в чёрный сюртук. Около него копошились и устраивали стол моряк Н. Римский-Корсаков и певец Н. Фигнер. Мы взяли тело П. И. — я держал его за ноги, — перенесли и положили на стол. Кроме нас никого в квартире не было <...> Я нашёл П. И. мало изменившимся и таким же молодым, каким он был до конца. Я побежал за цветами и весь первый день на его ногах лежал только мой венок^[29]. На панихиде уже было много народу, между прочим, И. Всеволожский (директор Императорских театров), Э. Направник и другие».

Коротко прервём воспоминания Сергея Дягилева — интересные именно его личным и непосредственным восприятием тех давних событий, — дополнив их словами очевидцев. Композитор Н. Римский-Корсаков с удивлением заметил: «Как странно то, что хотя смерть последовала от холеры, но доступ на панихиды был свободный. Помню, как [виолончелист] Вержбилович, совершенно охмелевший после какой-то попойки, целовал покойника в голову и лицо». Ровесник Дягилева — актёр Александрийского театра Юрий Юрьев в своих «Записках» сообщал: «Похороны Чайковского представляли собой зрелище, какого мне до того никогда не приходилось видеть. Широкие петербургские улицы были совершенно запружены народом. Не было конца венкам».

«На похоронах было видимо-невидимо народу, — продолжал воспоминания Дягилев, — по всему пути были зажжены фонари, везли мимо Мариинского театра в Казанский собор. Все ждали Государя, но приехал только великий князь Константин Константинович <...> Я шёл за

гробом рядом с Римским-Корсаковым, который мне сказал: «Вот, вовремя умер человек. Посмотрите, Гуно так пережил свою славу, что никто его смерти и не заметил» (Гуно умер незадолго перед Чайковским в том же году)».

Великий князь Константин Константинович (поэт К. Р.) — единственный из царской семьи — присутствовал на отпевании «всенародного композитора» и в тот же день, 28 октября 1893 года, отметил в своём дневнике: «Давно я не видел такого торжественного богослужения. Пели «Верую» и «Тебе поём» из Литургии, сочинённой покойным. Мне хотелось плакать <...> И больно, и грустно, и торжественно, и хорошо было в Казанском соборе».

Далее в черновых мемуарных заметках Сергей Дягилев затрагивает тему загадочного ухода из жизни Чайковского и поднимает вопрос о «смерти вообще...», точнее, о странных кончинах великих русских людей: «О смерти Чайковского вскоре составила́ся целая легенда. Некоторые говорили, что он выпил в ресторане Лейнера стакан сырой воды, от которого получил холеру. В ресторане этом мы действительно видали П. И. почти каждый вечер, но в Петербурге в это время никто воды не пил, и этот факт нас очень удивил. Другая легенда — выдуманное самоубийство П. И. отравлением, будто бы из-за трагической любви к одному лицу из его же семейства. Лицу этому П. И. посвятил одно из капитальнейших своих произведений. Уверяли, что если бы это была холера, то никого не пустили бы после смерти в квартиру, говорили, что эпидемия уже кончилась (это был действительно один из последних случаев) — я же, однако, этому мало верю. Я знал очень хорошо всех окружавших П. И., был дружен с тем лицом, которое выставляли виновником трагедии и, думаю, что эта легенда лишена оснований. Впрочем, тогда же прибавляли, что критик Г. Ларош, друг П. И., положил в Публичную библиотеку какой-то пакет с правом открыть его лишь через 50 лет — он будто бы раскроет тайну. <...> Любопытно, что лечил П. И. морской доктор Л. Бертенсон, тот же самый, который играл видную роль при смерти Мусоргского. Когда Мусоргский в нищете был разбит болезнью, его поместили в военный госпиталь в качестве денщика упомянутого доктора Бертенсона, и в этом звании денщика морского врача он и скончался.

Смерти больших людей и объявление об этом в России вообще часто странны, чтобы не сказать комичны. Об А. Рубинштейне было объявлено в «Новом времени», где всегда делались первые объявления: «Скончался действительный статский советник Антон Григорьевич Рубинштейн». При А. Рубинштейне много последних лет его жизни состояли неотлучно две

старые дамы — обе профессорши консерватории — Н. Ирецкая и С. Малозёмова, они были подобны двум знаменитым старушкам, состоявшим при отце Иоанне Кронштадтском. Обе они жили любовью и преданностью к Рубинштейну. Узнав о его смерти, они чуть не сошли с ума. Малозёмова даже бежала по улицам Петергофа с криком: «Этого не может быть, я ещё вчера вечером играла с ним в карты». <...>

Вернувшись к вопросу о кончине великих русских людей, не могу забыть о похоронах А. Чехова и о том всеобщем изумлении, когда все мы, ждавшие прибытия траурного поезда, увидели вагон с гробом Чехова, на котором была надпись: «Вагон для перевозки устриц». Что бы сам Чехов написал о таком эпизоде!

Если к этому прибавить, что А. Бородин умер, танцуя после ужина в красной рубашке вприсядку и, наконец, знаменитую смерть Л. Толстого в квартире начальника станции, то собрание странных смертей будет довольно полным».

Молодой Дягилев, как известно, проявлял большой интерес к выдающимся современникам. С ними он стремился познакомиться и для этого всегда искал удобного случая. Он даже завёл альбом под названием «Моё знакомство с великими людьми», а название первой мемуарной записи озаглавил как «Паломничество в Хамовники 16 января 1892 года». Дягилев с Философовым приехали в Москву — в буквальном смысле разогнать тоску и «с целью навестить своего приятеля и сожителя М. Андреева», проводившего Святки у матери. Кузены остановились в гостинице «Дрезден». Однажды за дневным чаем у Андреевых они разговорились о Толстом. «Говорили долго, много спорили, и тут-то, как это часто бывает, — писал Сергей своей мачехе, — в один момент во мне и Диме вспыхнуло самое горячее желание во что бы то ни стало видеть его [Толстого]». Чтобы как-то объяснить столь неожиданный визит, кузены решили лично вручить знаменитому писателю свои «посильные пожертвования» на столовые для голодающих, которыми он тогда занимался.

Сергей сообщал Елене Валерьяновне, что посещение Толстого было его «заветной мечтой». Подробнейшим образом он описал дом, комнату, внешность писателя, выстраивая с помощью тщательно продуманного литературного стиля ряд интересных наблюдений: «...вошёл Лев Николаевич. Одет он был в чёрную суконную блузу, чёрные брюки навыпуск и ботинки, подпоясан ремешком. Борода совершенно седая, волосы же, причёсанные по-крестьянски, с пробором посередине — ещё с

небольшой сединой. Он был среднего роста, скорее худой, чем полный, и лицо сильно изрезано морщинами. Свет же всего лица — это чудные, добрые, правдивые глаза. Портреты его передают, во-первых, слишком полным и массивным, а затем слишком суровым и сосредоточенным. Что меня в нём особенно поразило — это соединение крестьянского рабочего костюма с какой-то джентльменскою манерою держаться и говорить. Ничто в его фигуре, ни в его одежде, ни в голосе, ни в манерах, ни в разговорах — не шокировало ни в малейшей детали. Вся его трогательная фигура была воплощением оригинальной правды и натуральности. Говорил он басом и не тихо. Во время разговора смотрел прямо в глаза тому, с кем говорил. Во время беседы волнение моё не проходило, хотя беседа и велась как-то на равной ноге».

Узнав, что двоюродные братья учатся на втором курсе юридического факультета, Толстой спросил:

— Ну, значит, ничего не делаете?

При этих словах все улыбнулись, и Дягилев ответил:

— Да, в сущности, это правда.

— Да это и отлично, — сказал Толстой. — Вы не думайте, что я шучу, я серьёзно. Этот маленький отдых очень полезен, когда человек не знает, к какому пути примкнуть, не имеет своих убеждений, да их в молодости и не может быть, — это даёт ему время одуматься. Я вот и сыну своему сказал, когда он хотел бросать университет, чтоб он этого не делал.

Второй раз Дягилев посетил Льва Толстого в апреле 1899 года, когда кузены готовили пушкинский номер журнала «Мир Искусства», и третья встреча — осенью 1904 года в Ясной Поляне в период разъездов Дягилева по русским имениям в поисках портретов для Таврической выставки. Кроме того, некоторое время продолжалась их переписка, частично отражённая в собрании сочинений Л. Н. Толстого. А от первой встречи у Сергея остался фотопортрет писателя с автографом.

Коллекция памятных фотопортретов со временем росла, и князь Сергей Щербатов, побывавший в квартире Дягилева на набережной Фонтанки, особо отметил, что в первой проходной комнате низкие библиотечные шкафы были сплошь уставлены «подписанными фотографиями разных знаменитостей (помню Золя среди многих других)». Кстати, об автографе Эмиля Золя известно из парижского письма Сергея родителям (декабрь 1893 года): «Несколько дней тому назад я был у Золя и тоже сидел у него с час. Много и интересно беседовали об анархистах, о Толстом, об идеалах, об искусстве. Я, конечно, всё это тщательно записал и прочту вам. Под конец я попросил его что-нибудь написать мне на

карточке, и он написал милую фразу: «Произведение искусства есть часть природы, пропущенная через темперамент художника». Хотя я совсем с этим не согласен, но всё-таки очень интересно».

Дягилев познакомился и со многими известными композиторами — Верди, Брамсом, Гуно, Массне, Сен-Сансом и Шабрие. В письмах родителям он с гордостью сообщал: «В Ишль я поехал, чтобы увидеть знаменитого Брамса, который там живёт. <...> Брамс оказался маленьким, юрким немцем, не говорящим по-французски. Просьбу мою получить от него автограф он исполнил тотчас же, подписавшись на карточке» (июль 1892 года). «Между прочим, я был в Генуе у Верди, но интересного ничего сообщить не могу, так как, во-первых, он слишком стар, чтобы быть интересным, а во-вторых, застал я его на отъезде в оперный театр <...> Ты понимаешь, до чего я неприлично впивался в него своим биноклем» (январь 1894 года). С некоторыми из композиторов Дягилев состоял в переписке, например с Эммануэлем Шабрие, а также строил планы брать у кого-нибудь из них уроки композиции, в частности у Жюля Массне или Камиля Сен-Санса.

Однако не только тщеславие толкало его на личное знакомство со знаменитостями. Он уверял мачеху, что в этом им руководит вполне определённая, благая и высокая цель — «понять и познать сущность новых направлений» в искусстве. Летом 1892 года Дягилев и Философов посетили Байройт, где прослушали весь оперный цикл Рихарда Вагнера. «Я многое себе уяснил, — сообщал тогда Сергей. — ...Конечно, разговоры о Вагнере без конца». Он блестяще описал свои впечатления от увертюры к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры»: «Звуки росли, превращались в бурю, ещё и ещё звуки, смерчи звуков <...> Тьма! И вдруг рай — мелодии муз, играющих на своих лирах. Тут всё есть — мелодичность, интриги, горе, гнев, любовь, ревность, ласка, стоны — всё это сгущается и идёт, наконец, вместе, представляя из себя жизнь, какая она течёт у каждого из нас. Но надо всем этим торжествует истинная красота».

В последней очень важной фразе зафиксирована идея «высокого Искусства», ради которой Дягилев был, наверное, готов пожертвовать своей жизнью. Прямое воздействие на его дальнейшую деятельность оказала вагнеровская мысль о совокупном произведении (или собирательном творении) искусства — *Gesamtkunstwerk*. Размышляя о музыке Вагнера, Сергей уже тогда отмечал «её единственный недостаток, что местами есть длинноты», и полагал, что в данном случае необходимо «сделать надлежащие купюры». «Урезать устарелое и скучное — это улучшить вещь», — объяснял Дягилев. Этим он будет часто заниматься в период

Русских сезонов за границей. А в конце того же письма он не забыл попросить Елену Валерьяновну: «Дедушке о вагнеровской музыке не читай, а то он меня, пожалуй, разлюбит». Его опасения были вполне обоснованы: старик В. А. Панаев страстно любил итальянскую оперу и не выносил музыки Вагнера, которая разделила музыкантов в России, как профессионалов, так и любителей, на два непримиримых лагеря.

И всё же как ни увлекался Дягилев творчеством западноевропейских композиторов, его больше интересовала русская музыка. Иначе и быть не могло. «Глинка был их богом, и все в доме знали оперу «Руслан и Людмила» почти наизусть», — писал о семье Дягилевых Вальтер Нувель.

Родоначальник русской классической музыки Михаил Глинка скончался за 15 лет до рождения Сергея Дягилева. Но с младшей сестрой композитора, Людмилой Ивановной Шестаковой, которая была известным музыкальным деятелем в Петербурге, Сергей познакомился, часто посещая концерты в Дворянском собрании. О ней и других посетителях симфонических концертов он вспоминал: «В моей ранней молодости, то есть в 1890 году и позже, я знал Л. И. Шестакову — ей тогда было около 85 лет, она была очень похожа на её портрет, сделанный И. Репиным. Впечатление она производила высушенной Богородицы — от культа, которым была окружена, особенно в семье [Римских-]Корсаковых. Целовать её руку — казалось, прикладываешься к какой-то глинкинской реликвии. Она, несмотря на возраст, постоянно бывала в симфонических концертах в Дворянском собрании, особенно русских, именовавшихся тогда Беляевскими. Сидела она в так называемой «корсаковской ложе», то есть между двумя первыми колоннами от эстрады, с левой стороны от публики. Окружена была неизменно семьей Корсаковых, аплодировала редко, говорила мало.

Атмосфера симфонических собраний того времени вообще была особенная. Напротив Корсаковых, в дворянской ложе, со специальным выходом и правом на этом входе лишь для лиц наследных, приближенных ко двору, сидел А. Рубинштейн в постоянном обществе с «тётей Лелей» Сабуровой, урождённой графиней Соллогуб, дочерью «Тарантаса», говорившей про себя [по-французски]: «Мой дух не может быть предметом обсуждения. Я совершенно не похожа на своего отца».

При входе в зал среди учеников сидел Балакирев, на которого нам указывали как на ученика Глинки, а в самой зале всегда находились два колоссальных, обросших, как ветхие дубы, братья Стасовы. О Дмитриии Васильевиче Стасове говорили, что он играл в четыре руки с Глинкой. Брат его, Владимир Васильевич, страшный критик, во время исполнения не мог

оставаться на месте, его огромная фигура колыхалась по зале и мешала всем знакомым и публике слушать музыку».

Со «страшным критиком» В. В. Стасовым Дягилеву предстояло столкнуться в конце 1890-х годов, когда он займётся выставками и вместе с друзьями из бывшего кружка Александра Бенуа художественным журналом «Мир Искусства».

Глава девятая

ПУТИ И ПЕРЕПУТЬЯ: МЕЖДУ МУЗЫКОЙ, КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕМ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКОЙ

Едва ли Сергей часто посещал дом Бенуа, чувствуя себя не совсем желанным гостем. «У меня к тебе было чувство уязвлённого самолюбия, так как ты и вправду много показывал мне, что не любил меня раньше», — писал он Бенуа позднее. Кроме как с Философовым общие интересы связывали его, пожалуй, только с Валечкой Нувелем, который также много музицировал на фортепиано, сочинял романсы, что-то ещё, старался быть в курсе новых веяний в мире музыки и вообще поддерживал своё музыкальное реноме. Этому способствовало и то обстоятельство, что его старший брат Ричард после окончания Петербургской консерватории и нескольких лет стажировки в Милане был профессиональным певцом, концертировал под псевдонимом Рикардо Норди в России и за рубежом.

Однажды на каком-то концерте Бенуа заметил, «как неразлучные друзья — Философов, Нувель и Дягилев «умирали от смеха», прячась один за другого», и объяснил это тем, что «таково было ребяческое обыкновение в нашей компании — надо всем потешаться и непременно заражать друг друга смехом, особенно тогда и там, где это было совсем не к месту». Колкий юмор шутника Нувеля чаще всего импонировал Дягилеву, хотя первое время он очень болезненно переносил насмешки в свой адрес, называя это явление «нувелианизмом». Сергей высоко ценил незаурядный ум, здравомыслие и музыкальность Валечки.

Дягилев не сворачивал со своей музыкальной стези, шёл по ней целенаправленно. Кружок Бенуа на этом пути казался ему бесполезным. Гораздо важнее для него были посещения домашних музыкально-артистических салонов Петербурга. Он нередко бывал у музыковеда, критика и коллекционера Платона Вакселя, у певицы Александры Молас, известной пропагандистки творчества композиторов «Могучей кучки». Об этом он писал родителям в октябре 1893 года: «Бываю у Молас, представительницы Кучки. У них постоянно заседают Римский-Корсаков, Кюи, Балакирев <...> Очень интересно...»

Как водоворот, со страшной силой его увлекла концертно-театральная жизнь столицы. Весной 1891 года он никак не мог пропустить последнего концерта Антона Рубинштейна в Дворянском собрании, о котором вспоминал в своих мемуарных записках: «Вспыхнул взрыв аплодисментов в тысячной толпе (в зале нельзя было ни стоять, ни сидеть). Рубинштейн не обратил никакого внимания и сразу начал играть. Всю программу он играл один. Особенно невероятно играл Симфонические этюды Шумана. После каждого номера на выражения восторгов он очень резко, не вставая, наклонял голову в сторону публики. Всю программу сыграл, ни разу не делая перерыва и, окончив, встал и сделал обеими руками по направлению к роялю жест, как бы оттолкнулся от рояля, или сказал ему: конец. Не кланяясь публике, он перешёл через эстраду, надел шубу и уехал домой. Публика бесновалась. Как он играл — говорить нельзя. Силы и гениального ритмического акцента его игры до сих пор не достиг никто».

Концерты и опера поглощали основную часть бюджета Сергея. Он был почти на всех гастрольных выступлениях европейских оперных звёзд — Патти, Зембрих, Мазини^[30], Котоньи... «Поймите, до чего на бедного пермского ха-мишку гимназиста это должно подействовать, — как будто сетовал Сергей с изрядной долей сарказма в свой адрес. — Был на первых двух представлениях «[Князя] Игоря» и так волновался за успех его, что ужас. Скажи Павлу Николаевичу Серебренникову^[31], что «наша» опера «Игорь» имела и, конечно, будет иметь колоссальный успех. На днях открывается итальянская опера в дедушкином [Панаевском] театре. <...> Труппа великолепная».

Как-то на одном из концертов он встретил Николая Свирского, «присяжного аккомпаниатора» тёти Татуси во второй половине 1870-х годов. «Подружился со Свирским. Он меня со многими знакомит», — сообщал Серёжа родителям. Ныне Николай Фёдорович был важной персоной — поставщиком Двора Его Императорского Величества, у него появились большие связи. Лет десять назад он круто повернул свою жизнь и стал владельцем мебельной, каретной и столярной фабрики — с того времени и пошёл в гору, а не так давно получил крупный заказ на внутреннее убранство царской яхты «Полярная звезда». Позднее, в начале XX века, Свирский будет сотрудничать с художниками «Мира Искусства», изготавливая мебель по рисункам Бакста, Бенуа, Лансере, Коровина и Головина для выставочного предприятия «Современное искусство» в Петербурге, о котором Дягилев напишет хвалебную статью для своего журнала. Ну а в начале 1890-х годов отношения нашего героя со Свирским,

бывшим в свои студенческие годы репетитором детей Корибут-Кубитовичей и посещавшим дягилевские музыкальные «четверги» на Фурштатской, органично вписывались в круг его интересов.

Все музыкальные и театральные темы в письмах Сергея, особенно первые три года его столичной жизни, когда родители жили ещё в Перми, так или иначе были тесно связаны с городом детства. «Часто хожу в театр, ты ведь понимаешь, мамуся, какое это наслаждение, — писал он Елене Валерьяновне. — Из театра не вылезаю. <...> Абонировался в квартетные вечера <...>, получу деньги, абонируюсь на симфонические. <...> В итоге скажу, что здесь живётся бесспорно весело, пожалуй, ведь театры, концерты, в будущем балы, всё это ново, но тишины той нет, покоя, какой охватывал нас, например, когда в субботу приходил из гимназии. Счастливый Юра, он ещё это испытывает! <...> Милые мои, приеду в Пермь, опять всё это увижу. Пока не думаешь — ничего, а подумаешь, и грустно станет о вас и обо всех, о Перми, о гимназии, о доме, о комнате, о своей, о прежней жизни, о мучениях даже, теперь их нет, теперь они прошли, но <...> с ними прошло и то, что никогда уже не повторится, прошло детство моё, хотя и бурное, но дорогое».

В другом письме Сергей укорял любимую мачеху, что последнее время она мало пишет, и настойчиво спрашивал: «Сидите ли вы у каминчика? Раскладываете ли пасьянсы? Подаются ли к чаю шарманки? <...> Что делается в музыкальном кружке? <...> Что делается у нас в театре? Что делается в гимназии? Где устроены катки? <...> Вот миллионная часть всех тех вопросов, <...> о которых ты ничего не пишешь, а о которых так хотелось бы знать».

Нетрудно догадаться, какое чувство испытывал Сергей, когда наконец-то приехал в Пермь в начале лета 1891 года, совершив давно ему известный путь по железной дороге и двум великим рекам — Волге и Каме. Ездил он, вероятно, с братом Валентином, в то время как Елена Валерьяновна находилась в Петербурге и готовила к поступлению в кадет-ский корпус младшего Юрия. В дороге, находясь на борту пассажирского парохода «Михаил» (пермского «Товарищества братьев Каменских»), курсирующего по маршруту Нижний Новгород — Пермь, Сергей читал роман Альфонса Доде «Короли в изгнании», само название которого невольно вызывало у него печальные ассоциации: «Мы ведь тоже своего рода *Les rois en exil* [короли в изгнании]». Об этом он писал своей мачехе 20 июня из Казани.

О встрече с отцом в Перми Сергей сообщал: «Папа был так рад нас видеть, что я его почти никогда не видал таким». В то время Павел Павлович жил у подполковника М. А. Баралевского (с которым он дружил с

юных лет), в его съёмной квартире на углу улиц Екатерининской и Далматовской. Там же, надо полагать, остановился и Сергей. Пермский дом Дягилевых, купленный властями города, был опечатан, гимназия закрыта на время летних каникул, а многие знакомые разъехались по дачам. Оставалось одно удовольствие — прогулки по городу. В Перми на Сергея нахлынули, по его же словам, «все те воспоминания, которым нету равных». Конечно же, он неторопливо прошёлся по родной Сибирской улице, посетил Загородный сад и театральный сквер, вместе с отцом поклонился могилам предков в некрополе Спасо-Преображенского собора (где были похоронены шестеро Дягилевых, в том числе прадед и дед), полюбовался с высокого берега красавицей Камой.

Вспоминалась и столь дорогая его сердцу Бикбарда, навсегда утраченная. Она мерещилась ему и у Философовых в Богдановском. «Здесь очень хорошо, и мне даже изредка напоминает нашу милую Бикбарду», — писал Дягилев родителям. По свидетельству Зины Каменецкой, «Серёжа Богдановское обожал, как и все, кто там бывал. Много лет, хоть ненадолго, он там жил. В сереньком домике, где жила вся мужская молодёжь села Богдановское, сыновья и племянники Анны Павловны, «тёти Ноны»...».

Когда-то А. П. Философова была одной из самых красивых женщин Санкт-Петербурга. Благодаря своей общественной деятельности она прославилась на всю страну. С конца 1850-х годов Анна Павловна возглавляла ряд благотворительных обществ. Вспоминая о своих детских и юношеских годах, она писала: «Мои родители <...> много помогали бедным, возили они и меня по разным трущобам, чтобы я имела понятие о нищете. Я ставлю им это в особенную заслугу. Они не боялись никаких заразных болезней и приучили меня вдумываться в жизнь, и видеть жизнь без прикрас. Спасибо им за это». «Добрейшим сердцем» называл Анну Павловну писатель Ф. М. Достоевский, часто бывавший в её доме. Наиболее значительных результатов она добилась в женском движении России, будучи одним из организаторов общеобразовательных, а затем и высших женских курсов в Санкт-Петербурге.

Философова не была народницей, но разделяла фрондёрские настроения. Говорили, что она причастна к побегу из тюрьмы революционера П. А. Кропоткина, что она укрывала народницу и террористку Веру Засулич, которой Оскар Уайльд в 1880 году посвятил свою пьесу «Вера, или Нигилисты». Философовой угрожали даже арестом, но в конце концов её просто «попросили» покинуть Российскую империю на неопределённый срок. «Я ненавижу настоящее наше правительство, <...> это шайка разбойников, которые губят Россию», — писала Анна

Павловна своему мужу, главному военному прокурору. Их младший сын Дмитрий вспоминал, как однажды «папа, вообще крайне сдержанный, вскочил, и чётко сказал: «Я не позволю так отзываться о моем Государе». Ударил рюмкой с вином по спинке венского стула. Рюмка разбилась». Категорическое высказывание В. Д. Философова было адресовано его супруге, либеральная деятельность которой всё более разрушала карьеру мужа. «По житейским условиям они должны были разойтись, и мама могла превратиться в Анну Каренину. Но папа-то был не Каренин», — рассуждал Дима, вспоминая литературных героев Льва Толстого. Позднее его знаменитую маму под именем Анны Вревской прославил в поэме «Возмездие» Александр Блок:

*Кто с Анной Павловной был связан, —
Всяк помянет её добром...
Вмещал немало молодёжи
Её общественный салон...
Все приходили к ней, — и смело
Она участие брала
Во всех вопросах без изъятия,
Как и в опасных предприятиях...*

Семья Философовых проводила каждое лето в своём родовом псковском имении. «В Богдановском жизнь была другая, то есть не другая, а настоящая жизнь. Конечно, мы этого не сознавали, но ощущение, что Богдановское — это настоящее, подлинное, неизменное, родное, а Петербург — «так себе», было совершенно естественно, — писал Дмитрий Философов. — Затем в Богдановском мама была «наша». Нигде она не была так очаровательна и близка нам, как в милом Богдановском. <».> Богдановское все любили. Для папы это был чистый рай». Когда Сергей Дягилев приехал в Петербург, его дядя Владимир Философов, по словам Нувеля, «был уже стариком, высоким, с белой бородой, спокойным, строгим, исполненным достоинства. Несмотря на изысканную любезность обращения, он внушал не только уважение, но и страх — настолько суров был его взгляд. Однако всё это было только внешнее. В сущности, он был добр и чувствителен...».

Дядя Владимир помнил, как он, тогда пятилетний мальчик, читал наизусть отрывок из первой главы «Евгения Онегина» самому А. С. Пушкину, захавшему к его отцу в Богдановское. Подобные истории были

не редкостью, и знаменитый поэт вспоминал о них в другом сочинении: «Приедет ли он к соседу поговорить о деле или просто для развлечения от трудов, сосед кличет сына и заставляет мальчишку читать стихи такого-то, и мальчишка самым жалостным голосом угощает стихотворца его же изуродованными стихами». Ещё об одном случае сообщил в своих записках Дягилев: «Дядя мой Владимир Философов любил рассказывать, как однажды он сидел на окне в кабинете своего отца. Вдруг вошёл Пушкин. Мой дядя спрятался в портьеру и наблюдал. Пушкин подошёл к большому пыльному зеркалу и пальцем написал на пыли стихотворение по-французски...» Дягилев хотел привести это четверостишие, но не смог его вспомнить, оставив место на бумаге и поставив многоточие.

По пути в Богдановское он останавливался в селе Михайловском и постоянно встречал жившего там Гри-Гри Пушкина — младшего сына поэта, Григория Александровича, с которым он был в «отдалённом свойстве» через троюродного брата Д. А. Философова. Позднее Сергей познакомится и с другими детьми, и даже с внучкой поэта. «Приезжая студентом в имение моих родных ежегодно, а иногда и дважды в год, — вспоминал Дягилев, — я каждый раз проезжал мимо могилы Пушкина. Ощущение жуткой нежности охватывало каждый раз в этом святом месте, и всегда сорвёшь и спрячешь несколько листиков с могилы и думаешь — до будущего года. <...> Посидеть на скамеечке у могилы при заходящем солнце было отдохновением и умилением на весь год».

В усадьбе Философовых в селе Богдановском было два дома, стоявших на холме. С более крутой стороны, где находился въезд, к большому главному дому вела берёзовая аллея, а в другой, северо-восточной отлогой стороне, раскинулся огромный парк, десятин в 15–20. Одна половина парка была устроена ещё в первой половине XVIII века, во французском, версальском стиле. «Сначала прямые аллеи, стриженные липовые аллеи, шпалеры причудливо стриженных ёлок. Это старинный прадедовский парк в стиле Людовика XIV эпохи Петра и Елизаветы, — сообщал Дмитрий Философов. — Вторая половина уже в новом вкусе, сентиментально-английском, начала XIX века, устроена моим дедом. Грандиозный пруд (можно было кататься под парусом!), искусственные острова и, наконец, «лес» без дорожек. Всё это было окружено глубоким рвом и высоким валом, обсаженным некогда стриженными ёлками в два ряда. Почему-то кусок вала со стороны въезда был без деревьев, в этом валу стояли скамейки, с которых приятно было после обеда смотреть на заход солнца. Мама это очень любила. Пространства были бесконечные. Сначала обработанные поля, потом таинственные «недоступные» дали, почти

безлюдные...»

Летняя жизнь в Богдановском, где собиралось много молодёжи и детей, была шумной, весёлой и привольной. Нередко ходили за грибами — а их была бездна в парке — и устраивали состязания, кто больше насобирает. Одно время постоянным победителем выходил Серёжа, пока его не уличили в том, что он скупал грибы у баб. Когда играли под огромными вековыми липами в теннис, напарником Сергея чаще всего была младшая дочь его кухни Марии Каменецкой (Философовой), «розовая девочка» Зина, позднее вспоминая: «Если было жарко, Серёжа не выдерживал и начинал понемногу раздеваться, крича матери розовых девочек: «Маничка, клянусь, — больше ничего не сниму»...» Тёплыми и ясными вечерами наблюдали появление звёзд на небе. «Налево всё ярче и ярче загорается месяц сквозь ветви старой плакучей берёзы, — вспоминал Дима Филосов. — И Венера там загоралась. При её появлении кто-нибудь, бывало, затягивал «Звезда вечерняя моя» из «Тангейзера!». Этим запевалой был не кто иной, как Дягилев.

Именно он взял на себя организацию домашних музыкальных концертов в Богдановском, и делал это основательно. Сергей выступал в довольно сложных программах, исполняя как собственные сочинения, так и романсы Антона Рубинштейна и князя Сергея Волконского (с которым он познакомился благодаря Панаевой-Карцовой), арии и монологи из опер «Демон» Рубинштейна, «Парсифаль» и «Лоэнгрин» Вагнера. Однажды, по свидетельству Зины Каменецкой, «Серёжа серьёзно обиделся» на пародийные стихи двоюродных сестёр, «на него написанные, кончавшиеся словами: «Поёт Лакме, любовь и очи и, приподнявшись на носочках, он всё выводит дисканточком».

Тётя Нона с удовольствием слушала пение Сергея, однако, думая о важном, о «своём», решительно не одобряла желание племянника учиться в консерватории. Она говорила, «что это эгоистично, что нам люди нужны не для витания в абстрактных теориях или для писания симфоний, а что люди нужны в народе». Лукаво переглядываясь с кузенами, Сергей слушал эту устаревшую идейную проповедь тётушки, с жаром и азартом возражал и дерзко дразнил её «курицей из супа или супом из курицы для всех». И вместе с тем тётя Нона понимала, что «они оба так похожи друг на друга». Она чувствовала в Сергее «что-то и сильное, и прекрасное».

Осенью 1894 года он решил остановить свой выбор педагога по композиции на Н. А. Римском-Корсакове. Дягилеву импонировали музыкальный авторитет, а также широта и многообразие взглядов этого известного музыканта, к тому времени воспитавшего целую плеяду

русских композиторов, в том числе А. К. Лядова и А. К. Глазунова. Николай Андреевич был видным членом «Могучей кучки», а в последние годы возглавлял Беляевский кружок, где активно участвовал в концертной и издательской деятельности. Но как раз в эти годы он практически ничего не сочинял, находясь в творческом застое. Он пересматривал и редактировал свои старые сочинения, изучал философию и эстетику, писал музыковедческие статьи. Как уже говорилось, Дягилев и Римский-Корсаков были знакомы, во всяком случае уже не меньше года.

Сергей, конечно, очень волновался, отправляясь на встречу с маститым композитором, и всё же надеялся на благоприятный исход. Но случилось то, чего он никак не ожидал: он потерпел полную неудачу, и ни одно из его сочинений не заслужило одобрительных слов. «Произведения его оказались более чем вздорными; Римский-Корсаков высказал ему прямо свой взгляд», — вспоминал друг композитора В. В. Ястребцов, называя посещение Дягилева «курьёзным визитом». «Обиженный и раздражённый, он ушёл от знаменитого композитора со словами: «Я уверен, что вы ещё услышите обо мне много самых лучших отзывов, когда я буду знаменит» — и довольно шумно захлопнул дверь», — сообщал Павка Корибут-Кубитович. По воспоминаниям В. Нувеля, Дягилев выразился слишком заносчиво: «Будущее покажет, кого из нас двух история будет считать более великим». Впоследствии Сергей сожалел о своих дерзких словах и, вероятно, принёс извинения композитору. Сотрудничая с ним в начале XX века, он с комплиментарным пиететом признавался Н. А. Римскому-Корсакову: «...нельзя работать без мысли о поддержке со стороны любимого и дорогого учителя».

В том же 1894 году Панаева-Карцова, имевшая собственный взгляд на способности племянника, писала своей сестре Е. В. Дягилевой: «Сергун <...> рассказывает мне в подробностях о визитах к музыкальным людям <...> Именно их негодование на сочинения Серёжи убеждает меня, что я не ошибаюсь, когда признаю за ним недюжинный талант». Едва ли Дягилев тогда знал, что Римский-Корсаков, считая великим русским композитором одного лишь Глинку, воздерживался называть великим кого-либо из современников и настоятельно просил не пользоваться этим эпитетом в отношении его самого. К тому же Николай Андреевич не любил хвалить своих учеников, даже в тех случаях, когда ему нравились их сочинения. «Прелестен его случай со Стравинским, — вспоминал Дягилев. — Однажды Игорь принёс ему на урок новую работу. Корсаков выругал его как мог: «Это дрянь-с, всё выкрутасы-с, так можете в 60 лет писать!» После этого он весь день был не в духе, а вечером сказал жене: «Что за

бездарность мои ученики — хоть бы один из них принёс мне такую гадость, какую сегодня принёс Игорь». (Как здесь не вспомнить художника и учителя рисования Пермской гимназии «Африкашку» с его оценками — «говнячками»!)

Дягилев с удовольствием продолжал брать вокальные уроки у Котоньи, но «роковой» визит к Римскому-Корсакову охладил его желание сочинять музыку. Постепенно он разочаровался в своём композиторском даре, и его интересы начали склоняться к изобразительному искусству и коллекционированию картин.

Первую картину с видом прибрежной деревушки на Луганском озере пейзажиста Ивана Ендогурова^[32] Сергей купил по совету Бенуа и Бакста. Примерно тогда же, в ноябре 1891 года, приобрёл небольшой этюд Ильи Репина за десять рублей на выставке Репина и Шишкина в Академии художеств. Затем он купил ещё около десятка работ, в том числе несколько масляных и акварельных этюдов Ивана Крамского^[33] у дочери скончавшегося мастера. Бенуа, назвавший приобретённые Дягилевым вещи Крамского «приятными и достойными», особенно запомнил «две акварели — одна, изображавшая самый простой российский пейзаж, другая — улицу в Помпеях». А вот Репин, побывавший в гостях у Дягилева, не задумываясь, сравнил с Веласкесом этюд головы натурщика в античном шлеме к картине «Хохот» («Радуйся, царю иудейский!»). С тех пор Бенуа стал обращать на Дягилева внимание, заметив, «что он «прозревает», что в нём зашевелилось нечто «подлинное и живое» <...> Именно около этого времени (зима 1894/95) Сергей Дягилев как бы повышается в чине среди нашей компании и становится её «полноправным» членом...».

Когда Сергею исполнился 21 год, он вошёл в наследство от покойной матери и получил около 60 тысяч рублей. Ему захотелось сразу же распорядиться деньгами по своему усмотрению. В Италии он купил старинную, эпохи Возрождения, мебель. Помогал ему совершать эту покупку Павка Корибут-Кубитович, увлекавшийся антиквариатом и имевший некий авторитет среди друзей Дягилева, особенно у Бенуа, по той причине, что свою квартиру в Петербурге он раньше всех обставил мебелью исключительно в стиле бидермайер (в России — это пушкинское время) и был пионером в этой области.

«Мы бегали по старьёвщикам, и нам удалось найти чудесные вещи, — вспоминал Павка о поездке с Дягилевым в Италию. — Особенно хороши были кресла, покрытые кожей, и низкие кресла «Савонарола», затем замечательный длинный стол с ящиками и несколько стульев; в Неаполе и в

Риме мы приобрели несколько чудесных бронзовых ваз и статуэток. Со студенческих времён я был коллекционером и потому мог быть хорошим советчиком Сергею. Когда всё купленное нами прибыло в Петербург и было расставлено в новой квартире <...>, то все друзья Сергея, в том числе и А. Н. Бенуа, пришли в восторг, и Сергей был необыкновенно горд своей обстановкой». Дягилев переехал в более просторную квартиру в доме на углу Литейного проспекта и Симеоновской улицы. Этот перекрёсток — с грохотом экипажей, лязгом конок, с их звонками и шумом толпы — был бойким местом столичной суеты.

Летом 1895 года Сергей отправился, на сей раз один, путешествовать по Германии, Голландии, Бельгии и Франции, где посетил более двадцати музеев. Кроме того, он побывал в четырнадцати ателье известных в то время художников и приобрёл для своей коллекции множество картин. С художественной жизнью Мюнхена его знакомил дальний родственник Бенуа — немецкий живописец Ганс фон Бартельс. Собрание картин Дягилева так увеличилось, что у него появилась идея создать в Санкт-Петербурге музей современного искусства своего имени — Serge Diaguileff. «Дело, кажется, пойдёт не на шутку, и, быть может, в несколько лет мы совместно и смастерим что-нибудь порядочное, так как фундамент заложен солидный <...> Вот практическая сторона моего путешествия...» — писал Сергей из Антверпена «милому другу» Шуре Бенуа. Мысль о создании музея вспыхнула, но вскоре погасла.

Вместо этюдов и картин русских художников (которые были сосланы в дальние комнаты — «к нянюшке, к лакею Василию») почётное место в его квартире на Литейном проспекте заняли Ленбах, Менцель, Либерман, Бартельс, Даньян-Бувре, Пюви де Шаванн... «Ему только не удалось выманить что-либо у Бёклина, о чём он очень скорбел», — съязвил по этому поводу Бенуа, прикинув, что вместе с расходами на итальянскую антикварную мебель «чуть ли не три четверти материнского наследства, недавно им полученного, ушло на все эти роскошества». Такие огромные траты не могли не вызвать резких осуждений со стороны родственников и некоторых друзей. Сергею пришлось обороняться, причём способом весьма необычным, близким к шоковой терапии. Он ничуть не сдерживал себя и был, как заметил Бенуа, точно пьян «от восторга, что может стольким похвастаться и удивить».

В том же 1895 году Елена Валерьяновна наверняка с большим изумлением читала письмо от пасынка: «Я сделался таким милым старичком, которого уже ничто не волнует и, главное, не возмущает. Вы думаете, может быть, что я сколько-нибудь сердит <...> на М. Андреева за

то, что тот трубит по городу, что я биржевой игрок? Или, может быть, — на А. В. Карпову за то, что она с особым смаком всем и каждому сплетничает про меня, <...> или на многих, многих других? Нет, сударыня, я сам так стар и грешен, что да простит и мне, и им Бог наши прегрешения. Сенсационнейшим вопросом в нашем маленьком городке всё это время была моя квартира, 950 рублей в год! Мебель из Венеции! Картины из-за границы! А главное, всех ужасно злит вопрос: когда же, наконец, он разорится? Всем нестерпимо хочется рыдать со мной в эту трагическую минуту и говорить сквозь слёзы: «Бедный, бедный, он разорился». А он всё не разоряется и, наоборот, открывает электрический завод. Да, кстати, если до вашего укромного уголка когда-нибудь дойдёт, что есть-де такой «Санкт-Петербургский завод», — то пусть твой вещун подскажет тебе, что одним из трёх строителей является умная голова, почти тобою рождённая. <...>

Квартира моя прелестная — это образчик хорошего вкуса, столь редкого в наше буржуазное время. Впрочем, у кого же искать вкуса, как не у гениев. Великий Ленбах, бог немецкой живописи, обняв меня, написал мне на портрете «Dem Mächen» [«Меценату»]. Ну что же может быть дальше? Припомните также «Сергею Дягилеву — Лев Толстой», — и вам всё станет ясно. Стоит ли после этого говорить о моей мебели? До вас, может быть, дошли слухи, что у меня экстравагантное пальто? Всякий гений всегда шокирует, бросается в глаза и выскакивает из толпы. Ах, сударыня, если б вы знали, какой у меня интересный дневник мыслей и встреч моего последнего путешествия! И подумать, что всем этим мы могли бы заполнить долгие осенние вечера! А теперь, может быть, я его сожгу. Ну к чему и для кого он будет поднимать частицу занавеса моей интересной души?»

Письмо, конечно же, свидетельствует о юношеском самолюбии автора, который к тому же стоит на перепутье и пока не знает, в какую сторону пойдёт дальше. Его «вещун» уже несколько лет подсказывал ему дорогу, предупреждая, что наряду с грандиозным успехом в ней будет ещё много нежеланного, смутного, порой опасного. Сделав выбор в пользу карьеры художественного деятеля и собираясь в путь, Дягилев ощутил прилив небывалой жизненной энергии, той самой — весенней, солнцеворотной, стихийной, которая сопровождала его появление на свет в военном городке Новгородской губернии. И сейчас он смело, без оглядки признавался Елене Валерьяновне: «Да, я начинаю чувствовать в себе силу и сознавать, что я, чёрт возьми, не совсем-то обыкновенный человек. Это довольно нескромно, но мне до этого нет дела».

Сергей всегда был откровенен с Еленой Валерьяновной, умевшей, как

никто другой, выслушать, понять, неназойливо дать совет в трудной ситуации. Казалось, в этом ей не было равных. Она была «женщиной редкой интеллектуальной культуры и высокого душевного совершенства», — считал Вальтер Нувель, отзывавшийся крайне редко о ком-нибудь из современников так хорошо и однозначно. С изрядной проницательностью он обосновал своё мнение: «Вся её жизнь была посвящена счастью её мужа и детей. Поэтому для них она являлась объектом подлинного поклонения. Она не делала никакой разницы между Сергеем, которому приходилась лишь мачехой, и своими собственными сыновьями. Напротив, казалось даже, что её любовь к Сергею была сильнее из-за большого восхищения его необычайными качествами. Она воспитывала его с малых лет. С большим тактом, не противореча ему и не отталкивая чрезвычайной строгостью, она сумела с мягкой твёрдостью управлять его буйной и импульсивной натурой и привила ему принципы, благодаря которым впоследствии он смог укротить свои страсти и сдерживать их проявления. <...>

Я не сомневаюсь, — продолжал свою мысль Нувель, — что именно она в первую очередь способствовала развитию в нём этой исключительной силы воли, что было его самой характерной чертой. Он мне часто говорил, что его мать (иначе он её и не называл) приучила его никогда не пользоваться словами «я не могу». «Эту фразу ты должен забыть, — говорила она ему, — когда хотят — всегда могут».

Тем временем все друзья и однокурсники Дягилева завершили университетское образование. Нувель уже служил чиновником особых поручений в канцелярии Министерства двора. Философов занялся наукой. Оставленный при Петербургском университете на кафедре государственного права, он поедет весной 1896 года на стажировку в Гейдельберг, где будет под руководством известного профессора Георга Еллинека изучать государственно-правовое положение Финляндии.

Всех обогнал в успехах Бенуа. Ещё студентом, в 1893 году, он стал соавтором главы о русском искусстве в монографии «История живописи в XIX веке» почитаемого в России немецкого искусствоведа Рихарда Мутера. Кроме того, он участвовал в акварельных выставках своего старшего брата Альберта, заявляя о себе как о художнике. Летом 1894 года он женился и соответственно был озабочен своими обязанностями отца будущего семейства. А в начале 1895 года поступил на частную службу к княгине М. К. Тенишевой в качестве хранителя её художественного собрания, в основном рисунков и акварелей. Правда, как признавался Бенуа, «ни «с виду», ни «по содержанию» Мария Клавдиевна ему совсем не нравилась. Нелицеприятное отношение, впрочем, не мешало ему делать княгине такие

милые признания: «Я привык с Вами говорить, как с другом, и не скрывать от Вас своих душевных движений».

Получалось, таким образом, что все «маменькины сынки» из бывшего кружка Бенуа были при деле. Только у Дягилева продолжался период «ничегонеделания» (в толстовском смысле слова). Он окончил университет позже всех — летом 1896 года.

Однако в январе того же года в петербургском периодическом издании «Новости и биржевая газета» появилась статья Дягилева о XVI акварельной выставке, подписанная псевдонимом «Любитель». Дягилев не стал раскрывать своего имени по той причине, что на выставку он предоставил несколько заграничных работ из своей коллекции. В течение года в той же газете опубликовали четыре его статьи о художественных выставках. Одну статью он посвятил творчеству финского живописца Алберта Эдельфельта, с которым ему довелось подружиться, а в другой статье он поделился своими воспоминаниями о встрече с голландским художником Йозефом Израэльсом. Писал он смело, свежо, эмоционально и вряд ли оставил равнодушными читателей.

Одна из лучших статей — «Европейские выставки и русские художники» — содержала критический обзор двух выставок, в Берлине и Мюнхене, в которых участвовали художники из России. Кроме того, в ней он изложил чуть ли не манифест обновления и дальнейшего пути русского искусства, а также, как оказалось, и программу своей будущей деятельности. Отметив, что русский отдел на берлинской выставке «составлен без всякой системы, без всякого руководящего начала», что он производит «крайне жалкое впечатление», Дягилев писал, что русские художники «как бы устыдились представить на суд Европы свою национальность и хотели только доказать, что и мы умеем так же писать, как и западные европейцы». «Если Европа и нуждается в русском искусстве, то она нуждается в его молодости и в его непосредственности», — утверждал Дягилев, напоминая, что от России на мюнхенском Сецессионе ждали «нововизантийской «мистической» живописи <...> От пейзажей её ждали широкой, бесконечной дали, русской деревни и тихого благовеста сельской церкви. Ждали русской золотой ослепительной осени, ждали бурной яркой весны с потоками и тающим снегом».

По мнению Дягилева, выставки — это «где всё — талант, борьба и жизнь». Как подлинный лидер и стратег, в заключение своей статьи он настаивает на необходимости вхождения русского искусства в художественную жизнь Европы, призывая к более тесным и регулярным контактам с европейскими мастерами и к творческому объединению

молодых сил России: «Здесь-то и должна выступить наша молодая живопись. Но чтобы быть победителем на этом блестящем европейском турнире, нужны глубокая подготовка и самоуверенная смелость. Надо идти напролом. Надо поражать и не бояться этого, надо выступить сразу, показать себя целиком, со всеми качествами и недостатками своей национальности. Отвоевав себе место, надо сделаться не случайными, а постоянными участниками в ходе общечеловеческого искусства. Солидарность эта необходима. Она должна выражаться как в виде активного участия в жизни Европы, так и в виде привлечения к нам этого европейского искусства; без него нам не обойтись — это единственный залог прогресса и единственный отпор рутине, так давно уже сковывающей нашу живопись».

Выступление Сергея Дягилева на «общественной арене» осталось в памяти Александра Бенуа как «особенно значительное событие»: «Я всё ещё никак не ожидал подобной прыти и отваги от того из моих друзей, на которого я вначале возлагал меньше всего каких-либо надежд. <...> Верно, во всяком случае, то, что в этих выступлениях Дягилева было положено начало тому, чтобы воздействовать на воспитание вкуса публики. Это было первое ознакомление её посредством прессы с нашими надеждами и устремлениями».

Мария Тенишева, очевидно, тоже была в восторге от статей Серёжи, которого она хорошо помнила примерно с годовалого возраста. «Княгиня возится со мной, желая пристроить меня в новой газете «Новая Русь». Я должен взять на себя художественный отдел. Не знаю, выйдет ли что-нибудь, но я был бы не прочь», — писал родителям Сергей в конце 1896 года. Из этой затеи ничего не вышло.

Но Дягилев не останавливался — в следующем году будут опубликованы уже шесть его статей об изобразительном искусстве, в том числе большая статья «Современная скандинавская живопись» в солидном и толстом журнале «Северный вестник».

Вместе с тем он продолжал заниматься пением. В российском архиве сохранилось его заявление от 16 сентября 1896 года на имя директора Санкт-Петербургской консерватории: «Покорнейше прошу Ваше Превосходительство принять меня в число вольнослушателей <...> по классу пения профессора Котоньи. Дворянин С. П. Дягилев». Под руководством Антонио Котоньи он занимался уже два года, возможно, и ещё два последующих года, до окончания преподавательской работы известного итальянского певца в России. В начале мая 1897 года Сергей писал обосновавшемуся во Франции Бенуа: «Ты не можешь себе

представить, каким занятием я был полон всё это время — пенъем. Держал публичный экзамен, выступал на торжественном акте <...> Я даже мечтаю этим летом в Париже позаняться со знаменитым Баксом...» Мечта Дягилева не осуществится по той причине, что вскоре профессор Ж.-Б. Бакс покинет этот мир^[34].

Осенью 1896 года благодаря меценатству княгини Тенишевой Шура Бенуа со своей семьёй (женой и дочерью) переселился во Францию, где оставался вплоть до мая 1899 года. «За это время он приезжал в Петербург лишь три раза, и то на короткое время», — свидетельствовал Философов. Бенуа дистанцировался от друзей, чтобы определиться со своей специализацией и доказать прежде всего самому себе, что он художник. Его, несомненно, задела публичная критика Дягилева. Об акварелях Бенуа, появившихся на выставке, новоявленный критик отозвался как о неудаче: «Это только намёки, проекты, даже не этюды». Участие Бенуа в культурной жизни России в период его самоопределения будет существенно ограниченным, а его менторское влияние на друзей, с которыми он поддерживает отношения через переписку, сведётся к минимуму.

«Пишу тебе лишь два слова, чтобы держать тебя в курсе дела, — с важностью сообщал Дягилев Бенуа в уже цитированном выше майском письме 1897 года. — ...Я учреждаю своё новое передовое общество». И хотя речь шла о будущем обществе молодых художников, из контекста следовало, что бывший кружок Бенуа уже преобразовался в кружок Дягилева. В дальнейшем современники так и будут его называть.

Глава десятая

ПЕРВЫЕ ДЯГИЛЕВСКИЕ ВЫСТАВКИ И УЧРЕЖДЕНИЕ ЖУРНАЛА «МИР ИСКУССТВА»

К осени 1896 года у Сергея созрел план выступить организатором и устройтеlem зарубежной акварельной выставки в Санкт-Петербурге. Это был его первый выставочный проект, с успехом реализованный в конце февраля следующего года. Дягилев пытался осуществить его под крылом какого-нибудь художественного учреждения, о чём писал Бенуа в конце октября: «Я со своей выставкой прохожу ряд мытарств. Акварелисты^[35] отказали, Академия отказала, и теперь пока решено, что я устраиваю частную выставку немецких и шотландских акварелистов в доме княгини Тенишевой(!). Хлопот изрядно. Альбер человек ненадёжный: сегодня берётся, завтра отказывается».

Но вскоре ситуация изменилась. В отличие от Общества русских акварелистов другое, более влиятельное учреждение выразило согласие оказать помощь в организации этой выставки. «Господин Дягилев известен мне как просвещённый любитель искусств», — заявил вице-президент Императорской академии художеств граф И. И. Толстой и распорядился выдать ему удостоверение и рекомендательные письма от академии. Он даже ходатайствовал перед Министерством иностранных дел о курьерском заграничном паспорте для Дягилева. Более того, академия разрешила «ему отправлять в её адрес акварели, которые будут на упомянутой выставке».

Отрадно, что начинанию Дягилева содействовала Академия художеств. В знак благодарности он пожертвовал весь доход от выставки (около 500 рублей) «в пользу недостаточных учеников Высшего художественного училища» при академии. Дягилев ещё дважды окажет материальную поддержку её ученикам: в их адрес поступит весь сбор от Выставки русских и финляндских художников (1898) и Третьей выставки картин журнала «Мир Искусства» (1901).

С целью комплектования выставки английских и немецких акварелистов, а заодно и пополнения собственной коллекции Дягилев в конце 1896 года отправился в Германию, Францию и Англию. Для экспозиции он отобрал более двухсот работ, уделив основное внимание творчеству шотландской группы молодых художников «Мальчики из

Глазго» («Boys of Glasgow»), представлявших ветвь британского импрессионизма, и портретам Франца фон Ленбаха.

За две недели до открытия выставки Дягилев нашёл для неё другое, более просторное помещение в недавно построенном Музее училища барона А. Л. Штиглица. «Дело это против ожидания легко устроилось, и таким образом я должен был отказаться от мысли устроить мою выставку в Вашем симпатичном доме, — писал Дягилев Тенишевой в начале февраля 1897 года. — В последнее время Вы мне выказывали столько милого внимания и интереса к моим затеям, что я хочу ещё и ещё раз поблагодарить Вас, княгиня, за Вашу поддержку. Если бы Вы не поддержали меня, я бы никогда не начал устраивать такую сложную вещь, как выставка».

Кроме экспонатов, привезённых из-за границы, на выставке были показаны несколько акварелей из петербургских частных собраний, а также серия работ А. фон Менделя из Императорского Эрмитажа. Музыкальный критик П. Л. Ваксель предоставил для выставки портрет знаменитой певицы Марчеллы Зембрих работы Ленбаха. Кроме того, Ваксель опубликовал несколько заметок о дягилевской выставке в «Journal de St. Petersbourg». Отклики на выставку появились во многих столичных газетах и вызвали, по словам Дягилева, «большие толки и споры». Корреспондент газеты «Новое время» Н. Кравченко отметил, что это первая иностранная выставка, устроенная частным лицом, а не каким-либо обществом. Разумеется, «страшному критику» В. В. Стасову представленные на ней работы, которые он назвал «картинками» — «без сюжетов, без содержания», — не понравились. По его мнению, англо-американский художник Уистлер «вместо картин пишет только, как он сам называет, «красочные симфонии» в белом, голубом или ином тоне и ничего дальше знать не хочет».

Весьма близко к позиции Стасова о тех же работах высказался будущий мирискусник Константин Сомов: «Уистлер, нахал страшный, прислал помарочки и продаёт их за тысячи. Портретом у него называется два-три мазка в «soft tones» [полутонах], и вот всё. Правда, мазки эти пикантны». В целом выставка, на взгляд Сомова, представляет интерес, «но носит на себе слишком модный и очень односторонний характер. Художники набраны из легко продающихся салонных мэтров. Масса шарлатанства...».

Совсем иначе оценивает эту выставку художник Михаил Нестеров: «Дягилев имеет хороший вкус, что показала собранная им чудная коллекция акварелей. Это истинное удовольствие...» Дягилевская

выставка, несомненно, отражала модные веяния и знакомила русское общество с современными художественными исканиями на Западе. Её познавательная сторона, имеющая немалую ценность, в конечном итоге могла стимулировать развитие отечественного искусства. Вместе с тем выставка английских и немецких акварелистов, как заметил российский искусствовед Г. Ю. Стернин, «предвещала рождение нового направления в выставочной политике», суть которого состояла в том, чтобы не угождать вкусам широкой публики, а прививать ей новые художественные вкусы. Из архивных документов известно, что дягилевскую выставку в Музее Штиглица посетили более семи тысяч человек, из них 6773 «интеллигентного класса».

К вернисажу Дягилев подготовил и издал каталог. Он сам построил состоящую из четырёх частей экспозицию, которая оказалась настолько удачной, что вскоре он получил от Императорского общества поощрения художеств предложение об организации двух выставок — скандинавской и английской. «Первая окончательно решена, вторая пока нет. Первая крайне меня интересует, вторая менее», — информировал Дягилев Шуру Бенуа в апреле 1897 года.

Поставив цель учредить «новое передовое общество», в начале мая он провёл собрания молодых художников в Петербурге (у себя на квартире) и в Москве (в мастерской Елены Поленовой). Дягилев загорелся этой идеей и не хотел откладывать её в долгий ящик, однако художники объединяться не торопились. По предложению Льва Бакста, которого поддержал Валентин Серов, на собрании было принято решение: в этом году общество не основывать, а устроить только выставку. «Первый год <...> выставка будет устроена от моего личного имени, причём не только каждый художник, но и каждая картина будет отобрана мною. Затем будет образовано общество, которое будет работать дальше, — сообщал Дягилев Бенуа в Париж. — Выставка предполагается у Штиглица от 15 января до 15 февраля 1898 года. Ты, конечно, понимаешь, кто входит в состав общества: москвичи, которые страшно ухватились за мою мысль, финляндцы (они ведь тоже русские), а затем кое-кто из русских парижан <...> Итак, надеюсь, что ты примкнёшь к нам, а не к Альберовскому болоту. То, что я пишу, не есть лишь проект — это дело решённое. Ответь моментально, как ты к этому относишься. На днях ты получишь от меня по этому поводу подробное официальное письмо».

Последняя новость от Дягилева поставила Бенуа действительно в трудное положение, поскольку его брат Альбер также задумал учредить художественное общество. «Всею душой я был с Дягилевым и с моими

друзьями, и в то же время мне было очень неприятно огорчить брата, ибо сочетать ту и другую затею было немислимо, — вспоминал Бенуа. — К счастью, эти терзания мои через два-три месяца кончились сами собой. Альбер понял, что ему никакого общества не сформировать...» Впрочем, и Дягилев в силу разных обстоятельств официально не создал тогда объединения молодых русских художников.

Готовясь к скандинавской выставке, Дягилев всё лето 1897 года объезжал мастерские художников в Швеции, Дании и Норвегии. Некоторых скандинавов он разыскал во Франции. «За эти три месяца я целые дни видел картины, и только картины», — рассказывал он Бенуа, с которым встретился в Бретани. А в Дьеппе — при содействии французского портретиста Бланша — Дягилев познакомился со скандально известным писателем Оскаром Уайльдом, а также с английскими художниками, представителями эстетизма — Чарлзом Кондером и Обри Бёрдсли (примерно за полгода до смерти последнего).

Наиболее яркие впечатления Дягилев получил в Швеции от встречи с живописцем Андерсом Цорном, у которого он прожил несколько дней в деревне «на холмистых берегах озера Сильян». «Мне было невыразимо странно видеть Цорна у себя дома, в неожиданной для меня обстановке, после всего ослепительного блеска, в котором я видел его в парижских салонах, в гостиных Лондона или в галерее портретов великих художников во флорентийской Уффици, — вспоминал Дягилев. — Цорн собственноручно доканчивал постройку своей виллы, следил за вбиванием каждого гвоздя, делал рисунки для каждой двери и длинными кистями проходил декорации на огромных ширмах в своём ателье. <...> Всё было грациозно, элегантно отделано, и на всём лежал отпечаток уютного деревенского дома. После обеда хозяева предложили мне, так как было воскресенье, пойти посмотреть на деревенские танцы на берегу озера... Оживление царило повсюду, и несколько десятков пар, обнявшись за талию, танцевали нечто среднее между вальсом и полькой. Не успели мы близко подойти к танцующим, как я утерял Цорна из вида и только через несколько минут рассмотрел его среди танцующих пар...»

«Как мог появиться этот далёкий северный крестьянин с такими тонкими руками аристократа?» — удивлялся Дягилев, вспоминая артистический и в некотором смысле двойственный образ знаменитого Цорна, скинувшего «свой обычный крестьянский костюм из простого тёмного сукна» и появившегося перед обедом в «элегантном английском платье». Свои записи, которые первоначально делались наверняка для альбома «Моё знакомство с великими людьми», Дягилев вскоре

использовал в статье «Современная скандинавская живопись», опубликованной в журнале «Северный вестник».

Следует заметить, что в России в конце XIX века рос интерес к странам Севера. Скандинавская литература, театр и музыка имели особую популярность. Тогда же много говорилось о конгениальном культурном развитии России и Скандинавии. Фольклорное начало с его «мистической» (или высокой) духовностью было, несомненно, важной точкой соприкосновения русского и скандинавского искусства, в том числе и в области живописи. И здесь Дягилев оказался среди первых, кто почувствовал и оценил здоровый, бодрый и подлинный «дух Севера», наделённый колоссальным художественным потенциалом. Отмечая успехи скандинавских школ живописи, в частности норвежской, Дягилев заявил: «Как только появились эти снега, озёра, туманы, ели и пахло севером, так все двери отворились навстречу этим художникам, и она вошла в жизнь Европы, заняв своё определённое место в её искусстве».

Выставка скандинавских художников открылась в залах Общества поощрения художеств 11 октября 1897 года. Она состояла из трёх больших разделов, посвящённых искусству Дании, Швеции и Норвегии, и представляла работы более семидесяти художников. По приглашению Дягилева на вернисаж в Петербург приехали Андерс Цорн из Швеции и Фриц Таулоу из Норвегии, причём оба гостя остановились у него в квартире на Литейном проспекте. В автобиографических заметках Цорн назвал его «выдающимся молодым русским» и вспоминал, с каким радушием он был принят в России «другом Дягилевым, подготовившим программу всех мероприятий на две недели вперёд».

В честь Цорна Дягилев устроил 26 октября банкет на 95 персон в фешенебельном ресторане «Донон» на набережной Мойки. Этот вечер надолго запомнился Цорну: «На банкете председательствовал Репин, расписавший акварелью восхитительное меню; напротив меня сидел Савва Мамонтов, меценат из Москвы»^[36]. «Первый тост за здоровье «великого мастера и виртуоза» г. А. Цорна провозгласил г. Репин, — сообщали столичные газеты. — После него говорил Дягилев о значении скандинавского искусства...» Художественный критик журнала «Нива» отмечал, что русские живописцы «отнеслись самым восторженным образом к достоинствам кисти своего шведского собрата». Из России Цорн сообщал домой: «Всё прошло успешно — я никогда не имел большего триумфа».

Тот же критик из «Нивы» писал: «По свидетельству гг. Репина и Антокольского, молодые русские художники ищут за границей «новых

веяний» в искусстве. Скандинавские художники эти веяния уже нашли, и выставка вполне нас в этом убедила. Импрессионизм, мистицизм, символизм имели очень многочисленных представителей на выставке, так что их произведения подавляли <...> Очень часто вы наталкиваетесь на обнажённых женщин с распущенными волосами, в более или менее неестественных позах. Одна почему-то сидит в лесу, другая забралась даже на дерево, третья находится неизвестно где, потому что различить на картине ничего нельзя». Однако для молодых художников (в отличие от журналистов) выставка представляла интерес не столько сюжетной экзотикой, сколько новыми приёмами пластического языка, разработанными мастерами Скандинавии. Именно на это и рассчитывал Дягилев.

Он не упускал из виду и русско-финляндскую выставку, которая была уже в работе и в конечном результате могла бы послужить основанием для учреждения нового творческого объединения в России. С этой целью в начале осени он ездил вместе с княгиней Тенишевой в Гельсингфорс (ныне Хельсинки) к открытию ежегодной художественной выставки в Национальном музее Атенеум для отбора произведений на петербургский вернисаж. Тогда же он поделился с Тенишевой своей последней идеей об издании нового художественного журнала. Всё свидетельствовало о том, что его идея вдохновила княгиню.

Дягилев писал Бенуа в Париж 8 (20) октября 1897 года: «...я весь в проектах, один грандиознее другого. Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, то есть в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок, наконец, примкнуть к журналу новую развивающуюся в Москве и Финляндии отрасль художественной промышленности». Здесь же Дягилев выразил надежду на дружескую поддержку и журнальные статьи Бенуа, а также сообщил о Тенишевой: «Княгиня в Петербурге, и я с ней в большой дружбе. <...> Она полна энергии и, кажется, — денег».

Другим меценатом, которого Дягилев сумел заинтересовать издательским проектом, был Савва Мамонтов. Московский искусствовед, современник Серебряного века Виктор Лобанов свидетельствовал, что «С. И. Мамонтов вспоминал о Дягилеве с удовольствием, увлечённо рассказывая о его квартире на Литейном, где велись беседы о новом журнале. Молодой красавец, с седым вихрем в гуще чёрных волос, с розовыми щеками, горящими глазами, блестящими белыми зубами,

задной торжествующей улыбкой и неизменным моноклем явно вызывал его симпатии». Он считал Дягилева «фигурой замечательной». «Журнал был не только создан им, — говорил Мамонтов, — он был его мыслью, волей, желанием, если хотите, прихотливым напоминанием если не обо всех, то о многих областях нашей художественно-общественной жизни». Чуть позже Мамонтов добавил: «Дягилев умеет зажигать огнём искусства каждого талантливое человека, раздуть искры дарования. <...> Он выбирает не бутоны, а распутившиеся цветы, соединяет таланты в своеобразные букеты». Как показала дальнейшая деятельность Дягилева, особенно в Русских сезонах, «бутоны» он тоже умел выбирать, подпитывать их, готовя к дивному цветению, и с большой помпой публично презентовать.

1897 год был необычайно насыщенным и плодотворным для Дягилева. Ему было чем гордиться: масса художественных проектов — и осуществлённых, и задуманных, плюс шесть опубликованных статей в периодике. К тому же он продолжал брать вокальные уроки у Котоньи. (Вспомним, как своим пением он потряс московского пейзажиста Илью Остроухова.) К концу года мысль о новом журнале и его программе, которая постоянно расширялась, не давала ему покоя. «С журналом, кажется, выйдет нечто огромное», — сообщал о своих делах Дягилев в ноябрьском письме Бенуа в Париж. В его выражениях нередко проскальзывали величественные царские нотки. Единолично делая отбор, он отвечал Бенуа, приславшему из Франции свои работы на русско-финляндскую выставку: «...нам показались недостаточно значительными три бретонских этюда». В другом письме: «Бакст здесь, подл, как всегда. Валечкой мы очень довольны. Он мил, искренен и бросает прежний тон».

Нувель тоже был доволен Дягилевым, о чём писал Сомову 8 ноября 1897 года: «Я нисколько не против Серёжиной деятельности, напротив, она, по-моему, должна принести и приносит огромную пользу». Позднее об этом времени Нувель вспоминал: «Зимой 1897/98 года часто собирались по вечерам в студии у княгини Тенишевой. Дух там царил довольно беспорядочный. Говорили обо всём подряд, и о серьёзных вещах, и о чепухе, составляли планы, спорили об искусстве и залпом пили шампанское, которое текло рекой и которое княгиня очень любила. Обычными сотрапезниками были Дягилев, Философов, Бакст, Серов, когда приезжал из Москвы, я и некоторые другие (Бенуа тогда жил в Париже). В то же время, однако, не забывали и о делах, и Дягилев, с одной стороны, а Философов — с другой, прилагали все силы к тому, чтобы княгиня согласилась дать необходимые средства на создание художественного

журнала. Дягилев в основном воздействовал на саму княгиню Тенишеву, которой было лестно выступить в роли мецената, а Философов принялся за княгиню [Святополк-] Четвертинскую, которая имела огромное влияние на свою подругу, представляя собой элемент серьёзный, уравновешенный и вдумчивый».

Шестнадцатого января 1898 года в Музее училища барона Штиглица Дягилев с блеском открыл Выставку русских и финляндских художников, на которой было представлено около трёхсот работ тридцати авторов. Наряду с реалистической традицией в экспозиции хорошо прослеживалась эволюция нового искусства от импрессионизма до символизма. Россию представляли Л. Бакст, Александр Бенуа, О. Браз, А. Васнецов, М. Врубель, К. Коровин, И. Левитан, С. Малютин, М. Нестеров, Л. Пастернак, А. Рябушкин, В. Серов, К. Сомов, М. Якунчикова. Со стороны Финляндии выставлялись В. Бломстед, В. Валлгрэн, А. Галлен-Каллела, А. Эдельфельт, М. Энкелл и другие художники. Некоторые из показанных в Петербурге произведений, предоставленных музеями и коллекционерами Гельсингфорса, принадлежали к классической финской школе живописи. «Нам можно бы поучиться у финнов их солидарности и любви к своему национальному искусству», — считал Дягилев. Отмечая, что финские художники «представляют один дух, пропитанный сознанием своей общей силы», он утверждал: «И она есть в их искусстве, эта сила: она заключается в их врождённой любви к своему суровому народному типу, в трогательном отношении к своей бескрайней природе и, наконец, в восторженном культе финских сказаний. <...> И что особенно подкупает в их вещах — это их огромное умение и оригинальность техники, стоящей вместе с тем вполне на высоте Запада».

Одна из особенностей выставки состояла в том, что почти все произведения были отмечены поиском национального стиля. Если финны обращались к своему древнему эпосу, то русские — к народным сказкам и допетровской истории. Центральное место в экспозиции занимали картины Михаила Врубеля и Аксели Галлен-Каллелы, написанные в ярко выраженном модернистском ключе. Как для многих финских художников, так и для Врубеля это было дебютное выступление в Петербурге. Врубелю от критиков досталось больше всех — его декоративное панно «Утро», которое приобрела на выставке княгиня Тенишева для своего особняка на Английской набережной, называли «самой громадной и самой безобразной картиной». «Видано ли у самых отчаянных из французских декадентов что-нибудь гаже, нелепее и отвратительнее того, что нам тут подаёт г. Врубель?» — возмущался В. В. Стасов.

Саму выставку он назвал «оргией беспутства и безумия», а её устроителя — «декадентским старостой». Стасов обрушил на Дягилева весь свой гнев, осознав «опасность» его идей для русского искусства. Организатор выставки, по словам маститого критика, «с великим рвением и усердием наприглашал множество других новоявленных юродствующих художников, кого из русских, кого из финляндцев, все по декадентской части. <...> Странные вкусы, изумительные фантазии, назначенные помогать водворению и пропагандированию нового дикого искусства!»

Особенно задело Стасова то обстоятельство, что состав и облик экспозиции формировал один человек, и даже не художник-профессионал. Это явление было новым для России. А Стасов считал, что «не надо оставлять на плечах одного всю эту заботу и тягость, которые должны быть распределены по многим разным плечам». Противоположную точку зрения высказал критик С. Голоушев: «...начинание г. Дягилева обещает нам много нового не только в характере наших будущих выставок, но и в самом процессе их организации». Сотрудник газеты «Новое время» Н. Кравченко назвал выставку «очень интересной» и подлил масла в огонь, коснувшись больной и актуальной темы о нелёгком положении молодых художников в Товариществе передвижников, которое совсем «заедает» рутину и в котором падает художественный уровень выставок. Он же высказал такое мнение: «Благодаря появлению этой [русско-финляндской] выставки все прочие выставки сезона будут особенно скучны и монотонны».

Дягилевская выставка, несомненно, имела успех у знатоков. Её одобрили многие художники, в том числе Репин, Нестеров и Остроухое. Она поразила зрителей изысканностью, и более того — утонченным эстетизмом. Весь месяц экспозиционные залы украшались букетами из свежих гиацинтов и декоративными композициями из оранжерейных растений. Кассовый сбор от выставки, как гласила изящная сомовская афиша, снова поступил в пользу «недостаточных» учеников Высшего училища при Академии художеств. Хотя выставку окружала атмосфера полускандала, почти все произведения, как сообщала «Петербургская газета», были распроданы: их приобрели Русский музей, финский Национальный музей Атенеум, П. М. Третьяков, М. А. Морозов, С. И. Мамонтов, М. К. Тенишева и С. П. Дягилев. Одну акварель Сомова купил великий князь Владимир Александрович, президент Академии художеств, будущий покровитель Дягилева.

По словам Бенуа, приехавшего из Парижа, на открытие выставки «пожаловала почти вся царская фамилия, с обеими императрицами и императором во главе. При вступлении их в зал грянул помещённый на

хорах оркестр. <...> Все они отнеслись к выставке с тем ровным «рутинным» квазивниманием, которое входит в воспитание «высочайших особ», очень редко высказывающих своё действительное одобрение или неодобрение». Дягилеву пришлось немало потрудиться, используя свои великосветские связи, чтобы позвать императорскую семью на вернисаж. Ведь одно дело послать приглашение, а другое — повлиять на то, чтобы это приглашение было принято. Что касается Бенуа, то он высоко оценил русско-финляндскую выставку Дягилева: «...нужно отдать справедливость Серёже, что своей выставкой он попал в настоящий тон».

Её уменьшенный вариант — всего 120 работ двадцати художников — Дягилев с успехом экспонировал в мае того же года в русском отделе Интернациональной художественной выставки Сецессион в Мюнхене, а летом в Дюссельдорфе, Кёльне и Берлине. «В Мюнхене мы — русские — имеем шумный успех, мы — злоба дня, нас называют «гениальной провинцией», — сообщал Нестеров. Однако Стасов в российской прессе вновь обрушил свой гнев на Дягилева и вопреки очевидным фактам гнул свою линию: «В Мюнхене не было представителей настоящего русского искусства, русских живописцев и скульпторов. В Мюнхен было отправлено всего только несколько плачевных созданий русских декадентов».

Враждебные нападки Стасова в дальнейшем сопровождали каждый шаг Дягилева. За их столкновениями внимательно наблюдал молодой талантливый карикатурист Павел Щербов (псевдоним Old Judge), сотрудник «Шута» — одного из лучших юмористических журналов на рубеже XIX–XX веков. Ироничный от природы, он обращался к поворотным явлениям современной культуры и воспринимал их острее, чем те, кто незаметно усваивал происходившие изменения.

Художественной критике и её трём представителям посвящена его карикатура «Интимная беседа об эстетике Вавилы Барабанова с Николаем Критиченко». На арене цирка лежит на лопатках уже поверженный Стасовым («Вавилой Барабановым») Дягилев, узнаваемый всеми благодаря белому клоку в чёрной шевелюре волос, характерному разрезу глаз и бульдожьей нижней челюсти. Стасов изображён бородатым старцем в лаптях и рубахе с подпояскою, в свисающих штанах и с тромбоном (его ироничное прозвище Тромбон было известно многим). Мускулистым «Николаем Критиченко», пытающимся схватить Стасова борцовским приёмом, был не кто иной, как критик из «Нового времени» Николай Кравченко, увлекавшийся спортом. Хотя Щербов одинаково остро подметил слабости враждующих сторон, Стасову его работа весьма понравилась, особенно тем, как изображён Дягилев. Об этом он написал 31

мая 1898 года Е. Д. Поленовой: «Появились также великолепные карикатуры, где он [Дягилев] представлен побитым мною и перекувыркнувшимся вверх ногами...»

В другой щербовской карикатуре того же года — «Стасов и художники» — авторитетный критик с тромбоном возглавляет группу передвижников, а Дягилев, преобразившийся в тряпичника, бродит по мусорной свалке и собирает экспонаты декадентского искусства. Этот же образ тряпичника-старьевщика Щербов использовал в своей первой карикатуре, на которой фигурировал Дягилев, — «Salzburg (от нашего специального корреспондента)», опубликованной в журнале «Шут» в начале 1898 года. Salzburg, или Соляной городок, — это название той части Петербурга, где в Музее барона Штиглица проходила организованная Дягилевым Выставка русских и финляндских художников. Содержание карикатуры было явно некорректным и оскорбительным не только по отношению к выставке и её устроителю, но и к Тенишевой, изображённой в виде грязной бабы, которой Дягилев предлагает большую бурую тряпку со словами: «Брось, бабка, торговаться; сказано: одеяло — в рубель...» Нетрудно догадаться, что объектом беспощадно злой сатиры — а Щербов здесь, конечно, подыграл Стасову — стали также ещё непризнанный Врубель и его панно «Утро», приобретённое Тенишевой. На следующий год щербовская карикатура «Идиллия», где княгиня предстанет в виде дойной коровы, «которую доят разные прохвосты», вызовет грандиозный скандал, связанный с финансированием журнала «Мир Искусства».

Воплощая свою идею и организовав альянс между М. Тенишевой и С. Мамонтовым, 18 марта 1898 года Дягилев подписал с ними договор об издании нового художественного журнала, редактором которого он и стал. Известно, что по поводу названия журнала долго продолжались споры: обсуждались такие варианты, как «Вперёд», «Новое искусство», «Возрождение», «Чистое искусство», «Красота». В конце концов журнал назвали «Мир Искусства».

Остановив свой выбор на этом названии, Сергей Дягилев как бы провозгласил независимость искусства от обыденной действительности, имея в виду Искусство с большой буквы и в *высоком* смысле слова. Сочетание его со словом «Мир» позволяло мысленно объединить и уравновесить человеческие представления о небесном и земном творчестве. Более того, и в названии журнала, и в его деятельности Дягилев сумел совместить две существовавшие на рубеже XIX и XX столетий концепции художественного творчества — артистическую и подвижническую. Если для артистической концепции был характерен дух

индивидуализма, то подвижничество устремлялось к «синтетическому» творчеству, как, например, стиль модерн, стремившийся преобразовать мир по законам красоты через синтез искусств. А закономерным итогом развития мирискуснических идей явились Русские сезоны Дягилева.

На их взаимосвязь указывает огромный страстный интерес будущих мирискусников к музыкальному театру. У них он никогда не угасал, а у Дягилева был, можно сказать, врождённым. Той же весной 1898 года любовь к пению подтолкнула его взять интервью у 25-летнего певца, всё более восхищавшего столичную публику. Интервью под названием «У г. Шаляпина» было напечатано 4 марта в «Петербургской газете» и подписано скромным псевдонимом Паспарту. Знакомству с Шаляпиным Сергей был обязан своему кузену, виолончелисту Николаю Дягилеву, который после окончания консерватории получил некоторую известность в музыкальных кругах Петербурга и несколько раз выступал вместе с певцом. На концерте «в пользу Общества для доставления средств Высшим женским курсам» (организованным А. П. Философовой) 7 декабря 1895 года, как сообщала пресса, «пели виолончель г. Дягилева и молодой бас жестокие романсы».

Упомянутая выше публикация Дягилева в «Петербургской газете» примечательна тем, что она была первым интервью Фёдора Шаляпина в российской печати. В нём обсуждались проблемы современного музыкального театра в России и за границей. Речь шла и об известной опере Чайковского, и о том, какую несуразность допустили при её постановке режиссёр и театральный художник придворной Венской оперы. «Разве мы могли бы поставить у себя какую-нибудь иностранную оперу так, как в Вене недавно ставили «Евгения Онегина»? — справедливо возмущался Шаляпин. — ...Австрийцы, дерущие перед нами нос и считающие нас варварами, одевают Татьяну кормилицей в кокошнике».

Через два с половиной месяца в той же газете появилось ещё три объединённых под одним названием интервью, которые дали редактор Дягилев, учредитель Мамонтов и некий «молодой художник». Печатный материал был посвящён целям и задачам нового журнала «Мир Искусства», выход которого тогда анонсировался. «Молодой художник» (вероятно, это был Бакст) заявил о широких задачах нового органа: «Он будет входить во все вопросы, так, даже театральные костюмы и декорации будут предметом исследований. Он будет следить за художественной и исторической правдой костюмов и декораций». И здесь очевидна тематическая связь с первым интервью Шаляпина, которое брал всё тот же Паспарту. Далее «молодой художник» сообщил, что журнал «будет преследовать цель

искания художественной красоты во всех её проявлениях» и «держаться национального характера, <...> но в чистом творчестве будет предоставлять полную свободу индивидуальности художника».

Ещё более поразило читателей газеты интервью Сергея Дягилева. Его слова звучали словно манифест: «25 лет назад возникли передвижники, они не выдержали на своих плечах борьбы, они состарились. А между тем искусство наше не пало, есть группа рассыпанных по разным городам молодых художников, которые, собранные вместе, могли бы доказать, что русское искусство свежо, оригинально и может внести много нового в историю искусства. Наши дебюты на Западе неудачны, и мы представляемся в Европе чем-то устаревшим и заснувшим на отживших традициях. Вот почему необходимо объединить эти молодые силы и дать нашим художникам заявить о себе посредством нового журнала...» После русско-финляндской выставки Дягилев переключился на издательский проект, отодвинув на некоторый срок учреждение «нового передового общества» молодых художников России. Он возлагал большие надежды на журнал «Мир Искусства», рассматривая его как консолидирующий вызов.

Больше всех негодовал по этому поводу, разумеется, Стасов. По прочтении интервью он сразу же написал скульптору Марку Антокольскому: «...этот бесстыдный и нахальный поросёнок [т. е. Дягилев] старается втянуть на подписку в свою газету всевозможных купцов, торговцев, промышленников и т. д. и пробует уверить их всех, что знаменитая школа «передвижников» никуда не годится, <...> а вот теперь начинается в России *настоящее искусство* <...> Вы видите из этого, сколько мне предстоит осенью и зимой войны, боёв, сражений! Конца не будет...» Заметим, что Стасов не сразу включился в борьбу с Дягилевым. Первое время этому препятствовали его дружеские отношения с А. П. Filosoфовой, которыми он дорожил. Она несколько раз умоляла авторитетного критика:

— Да оставьте его, Владимир Васильевич, оставьте, ведь он всего только занёсшийся мальчишка!

Сетуя на «великие похвалы Дягилеву» и злясь на «подлейшую» статью Кравченко о Выставке русских и финляндских художников, Стасов писал своему брату: «...но как мне это трактовать — это очень трудно; он [Дягилев] и племянник Анны Павловны Filosoфовой, и ко мне лезет всегда с таким почтением и превенансами (так, например, ещё вчера на этой самой выставке), что я просто затрудняюсь начать вдруг катать его в печати». Но долго терпеть «декадентское безобразие» Стасов не мог. Его терпение лопнуло. До блеска начистив свой медный тромбон, он отважно

ринулся в бой.

Значительно позже, когда и Стасова уже не было в живых, и журнал «Мир Искусства» канул в Лету, А. П. Философова вспоминала: «Русское декадентство родилось у нас в Богдановском, потому что главными заправилами были мой сын Дмитрий Владимирович и мой племянник С. П. Дягилев. «Мир Искусства» зачался у нас. Для меня, женщины 60-х годов, всё это было так дико, что я с трудом сдерживала моё негодование. Они надо мной смеялись. Все поймут, какие тяжкие минуты я переживала при рождении декадентства у меня в доме! Как всякое новое движение оно было полно тогда экстравагантностей и эксцессов. Тем не менее, когда прошла острота отношений, я заинтересовалась их мировоззрением, и должна сказать откровенно, что многое меня захватило. Ложная атмосфера очистилась, многое сдано в архив, а осталась несомненною одна великая идея, которая искала и рождала красоту. Если бы Серёжа ничего другого не создал, как «Мир Искусства», и тогда за ним осталась бы навеки «историческая заслуга».

Глава одиннадцатая

В АПАРТАМЕНТАХ И КУЛУАРАХ РЕДАКЦИИ НА ЛИТЕЙНОМ

Решив не снимать отдельное помещение для журнальной редакции, а устроить её в своей квартире, Дягилев продемонстрировал, что две стороны его жизни — сугубо личная и общественная — не имеют явных границ и тесно взаимосвязаны. Такова была особенность его характера. В течение нескольких лет в квартире на Литейном проспекте проходили редакционные собрания сотрудников и друзей журнала «Мир Искусства». Дягилев внимательно прислушивался к мнению своих единомышленников, среди которых самым близким ему по духу был Дима Философов.

«Левые, то есть чистые декаденты и западники, хотели идти напролом. Требовали, чтобы уже первый выпуск журнала был вызывающим, — вспоминал Философов. — Они настаивали, чтобы в нём были помещены работы Бёрдслея, Валлотона, которые теперь кажутся вполне «невинными», а тогда для интеллигентной толпы казались какими-то чудящими. Умеренные же, к числу их принадлежал и я, настаивали на известном компромиссе...» Дягилев придерживался также умеренных взглядов. Как и княгиня Тенишева, он считал, что «для проведения какой-либо новой, враждебной сначала массе идеи хороши «полумеры» <...> на первом этапе, «нужно держаться середины».

Валечка Нувель, который «с радостью ухватился за журнал» по той причине, что он давал повод для «отвлечённых споров», сообщал Бенуа в Париж: «Состав журнальной палаты следующий: Дима — правая, Бакст и я — левая, председатель — Серёжа, прислушивающийся к заявлениям левой, но явно опирающийся на правую. К левой принадлежали Коровин и Серов <...>, а затем Нурок, который скорее представляет одну из фракций левой, с которой мы не всегда согласны. Несмотря на то что левая в палате обладает большинством, правая часто одерживает победу, так как за ней стоят публика и, главное, издатели (Тенишева и Мамонтов). Это только способствует энергичности и ожесточённости, с которой ведутся споры. Кто победит, не знаю. Но вряд ли мы — по крайней мере в ближайшем будущем. Тем не менее оппозиция будет весьма энергичной, ибо я считаю её необходимой».

Друзья Бенуа, конечно, надеялись на его безусловное участие в

журнале и старались держать его в курсе всей «редакционной кухни». «Мы заварили кашу, не сомневаясь в помощи Бенуа, заранее её учитывали», — признавался Философов. И что же из этого вышло? К всеобщему удивлению, Бенуа отстранился от участия в деле. В июне 1898 года Дягилев решил его расшевелить и отправил ему в Париж короткое и яркое по образности письмо о грязи, пыли и поте при строительстве некоего дома, а также о сомнениях и нерешительности архитектора, с немалой лестью отведя в этой притче почётную роль архитектора — для Бенуа. А в качестве достойного примера привёл Нувеля: «Уж если Валечка расшевелился, то, пойми же, главным образом потому, что он видит, чего всё это стоит и как это всё делается». В заключение Дягилев писал: «Словом, я ни доказывать, ни просить тебя ни о чём не могу, а трясти тебя, ей-богу, нет времени <...> Вот и всё, надеюсь, что искренний и дружелюбный тон моей брани на тебя подействует и ты бросишь держать себя, как чужой и посторонний, и наденешь скорее грязный фартук, как и все мы, чтобы месить эту жгучую известку».

На Бенуа это ничуть не подействовало. Из Нормандии 5 июля 1898 года он дал ответ, в котором как-то нелепо оправдывался перед друзьями: «Года три назад я бредил о журнале и получал великое множество таких. Но с тех пор, с одной стороны, журналы существующие мне опротивели, с другой — я охладел и к самой мысли об издании журнала. По самой своей натуре — журнал есть опошление».

Ещё в начале мая, когда Дягилев, устроив выставку в русском отделе мюнхенского Сецессиона, приехал в Париж, Бенуа не посмел даже косвенно выразить своё нежелание участвовать в журнальной затее. А незадолго до этого он написал близкой подруге Тенишевой княгине Святополк-Четвертинской послание, в котором дал массу ненужных, выраженных общими словами советов по поводу будущего журнала, например: «никогда не уступать, но и не бросаться опрометчиво вперёд», и просил передать «Серёженьке», что он «всею душой с ним». Тогда Бенуа, несомненно, лукавил, юлил и водил за нос, а позже огорошил всех.

В то время Костя Сомов, находившийся тоже в Париже, занимал будто бы нейтральную позицию. Он никогда не симпатизировал Дягилеву по личным причинам, усматривая в нём соперника, разлучившего его с Философовым. Сомов сообщал своему старшему брату в парижском письме от 3 мая 1898 года: «Дягилев здесь великолепен и нахален до отвратительности. Редко он мне так противен был, как в этот приезд, такой гранд-сеньор, что прямо тошно. Я с ним не вожусь и видел мельком у Шуры, на которого он совсем сел и поработил...» В дальнейшем Сомов

будет часто смотреть на ход мирискуснических событий глазами Бенуа, поддерживая его субъективную точку зрения.

В Париже Дягилев второй раз встретился с Оскаром Уайльдом, предложил ему сотрудничество в своём новом журнале и попросил оказать содействие в приобретении рисунков Бёрдсли, недавно скончавшегося. Сотрудничество с Уайльдом не состоялось, но на просьбу он откликнулся: сохранилось его короткое письмо от 4 мая 1898 года, в котором писатель просит своего издателя помочь Дягилеву, молодому русскому, «крупному коллекционеру» и «большому поклоннику искусства Обри».

Бенуа утверждал, что все его друзья познакомились с рисунками Бёрдсли благодаря Альфреду Нуруку, примкнувшему к их кружку в конце 1892 года. В отличие от Бакста, исповедовавшего иудейскую веру, Нурок был крещёным евреем. Будучи старше всех примерно лет на десять, он обожал чудачества, мистификацию, таинственность и особые выверты, «стараясь сойти за лютого развратника, — отмечал Бенуа, — тогда как на самом деле он вёл очень спокойный, порядочный и филистерский образ жизни». Для журнала «Мир Искусства» Нурок писал едкие, полные сарказма заметки под псевдонимом «Силен^[37]».

Его колоритную внешность замечательно описал Игорь Грабарь: «Среднего роста, совершенно лысый, с особым, заострённым черепом, большим горбатым носом, в пенсне, с козлиной бородкой, со своей не сходящей с лица ехидной улыбкой, он имел действительно нечто от Силены, отличаясь от последнего (как известно, упитанного и жирного) необычайной худобой». Обладая самобытной музыкальностью, Нурок вместе с Нувелем в самом начале XX века организует «Вечера современной музыки», которые станут своеобразным музыкальным филиалом мирискусников. Нувель и Нурок «оба были душой всяких музыкальных и художественных собраний», — отмечал Алексей Ремизов.

Что касается Валечки Нувеля, то современники воспринимали его по-разному. Если княгиня Тенишева в своих мемуарах пренебрежительно называла его «маленьким и бесталанным Нувелем», то князь Щербатов вспоминал «чрезмерно утончённого, аффектированного Нувеля, тонкого эстета и знатока театра и музыки». А вот Анна Остроумова-Лебедева расставила другие акценты в характеристике Нувеля: «Молодой, необыкновенно живой и весёлый человек. Страшный непоседа. Он напоминал собой шампанское, которое искрится и играет. Когда он приходил, то всем становилось веселее. Он был очень умен, по-настоящему умен. Он над всеми смеялся, подтрунивал, подшучивал, но особенно привязывался к бедному Нуруку. Как овод, он всё летал вокруг него и

жалил. <...> Когда отчаяние Нурока доходило до апогея, Нувель, очень довольный, начинал весело хохотать, и они мирились. Они были большие друзья».

«Да это перец, без которого все наши обеды были бы просто хламом», — говорил Бенуа о Валечке, которого он запомнил «с папироской в зубах, с подёргиванием усиков, с судорожным смехом и сентиментальным рукопожатием». Особняком стоит мнение сотрудничавшего с Нувелем в 1930-х годах английского историка балета Арнольда Хаскелла: «Он был один из тех редких людей, у которых нет ни личной цели, к которой бы он стремился, ни личной теории, которую бы он хотел доказать. Он не искал для себя особенного места под солнцем».

Вспоминая об одном конфликте двух группировок в редакции «Мира Искусства», Нувель писал: «Все споры шли вокруг художника Виктора Васнецова, которому Дягилев и в особенности Философов решили посвятить первый номер журнала наряду с великим русским пейзажистом Левитаном. В то время как все мы были восхищены последним, мы, левые, терпеть не могли Васнецова, которого считали художником посредственным и в дурном вкусе. А ведь он был идиолом Москвы и любимым протеже Мамонтова. Философов, у которого идеологическая сторона всегда была главной, видел в нём обновителя религиозного искусства, в чём ему удалось убедить даже Дягилева».

Некоторые подробности Нувель изложил в письме к Бенуа: «... недавно по поводу Виктора Васнецова на повестке дня оказался вопрос <... > о принципах искусства высшего и искусства низшего. С некоторых пор, особенно с последней поездки в Москву и Киев, Серёжа и особенно Дима принялись в некотором роде поклоняться Васнецову. В нём видят светоч нового русского искусства, его объявляют гением, самым блестящим феноменом новой России, идиолом, перед которым надо встать на колени и восхищаться. Наши возражения, возражения людей, которые не смешивают рассуждения культурного и исторического порядка с чисто художественной ценностью, вызывают исключительно обвинения в невежестве, в непонимании России, в отсутствии чувства русского, нас квалифицируют как «иностранцев»!»

Дягилев действительно всё более интересовался Москвой. И в этом его всецело поддерживал Философов, симпатии которого склонялись, как полагал Нувель, к «националистическим тенденциям» и заметно проявлялись в обвинениях всех «западников» (особенно Бакста, Бенуа, Нувеля и Нурока) в их неспособности «почувствовать и проникнуть в глубину природы русской души». Между тем в московских контактах

Дягилева и Философова связующим звеном выступал Валентин Серов. Он сблизился с двумя кузенами во время организации Выставки русских и финляндских художников. «Она [выставка] нам дала много врагов, — сообщал Философов Бенуа, — но также и друзей. Один из самых симпатичных — это бесспорно Серов (с которым, кстати сказать, мы все выпили брудершафт). Мне кажется — он наш».

В то время этот известный художник отстранился от передвижников. Серов откровенно старался, как полагал Бенуа, держаться «подальше от всего, что слишком выдаёт «торговые интересы» или «социальную пропаганду». Заметивший его новую привязанность, Бенуа сделал попытку объяснить её следующим образом: «...Серов тогда переживал эпоху особого увлечения личностью Дягилева. Ему нравились в нём не только его размах, его смелость и энергия, но даже и некоторое «безрассудство». Не надо забывать, что в Серове таился весьма своеобразный романтизм (вспомним хотя бы его увлечение Вагнером). Наконец, он любовался в Серёже тем, что было в нём типично барского и немного шалого. То была любопытная черта в таком несколько угрюмом, медведем глядевшем и очень ко всем строгом Серове. Впрочем, его часто пленяли явления, как раз никак не вязавшиеся с тем, что было его собственной натурой. <...> Ему нравилось всё, что носило характер праздничности, что отличалось от серой будничности, от тоскливой «мещанской» порядочности. Дягилев, несомненно, олицетворял какой-то идеал Серова в этом отношении». И пожалуй, Бенуа в чём-то прав, хотя его размышления несколько поверхностны.

Более глубоки и психологически достоверны воспоминания Нувеля о Философове, которого он знал со школьной скамьи и который стал для Дягилева «незаменимым помощником» в редакции журнала: «Это был первоклассный работник, добросовестный до скрупулезности, не уклонявшийся ни от какой текущей работы. И если он служил делу, то отдавал ему себя всего. У него было огромное чувство долга и ответственности. К несчастью, у него совершенно не было творческого духа, таланта, способности к взлёту фантазии. Это не значит, что он был исключительно рассудочным человеком. Он был натурой очень чувственной. Но то была чувственность грубая, лишённая тонкости, иногда даже циничная. Между его чувствами и мыслями не было равновесия. Он был не в силах привести их в согласие, и мне кажется, что именно в этом источник его мистических и религиозных устремлений. И также, я полагаю, — размышлял Нувель, — именно это отсутствие равновесия, вместе с его гордостью и властностью, заставляло его напускать на себя ту

суровость и надменность, которые подчас делали его невыносимым.

В такие минуты Философов становился высокомерным, язвительным, полным презрения и даже злым <...> Ему нравилось, не дожидаясь ничьих приглашений, присваивать себе самовольно роль «великого судьи» и беспартийно изрекать приговоры и выносить решения, по большей части несправедливые и явно пристрастные. Я не думаю, что он был добр по натуре. Ему нравилось делать добро, и он действительно делал много хорошего, и в материальном, и в моральном смысле, но это добро, казалось, не шло от сердца, это было скорее вопросом принципа, долгом, сознание исполнения которого доставляло ему удовольствие. И в то же время в нём проявлялась иногда необъяснимая жестокость, и он заставлял глубоко страдать тех, кто с этим сталкивался. Я думаю, — продолжал Нувель, — что эта его жестокость была жестокостью человека слабого и сентиментального (ибо он был и слаб, и сентиментален), который, ненавидя и презирая эти черты собственного характера и всегда боясь отступить, старался подавить эти черты, подстёгивая противоположные чувства. Вместе с тем в дружеском кругу, когда он сбрасывал свою римскую тогу и оставался, так сказать, в естественном виде, он мог быть обворожительным. Он становился весёлым, жизнерадостным, сердечным, остроумным и забавным, дурачился, как ребенок, и раздражался смехом».

Дягилев и Философов властно требовали от своих друзей если не полного подчинения, то беззаветной преданности, а также бескорыстной поддержки «общего большого дела», главными служителями которого являлись они сами. По их мнению, весь редакционный коллектив, прежде всего прочего, должен был служить общему делу и ради него пожертвовать своими мелкими личными интересами. «Как только с ними не соглашались или кто-то хотел уклониться, они вставали на дыбы, крича о предательстве, и заставляли вас стыдиться своего поведения», — вспоминал Нувель, обобщив, что это был «обычный образ действий» двух кузенов в мирискуснический период. «В этом давлении, которое Дягилев и Философов оказывали на своих друзей и сотрудников, было нечто, вызывавшее возмущение. И именно в таком их образе действий нужно видеть основную причину бесчисленных ссор, возникавших между нами. Но, с другой стороны, возможно, что именно благодаря этой их требовательности, этой властности, и — решимся на такое слово — этой эксплуатации, Дягилев и Философов, а потом один Дягилев, смогли добиться от своих сотрудников максимальной продуктивности и побудить их работать с полной отдачей», — констатировал мудрый Нувель.

Технической стороной издания журнала «Мир Искусства» занимался в

основном Философов. Он самоотверженно посвятил себя этому нелёгкому делу, как будто ставя себя в пример другим. «Здесь он мог применить все свои редкостные душевные качества», — лукаво высказался Нувель. Однако, приступая к изданию, дягилевский кружок обнаружил, что в России, по словам Философова, «в техническом смысле была пустыня аравийская». «И мечтатели, долго спорившие о том, ошеломить ли им сразу «буржуа» или сначала «обласкать», преподнеся «Богатырей» Васнецова, должны были прежде всего превратиться в техников, — писал в своих «Записках» Философов. — Много времени и сил ушло на эту технику! Шрифт откопали в Академии наук. Подлинный елизаветинский. Вернее, не шрифт, а матрицы. По ним отливали шрифт. Необходимую меловую бумагу добыли только на второй год, а пресловутую бумагу «верже» <...> изготовили лишь к третьему году издания. <...> Снимков с картин делать почти не умели. На помощь пришёл старик Ержемский, автор известного руководства по фотографии. Изготавливать клише не умели, <...> пришлось обратиться с заказами за границу. Печатать тоже не умели, рисунки смазывали. Сколько пришлось сидеть в типографии. Отлично помню, как Дягилев и Бакст целую ночь провели в типографии, когда с нескольких досок печаталась деревянная гравюра А. П. Остроумовой. На третий год всё было преодолено и <...> мы перешли на русские клише и русские фототипии. Но в первый год техника прямо заедала».

До подготовки журнала к печати, 20 июня 1898 года, Дягилев объявил конкурс на рисунок для обложки «Мира Искусства», в котором приняли участие около десяти художников, в том числе Бакст, Головин, Лансере, Сомов и Якунчикова. В обращении к конкурсантам редактор сообщал: «Один из представленных рисунков по выбору редакции будет предназначен для годичной обложки журнала, и за этот рисунок редакцией будет предложено вознаграждение в размере 100 руб. Прочие же рисунки могут быть *по желанию их авторов* помещены в одном из номеров журнала и за право воспроизведения их будет уплачено по 30 руб. Причём эти последние рисунки не поступают в собственность редакции без особого на то с ней соглашения».

Победителем конкурса стал Константин Коровин. Его рисунок с мотивом заснеженной русской деревни и бескрайних просторов отвечал идее поиска национального стиля как по своему содержанию, так и по умеренно экспрессивной и модернистской форме. В левом нижнем углу коровинской обложки разместились две рыбки, названные кем-то «таинственными», а Бенуа назвал их «наивными». Они чем-то напоминали штемпель с зодиакальным знаком Рыб. С выходом журнала в свет

«таинственные» рыбки с обложки, а не орёл с издательской марки, сочинённой Бакстом, будут символизировать «Мир Искусства» и его вождя Дягилева на нескольких скандально известных карикатурах Павла Щербова.

Первого июля Нувель сообщал Бенуа: «Дима и Серёжа уехали в деревню (в родовое поместье Философовых Богдановское) до первого августа, и потому журнальная агитация (в смысле французского слова *agitation* — суета) прекратилась». В Богдановском Дягилев вместе с Философовым работал над программной статьёй «Сложные вопросы» для первых номеров журнала «Мир Искусства». Новаторский курс издания раскрывал предпосланный статье эпиграф Микеланджело: «Тот, кто идёт за другими, никогда не опередит их». Статья, наделавшая много шума в художественных кругах, была подписана только Дягилевым. Ни словом не обмолвился о соавторстве в своих «Записках» Философов, хотя, разумеется, как человек более склонный к литературе, он не мог не обсуждать с Дягилевым текст и содержание этой большой статьи из четырёх частей, в которой было упомянуто около 85 известных и не очень известных имён художников, композиторов, писателей и философов.

«Сложные вопросы» Дягилев назвал «моим писанием» и просил Бенуа не судить строго о его работе. В целом статья понравилась Бенуа. У него не возникло мыслей о Философове как соавторе. Однако на основании мнения Нувеля, изложенного в его заметках 1930-х годов, посвящённых Дягилеву, большинство современных исследователей усматривают здесь двойное авторство. Называя статью «бесконечной» и «высокопарной», Нувель полагал, что Философову в ней принадлежит довольно значительная часть: «...вся историческая и теоретическая составляющая этого манифеста, с бесчисленными цитатами из Толстого, Достоевского, Чернышевского, Ницше, Рёскина, Золя, Бодлера и т. д., с этим хвастливым выставлением напоказ эрудиции, действительно редкостной в России по тем временам, с высказываниями, критикующими и опровергающими различные формулы в искусстве, — я думаю, что вся эта часть была не только инспирирована и сформулирована Философовым, но им же и написана. В ней слишком заметен его почерк».

Как бы то ни было, единого мнения по этому вопросу не существует. Так, российский искусствовед Р. С. Кауфман, утверждая, что дух этой статьи неоспоримо «остаётся дягилевским», обращает внимание, что её автор «говорил от своего имени» (то есть от первого лица): «Ив этой интонации, да и в смысле излагаемых раздумий, улавливалась связь с дягилевскими статьями прежних лет».

Между тем в этой статье, которая должна была, по словам Нувеля, «представить наш, так сказать, символ веры», содержались четыре основных постулата, выдвигаемых как необходимое требование для оценки произведения искусства.

Первое положение: *«Творец есть всеобъемлющее начало бесчисленных переживаемых нами моментов — зачем же вне его искать объяснений основ всякого творчества. Не всё ли нам равно, в чём черпает творец мотив для своего проявления, в какой внешней форме выкажется его мысль?»*

Второе: *«Красота в искусстве есть темперамент, выраженный в образах».*

Третье: *«...для всякого воспринимающего художественное произведение ценность и значение последнего заключаются в наиболее ярком проявлении личности творца и в наближайшем соответствии её с личностью воспринимающего».*

И наконец, четвёртый постулат провозглашал, что *«искусство и жизнь нераздельны и рефлектируют одно другим».* Уместно заметить, что эти утверждения и формулировки лягут в основу всех последующих авангардных теорий искусства. Поэтому совсем не случайно журнал «Мир Искусства» будут называть барометром «завтрашних вкусов».

Тем временем Бенуа всё же расшевелился и к концу лета «набрал несколько статей» для журнала. «Первую статью я собирался посвятить импрессионистам», — писал он в своих мемуарах. В начале октября Дягилев получил эту статью, о чём уведомил автора: «...радуясь её появлению, так как уже отчаялся в твоём участии». Вторая статья — «О повествовательной живописи» — «давным-давно написана, всем прочтена, но не переписана и потому не отослана», — сообщал Бенуа 4 декабря Дягилеву и Философову. Как ни странно, именно об этой статье Бенуа писал в мемуарах, что, к его огорчению, «в первом номере она не оказалась».

Но этого и быть не могло: первый сдвоенный номер журнала «Мир Искусства» за 1899 год вышел уже 10 ноября 1898 года. А печатать вторую статью Бенуа редакция была вовсе не намерена. «Против её помещения были не только Дима и под его влиянием Серёжа, но и все прочие, т. е. Нувель, Бакст и Нурок. Выходило, что я не сумел угадать основной дух журнала, и что моя статья могла бы прозвучать в нём как нежелательный диссонанс. Теперь (после стольких лет) я и сам нахожу, что, в сущности, они были правы...» — вспоминал Бенуа. Но тогда он не скрывал своих обид, сразу же заявив, что на его сотрудничество редакция не может больше рассчитывать.

Вскоре у Бенуа произошёл серьёзный раздор с княгиней Тенишевой, которая всё более разочаровывалась в нём. Она считала Бенуа втёршимся в доверие «Тартюфом», скрывающим свои истинные «душевные движения». Но с «Миром Искусства» размолвка оказалась кратковременной — Дягилев умел наводить мосты. Первая статья Бенуа («Об импрессионизме») появилась уже в шестом номере журнала: она открыла его цикл публикаций под общим названием «Беседы художника». Лишившись материальной поддержки Тенишевой, он вернулся в Петербург и с осени 1899 года всецело погрузился в работу над журналом.

Почти одновременно с «Миром Искусства» появился ещё один российский журнал, издаваемый Императорским обществом поощрения художеств — «Искусство и художественная промышленность». Его редактором был Николай Собко. В нём работали критик Стасов, имевший наибольшее влияние на редакционную политику этого журнала, и молодой художник Рерих (под странным псевдонимом Изгой), который в то время был «в стане врагов» и быстро стал мишенью для нападок мирискусников. «И здорово же ему, бедному, от нас доставалось!» — вспоминал Философов. Впоследствии, когда взгляды Николая Рериха претерпели изменения, он перешёл на сторону «Мира Искусства».

Явившийся оплотом передвижничества и академического направления, журнал Собко и Стасова имел лучшее материальное обеспечение по сравнению с журналом Дягилева, однако проигрывал и в оформлении, и в популярности среди читателей, особенно художественной молодёжи. «Уж не знаю, кто хуже — Собко или Дягилев, — задумывался Павел Третьяков, сравнивая первые номера двух новых столичных журналов. — ...Там и ждать нечего было, а тут не ожидал!» Михаил Нестеров больше симпатизировал журналу «Мир Искусства»: «Другое дело Дягилев — тут молодость, тут самонадеянность, тут талант, всё это перепуталось страшно, и получилось всё же нечто, что может волновать, придавать интерес и энергию...» Естественно, между двумя столь разными изданиями началось соперничество.

В первом же номере «Мира Искусства» промелькнул злой юмор в заметке о двух персональных выставках известных художников-передвижников. Помимо ситуации, близкой к скандалу, это обстоятельство создало журналу, как свидетельствовал Бенуа, «репутацию какого-то художественного озорничества» и «какой-то штаб-квартиры «опаснейшего декадентства». Журнал «Мир Божий», например, в критических заметках иронично известил читателей о том, что возник «декадентско-юмористический орган «Мир Искусства», руководимый неведомым

критиком г. Дягилевым». «Самые злые заметки писались за чаем, между делом, и всегда сообща, — вспоминал Философов, — причём не отставал от других и остроумнейший В. А. Серов. И когда какая-нибудь «стрела» казалась острой, «заметка» удавалась, мы радовались, как дети, не задумываясь о том, какое впечатление произведёт она на окружающих». «Злой юмор» на страницах журнала приписывался чаще всего Нуроку, но Философов позднее признавался, что «многие хлёсткие заметки, анонимные, в хронике» принадлежали ему.

«Одно только можно сказать. Мы все кипели, как в котле, сражались, суетились, словом, крайне увлекались своим делом, — утверждал Философов. — Нам воистину казалось, что мы делаем очень важное и нужное дело. А вместе с тем вершили это «дело» на фоне самой беззаботной весёлости. В самом журнале, в его ведении всегда была «игра». И если журнал «победил», то отчасти именно потому, что в нём была «изюминка», была «игра». Поддерживая игровое начало, Дягилев умел внушать подлинный пафос работы.

Тот же Бенуа справедливо заметил, что Дягилев «обладал великим шармом какой-то «романтической бескорыстности». Он был великим мастером создавать атмосферу заразной работы, и всякая работа под его главенством обладала прелестью известной фантастики и авантюры». Подводя некоторые итоги, Бенуа писал о Дягилеве: «Этот «первый среди нас работник» служил друзьям возбуждающим примером, и мы всё более и более привыкали видеть в нём своего подлинного вождя, за которым подчас мы готовы были идти всюду, куда бы он ни указал, — хотя бы иной раз мы и не усматривали в том настоящего основания и необходимости». Зинаида Гиппиус утверждала, что Дягилев был «прирождённый диктатор, фюрер, вождь», и написала на эту тему юмористическую эпиграмму:

*Курятнику петух единый дан.
Он властвует, своих вассалов множа.
И в стаде есть Наполеон — баран.
И в «Мир Искусства» есть — Серёжа.*

Оформление журнальных книжек Дягилев поручил Л. Баксту — он и был в каком-то смысле «жертвой Серёжиной деспотии». «В одной из последних комнат можно было почти всегда найти Бакста; Серёжа и Дима засадили туда покладистого Лёвушку за довольно неблагодарные графические работы и главным образом за ретушь фотографий,

отправляемых в Германию для изготовления из них клише, — сообщал Бенуа. — Бакст рисовал и особенно нарядные подписи, заглавия, а то и виньетки. Лёвушка любил эту работу и исполнял её с удивительным мастерством».

По словам Нувеля, Бакст — «талантливый человек, с богатой фантазией и в высшей степени забавный и смешной, часто помимо воли». Отмечая его недостатки, Нувель писал: «Он был чрезвычайно тщеславен, обожал рекламу и известность, слишком много думал о своей карьере и для достижения цели прибегал иногда к средствам, которые не всегда нам нравились. Кроме того, он был неуравновешен, подозрителен, вспыльчив, непоследователен; ему не всегда можно было довериться <...> Эти недостатки раздражали Дягилева, который в свою очередь вызывал возмущение у Бакста своим диктаторским обращением, властным характером и тем, как он эксплуатировал талант других. В этом заключалась причина их постоянных ссор».

Однажды конфликт с Бакстом закончился «ужасной сценой». Спустя много лет Нувель вспоминал, что в тот день «Дягилев и Философов осыпали Бакста упрёками и оскорблениями за его поведение и что Бакст не оставался в долгу и с горячностью защищался». В этой истории был замещай и младший брат Бакста — Исай Розенберг, сотрудник «Петербургской газеты», которого Бенуа прозвал «настоящим газетным детективом». Как стало известно, он в «жареном» виде преподнёс газете одну последнюю «сенсационную» новость, не подлежащую разглашению и полученную «через канал Лёвушки», из кулуарных разговоров в редакции «Мира Искусства». За эту несдержанную болтливость Баксту и попало. Дело кончилось тем, что Дягилев и Философов вышвырнули его за дверь. «Так-таки: схватили, сволокли его, сопротивлявшегося и негодующего, до выходных дверей и вытолкнули на площадку, выбросив вслед и зимнее пальто, и шапку, и калоши», — вспоминал Бенуа об этом «безобразном поступке» двух кузенов, случившемся в марте 1900 года. Вскоре все помирились, кузенов пожурили, и Бакст, по словам Нувеля, «вернулся в отчий дом».

Но не все простили Дягилева. После этого случая К. Сомов написал ему негодующее письмо, в котором «не постеснялся в выражениях» и заявил, что он покидает «Мир Искусства», не желая больше продолжать знакомство с его редактором. Письмо было написано в крайне резкой форме. «Дягилев усмотрел в нём оскорбление, — сообщал Нувель, — и хотел вызвать Сомова на дуэль. Я был выбран посредником. С большим трудом и после бесконечных переговоров мне удалось всё уладить. Но с тех

пор никакой близости между Дягилевым и Сомовым не было. Они больше не виделись и перестали обращаться друг к другу на «ты». Однако Сомов продолжал сотрудничать в журнале. Их отношения были корректными и холодными, не более. Впрочем, Сомов никогда не питал много симпатии к Дягилеву, деспотическая натура которого отталкивала его». Не вдаваясь в подробности, Нувель пояснял: «У Сомова была натура мягкая, деликатная и чувствительная, но откровенно прямая и независимая. Всякое проявление спеси, несправедливости, насилия вызывало у него ненависть». А прозорливый Бенуа в этой ненависти к Дягилеву не исключал «чисто личные, интимнейшего порядка основания», намекая на то, что Дягилев отнял у Сомова Философова.

По воспоминаниям Бенуа, «уже через неделю «вышвырнутый» Лёвушка восседал как ни в чём не бывало в своей рабочей комнате в конце коридора и усердно ретушировал фотографии». Философов тоже работал в «задних» комнатах дягилевской квартиры на Литейном проспекте, с окнами во двор, вовсе не парадных и даже не уютных. Свою редакционную «кухню» он очень скоро завалил всякими пакетами, ящиками, грудями цинковых клише, а также изрядным количеством бумаги. «Дима не позволял прибираться периодически образовывавшийся беспорядок, но сам он прекрасно в нём разбирался, — рассказывал Бенуа. — Напротив, в парадных комнатах всё выглядело чинно и изящно. Того требовал Серёжа, и за этим следила старушка-няня, непременно, но совершенно безмолвная председательница ежедневных (с четырёх до семи) чаепитий. В помощь ей был нанят удивительно расторопный молодой лакей Василий, прекрасно подошедший ко всему стилю дягилевского дома». Это был, по словам Добужинского, «черноватый Василий Зуйков, летавший по Петербургу со всякими редакционными поручениями». А в доме он знал всё — где что лежит, будь то затерявшаяся книга или рукопись. Он был образцовым слугой, безгранично преданным Дягилеву, которого он называл «баринном». «С нами, — вспоминал Бенуа, — Василий себя держал с разными, очень тонкими оттенками: с одними более фамильярно, с другими менее. Особенно же он уважал Серова, который в свою очередь уважал его». И даже настолько, что однажды Василий получил в подарок от художника акварельный эскиз к портрету Александра III.

Сотрудники редакции, так полубившие няню Дуню, не без оснований сравнивали её с пушкинской Ариной Родионовной. «И чай казался вкуснее с её появлением, и всему придавался какой-то благодушно-патриархальный оттенок, — вспоминал литературный критик Пётр Перцов. — Именно она с её коричневыми одеждами и неторопливыми движениями вносила в

столичную «декадентскую» квартиру отпечаток и уют старопомещичьей усадьбы. Это впечатление ещё усиливалось, когда сам хозяин, сложив с себя «наполеоновское» обличье, появлялся за чайным столом попросту в обломовском халате — правда, изящно-цветистом — и оживлял беседу каким-нибудь забавным эпизодом из превосходно ему известной великосветской хроники или какой-нибудь интересной новинкой из области всё того же, никогда не забываемого «мира искусства».

Старая няня, всем своим видом олицетворявшая ласку и заботу, несомненно, создавала особую атмосферу дома. Она признавала за Дягилевым право быть таким, каков он есть, признавала законность его капризов. И как здесь не вспомнить слова профессорской старой няни из пьесы «Дядя Ваня» Чехова: «Пойдём, светик... Я тебя липовым чаем напою, ножки твои согрею... Богу за тебя помолюсь... У самой-то у меня ноги так и гудут, так и гудут!» Ей нравилось, что у Сергея столько друзей, что он становится кем-то важным, пожалуй, не хуже своего отца, генерала Дягилева.

Деловых визитёров Дягилев принимал в своём увешанном картинами кабинете, сидя в великолепном антикварном кресле XVII века. «У письменного стола сидит сам хозяин — молодой, красивый, с розовым полным лицом, с яркими чёрными глазами, с вечной насмешливо-ласковой улыбкой на крупных сочных губах, — описывал облик Дягилева П. Перцов. — Тёмные волосы подстрижены густой щёткой, и с правой стороны надо лбом резко выделяется парадоксальный клочок седины...» Встречу с кружком «Мира Искусства» Перцов относил «к числу самых счастливых обстоятельств» в своей биографии. Появляясь в квартире Дягилева на Литейном проспекте, он всегда заставал там «большое общество в одушевлённой беседе».

«Беседа быстро переходит в спор, моментами почти в крик (резко выделяется высокий голос Нувеля), и снова затихает — под сдержанную речь Бенуа, скептическое замечание Нурока, какой-нибудь выкрик Бакста, — и завершается «председательским» резюме длинного, как циркуль, шагающего из угла в угол Философова... Столы и диваны завалены фотографиями, эстампами, художественными изданиями; стены увешаны картинами. Всё это «moderne»: всё отражает новые течения европейского и русского искусства или же связано с той «старинной», которую признаёт эта новизна», — писал Перцов. По его словам, одна из дивных достопримечательностей интерьера — «висевшая посреди кабинета Дягилева резная деревянная люстра в форме дракона со многими головами». Эта люстра особенно поразила писателя Василия Розанова,

приглашённого на редакционное собрание. Он был заметно смущён тем, что впервые попал на вечер к «декадентам».

Дягилев старался привлечь как можно больше сторонников мирискуснического движения. На недолгий период среди них оказался Илья Репин, разногласиями которого со Стасовым Дягилев и воспользовался. Сразу же после выхода первого номера журнала в письме Репина от 13 ноября 1898 года есть такое сообщение: «Сегодня я жду Дягилева потолковать о его журнальных делах. Конечно, этому журналу я сочувствую всей душой. Всё же Дягилев человек со вкусом, с широкой инициативой — не чета бездарному Собко... Какую он, Дягилев, опять выставку делает интернациональную здесь в Петербурге — это будет очень интересно. Да, он шевелит, он на высоте потребностей времени — право, молодец...» Только в первый год издания «Мира Искусства» Дягилев привлёк к сотрудничеству художников и критиков И. Грабаря и Ст. Ноаковского, литераторов П. Боборыкина, Н. Минского, З. Гиппиус, Д. Мережковского, В. Розанова, Ф. Сологуба, И. Ясинского и философа Вл. Соловьёва. В тот же год из иностранных авторов в журнале печатались историки искусства Рихард Мутер, Гуго фон Чуди, писатель и критик Жорис Карл Гюисманс, художник Франц фон Ленбах, композитор Эдвард Григ.

В конце года Дягилев выехал за границу и посетил ряд европейских стран с целью формирования Первой международной выставки картин журнала «Мир Искусства». В Париже он вместе с Тенишевой и её верной спутницей княгиней Святополк-Четвертинской отбирал в мастерских работы художников. Бывший тогда во Франции Константин Сомов с иронией заметил: «Серёжа в Париже оседлал и заговорил княгинь так, что они прямо млеют от него...» Одной своей знакомой по её просьбе он описал Марию Тенишеву: «Она красива, любезна, <...> хорошо одевается, возраста от 35 до 40, но почему-то не имеет никакого женского шарма и потому не опасна для разборчивого и требовательного мужчины». В том же письме Сомов довольно резко высказался о деятельности обеих княгинь: «...эти модницы искусства покупают и смотрят разных новых парижских и других художников, они в погоне за самым модным и неизданным; и лапти, и красные носы им не нужны теперь, как чрез несколько времени не нужно будет и то, за чем они теперь гоняются, — ибо истинного понимания и любви, и серьёзного интереса в этом меценатстве нет».

Такого рода негативные оценки Сомова ободряли Бенуа, просто бальзамом лились ему на душу. Он и сам, подливая масла в огонь, в декабре 1898 года провокационно писал Философову и Дягилеву:

«Тенишева своим невозмутимым стилем, всей своей вульгарной натурой меня раздражает и возмущает, и всего несколько часов остаётся до полного краха. <...> Хорошо ли, что во главе нашего священного дела стоит кукла с поломанными пружинками?» Бенуа, конечно же, был несправедлив по отношению к Тенишевой, не понимая, что причина их разногласий лежала в нём самом.

Внутренние противоречия, неуверенность в своих силах, а также отсутствие выдержки и равновесия вели его к самым неожиданным конфликтам. Казалось, он нарочно искал повод для ссор с друзьями. Незадолго до открытия Международной выставки «Мира Искусства» Бенуа в запале заявил Дягилеву: «Скажу прямо: твой стиль вершителя судеб русского искусства мне не нравится. <...> как художественного деятеля я боюсь тебя, как друга я не признаю <...> Ты меня совсем не ценишь как художника, хотя в этом ты не прав, <...> твои взгляды я не буду представлять, не стану у тебя выставляться». В этом «прощальном», «официальном» и якобы «без позы» парижском письме Бенуа рубил сплеча, но выразился довольно ясно и категорично. Чуть позже он пожалел об этом и больше всего надеялся на то, что все друзья (особенно адресат письма) станут его упрашивать и умолять об участии в выставке. Та же княгиня Святополк-Четвертинская 11 января 1899 года писала ему с укором: «Для общего дела надо оставить в стороне свои мелкие делишки, и в прошлом году, когда журнал был ещё только в проекте, Вы рассуждали совсем иначе. Да это форменная измена!»

Однако Дягилев дал необычайно простой, краткий и вежливый ответ, подействовавший на Бенуа «хуже всякой оплеухи»: «Милый друг, <...> мне будет очень жаль, если ты не будешь участвовать. Во всяком случае, я предупредил Мишеля [распорядителя выставки], что ты, должно быть, пришлёшь ему несколько вещей».

И тут Бенуа, отказавшись от своих написанных пером слов, создал другой их вариант — что характерно для него — в более выгодном для себя свете, когда решил пожаловаться Баксту на Дягилева: «Поймав его на диктаторстве, я счёл долгом сделать ему <...> внушение с лёгкой угрозой, что и я поколеблен (а не отказываюсь) в намерении участвовать на его выставках <...> Уж больно прытко он постарался это счесть за настоящий отказ». В самый последний момент Бенуа всё же прислал из Парижа две работы — «Персей» и «Маскарад при Людовике XIV», оценив их для продажи соответственно в 500 и 800 рублей. Саму выставку он так и не видел, но знал о ней по каталогу и нескольким иллюстрациям, опубликованным в шестом номере журнала «Мир Искусства».

Глава двенадцатая

ЗАСТРЕЛЬЩИК РУССКИХ ДЕКАДЕНТОВ: ВЫСТАВКИ

СОЗДАНИЕ ОБЩЕСТВА «МИР ИСКУССТВА» СЛУЖБА В ДИРЕКЦИИ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ

Собрав работы более шестидесяти художников из семи европейских стран, России и автономной Финляндии, а также США, Дягилев 18 января 1899 года торжественно открыл Первую международную выставку картин журнала «Мир Искусства» в Музее барона Штиглица. Это была уже четвёртая организованная им художественная выставка в Петербурге. На вернисаже присутствовал великий князь Владимир Александрович с двумя великими княгинями, а позднее выставку посетила вся императорская семья, сделавшая на ней несколько покупок для своих коллекций. Даже Николай II приобрёл две великолепные вазы в стиле модерн модного американского дизайнера Тиффани, получившего широкое признание в Европе.

Изящная и стильная экспозиция Дягилева вместила около 320 произведений. Какая-то их часть была предоставлена частными коллекционерами Петербурга, Москвы, Гельсингфорса, Парижа, Лондона и Берлина. В иностранном отделе кроме уже ранее участвовавших в его выставках Бартельса, Ленбаха, Дилля, Либермана, Уистлера, Таулоу он показал работы не менее известных мастеров — швейцарца Арнольда Бёклина, итальянца Джованни Больдини, англичан Фрэнка Брэнгвина и Чарлза Кондера. Однако количественно преобладали французские художники, среди которых наибольшей популярностью пользовались Луи Анкетен, Жак-Эмиль Бланш, Паскаль Даньян-Бувре, Эдгар Дега, Гастон де Латуш, Клод Моне, Гюстав Моро и Пьер Пюви де Шаванн. В витринах было показано декоративно-прикладное искусство представителей стиля модерн Рене Лалика и Эмиля Галле, прочно вошедших в европейскую моду. Иностраный отдел отличался подчёркнутой разностильностью: он представлял академический реализм, салон, импрессионизм, модерн и символизм.

В русском разделе, который выглядел намного скромнее иностранного,

участвовали значительная часть экспонентов русско-финляндской выставки, а также Илья Репин, князь Паоло Трубецкой, Филипп Малявин, Елена Поленова (посмертно) и князь Сергей Щербатов. Единственный раз в мирискуснической выставке принимал участие Василий Поленов, помнивший Серёжу Дягилева ещё ребёнком по музыкальным «четвергам» в доме его родителей на Шпалерной улице. Он показал несколько мозаик из речных камней. Также экспонировались гончарные изделия, изготовленные в абрамцевской мастерской Саввы Мамонтова. Но на сей раз Дягилев не пригласил Михаила Врубеля и отказался выставить его «Богатыря», новое декоративное панно, которое ему показалось слишком модернистским, в то время как, не желая громкого скандала, он старался придать экспозиции — не без влияния княгини Тенишевой — умеренность и нейтральность.

Стремление держаться середины и разного рода компромиссы не принесли желаемых результатов и отнюдь не способствовали мирному вхождению журнала «Мир Искусства» и его выставок в русскую культурную среду. Скандалы, роль которых в деле рекламы Дягилев оценил в полной мере позднее, были неминуемы. Стасов, как обычно, написал разгромную статью с характерным названием «Подворье прокажённых». Подогретая противоречивой критикой, выставка взбудоражила весь художественный мир Петербурга. «Представители старой школы обрушились на нас со всей силой негодования, — вспоминала Тенишева, — ...лишь немногие восхищались, в прессе же мы встретили явное неодобрение». Между тем Левитан, отдавая предпочтение иностранным мастерам, усмотрел в их творчестве урок для русских художников. Он писал своей жене: «...то, что я увидел на Международной выставке, превзошло мои ожидания. Представь себе лучших художников Европы и в лучших образцах! Я был потрясён. <...> Русских художников высекали на этой выставке, и на пользу, на большую пользу».

По случаю успешного открытия выставки княгиня Тенишева пригласила всех русских художников-экспонентов вместе с сотрудниками и редакцией «Мира Искусства» на вечер, с ужином и музыкальным концертом (в котором принимал участие Вержбилович), в свой дом на Адмиралтейской набережной. Не явился лишь Репин, который вместо трёх обещанных портретов прислал на выставку всего один и буквально накануне вернисажа грубо порвал отношения с Тенишевой. Более того, он дал негативную оценку выставке и в дальнейшем отказался от сотрудничества с «Миром Искусства», объяснив свой отказ враждебными выпадами редакции против некоторых художников и академии, а также «декадентским направлением» журнала. Об этом он написал Дягилеву,

который был серьёзно озадачен, тем более что в его ближайших планах стоял журнальный номер, посвящённый творчеству Репина.

Протестное репинское письмо «По адресу «Мира Искусства», естественно, ожидало своего момента для публикации и в некотором смысле должно было произвести эффект взорвавшейся бомбы. Но художник торопил события и 10 апреля опубликовал письмо в журнале «Нива», после чего и «Мир Искусства» в приложении к репинскому номеру перепечатал его текст и здесь же дал исчерпывающий ответ Дягилева — «Письмо по адресу И. Репина». Не скрывая своей радости, Стасов ликовал в связи с публикацией письма Репина, хотя его отношения с известным живописцем были тоже непростыми. Он был недалёк от истины, когда делился своим мнением со скульптором Антокольским: «...меня приводит в жалость и пугает часто Репин: он так бесхарактерен, так нерешителен, так вечно колеблется, *то к плюсу, то к минусу*, что ни на что не похоже. Для меня несомненно, что он в душе декадент и их всех уважает и любит, но только «обстоятельства» принуждают его быть против них».

На фоне последних событий о себе напомнил и другой «отважный» борец с декадентским искусством — Виктор Буренин, сотрудник газеты «Новое время», известный необычайно едкими статьями. Он уже не впервые песочил Дягилева, а на этот раз явно переусердствовал в своём убогом, «площадного порядка» остроумии. «Не знаю, к разряду Митрофанушек, падких до всяких запоздалых европейских и особенно французских мод, или к числу шарлатанящих дилетантов принадлежит г. Дягилев, издатель «Мира Искусства», — изливал свою желчь Буренин. — Но несомненно, что этот выскочка — дилетант самый комический, хотя в то же время и самый развязный из современных непризнанных судей искусства. Ведь не кто иной, как Дягилев, проповедует декадентщину с «учёным видом знатока» и содействует торгашеской рекламе в искусстве».

Фельетон этого писаки не мог не задеть за живое весь коллектив редакции журнала. «Лучшая защита — это нападение», — вспомнил Дягилев и решил вместе с Философовым отправиться к обидчику прямо домой, чтобы как следует его проучить. «Скор был Дягилев на презрительный жест», — писал С. Маковский в мемуарах, отметив, что он «умел разрубать гордые узлы с великолепным апломбом».

Между тем издатель «Нового времени» А. С. Суворин записал в свой дневник 18 апреля 1899 года: «Вчера Дягилев с каким-то господином пришёл в 11 часов вечера к Буренину и сделал скандал за фельетон в прошлую пятницу. Буренин закричал, чтоб позвали швейцара, а Дягилев со своим чичероне бросились бежать вниз по лестнице». Новость о том, что

злбный критик получил оплеух от редактора «Мира Искусства», облетела весь Петербург, гуляла по Москве и добралась до Киева, откуда Михаил Нестеров писал своему приятелю: «Тебе, конечно, известно, что накануне Светлого праздника не один Илья Репин получил от Дягилева хороший ответ, но и Буренин дождался также достойной платы. Быть может, и не по-европейски Дягилев поступил, отхлестав Буренина по щекам, но согласись — другого выхода нет».

Любопытно, что ещё полгода назад, когда тот же критик обливал грязью только что появившийся журнал «Мир Искусства», Нестеров не только адекватно понимал происходящее, но и увидел в нём провиденциальный смысл: «Статья Буренина грубая и грязная — писана она *по внушению* людей обойдённых, с прищемлённым самолюбием. За такие статьи платят пощёчинами. За Дягилева порукой те имена честных и даровитых людей, которые сознательно доверились ему, признавая в нём человека способного и с хорошим вкусом. Об этом Буренин не хотел задуматься». Завершая поднятую тему, Нестеров тогда добавил: «Словом, будем верить в «звезду» (как говорит Серов) Дягилева, а мальчишество его можно ему простить».

После крупного скандала Буренин с большой осторожностью высказывался о «Мире Искусства» и, оставив декадентов в покое, сказал позднее Алексею Ремизову, что о сумасшедших он писать не хочет. Однако с Философовым в дальнейшем ему пришлось ещё столкнуться, и тот дважды врывался к нему с угрозой. «Не помню подробностей, но кажется, до мордобоя дело не дошло. И то слава Богу», — писал Ремизов.

Отвлекаясь от журнальных дел, но не выпуская их из виду, неразлучные кузены вместе с мирискусниками часто посещали столичные театры и концертные залы. «После концертов в Дворянском собрании «Мир Искусства», то есть Дима и Сергей Дягилев, плюс главные писатели и гости приезжали ужинать к нам», — вспоминала Зинаида Ратькова-Рожнова, родная сестра Дмитрия Философова и двоюродная — Дягилева. Её муж Александр Ратьков-Рожнов, которого все называли просто Сашей, был очень высокого роста. С возникновения «Мира Искусства» он знал многих сотрудников журнала и поддерживал с ними дружеские отношения. Летом 1898 года на его домашний адрес (Большая Морская, 34) художники присылали конкурсные рисунки для обложки первого номера журнала.

В том же году Филипп Малявин написал великолепный портрет семилетнего сына Ратьковых-Рожновых, который под названием «Портрет Ники» экспонировался на Первой международной выставке «Мира Искусства» (ныне находится в Третьяковской галерее). Саша Ратьков-

Рожнов коллекционировал современную живопись, и все мирискусники охотно помогали ему в этом увлечении. Он в свою очередь давал картины из личной коллекции на дягилевские выставки.

Его супруге особенно запомнился один домашний вечер с участием кружка Дягилева, когда Дмитрий Мережковский читал несколько глав из своего нового романа «Леонардо да Винчи», ещё до публикации в журнале «Мир Божий», начавшейся в 1900 году. «В назначенный вечер пришло столько народу, сколько могла вместить наша квартира, и таких вечеров было много, — рассказывала Зинаида. — ...Мережковский сидит за столом с лампой. Брат Дима сидит рядом. Электричество потушено, вода в графине. Капризный Дмитрий Сергеевич начинает. Полная тишина. Вдруг... скрип-скрип (как будто мышь грызёт). Дмитрий Сергеевич впадает в панику, так как боится мышей. Саше (моему мужу) Мережковский говорит: «Я не могу читать...» Дима зажигает свет... Всё в порядке... Дамы в вечерних туалетах. Писатели и молодёжь. Все не шелохнутся. Скрип замолк. Дима тушит свет. Опять скрип... скрип. Дима зажигает свет и говорит: «Какая собака развлекается?» И голос отвечает: «Это я... Малявин, рисую». Художник достал уголёк из камина и рисовал Дмитрия и Диму». Рисунок, конечно же, попал в коллекцию Ратьковых-Рожновых, но в настоящее время его местонахождение неизвестно.

Первая международная выставка «Мира Искусства» оказалась очень затратной и состоялась только благодаря щедрому меценатству Тенишевой и Мамонтова. На радость злопыхателей к началу осени 1899 года финансовое положение журнала существенно осложнилось в связи с банкротством Мамонтова и серьёзным конфликтом с Тенишевой, желавшей иметь большее влияние на редакцию. Отстояв независимость, журнал продолжил существовать на временные субсидии от частных лиц. Но все последующие выставки «Мира Искусства» представляли творчество исключительно русских художников.

Для Дягилева Международная выставка 1899 года оказалась первой и единственной. Уже тогда он проявил особый интерес к портретному жанру, сделав экспозиционные акценты на портретах современников, в том числе близких к «Миру Искусства». Русская публика тогда впервые увидела портреты Бёрдсли и Таулоу кисти Бланша, Уистлера работы Больдини, Пюви де Шаванна — Латуша, князя П. Трубецкого и княгини Тенишевой — Серова, Александра Бенуа работы Бакста.

Ещё один экспонировавшийся на выставке портрет князя Сергея Волконского кисти Репина заслуживает особого разговора. Дягилев

использовал всё своё неотразимое обаяние, чтобы заупрямившийся Репин выставил именно этот портрет, который действительно привлёк к себе всеобщее внимание. К примеру, Валентин Булгаков (последний секретарь Л. Н. Толстого) особенно восхищался этим «блестящим творением великого художника»: «Выдержанный в основном в двух тонах — палевом и чёрном (Волконский изображён в чёрном сюртуке), портрет поражал красотой, изяществом». Этот портрет Дягилев покажет (несмотря на разлад с Волконским) и в 1906 году в Париже на выставке русского искусства при Осеннем салоне.

Критик Сергей Маковский, впервые увидевший и портрет, и самого князя Волконского в квартире Дягилева в 1899 году на редакционном собрании, вспоминал: «Ему было 39 лет, но казался он моложе. Высокий, стройный, пластично-быстрый в движениях; сильный брюнет с тонкими породистыми чертами лица; холёные усы и бородка клином». Волконский был «обаятельно-сдержанный и в то же время восторженно-пылкий почитатель всего прекрасного, особенно музыки: когда он садился за рояль — стены дрожали». Вдобавок ко всему в столице о князе шла молва как о «поклоннике мужского пола». Дягилева, впрочем, это ничуть не смущало — с недавних пор о нём, Философове, Нувеле и Сомове падкое на сплетни общество говорило то же самое. Тогда эти слухи распространялись из уст в уста и по секрету всему свету, но уже в 1907 году Нувель говорил о себе, Дягилеве и некоторых других современных русских деятелях культуры: «Наша [личная] жизнь <...> достаточно известна всем в Петербурге».

Напомним, что Дягилев познакомился с Волконским несколькими годами ранее благодаря своей тётке, замечательной певице Александре Панаевой-Карцовой. Князь был благодарным ценителем таланта этой «яркой брюнетки с искристо-синими глазами», любимицы Чайковского, часто исполнявшей его романсы и позднее оставившей о нём воспоминания. «Вышла на эстраду не женщина, вышло видение...» — писал в мемуарах Волконский, а Дягилеву в своё время любил рассказывать, как он встречался в Париже с Полиной Виардо и «с каким трепетом выслушивала она подробности об успехах любимой ученицы!». В дягилевском журнале Волконский опубликовал большую теоретическую статью «Искусство», в которой поднимал общефилософские, эстетические вопросы художественного творчества. Она была напечатана вслед за статьёй Дягилева «Сложные вопросы» также в двух номерах журнала и, вероятно, взамен запланированной, но отвергнутой статьи Бенуа.

В конце июля 1899 года «молодой» князь Сергей Волконский по воле государя был назначен директором Императорских театров вместо

почтенного И. А. Всеволожского, служившего на этом посту около двадцати лет. Вскоре новый директор каждому из кузенов, по словам Бенуа, сделал «конкретные и очень соблазнительные предложения, введившие их сразу в столь заманчивый и до того закрытый для них театральный мир». В начале осени Дмитрий Философов вошёл в состав петербургского отделения Театрально-литературного комитета, а Сергей Дягилев стал чиновником особых поручений при самом директоре Императорских театров. Их назначение вызвало бурю протестов среди чиновнической братии театральной дирекции.

Например, А. Молчанов, занимавший до появления Дягилева ту же должность, призывал игнорировать любой совет «декадентского старосты». В протестном порыве и по своей глупости он отказался от основанного им «Ежегодника Императорских театров», в результате чего Волконский сразу же поручил редактировать это издание Дягилеву. Если служба чиновником особых поручений была без содержания и даже требовала расходов на мундир, то за дополнительную должность редактора «Ежегодника» Дягилев с 1 октября начал получать неплохое вознаграждение — 2400 рублей в год. Он стал, таким образом, редактором сразу двух изданий. Его желание привлечь «декадентских» художников «Мира Искусства» к оформлению «Ежегодника», а в будущем и театральных спектаклей нашло полную поддержку князя Волконского и породило новую волну негодования среди консервативных сослуживцев.

Один из первых проектов Сергея Дягилева на этой должности был связан с организацией фестивального сезона музыкальных концертов с участием известного дирижёра-вагнерианца Феликса Мотля, возглавлявшего в то время оркестр придворного театра в Карлсруэ^[38]. Воспользовавшись тем, что недалеко от этого немецкого города находился по каким-то делам Вальтер Нувель, Дягилев попросил его вручить Мотлю официальное письмо с предлагаемым русским проектом и дополнить его необходимыми пояснениями в личной беседе с дирижёром.

«Главное, нужно его *заинтересовать*, тогда все препятствия могут быть улажены. Особенно упор делай на исполнение Баха («Passion») [«Страсти»], Берлиоза и «Парсифаля» [Вагнера], — инструктировал Дягилев Нувеля. — Введи его немного в курс того, что у нас особенно часто исполняется и потому слишком надоело, <...> вообще вдолби ему, что он приглашается не как *гастролёр*, а как *серьёзный музыкант*. В программе дирижируемых вещей желательны: какая-нибудь симфония Брамса, что-нибудь большое Рихарда Штрауса и вообще что-нибудь новое, но не дрянь. <...> Это дело меня и Волконского ужасно волнует, как *первое*

наше предприятие. Пойми, как оно важно для всех нас. Объясни ему, что солистов (виолончелистов и т. п.) *не надо*, но желательно участие хороших масс и оперных артистов, чтобы вообще эксплуатировать всю оперную труппу целиком, а не только оркестр. Таким образом будет понятна самая цель устройства этих оперных концертов». Попутно заметим, что требовательные слова «нужно», «важно», «необходимо» с некоторых пор основательно прописались в лексиконе Дягилева.

Вскоре появился ещё один его проект, суть которого состояла в преобразовании и переименовании «Ежегодника Императорских театров» в театрально-литературный журнал «Пантеон». Дягилев так торопился и был уверен в успехе этой идеи, что немедленно заказал Евгению Лансере эскиз обложки нового журнала. Периодичность журнала и его финансирование по сравнению с узкопрофильным «Ежегодником», конечно, увеличатся, но появится возможность значительно расширить его распространение и сделать издание более доступным, что принесло бы немалую пользу для той же театральной Дирекции.

Несмотря на свою относительно скромную чиновничью должность, Дягилев горел желанием придать обновленческое направление деятельности Императорских театров. Тем не менее его первые, в сущности, реформаторские проекты не осуществились, хотя Волконский пытался их поддержать. Причина, вероятно, заключалась в том, что князь-директор, по мнению современников, «не обладал достаточными силами, чтобы бороться с театральными интриганами и рутинной».

И всё же Дягилев, не опуская рук, делал то, что мог. Из «Ежегодника Императорских театров», посвященного Сезону 1899/1900 года, он сотворил нечто невиданное, придав ему совершенно новый и очень нарядный облик. «Таких справочных книг ещё не издавалось у нас», — уверял С. Маковский, имея в виду небывалый уровень художественного оформления тома. «Работали мы над «Ежегодником» дружно и усердно, — вспоминал Бенуа. — Мне, в частности, было поручено составить богато иллюстрированную статью, посвящённую Александрийскому театру — как бесподобному архитектурному памятнику, и, кроме того, мне удалось в архиве театра откопать ряд чудесных декорационных проектов Пьетро Гонзаго. Баксту принадлежала забота о всей графической части, начиная с обложки, кончая шрифтами, виньетками...»

Среди многочисленных иллюстраций «Ежегодника» были оригинальные литографированные портреты театральных деятелей, выполненные Репиным, Серовым, Бакстом и Бразом по заказу Дягилева. Его редакторский труд оценили по достоинству. «Экземпляр книги в особо

роскошном переплёте произвёл среди сидевших в царской ложе настоящую сенсацию, — сообщил Бенуа. — Николай II перелистывал всю книгу страницу за страницей, то и дело выражая своё удовольствие».

Пресса откликнулась на новое издание в основном благосклонно. Напоминая о былой тревоге театралов, не назвавшийся сотрудник московской газеты «Новости дня» сообщал читателям: «Взгляды и вкусы г. Дягилева, застрельщика русских декадентов, нескладно-страстного приверженца всяких художественных новшеств, известны. «Ежегодник» мог отразить в себе это болезненное течение и в погоне за сомнительной новизной растерять свои солидные достоинства и интерес. Опасения были напрасны. <...> Он заслуживает большой похвалы: перемены сравнительно с изданием прежней редакции есть, и значительные, но они — в пользу». Тот же журналист обратил внимание на качественную сторону ряда исторических очерков и характеристик в содержании книги: «Прошлое наших театров у нас разрабатывается как-то лениво, небрежно и поверхностно, и эти очерки, сделанные *con amore* [с любовью] и с большой тщательностью, приобретают <...> особенную ценность». В своих мемуарах князь Волконский назвал «Ежегодник» в редакции Дягилева «эрой в русском книжном деле» и утверждал, что «он ошеломил тех, кто ждал провала, и превзошёл ожидания тех, кто верил в его успех».

Наряду с этим и в «Мире Искусства» Дягилев вёл огромную работу — писал заметки и статьи, готовил очередные номера журнала, тщательно следя за его содержанием и внешним видом. С неиссякаемой энергией готовил художественные выставки.

Вторая выставка картин журнала «Мир Искусства» проходила в том же Музее барона Штиглица с 28 января по 26 февраля 1900 года. Незадолго до её открытия Дягилев сообщил Аполлинарию Васнецову: «Нынешняя выставка выходит особенно «русской», как по подбору картин, так и по прекрасной, чисто русской художественной промышленности». На этот раз он показал 220 произведений тридцати отечественных художников. Впервые в выставке «Мира Искусства» участвовали Виктор Васнецов, Дмитрий Кардовский, Иван Билибин и Елизавета Кругликова. Среди новых экспонентов была и вернувшаяся в Петербург Анна Остроумова, бывшая ученица Репина, по совету которого она обучалась в Париже в мастерской Уистлера. Вновь появился Врубель, представивший триптих «Суд Париса».

Несмотря на то что в большинстве случаев пресса критически высказалась о выставке, Дягилев не поддавался сомнениям и авторитетно заявлял художникам: «Выставка имеет серьёзный успех». Стасов, как и следовало ожидать, с негодованием вопрошал: «Неужели всё это не

декадентство?» Однако его чрезмерно пугающие возгласы ничуть не помешали членам императорской семьи посетить в начале февраля дягилевскую выставку.

Современники отмечали, что приёмы выставочного дизайна Дягилева превращали его выставки чуть ли не в самостоятельный вид изящных искусств. По воспоминаниям экспонентов, он обладал особым «талантом развески», «умел «подать» произведение художника так, как этого не мог бы сделать сам автор». Дягилев продумывал драматургию выставки, выстраивал экспозиционные зоны с использованием цветных драпировок, подбирая наиболее выигрышный фон для работ каждого художника. Он создавал праздничную атмосферу, поэтому все его экспозиции обильно украшались оранжерейными цветами и растениями.

На своих знаменитых «эстетских» выставках Дягилев становился «единоличным диктатором». Некоторым художникам это не нравилось. Тот же Нестеров вспоминал: «Несравненный Сергей Павлович, наезжая в Москву, посещал мастерские художников, как когда-то делал Третьяков, — делал это без его благородной скромности, делал совершенно по-диктаторски, распоряжался, вовсе не считаясь с авторами. Рукою властной отбирал, что хотел, жаловал, карал и миловал их». На эту же тему в «Петербургской газете» 12 января 1901 года (за подписью Victor) появилась стихотворная шутка, как Дягилев с плёткой в руках успокоил своей репликой Холст, Кисть, Раму и Краски, споривших о том, кто из них важнее в искусстве:

*Ну, вы! Потише! По местам!
Уж всем известно здесь и там,
И прежде встарь, и ныне снова,
Что нет картин без Дягилёва.*

Как заметил Бенуа, при организации выставок Дягилев использовал принцип «эстетического подбора», включающий в себя как «просвещённый деспотизм», так и «стихийный вкусовой темперамент». Философов обратил внимание и на принцип индивидуализма, который главенствовал на мирискуснических выставках и, войдя в русскую художественную жизнь, привёл широкую публику в растерянность: «Она привыкла к выставке академической и передвижной, где всё было подстрижено под ту же гребёнку. Выставки «Мир Искусства» её пугали и пугали. От Врубеля она перескакивала к Серову, от Сомова к Малявину и ужасалась. Ей казалось

непостижимым, как можно на одной и той же выставке, рядом выставлять столь противоположные вещи. Если Серов и Малявин — искусство, то Сомов и Врубель — не искусство, и наоборот. Так казалось ей».

Полемизируя с выставками передвижников, что немало раздражало Стасова в тот период бурного размежевания художественных сил в России, Дягилев выступал за системные и осмысленные выставочные проекты. «По-моему, нынешние выставки <...> прямо-таки не выставки, а просто набор разных, часто друг друга отрицающих, случайных вещей, — писал Дягилев в журнале «Мир Искусства» в 1900 году. — ...В каждом художественном произведении все части должны быть объединены каким-нибудь внутренним смыслом. Если на выставку смотрят не как на оскорбительный для искусства базар, раскидывающийся в помещениях, похожих на вокзалы, то надо подразумевать под ней некое художественное произведение, некую поэму, ясную, характерную и главное — цельную. Только в таком случае можно рассуждать о выставке как таковой».

За несколько дней до закрытия Второй выставки картин журнала «Мир Искусства», 24 февраля 1900 года, Дягилев провёл в своей квартире собрание художников, на котором присутствовали Бакст, Бенуа, Билибин, Лансере, Левитан, Малявин, Нестеров, Обер, Остроумова, Серов, Сомов и другие — всего 19 человек. Под председательством Дягилева были сформулированы правила следующих выставок, позволяющие участвовать в них всем присутствующим на собрании, а также вновь приглашённым.

«Новые участники приглашаются на выставку по предложению семи постоянных членов-участников», — гласили «Правила», напечатанные как в отдельной брошюре, так и в петербургской газете («Новости и Биржевая газета»), и в журнале «Мир Искусства». Разумеется, был и другой вариант, когда новый участник мог получить приглашение от распорядительного комитета выставки, который был избран из трёх человек на этом же собрании. Дягилев как редактор журнала стал постоянным членом этого комитета, а на срок в один год были избраны ещё два члена — Серов и Бенуа.

Комитету поручалось ведение всех выставочных дел. Кроме того, он был призван исполнять роль жюри. Постоянным участникам предоставлялось право «выставлять по их личному выбору, вне конкурса, одну вещь», тогда как произведения приглашённых художников могли экспонироваться только «по выбору комитета». Вопрос о приглашении иностранных художников, за исключением финских, был решён отрицательно. В тот же день художники подписали протокол собрания и тем самым документально оформили организацию общества вокруг

журнала «Мир Искусства». Наступил момент, когда мечта Дягилева о создании «нового передового общества» сбылась. Являясь организатором и безусловным лидером этого общества, он сохранил за собой исключительные полномочия по устройству художественных выставок.

Отметим, что «Правила» не предусматривали членских взносов. Ничего не говорилось и о создании общего денежного фонда. Однако предусматривалось, что «на покрытие расходов по выставке» может взиматься не более десяти процентов с продажи картин, и то лишь «в случае необходимости». По всей видимости, все расходы по организации и проведению выставок покрывались за счёт ежегодных субсидий на издание журнала и частных пожертвований, что свидетельствовало о явно некоммерческом характере деятельности Дягилева.

В созданном им обществе не предполагалось и каких-либо сборов в пользу журнала, хотя его финансовое положение в первой половине 1900 года было крайне сложным и нестабильным. Совершенно неожиданно «общему делу» помог Валентин Серов, писавший тогда портрет Николая II, и во время сеанса осмелившийся просить императора о поддержке журнала. «Слыхали ли Вы о нашей сенсационной новости, что Государь приказал выдавать из личных своих средств ежегодно по 15 000 рублей на издание «Мира Искусства»?» — писал Дягилев сотруднику журнала Николаю Минскому 10 июня. А Дмитрий Философов 13 июня сообщал об этом же другому сотруднику — Василию Розанову: «Теперь, по крайней мере, мы можем вздохнуть свободно, не заботиться о завтрашнем дне. На три года (субсидия пожалована на три года) мы обеспечены. Что бы было, если бы мы не получили субсидию, я и придумать не могу. Вероятно, пришлось бы закрыть журнал».

Слух о государевой помощи декадентскому журналу быстро разлетелся по Петербургу, Москве и далее — вглубь и вширь России. «Дягилев торжествует», — отмечал Нестеров, присоединив к его торжеству и успехи художников «Мира Искусства» в Париже, на Всемирной выставке, открывшейся весной 1900 года. Выставлявшиеся в русском отделе этой выставки передвижники — а их было большинство — потерпели полное поражение. Все главные награды — почётные, золотые и серебряные медали — получили В. Серов, К. Коровин, Ф. Малявин, П. Трубецкой, М. Врубель, А. Головин, М. Якунчикова, М. Нестеров, А. Васнецов, А. Обер, а также художники Финляндии А. Галлен-Каллела, Э. Ярнефельт, М. Энкель и В. Валлгрэн.

В журнале «Мир Искусства» сообщалось, что редакция «приветствует это решение международного художественного судилища, которым наши

талантливые сотрудники не только выделены из среды своих многочисленных русских собратьев, но и поставлены наравне с лучшими европейскими мастерами». «А наши декаденты всё в гору идут — вот-то притча!» — сетовал Стасов. «Это знатная затрещина Академии и наша победа», — говорил Нестеров. «Ведь это наша теперь взяла!» — ликовал Серов.

Когда стало известно, что провести очередную, третью выставку «Мира Искусства» в залах Музея Штиглица не удастся, перед Дягилевым и выставочным комитетом встал вопрос об аренде другого помещения. Решение этого вопроса было весьма дерзким. Уже в конце лета Валентин Серов обратился в Императорскую академию художеств с просьбой разрешить устроить в её залах выставку объединения «Мир Искусства». Принципиальное согласие, по-видимому, было дано и вице-президентом академии графом И. И. Толстым, и президентом — великим князем Владимиром Александровичем, завсегдаем дягилевских вернисажей.

Однако для соблюдения формальностей по этому вопросу в конце ноября состоялось общее собрание членов академии, длившееся пять часов. Оно раскололо академиков на две группы, но в итоге вынесло положительное для мирискусников решение. Накануне этого собрания Стасов опубликовал негодующую статью «Шахматный ход декадентов», несомненно, с целью оказать давление на членов Академии художеств. «Пусть «декаденты» и «декадентство» будут и существуют сколько им угодно. Никто не мешает им быть и жить, — заявил грозный критик. — Только не в Академии им проявлять свои прелести, все свои безобразия, коверканья и уродства...»

Сторонников у Стасова было немало, но его партия оказалась в проигрыше. Обозреватель газеты «Новое время» А. Косоротов под псевдонимом Сторонний сообщал о жестокой борьбе в Академии художеств и о том, что господин Дягилев «восхотел взять её и взял её действительно с бою, несмотря ни на какие протесты маститых художников». Столичная пресса заранее оповещала читателей, что «шедевры декадентского шарлатанства в живописи и ваянии» будут показаны в залах академии.

Отражая удары, Дягилев отвечал оппонентам на страницах своего журнала: «Выставка «Мир Искусства» вызывает ежегодно нескончаемое количество толков, её бранят из года в год <...> Каково бы ни было современное искусство, какое бы место оно в истории ни заняло — это безразлично, так как всё новое, непривычное, странное всегда вправе сказать своё и вправе требовать, чтобы его выслушали и чтобы в него

всмотрелись. <...> Стасов может призывать на помощь всякие лживые аргументы вроде отсутствия публики на выставках «Мира Искусства» и их полнейшего фиаско — всё это совсем неважно, ибо живое искусство упрямее и сильнее всех его беззубых врагов».

И похоже, лёд тронулся. «Дягилев и К° далеко уж не такие бесшабашные прохвосты, как их показывают наши застарелые корифей-передвижники. А какие превосходные снимки с рисунков Малявина, Серова, Левитана помещены в «Мире Искусства»! Да, вот это художники!» — отмечал академик, профессор и руководитель пейзажной мастерской Академии художеств А. А. Киселёв, являвшийся одним из старейших передвижников. Ему вторил ещё один академик и передвижник В. Д. Поленов: «Что же касается до декадентства, то это понятие настолько широко, что Маковский и Мясоедов называют этой кличкой всё свежее и талантливое; за такое декадентство я горой стою».

Редакционная работа в журнале «Мир Искусства» не прекращалась даже в летний период, когда кузены уезжали на месяц отдохнуть в философское поместье Богдановское. На самом деле они и там продолжали работать, но зато не в душной городской среде, а на природе — в старинном парке, на берегу и островках пруда, созданного в виде буквы «фита́», двойника буквы «эф». Дягилев считал, что «летом, в деревне, единственное время, когда вырываешься из омута, когда можно одуматься, когда обмен мыслей живее и непосредственнее». Из Богдановского в Петербург регулярно отправлялись письма Вальтеру Нувелю, временно исполнявшему уже не первый раз обязанности редактора. Здесь в Богдановском писались заметки и статьи, составлялись будущие журнальные номера и творческие планы.

Несмотря на то что Философов с 1900 года возглавил литературный отдел редакции, Дягилев по-прежнему держал под контролем все дела, касающиеся его любимого детища. Примером тому является его письмо В. Розанову от 22 апреля 1900 года по поводу критической статьи последнего об одной лекции философа Владимира Соловьёва. Прежде чем опубликовать статью (в ноябрьском номере «Мира Искусства»), Дягилев сообщил Розанову: «...должен сказать, что с некоторыми её положениями я в корне не согласен и очень хотелось бы выслушать Ваше разъяснение. Во-первых, я совершенно не согласен с Вашим отношением к искусству всех Средних веков, а этот пункт совсем немаловажен <...> Вы приводите в доказательство отсутствие поэзии в Средние века. Мне кажется, что тут не уловлен главный смысл Средневековья».

Дягилев возражает Розанову с полным знанием европейского искусства, которое он вживую изучал во время своих путешествий, посещая музеи и храмы Италии, Франции, Германии, других стран Европы. «Средние века как бы пропитаны духом жизненной поэзии, это, может быть, самый чудный цветок человеческого гения, — с воодушевлением писал Дягилев. — И дело тут вовсе не в трубадурах <...> Как можно говорить об отсутствии поэзии в эпоху, создавшую всё, чем мы теперь живём, что есть *единственно абсолютное* в наше расшатанное время. <...> С другой же стороны, опять не согласен с Вами: Вы говорите, что Эрмитаж нельзя перенести в христианскую церковь. Тут дело не в христианстве, Вы хотите сказать, что Эрмитаж не вяжется с *Православием*? Как же все храмы Европы наполнены именно *таким искусством*? Вспомните Микель-Анджело в Риме, или Ван Дейка в каждой бельгийской церкви. Да, наконец, наши Казанские, Исаакиевские соборы, Храм Спасителя в Москве — разве это не «эрмитажный дух» — они христианские...»

В конце письма Дягилев деликатно посоветовал Розанову: «Прошу также разрешения подписать статью, её по слогу всё равно всякий узнает, и наш секрет — секрет Полишинеля. Итак, думаю, что лучше уж Средние века оставить и в пример не приводить. Ведь более высокого искусства ещё не создал человеческий род». Это замечательное и малоизвестное письмо Дягилева, который честно говорил о себе, что у него «нет философской складки ума», позволяет по достоинству оценить его как редактора и увидеть в совершенно новом свете.

Кроме очередных журнальных номеров редакция готовила альбом «15 литографий русских художников», в котором были представлены, в частности, серовские портреты сотрудников журнала А. Нурока, Д. Философова, А. Остроумовой, а также композитора Александра Глазунова. В редакции появился замысел посвятить отдельный номер творчеству Михаила Врубеля, и этот вопрос согласовывался с художником.

После неожиданной и ранней смерти Исаака Левитана Дягилев в письме Остроухову от 24 июля 1900 года заявил, что право устройства посмертной выставки принадлежит «Миру Искусства», так как покойный в последнее время был ближе к мирискусникам, чем к передвижникам. «Я искренно любил Левитана. После смерти Чайковского это первая смерть, которая так тяжела для меня. Это две самые ужасные утраты в моей жизни, — признавался Дягилев. — Всю мою энергию посвящу на заботы о его памяти. Думаю о хорошем отдельном издании его вещей, конечно о специальном номере в «Мире Искусства», который он так любил. Думаю о блестящей выставке, полной, которая покажет, что это был Поэт».

Вскоре Дягилев написал для «Мира Искусства» статью «Памяти Левитана». Ещё одну статью о великом пейзажисте он заказал Антону Чехову, и после нескольких письменных просьб встретился с ним по этому поводу в середине ноября в Москве. Но статью о Левитане Чехов так и не написал. Между тем Остроухов выступил против дягилевской инициативы о посмертной выставке Левитана, заявив, что «вся его деятельность прошла у передвижников» и поэтому право на эту выставку — безусловно, за передвижниками. Однако Дягилев первым осуществил эту идею.

Значительную часть работ художника он взял из частных собраний (в том числе 16 картин и этюдов у московского врача Ивана Трояновского) и в начале 1901 года в залах Академии художеств на третьей выставке журнала «Мир Искусства» составил из них отдельный раздел экспозиции. В том же году в январском номере журнала Дягилев поместил более тридцати репродукций с работ Левитана и издал посвящённый его творчеству альбом из двадцати шести гелиографюр. Ещё 27 июля 1900 года Дягилев писал фон Мекку: «В этих изданиях, как и в выставках, я вижу важное расширение деятельности «Мира Искусства», а Вы знаете, как нужны теперь всё новые и новые завоевания для нашего общего дела».

Часть третья

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ПАРИЖ**

1901–1908



Глава тринадцатая

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ БОИ ПРОДОЛЖАЮТСЯ: ПОБЕДЫ И ПОРАЖЕНИЯ. УВОЛЬНЕНИЕ ИЗ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДИРЕКЦИИ

«А Дягилев — он как на войне. По нём все средства хороши», — полагал Михаил Нестеров. Осмысливая причины разгоравшейся в начале XX столетия войны в художественном мире, он образно отметил: «Заварил кашу Дягилев, дай Бог ему здоровья. Будут его помнить!» Хотя Нестеров так и не решился порвать с угасающим Товариществом передвижников, он всё же понимал, что дягилевские вернисажи стоят «каталога с карандашиком на ленточке». Однако третья выставка журнала «Мир Искусства», в которой он участвовал помимо воли, оказалась для него последней.

В своих мемуарах он писал: «Выставка «Мира Искусства» открылась в начале января 1901 года в Академии художеств с огромной пышностью. <...> Рафаэлевский зал узнать нельзя, так преобразил его волшебник Дягилев. Огромный зал разделён на десятки маленьких уютных комнаток, обтянутых холстом приятного цвета, и в этих уютных клетках, среди цветов, показано было искусство тех дней». Несмотря на то что Нестеров по каким-то причинам не хотел участвовать в выставке, Дягилев обошёл его нежелание. Используя придворные связи, он договорился с управляющим канцелярией вдовствующей императрицы Марии Фёдоровны графом А. А. Голенищевым-Кутузовым об экспонировании акварельных эскизов Нестерова, созданных не так давно для росписи церкви Святого Александра Невского в Абастумани (Грузия) по заказу Императорского двора.

Нестерову ничего не оставалось делать, как согласиться. «Ну не разбойник ли Дягилев! Он в один прекрасный день может оставить любого из нас не только без эскизов, но с высочайшего соизволения и без штанов», — ворчал Нестеров и всё-таки закатил своему обидчику небольшой скандал перед самым вернисажем.

Абсолютно уверенный в своей правоте, он так описал этот конфликт: «Выждав, когда освободится кипящий, как в котле, Дягилев, я отозвал его в соседний зал и без обвиняков заявил, что соседство Врубеля для меня невыгодно, что оно двойит впечатление, что необходимо мои вещи

перевесить <...> Если же он этого сделать не пожелает, то я сейчас же свои эскизы с выставки снимаю... С Дягилевым нелегко было говорить: с одной стороны, его «диктатура», с другой — обаятельность. Оба эти свойства Сергея Павловича я знал хорошо, также знал, что в тот момент я ему был больше нужен, чем он мне. И взял единственный верный тон — тон категорический, заявив ему, что разговор наш не затянется, что он будет в двух словах. Горячий, неприятный разговор. Я, по словам Сергея Павловича, «человек тяжёлого характера», «со мной трудно сговориться» — что делать...» В конце концов, Дягилеву пришлось дать обещание Нестерову всё сделать, как он того желает, и найти другое место для двух картин Врубеля («Сирень» и «К ночи»).

Ещё один участник выставки и сотрудник редакции журнала, Анна Остроумова, считала, что картины были «отлично развешаны»: «Не только ни одна не мешала другой, а, наоборот, одна выдвигала другую». Она же сообщила о проявленной Дягилевым внимательности к ней, когда перед открытием выставки он её подвёл к её же вещам — шести цветным гравюрам, развешанным рядом с картинами Серова, — и спросил, довольна ли она их местом. «Очень. Больше, чем они заслуживают», — ответила Остроумова.

Впервые участвовавший в выставке «Мира Искусства» живописец Аркадий Рылов, в недалёком прошлом ученик А. И. Куинджи, был высочайшего мнения об экспозиции Дягилева. В своих воспоминаниях он сообщал, что в его жанровой картине, написанной «в деревне прямо с натуры», «лёгкие краски пленэра не резали глаз на выставке». И признавал: «Правда, это уже от дягилевского умения развешивать картины».

На торжественно открытой в присутствии великого князя Владимира Александровича Третьей выставке картин журнала «Мир Искусства» в Академии художеств — по выражению Нестерова, «в этом вражеском новому искусству гнезде» — Дягилев показал около 240 произведений более тридцати художников. На этот раз он с особой тщательностью готовил выставку. Учитывая, что её проведение почти совпадёт с двумя другими выставками — академической и передвижной, он полагал: «Таким образом, наконец, легче будет сопоставить все эти художественные состязания и делать заключения, которые, несомненно, будут фатальны для многих из состязающихся». Декорировал выставку мирискусников Константин Коровин, и его работа восхитила многих посетителей и художников.

«Коровин, вернувшийся из Петербурга с выставки, рассказывал, что великий князь Владимир Александрович хвалил эскизы», — записал в

дневнике управляющий московскими театрами В. А. Теляковский, имея в виду эскизы театральные. Именно он обратил внимание на одно новшество, введённое Дягилевым, и сделал верный вывод: «На выставке в Академии художеств между прочими картинами выставлены эскизы Коровина и Головина для оперы «Ледяной дом» и балета «Дон Кихот». Со времени существования театра, я думаю, это первый случай, чтобы эскизы декораций появились на выставке в Академии художеств, и надо признать, что факт этот имеет очень важное значение в том отношении, что театральная живопись и композиции составляли какое-то отдельное искусство, причём художники театральные были какие-то особенные художники, никем из художников не признаваемые. Отсюда понятно, какую бурю протестов подняли наши декораторы, когда узнали, что у нас в [Большом] театре работают Коровин, Головин, Клодт и т. п. В этих талантливых художниках не театральных, а просто художниках, явилась новая сила, которая должна была воочию показать, что нет искусства театрального отдельно стоящего, а есть вообще искусство». Однако совсем не многие осознали результат и последствия, вытекающие из смелого новшества Дягилева.

Петербургские газеты давали в основном отрицательные отзывы на миriskusническую выставку. «На всём отпечаток одного любительства и внешнего подражания европейским выставкам и только. <...> Искусство тут ни при чём», — уверял рецензент «Новостей и Биржевой газеты». В этом же издании опубликовал разгромную статью «Декаденты в Академии» В. В. Стасов. Злопыхал в «Новом времени» издатель А. С. Суворин: «Декадентство — упадок, падение, падаль <...> Таково моё впечатление от выставки в Академии художеств...»

Но были и другие рецензии, правда немногочисленные. Так, обозреватель газеты «Новости дня» сообщал: «Рядом с вычурностью, манерностью, бравадой — уже немало и истинного творчества, немало и действительно талантливых вещей <...> Это уже нечто своё, не вполне разгаданное, далеко не ясное, но нечто реальное, с определёнными наметками на уже начинающие слагаться новые формы. Таков плюс на стороне «новаторов» живописи». «Одним из самых ярких явлений» в художественной жизни России назвал выставку «Мира Искусства» критик Сергей Глаголь. Он обращал внимание на очевидные перемены в русском искусстве, с которыми ныне нельзя не считаться: «Перед нами уже не результат фантазии г. Дягилева, а целое молодое общество сильных художников, и уже этого одного достаточно, чтобы серьёзно отнестись к этому предприятию».

Николай II отметил в своём дневнике, что 3 февраля 1901 года он посетил «выставку картин декадентов с Дягилевым во главе». Это событие осталось в памяти живописца Сергея Виноградова, впервые участвовавшего в выставке «Мира Искусства». Он писал в своих воспоминаниях: «Когда дошли до прекрасных вещей Врубеля, Николай II сказал, обратившись к И. И. Толстому: «Врубель, граф, это тот, которого казнили в Нижнем [Новгороде?]». А казнь была вот такая: в 1896 году в Нижнем была Всероссийская выставка. Врубелю были заказаны два огромных панно для главного здания выставки. И когда панно были готовы и водружены на место, академическая комиссия их забрала и приказала снять. Тогда Савва Иванович Мамонтов построил на территории выставки специальный павильон для них и поместил в него эти забракованные работы Врубеля... Мы дивились такой памяти Николая II, ведь с события в Нижнем прошло шесть лет».

Другие моменты этого посещения осветил конференц-секретарь Академии художеств В. П. Лобойков в письме москвичу Илье Остроухову: «Вчера на выставке Дягилева был Государь и оставался около часу. Дягилев всё время *faisait son honiment* [показывал товар лицом]. С[ергей] П[авлович] вёл оживлённую беседу с вел[иким] герцогом Гессенским». О содержании беседы с братом русской императрицы Эрнстом Людвигом Гессенским нетрудно догадаться, учитывая тот факт, что по просьбе великого герцога в мае того же года Дягилев организовал в Дармштадте небольшую изящную выставку современных русских художников, на которой были представлены работы Бенуа, Врубеля, Головина, Коровина, Малявина, Серова и Сомова.

Возвращаясь к третьей выставке картин «Мира Искусства», отметим, что, преодолев всевозможные препятствия, вплоть до отключения электрического света якобы в целях пожарной безопасности, а значит, и ограничения осмотра выставки до половины четвёртого дня (пока на улице не стемнело), в начале февраля она с успехом завершила свою работу. «В последние дни на выставке бывала гибель народу. В день более тысячи», — сообщала своей подруге в письме от 7 февраля Анна Остроумова, а позже в «Автобиографических записках» отметила: «Мне особенно запомнилась эта выставка. Какой-то светлый праздник искусства!» Весь сбор от продажи входных билетов Сергей Дягилев пожертвовал в пользу нуждающихся учеников Высшего художественного училища при Академии художеств и таким образом уже в третий раз засвидетельствовал своё почтение этому учебному заведению.

Тем временем на Двадцать девятой выставке передвижников в залах

Общества поощрения художеств Репин выставил картину «Отыди от меня, Сатано (Искушение Христа)»^[39]. Эта работа явилась своеобразной художественной мстью Дягилеву и всему «Миру Искусства». «Бурный по темпераменту Репин <...> написал картину-композицию, изображавшую его самого в хламиде, несколько схожего с Христом, негодующим жестом руки отталкивающего Дягилева, похожего на обрюзгшую бабу с женскими сосцами, в образе Сатаны», — писал князь Сергей Щербатов в своих мемуарах. Много толков возбудила новая картина Репина. По утверждению обозревателя «Петербургской газеты», Сатана уж очень похож «на того господина, которого Стасов назвал «декадентским старостой». Свою картину Репин показал и за границей, в 1903 году, на пятой Интернациональной художественной выставке в Венеции. Однако страсти вокруг репинского полотна вспыхнули с новой силой в 1904 году, когда Репин вторично его выставил вместе с этюдами к картине «Государственный совет» на очередной выставке Товарищества передвижников.

Пристальное внимание этой картине уделил художественный критик журнала «Весы» (под инициалами Н. Д.) в заметке «Случай «не настоящего» искусства». Он сообщал, что все серьёзные люди «принуждены в настоящее время отдать несколько минут обсуждению вопроса, свойственного только средневековым схоластам: имеет ли Сатана женскую грудь или нет». Автор журнальной статьи обращался к читателям в лёгкой игровой форме, изображая экскурсовода на выставке: «Что хотел сказать художник? Что всё это значит? Ответ не так труден, как кажется с первого раза. Не надо только отвлекаться деталями, но обратим внимание на главное — на лица изображённых». Далее он просит воображаемых зрителей учесть и «ореол славы» И. Е. Репина, «первого среди русских художников», и его «почтенный возраст, и, наконец, открыто заявляемую вражду к декадентству и анархии в искусстве». Отсюда делается неожиданный вывод: «Никогда не углубляясь в чистый труд искусства, он [Репин] не мог познать ни самого себя как художника, ни размера сил и высоты других, что ещё значительнее и печальнее».

А вот реакция Дягилева на эту скандальную картину Репина: «Конечно, и последняя работа мастера является очень поучительным примером в истории нашей культуры, но как художественное произведение этот пустынный холст с дьяволом <...> и всё-таки передвижническим Христом не стоит подписи Репина». Попутно Дягилев отметил бросающуюся в глаза противоречивость этого живописца: «...всем стало совершенно ясно, что он как художник гораздо ближе к современному

течению, чем к высохшим столпам нынешнего передвижного кладбища». Дягилев дал достойный ответ, никто в этом не сомневался. А сам Репин тогда же писал Остроухову: «Да, Дягилеву не дал Бог такту, <...> уж очень не в меру властолюбием одержим. Министром искусств норовит стать <...> Но Дягилев хорошая ищейка — какие вещи откопал! Это хорошо — пусть копает. И выставки его я люблю».

Среди художников был ещё один талантливый оппонент Дягилева — Павел Щербов, сотрудник юмористического журнала «Шут». «Блестящий карикатурист, Щербов был беспощаден в своих сатирических вылазках, — вспоминал Александр Головин. — Особенно доставалось от него «Миру Искусства», который он называл не иначе как «мор искусства». Подчёркивая и преувеличивая характерные черты, Щербов гротескно наделял персонажи своих карикатур почти стихийной жизненностью. Славился он в своих работах и портретным сходством представляемых им людей, будь то Стасов, Репин или Дягилев. При этом он словно заимствовал аргументы и оценки враждующих сторон, никого не щадя и в равной мере высмеивая как передвижников, так и мирискусников. Однако соблюдать нейтралитет ему не всегда удавалось.

В 1901 году Щербов создал две карикатуры, так или иначе связанные с третьей выставкой «Мира Искусства» в Академии художеств. На одной из них — «Провинциал на выставке» — он изобразил фрагмент экспозиции с живописными работами К. Коровина, В. Серова и других мирискусников, акцентируя внимание на двух скульптурных композициях анималиста Артемия Обера — «Медуза» и «Тигр». Первый скульптурный рельеф Щербов мастерски обыграл, придав голове чудовищной Горгоны Медузы черты Дягилева. Во второй скульптуре он представил в виде тигра Малявина, подмявшего под себя своего учителя Репина, намекая тем самым на его громадный успех на Всемирной выставке в Париже, затмивший славу Репина. На карикатуре слева изображены критики — А. Косоротов с газетой «Новое время» и задающий тон Н. Кравченко с поднятым вверх камертоном. И наконец, справа — растерянный провинциал, держащий в руке выставочный каталог, в котором название выставки и фамилии Дягилева, К. Коровина и К. Сомова были уничижительно искажены — соответственно «Мор Искусства», Гадилев, Костя Гоморин и К. Содомов. В таких наскоках сатира Щербова уже явно выходила за пределы этики. Но Стасову карикатура нравилась. «По мысли-то отлично», — говорил он и только сокрушался, что «никто ничего не поймёт».

Зато другая карикатура — «Новая Минерва (Summer night's dream)»,

появившаяся тоже в 1901 году, была хорошо понятна современникам. Напоминая о том, что Дягилев сумел получить залы Академии художеств, несмотря на сопротивление многих академиков, работа Щербова как бы подчёркивала возросшее влияние главы «Мира Искусства» на решение художественных вопросов. Наряду с этим по Петербургу разносились никем не подтверждённые слухи о скором его назначении на пост вице-президента академии. А между тем Щербов уже три года рисовал Дягилева, внимательно изучал его характерные черты, но не имел к нему ни малейших симпатий. За это время всеми узнаваемый герой его карикатур прошёл путь от бродячего старьёвщика до обоготворённого покровителя искусств. Правда, выглядел этот покровитель просто фантастически — во фраке, в балетной пачке и в шлеме богини искусств и талантов Минервы, с двумя стилизованными рыбками, известными по первым номерам журнала «Мир Искусства». В таком странном одеянии Дягилев усаживается на шпиль купола академии, где ещё недавно возвышалась погибшая при пожаре статуя Минервы, — такой вот «сон в летнюю ночь» привиделся то ли академикам, то ли Щербову.

Однако до сих пор не ясно, кому первому принадлежала идея представить в этом образе Дягилева. Известно, что в том же 1901 году, 10 апреля Пётр Перцов написал эпиграмму на вождя мирискусников, в которой есть такие строки:

*Уж в Академии ему готовят трон.
И дабы зреть его для всех была отрада —
На шпиле сядет он, как белая Паллада.*

По воспоминаниям современников, «щербовские карикатуры приводили Дягилева в бешенство, но ничего поделаться с ним он не мог, боясь ещё более резкой сатиры». Желая обезопасить себя, он решил привлечь Щербова на свою сторону и обратился к нему с предложением о сотрудничестве. «Дав хороший гонорар, Дягилев отобрал несколько щербовских карикатур и указал темы, которые, по плану редакции, надо было сделать в первую очередь: это высмеивание профессорского персонала Академии художеств», — вспоминал известный гравёр Иван Павлов, которому сам Щербов рассказал: «Сейчас я сделался Иудой-предателем: продался Дягилеву и получил с него деньги. Ну и разделаю же я его под орех!» По утверждению Павлова, вскоре на страницах «Шута» и появилась карикатура «Новая Минерва». Однако в следующих выставках

«Мира Искусства» Щербов всё же участвовал, что позволило ему обнаружить немало точек соприкосновения с творческими принципами этой группировки. Вместе с тем он стал первым русским карикатуристом, чьи журнальные рисунки экспонировались на художественных выставках.

На рубеже XIX–XX веков жанр сатирической графики был очень популярен не только в Европе, но и в России. Мирискусники тоже увлекались шаржами и карикатурами — для создания непринуждённой рабочей обстановки в редакции журнала, квартире Дягилева. Кстати, в конце 1900 года он переехал на набережную Фонтанки (дом 11) в более просторную и «парадную» квартиру с окнами, выходящими на дворец Шереметевых. И если в старой квартире, по воспоминаниям Зинаиды Гиппиус, была «налево от передней маленькая комната, увешанная карикатурами «своих» художников на «своих же», т. е. на участников и сотрудников», то в новой квартире шаржи были приколоты булавками к обоям, прямо на стены редакционной комнаты.

«Все мы висели, представленные в самом потешном виде», — вспоминал Бенуа. «Рисунки эти были сделаны Серовым, Бакстом и мною, — писал он в мемуарах. — Я сам был изображён Серовым в виде орангутанга, влезшего на пальму и бросающего оттуда орехи на прохожих; Дягилев — в виде обрюзгшего сановника («Директора театров»), принимающего доклад от своего «чиновника особых поручений» — Валечки Нувеля; этот последний был представлен (Бакстом) в виде собачки-таксы, одетой в форменный вицмундир». Здесь же можно было увидеть и серовскую карикатуру на нового сотрудника редакции Степана Яремича в образе пронзённого стрелами святого Себастьяна, и шаржированный групповой портрет мирискусников. Немного позднее эту сатирическую галерею пополнят шаржи Игоря Грабаря и Мстислава Добужинского.

Дважды изобразив Дягилева в балетной пачке, Щербов не мог знать, что балет прочно войдёт в сферу деятельности его «героя», будущего организатора Русских сезонов. Тем не менее все петербуржцы, близкие к театру, отлично понимали, что имел в виду художник-сатирик. Музыковед и основатель «Русской музыкальной газеты» Николай Финдейзен полагал (судя по его записи в дневнике), что Дягилев, получивший должность чиновника особых поручений в театральной дирекции, «назначен особо присматривать за Мариинским театром!». Во втором ряду директорской ложи Дягилев имел «своё» казённое кресло. Видевший его часто на спектаклях в Мариинке Сергей Маковский вспоминал, что на нём был «вицмундир Министерства Двора, а в руке женский перламутровый

бинокль на длинном стержне».

Скандально известная прима-балерина Матильда Кшесинская подружилась с Дягилевым, о чём писала в мемуарах: «Он мне сразу очень понравился своим умом и образованностью. Я любила с ним поговорить и пользовалась большим его вниманием. У него были пышные волосы с седой прядью на лбу, за что он был прозван Шиншилла. Когда он входил в директорскую ложу, в то время как я танцевала мою вариацию, вальс в «Эсмеральде», мои подруги по сцене подпевали:

*Сейчас узнала я,
Что в ложе Шиншилла,
И страшно я боюсь,
Что в танце я собьюсь».*

Сообщив об интересных беседах с Дягилевым и о том, что он её «почти всегда провожал после спектакля домой», Кшесинская как бы невзначай замечает: «Странно, но я всегда имела успех у тех мужчин, от которых я этого всего менее могла ожидать, а между тем я, кажется, на мальчика не была похожа». Пикантность и кокетливость являлись частью сценического обаяния этой балерины. Историк балета Вера Красовская писала о Кшесинской: «Любовница последнего русского царя в бытность его наследником и двух великих князей, эта женщина, несомненно, занимает место в ряду «роковых» героинь истории». Интриги Кшесинской в ближайшее время не коснутся Дягилева, но директору Императорских театров князю Волконскому она уже успела предъявить ряд требований и доставить неприятности, используя свои высокие придворные связи.

Дружба Дягилева с Волконским первое время казалась нерушимой. Этот период Бенуа называл не иначе как «наше приближение к театру» и сообщал, что он стал часто бывать в театре не только на спектаклях, но и на репетициях, куда директор Волконский его приглашал «то записочкой, посланной с курьером, то через Серёжу, с которым он почти не расставался». Друзья продолжали строить грандиозные планы обновления театральной жизни столицы.

Александр Бенуа предложил осуществить в Мариинском театре постановку балета Делиба «Сильвия», которая стала бы одной из первых манифестаций сценической и живописной реформы. Любопытно, что проекты декораций и костюмов должны были появиться в результате коллективной деятельности художников «Мира Искусства». При этом

Дягилев хотел, чтобы вся работа над постановкой велась исключительно под его личной ответственностью.

Сгоряча Волконский согласился на всё, что предлагал (или даже требовал) чиновник его ведомства и друг. Дягилев буквально засиял от счастья. И закипела работа. В редакции «Мира Искусства» на набережной Фонтанки художники Бакст, Бенуа, Коровин, Лансере и Серов приступили к театральным эскизам, зазвучала балетная музыка Лео Делиба, исполняемая в четыре руки Дягилевым и Нувелем, появились братья Легат, намечавшиеся в хореографы.

«Увы, всей этой чудесной затее и всему нашему блаженному состоянию творческого энтузиазма наступил скорый и самый печальный конец, — сообщал Бенуа. — И настоящей причиной катастрофы была слишком уже решительная манера действовать Серёжи. Таковая манера была вообще ему свойственна...» Напрасно Бенуа обвинял Дягилева, пострадавшего не меньше, чем постановка «Сильвии». Во всём этом, как и в последовавших затем других неблагоприятных событиях, участвовало несколько противоборствующих сторон, включая чиновников театральной дирекции и Министерства двора, а также великого князя Сергея Михайловича, замышлявшего получить должность «августейшего управляющего» Императорскими театрами.

Участником последней придворной интриги был и Дягилев, уверенный в том, что при великом князе он займёт место «действительного» директора. «Он зачастил каждый день ездить то во дворец великого князя, то в особняк госпожи Кшесинской и возвращался с этих конспиративных совещаний опьянённый честолюбивыми мечтами», — отмечал Бенуа. Полагая, что великий князь Сергей Михайлович был «абсолютно ничего не понимающим в деле искусства», Дягилев в то же время не вполне учитывал довольно важное обстоятельство — расположение к нему великого князя было основано лишь на том, что и он также стал врагом нынешнего директора.

В свою очередь князь Волконский описал в мемуарах предысторию конфликта, не упомянув великого князя из семьи Романовых: «Дягилев имел талант восстанавливать всех против себя. Начался тихий бунт в конторе, за кулисами, в костюмерных мастерских. <...> Однажды я передал управляющему конторой письменное распоряжение о том, что постановка балета Делиба «Сильвия» возлагается на Дягилева. Это должно было быть на другой день напечатано в журнале распоряжений. Вечером приходят ко мне два моих сослуживца из конторы и говорят, что распоряжение вызовет такое брожение, что они не ручаются за возможность выполнить работу. Я

уступил, распоряжение в журнале не появилось, я сказал Дягилеву, что вынужден взять своё слово обратно. На другое утро получаю от него письменное заявление, что он отказывается от заведования «Ежегодником». Вслед за этим — пачка заявлений от художников, что они отказываются работать на Дирекцию. Был ли я прав или не прав, отказавшись от своего слова, это другой вопрос, но допустить со стороны чиновника моего ведомства такую явную оппозицию я не мог. Я потребовал, чтобы он подал в отставку. Он отказался. Тогда я представил его к увольнению без прошения. Вот тут началась возня».

В конфликте с Волконским великий князь Сергей Михайлович, естественно, был на стороне Дягилева и специально ездил в Царское Село осведомить государя о возникшем в театральной дирекции недоразумении. Тогда Николай II ответил: «На месте Дягилева я бы в отставку не подавал». Тем не менее появившийся вскоре приказ о его увольнении (без прошения) царь всё же подписал. Вот уж поистине: неисповедимы пути государя. В этой связи Дягилев писал о нём в своих заметках: «Правда, нерешительность его хорошо была известна — граф И. И. Толстой, министр народного просвещения, неоднократно говорил мне: «Государь вовсе не глуп, он византиец и потому лукав, насмешлив и нерешителен». Простившись однажды с Толстым, Государь сказал ему: «До свидания, граф, до следующего доклада во вторник», — [но] в тот же день Толстой получил отставку...»

Итак, 15 марта 1901 года Дягилев был уволен. Но и князь Волконский не задержался на своём посту директора Императорских театров, как он позже говорил, из-за «зловредного влияния» Матильды Кшесинской. На ней-то он и споткнулся, когда осмелился наложить на неё штраф в 50 рублей за отказ надеть фижмы к театральному костюму, полагавшемуся на сцене. За Кшесинскую заступился не только великий князь Сергей Михайлович, но и сам Николай II, который по этому поводу, между прочим, откровенно сказал министру двора: «Прежде всего я человек и не могу допустить, чтобы после того, что между нами было, её бы обижали». Высказывание императора «под строжайшим секретом» стало быстро известно не только в театральных кругах.

Видя в этом скандал, вдовствующая императрица Мария Фёдоровна не одобряла поведения великого князя Сергея Михайловича и с возмущением говорила: «Вся эта история с Кшесинской какой-то гарем, и в какое положение это ставит моего сына». Тем временем 21 апреля князь Волконский подал прошение об отставке. Едва ли Дягилев злорадствовал, хотя и находил весьма глупым публичное объявление штрафа первой

балерине Мариинского театра: «...с Кшесинской надо считаться и иначе нельзя вести дело, только все эти капризы надо обезвредить возможно больше для театра».

Упомянутый выше подчинённый князя Волконского Теляковский писал в дневнике 23 апреля: «От отношений того или другого служащего к Кшесинской зависит положение в служебном отношении. В это трудное время, когда и здесь, и в Москве происходят беспорядки, грозящие перейти в крупное недовольство, в это время открыто происходит борьба с фавориткой — борьба, которая грозит разразиться историей, гласной на всю Россию, <...> и эту историю раздувает кто же — Великий князь; я думаю, что <...> инцидент Кшесинской с Волконским не есть уже инцидент театральный, а это инцидент государственный. Удивительно, что нет человека, который бы откровенно сказал правду Царю и предостерёг бы его в эту минуту от подобного вмешательства». Теляковский приходит к следующему выводу: «Одно можно сказать, что при таком положении дела ни один порядочный и себя уважающий человек не может занимать пост Директора театров». Как ни странно, в начале июня того же 1901 года именно Теляковский займёт этот пост — надолго, вплоть до революции 1917 года, — и навсегда забудет своё правдолюбие.

Однако вернёмся к нашему герою, только что уволенному из Дирекции Императорских театров по третьему пункту («волчьему паспорту»), который запрещал ему в дальнейшем поступать на государственную службу. Дягилев внешне покорился неизбежности, но стоило ему это очень больших усилий над собой. «Он не клял судьбы, он не поносил виновников своего несчастья, он не требовал от нас какого-либо участия, он только просил с ним о случившемся не заговаривать. Всё должно было идти своим обычным порядком, «как ни в чём не бывало!», — вспоминал Бенуа. — Когда в редакцию «Мира Искусства» являлись посторонние, он выходил к ним в приёмную с тем же «сияющим» видом русского вельможи, какой у него выработался до виртуозности, но как только он оставался наедине с близкими, он как-то сразу оседал, он садился в угол дивана и пребывал в инертном положении часами <...> В одиночестве с Димой он больше распоясывался, иногда даже плакал или отдавался бурным проявлениям гнева, но это проходило в тиши его спальни, в конце коридора, куда кроме Димы, лакея Василия и нянюшки никто не бывал допущен».

Фортуна вскоре снова улыбнулась Дягилеву. Уже 12 апреля он писал в Москву Остроухову: «...из театра я ушёл и поступил на службу в собственную Его Величества канцелярию. Буду, конечно, заниматься по-прежнему лишь художественными делами и только числиться на «столь

почётной» службе». По-видимому, «волчий паспорт» Дягилева для личной канцелярии Николая II не имел никакого значения. А одним из его дел была организация вышеупомянутой и открывшейся 15 мая выставки русских художников в Дармштадте, резиденции великого герцога Гессенского, страстно увлекавшегося искусством и, по мнению профессионалов, несомненно, имевшего дар живописца.

К тому времени Дармштадт, в котором поселилась колония художников, стал центром художественного направления югендстиль (модерн). Тогда же Дягилев посетил Берлин, Дрезден и Париж с целью ознакомления с художественными выставками и написал о них большие обзорные статьи («Парижские выставки» и «Выставки в Германии») для журнала «Мир Искусства». Вместе с тем он продолжал лелеять мысль о возвращении в Дирекцию Императорских театров, на прежнее место, но уже при новом директоре. Теляковский, кстати сказать, тогда поддерживал с ним дружеские отношения. Более того, он советовал князю Волконскому в тот конфликтный момент «устроить как-нибудь примирение с Дягилевым» и ни в коем случае не отпускать ни его, ни художников «Мира Искусства». Иначе, полагал Теляковский, это «нанесёт вред не только театрам петербургским, но и московским, так как художников больше в России нет».

Размышляя о Волконском на страницах своего дневника, в начале мая Теляковский писал: «Самая капитальная глупость со стороны князя было удаление от себя Дягилева». Однако, став директором Императорских театров, он проявлял известную осторожность и отказался принять Дягилева в штат, но всё же предложил ему «взять на себя в качестве подрядчика издание «Ежегодника».

Из дневников Теляковского известно, что он вёл с ним в своём доме многочасовые «неофициальные» беседы «о разных вопросах, касающихся вообще театров и того, каким бы способом поднять Императорские театры». Подчас он узнавал от Дягилева последние новости даже из лагеря своих противников — великого князя Сергея Михайловича и Матильды Кшесинской, с которыми тот по-прежнему имел тесные связи. Но прилюдных встреч с ним Теляковский стал избегать и однажды не на шутку испугался, когда Дягилев и Нувель подсели к нему за стол в ресторане «Контана» на Мойке. «Этот завтрак среди декадентов наверное вызовет массу толков, а потому, когда в сад ещё вошла графиня Клейнмихель, я встал и ушёл», — честно признался своему дневнику 7 июня только что назначенный директор. С того времени особая мораль сановника царской России будет всё более овладевать его сознанием.

На один летний месяц, как обычно, Дягилев и Философов уехали в Богдановское, оставив исполнять обязанности редактора журнала Валечку Нувеля. Здесь им отлично отдыхалось и работалось, и дел у каждого хватало. Ещё до отъезда и значительно раньше Дягилев исподволь готовил книгу о художнике Дмитрие Левицком для задуманного им многотомного иллюстрированного издания «Русской живописи в XVIII веке». Далеко не случайно в первых номерах «Мира Искусства» за 1899 год появились портреты «смолянок» Левицкого и была высказана высокая оценка творчества этого живописца: «Блестящий колорит, тонкое аристократическое письмо и удивительный вкус ставят его наряду с величайшими портретистами XVIII века».

В отличие от мирискусников критик Стасов до конца своей жизни с пренебрежением относился к русскому искусству XVIII столетия, о чём свидетельствует его высказывание 1905 года: «Напрасный пустоцвет, без корней, сорванный в Европе и пришпигнутый для виду в петлицу русского кафтана». Но Дягилев придерживался другого мнения. В архивах и музеях он перелопатил много документов, связанных с Левицким и другими художниками того времени, общался с коллекционерами. Взяв на себя документальную часть, он просил Бенуа написать биографический очерк о Левицком, но тот отказался, ссылаясь на загруженность работой, поскольку с этого года стал редактором ежемесячного сборника Общества поощрения художеств «Художественные сокровища России», а также писал свою книгу — «История русской живописи».

Обратившись за очерком о Левицком к историку Василию Горленко^[40], Дягилев с удвоенной энергией взялся за окончательную подготовку книги к изданию. «Я занят Левицким и одной статьёй, — писал он из Богдановского в Петербург Нувелю. — Вообще ведём жизнь по-деревенски, спокойно, приятно и монотонно. Дима читает бесконечную статью Розанова, которую он прислал нам. Оказывается, что это трактат, на 20 листах, об обрезании!» Здесь же он дал Валечке задание: «Пожалуйста, просматривай газеты, особенно «Новости», не напишет ли старик Стасов чего-нибудь, и высылай из газет то, что интересно».

Когда Нувель сообщил о присылке в редакцию живописного портрета российского адмирала С. К. Грейга кисти Левицкого из частной московской коллекции, Дягилев как подлинный руководитель дал указание «сейчас же» сфотографировать портрет, пригласив фотографа Ержемского либо Николаевского. И далее поручения по пунктам, среди которых есть чисто музейные и каталожные требования: «5) Надо рассмотреть хорошенько портрет, нет ли какой-нибудь подписи, и если есть, то списать её буквально.

6) Смерить портрет в сантиметрах (без рамы). 7) Посмотреть, нет ли какой-нибудь подписи на оборотной стороне, и если есть — списать. 8) Показать портрет Шуре [Бенуа] и сообщить мне его соображения». За этим следовало ещё одно поручение: «Напомни Баксту, что к моему приезду должны быть готовы его заставки и виньетки к «астральной» статье Розанова, эта статья идёт в ближайший номер». (Имелась в виду появившаяся в № 8–9 за 1901 год статья «Звёзды», посвящённая тайнам древнейших цивилизаций и человеческому «трепету к звёздам».)

Нувель безропотно сносил порой чрезмерную требовательность Дягилева, выполняя как мелкие хозяйственные просьбы, например покупку нового материала на диванные подушки в его кабинете, так и конфиденциальные поручения. Как чиновник канцелярии Министерства двора он участвовал в хлопотах по отмене третьего «волчьего» пункта в приказе об увольнении Дягилева, организовав встречи важных сановников с его отцом, генерал-майором П. П. Дягилевым, служившим в то время в Петергофе. 15 августа Сергей писал Нувелю из Богдановского: «Спасибо за свидание с моими стариками и за хлопоты о «восстановленной моей чести». Чем ближе зима, тем становится всё больше жутко, всё ужасно перепуталось этой весной, а разбираться придётся, и дела уж тут нешуточные. Неужели всю жизнь придётся играть gros jeu [по-крупному, рискуя]?»

Дягилев с большим нетерпением ожидал отмену третьего пункта, надеясь вернуться в Дирекцию Императорских театров. Наконец в январе следующего года она была объявлена, но оказалась для него никчёмной, так как на государственную службу он больше не поступал. Его мечта стать директором в конце концов осуществится: спустя десять лет он станет директором, но не Императорских театров, а своего собственного русского театра, носящего его имя и гастролирующего по Западной Европе.

Лето в 1901 году на Псковской земле выдалось жарким. «У нас дьявольская жара, располагающая к лени», — сообщал Дягилев Нувелю. На отдых в Богдановское по традиции съехались родственники Философовых, в том числе упомянутые ранее «розовые девочки». Одна из них, Зинаида Каменецкая, вспоминала: «Парит. На тёмном озере тихо стоит лодка. На дне лежит Серёжа и исправляет очередную статью для «Мира Искусства». На лавочках сидят Дима и розовые девочки и читают. Пахнет цветущей липой и тиной. Серёже лень двигаться, лень думать. Закрыв свои бумаги, он потихоньку берёт весло и ударяет по воде. Дима и девочки, залитые брызгами, испуганно вскакивают со своих мест. Утлая лодка начинает крениться и вертеться. Но тут уже орёт от страха Серёжа —

гадалка Блоха, та, что живёт между Богдановским и Усадищем со своими кошками и собаками, предсказала ему «смерть на воде». И, как ни странно, через много лет предсказание сбылось».

Склонный верить в разного рода приметы, Дягилев уже давно находился в плену суеверий, а это страшное предсказание запомнил на всю жизнь. Верил он слишком буквально, отказавшись с тех пор купаться в водоёмах и испытывая панический страх перед морскими путешествиями на пароходах. Пересекать Ла-Манш, тем более плыть в 1916 году со своей группой в Америку было для него адской мукой. Рассказ об этом впереди.

Работа Дягилева над книгой о Левицком продолжалась весь осенний период и была завершена в рукописи к концу года. Как видно, он умел ставить перед собой цели и выполнять свои планы. Кроме того, в октябрьском номере «Мира Искусства» он опубликовал свою большую статью «О русских музеях», в которой, по существу, наметил реформу музейного дела, подняв важные вопросы о пополнении коллекций, хранении и реставрации произведений, постоянной экспозиции и научных каталогов. Придерживаясь мнения, что «музей непременно должен быть также и нашей историей в её художественных изображениях», Дягилев утверждал: «А у музея есть прямые и важные задачи, главная из которых состоит в том, чтобы разобрать имеющийся у него скученный материал, выделить и сконцентрировать всё важное и начать восполнять пробелы, но не случайно, на периодических выставках, а сознательно и строго систематично». При этом, говоря о музейной работе, он отметил, что она не может осуществляться «без особой любви к делу». И, кажется, идеи Дягилева найдут то или иное воплощение, когда некоторые мирискусники, такие как Бенуа, Яремич и Грабарь, в дальнейшем именно «с любовью» отдадут часть своей жизни музейной деятельности.

Этой осенью в редакции «Мира Искусства» появился Игорь Грабарь. Для дягилевского журнала он уже три года писал обзорные статьи о художественных выставках в Мюнхене, где учился, а затем и преподавал в частной школе Антона Ажбе. Среди русских учеников этого словенского живописца и педагога были также И. Билибин, М. Добужинский, В. Кандинский, Д. Кардовский, К. Петров-Водкин и А. Явленский. Переписываясь с Дягилевым и Философовым, Грабарь никогда прежде не встречался с ними. В свою очередь мирискусники не имели никакого представления о Грабаре как художнике.

«Дягилева я никогда не видел, но почему-то сразу узнал, кто из присутствовавших в комнате Дягилев, — писал Грабарь в автобиографической книге. — Он сидел за большим письменным столом и

при моём появлении <...> встал и пошёл ко мне навстречу с дружески протянутыми руками. <...> Он тут же повёл меня по комнатам редакции, показывая висевшие на стенах картины. По поводу каждой из них он рассказывал, как и где её приобрёл, передавая интересные подробности об их авторах и своих встречах с ними. <...> Он познакомил меня со всеми бывшими в комнате — Философовым, Нувелем, Бакстом и Розановым».

Василий Розанов, по словам Грабаря, был «обладателем огненно-красных волос, небольшой бороды, розово-красного лица и очков, скрывавших бледно-голубые глаза». В том же 1901 году его пастельный портрет написал Бакст, увлекавшийся трудами этого оригинального писателя и философа. Но не все современники любили Розанова: некоторые называли его Иудушкой Головлёвым, а Андрей Белый охарактеризовал его словами «хитёр нараспашку». Однако к «Миру Искусства» Розанов прикипел и в редакции бывал постоянно. «Был он застенчив, но словоохотлив и, когда разговорится, мог без конца продолжать беседу, всегда неожиданную, интересную и не банальную», — вспоминал Грабарь. «Розанов, собеседник tête-à-tête, в большом обществе чувствовал себя робко», — отмечал Пётр Перцов.

Посещая редакцию, тот же Перцов полагал, что кружок Дягилева в удивительной цельности и одарённости был «своего рода коллективным гением». Он дал ему блестящую характеристику: «Цвет тончайшей культуры — настоящая «Александрия» ума, вкуса и знаний». Розанов иначе и будто бы проще смотрел на коллектив редакции «Мира Искусства», умея в нём разглядеть каждого по отдельности и в то же время увидеть «одну семью». Избегая высокопарного стиля, позднее он вспоминал: «...и вот зайдёшь в комнату, и всех сейчас же видишь, ярко, выпукло: чёрный жук завалился в глубокое кресло и молчит, точно воды в рот набрал: это — А. Н. Бенуа. «Верно, умён человек, когда вечно молчит». Вот вечно нежный Бакст с розовой улыбкой. Расхаживающий «многозначительный» Философов. Лукавый смеющийся С. П. Дягилев. И все шумят:

— Серёжа! Серёжа!..

— Дима! Дима!..

— Лёва! Лёва!..

Тесная дружба, «одна семья» была прелестнейшим качеством молодой и шумной редакции».

Глава четырнадцатая

КАЛЕЙДОСКОП КУЛЬТУРНЫХ СОБЫТИЙ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

В конце XIX столетия Сергей Дягилев один из первых задал тон в русской художественной культуре, получившей название Серебряного века, или, по определению философа Николая Бердяева, «русского культурного ренессанса». Отмечая характерные для того времени творческий подъём, новизну, борьбу и вызов, Бердяев в автобиографической книге «Самопознание» писал: «Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и надеждой на преображение жизни». Однако поначалу всё это происходило в замкнутом круге, оторванном от широкого социального движения. И лишь позднее слишком многие вдруг стали эстетами, символистами, мистиками, презрев этику и пренебрежительно относясь к науке.

«Было возбуждение и напряжённость, но не было настоящей радости, — отмечал Бердяев. — Как это часто бывает, элемент творческий и серьёзный соединялся с элементом подражания и моды. <...> Культурно-духовное движение того времени было своеобразным русским романтизмом, оно менее всего было классическим по своему духу. Романтический дух, между прочим, сказывался в преобладании эротики и эстетики над этикой». Если русская литература начала XX века порывала связи с этической традицией XIX столетия, то изобразительное искусство, отталкиваясь от приземлённой идеологии академизма и передвижничества, устремлялось в чисто эстетическое русло, так называемое «искусство для искусства», и к поискам красоты во всём. В свою очередь это проявилось в интересе к романтическим и символистским тенденциям в искусстве, к английским прерафаэлитам и эстетизму, творчеству французских художников группы «Наби», мифологизму Бёклина, сказочной фантастике Гофмана, музыке Вагнера, к балету как форме чистой художественности.

Совершенно особый интерес представлял стиль модерн, получивший развитие во многих европейских странах на рубеже столетий и имевший

разные названия — «ар нуво» во Франции и Англии, «югендстиль» в Германии, «сецессионстиль» в Австрии, «либерти» в Италии и «модернизм» в Испании. В Англии его чаще всего называли «современный стиль» (*Modern Style*), а во Франции и Италии бытовал термин «английский стиль», подчёркивающий его изначальную родственную связь с движением «Искусств и ремёсел» в Британии во второй половине XIX века.

Когда Дягилев в 1900 году писал Розанову о «нашем расшатанном времени», он подразумевал не только *конец XIX и начало XX* века, но и то, какими мыслями, чувствами и событиями это настоящее время наполнено. По мнению современного историка эстетики В. В. Бычкова, ощущение *кризиса всего* — культуры, религии, духовности, государственности, вообще человечества, — и одновременно напряжённое *ожидание* небывалого расцвета во всех этих сферах «и возбудило удивительный подъём в культуре всех дремавших под спудом творческих сил». Как отметил этот исследователь, «нечто похожее происходило и по всей Европе, но Россия дала миру что-то особенно яркое и значительное в феномене своего Серебряного века».

В первые годы XX столетия в России — как грибы после дождя — появляется огромное количество разных обществ, объединений, союзов и кружков. Одно лишь их перечисление намечает эскиз грандиозной картины русской художественной жизни, однако имеет смысл ограничить его Петербургом и Москвой. Характерной особенностью новых объединений было то, что они, как и «Мир Искусства», возникали при новорождённом печатном органе. Но известны примеры, когда вновь созданное общество брало на себя функции редакции либо издательства.

Первым в названный период появилось книгоиздательство символистов «Скорпион» (1900), выпускавшее книги и журнал «Весы» (1904). В 1903 году возникло ещё одно символистское издательство — «Гриф», вокруг которого образовался литературный кружок молодых писателей. Участники кружка устраивали собрания, называемые «ассамблеями», и печатались в альманахах «Грифа». Тогда же Андрей Белый учредил «негласное общество» — литературно-философский кружок «Аргонавты», программным документом которого стал его известный реферат «Символизм как миропонимание».

Осенью 1901 года в Петербурге были учреждены Религиозно-философские собрания, представляющие объединение литераторов, философов и богословов. У них также появился свой журнал — ежемесячник «Новый путь» (1903). Эти собрания, в которых активно

участвовали Мережковский, Гиппиус, Розанов и Философов, по распоряжению обер-прокурора Синода в 1903 году были закрыты. Но они возродились сначала в московском Религиозно-философском обществе памяти Владимира Соловьёва (1905), а затем и в Петербурге, по инициативе Бердяева, в одноимённом Религиозно-философском обществе (1907). Если Бенуа в мемуарах сообщает, что Дягилев «никогда не заглядывал» в Религиозно-философские собрания, испытывая «органическое отвращение» к философии, то Зинаида Гиппиус, напротив, вспоминает об одном из заседаний, на котором «был почти весь дягилевский кружок, Дягилев сам — и «больной» Философов».

Постоянным посетителем этих собраний была Елена Валерьяновна Дягилева, но до тех пор, пока не разочаровалась в них. Потеряв надежду услышать здесь ответы на волновавшие её вопросы, в 1909 году она отмечала в своих записках: «Всё так мелко, так опошлено, так не то, что грусть, грусть, одна грусть. Значит, *не от них* надо ждать». Однако подчеркнём, что крупнейшие религиозные мыслители Серебряного века — Вл. Соловьёв, П. Флоренский, С. Булгаков и Н. Бердяев рассматривали философские проблемы и возможность преобразования мира, прежде всего, в эстетическом ключе.

Встав на путь борьбы с догматизмом в религии, философии, морали и политике и провозгласив появление «мистической личности», молодой литератор Георгий Чулков возглавил новое идейное направление мистического анархизма и кружок «Факелы» (1905). Он же издал три альманаха, тоже под названием «Факелы», которые содержали философскую публицистику и литературные произведения. «О «мистическом анархизме» иначе как с пеною у рта не говорят», — заметил Вальтер Нувель, посещавший в те годы более десяти кружков, салонов, обществ и собраний.

Необычайно богат на новые общества 1906 год, когда в разной последовательности о себе заявили: символистский журнал Н. Рябушинского «Золотое Руно»; литературно-издательское объединение «Оры», сгруппировавшееся вокруг символиста Вячеслава Иванова; им же основанное дружеское общество «Друзья Гафиза»; литературно-художественное объединение «Общество свободной эстетики» в Москве, среди организаторов которого были Брюсов, Переплётчиков и Трояновский. Нельзя не упомянуть и литературно-философские собрания или так называемые «Среды на башне», проходившие в Петербурге на квартире Вячеслава Иванова на Таврической улице с осени 1905 года и впоследствии занявшие, безусловно, важное место в культуре Серебряного века. «Почти

вся наша молодая тогда поэзия, если не «вышла» из Ивановской «башни», то прошла через неё», — отмечал Сергей Маковский, редактор-издатель журнала «Аполлон» (1909), организовавший при своей редакции ещё один кружок поэтов, литераторов и художников.

Из чисто художественных группировок следует назвать учреждённое в Москве общество «36 художников» (1901). Его особенностью была отмена выставочного жюри — явно в пику и Академии художеств, и Товариществу передвижников, и возглавлявшему «Мир Искусства» «деспотичному» Дягилеву. Затем в 1903 году друг за другом появляются дорогостоящее предприятие С. Маковского «Современное искусство» (с участием мирискусников), «Новое общество художников» и «Союз русских художников». А в следующем 1904-м — «Товарищество художников» (объединившее мастеров в основном салонной живописи), артель художников-гончаров «Мурава» и «Русское художественно-промышленное общество». Потом возникло «Общество имени Леонардо да Винчи» (1906).

Среди дебютных выступлений 1907 года — выставка «Голубая Роза» (участники которой формально не объединились, но тем не менее представляли новое направление в живописи русского символизма), группа художников «Независимые» и общество «Венок — Стефанос». В 1908 году появились художественно-психологическая группа «Треугольник», группа писателей-юмористов и художников-карикатуристов вокруг журнала «Сатирикон» и выставочный проект Рябушинского «Салон «Золотого Руна». И, наконец, в 1909 году в многообразную и разношёрстную художественную жизнь вошли «Общество имени А. И. Куинджи», «Союз молодёжи», «Новый союз передвижных выставок» (получивший вскоре название «Община художников»), а также «Салон В. А. Издебского». При этом новые лидеры, такие как С. Маковский и Н. Рябушинский, понимали, что в своей деятельности они идут по стопам Дягилева и нередко подражают ему.

Панорама художественной жизни была бы неполной, если упустить из виду театр и музыку. Театр, представляющий синтез поэзии, драмы, живописи, архитектуры, музыки и танца, находился в центре внимания многих современников Серебряного века, в том числе Дягилева и его друзей-единомышленников. Театр окружён «такими чаяниями, такой любовью и враждою», отмечал Михаил Кузмин, что стал «одним из самых настойчивых вопросов искусства». Эстетические сражения не позволяли театру оставаться в стороне. В таких боевых условиях и происходили более или менее существенные изменения в театральной жизни.

Но только не в Императорских театрах, где консервативные силы ещё

долго проявляли враждебность к новым тенденциям в искусстве, а бюрократия ради соблюдения формальностей лишь имитировала нововведения. Именно поэтому в 1902 году Дягилев подверг резкой критике оперные реформы Дирекции Императорских театров, возглавляемой В. Теляковским (которому мирискусники дали прозвище Онуфрий — по персонажу сказки В. А. Жуковского «Война мышей и лягушек»). Редактор «Мира Искусства» отмечал случайный характер этих реформ: «...всё это лишь тепловатые и неубедительные потуги на современность, без ясного представления, в чём она действительно заключается и каковы её требования».

Мощная критическая волна накрыла Теляковского в сентябре 1905 года, когда против его бюрократической деятельности почти одновременно выступили в прессе и Дягилев со статьёй «Программа директора театров», и Философов со статьёй «Казённые театры», и Бенуа с публикацией «О Дирекции театров». Неожиданно мирискусников поддержала газета «Новое время» в лице журналиста и драматурга Юрия Беляева. Однако нельзя сказать, что Теляковский не сделал ничего, заслуживающего общественной похвалы, — он привлёк к работе в Императорских театрах Головина, Коровина, Бакста и Бенуа, а также утвердил в должности хореографа Михаила Фокина. Но, пожалуй, главным его «достижением» было то, что в течение многих лет он сумел сохранить за собой директорское кресло. Это тоже своего рода талант.

В своё оправдание Теляковский говорил: «Частной антрепризе легче вести дело, чем Дирекции». Действительно, частные театры оказались мобильнее и современнее Императорских театров, в том числе и в репертуарной политике. Свежую струю в театральную жизнь России вливали именно они. На смену Московской частной русской опере С. И. Мамонтова, называвшейся в начале XX века «Товариществом частной оперы», пришла в 1904 году Опера С. И. Зимина. Крупными событиями в истории этого театра были первые постановки опер Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» и Ц. Кюи «Капитанская дочка», российские премьеры опер «Кармен» Бизе и «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера. Небольшая балетная труппа Оперы Зимина осуществляла постановки одноактных балетов, например «Феи кукол» Байера. Зимин организовал отличную мастерскую по пошиву театральных костюмов, услугами которой позднее, в период Русских сезонов, пользовался Дягилев.

Из частных драматических антреприз в первую очередь назовём Московский Художественный театр (МХТ), появившийся в конце XIX века и существовавший на средства меценатов, среди которых наиболее

значительный вклад принадлежал опять же Савве Мамонтову. Основанная на новаторских принципах деятельность МХТ была изначально связана с К. Станиславским и Вл. Немировичем-Данченко. «Главное значение Московского Художественного театра заключается в том, — отмечал Дягилев, — что он может «дерзнуть» на такие подвиги, за которые дорого расплатился бы всякий другой менее популярный и авторитетный инициатор иногда очень рискованных затей». Пьесы Чехова и Горького стали для МХТ программными постановками. На сцене театра с шумным успехом прошли премьеры нескольких драматических произведений Леонида Андреева, яркий талант которого оказал мощное воздействие на современников.

Большим событием явилось открытие Драматического театра Веры Комиссаржевской в здании петербургского Пассажа в 1904 году. Репертуар её собственного театра составили пьесы преимущественно современных драматургов. Из российских — Чехов, Горький, Андреев, Блок и Ремизов, а зарубежная драматургия была представлена Гофмансталем, Метерлинком, Д'Аннунцио, Ибсеном и Гамсуном. Непродолжительное время у Комиссаржевской работал молодой режиссёр Всеволод Мейерхольд. Когда театр в 1906 году переехал в другое помещение (на улице Офицерской), обновлённый зрительный зал украсил великолепный, имевший символическое значение театральным занавесом Бакста «Элизиум», прозванный за кулисами «Бакстом». «Так и говорили все, от режиссёра до последнего статиста, — «Бакст пошёл», что означало: подымается первый занавес», — свидетельствовал сменивший Мейерхольда Николай Евреинов, на счету которого к тому времени была всего одна постановка.

С его приходом в театр Комиссаржевская добилась разрешения цензуры на постановку трагедии Оскара Уайльда «Саломея» (под другим названием — «Царевна»). Однако осенью 1908 года, после генеральной репетиции, на которой присутствовали представители литературного и артистического Петербурга, а также представители Синода, Министерства внутренних дел, жандармерии, дворцовой и сысской полиции, постановка «Саломеи», как писал Евреинов, «была признана невозможной по мотивам кощунства». Не осуществилось и намерение Комиссаржевской создать на основе своего театра новое Театральное товарищество. Запрет полностью подготовленной уайльдовской «Саломеи» нанёс театру такой силы удар, от которого он уже не смог оправиться. Между тем Евреинов приобретал реальный режиссёрский опыт и, кроме того, выступал как теоретик и историк театра. Он был связан с несколькими театральными антрепризами в Петербурге, в том числе с возникшим по его инициативе Старинным

театром (1907) и недолго существовавшим «Весёлым театром для пожилых детей» (1909).

В конце 1908 года в Театральном клубе на Литейном проспекте открылись два конкурирующих театра малых форм — «Лукоморье» и «Кривое зеркало». Первый из них возглавил Вс. Мейерхольд, а второй — театральный критик А. Ку-гель вместе со своей женой актрисой З. Холмской. Среди премьерных постановок в «Лукоморье» — комедия Петра Потёмкина «Петрушка» с музыкой Вальтера Нувеля и сценографией Мстислава Добужинского. Попутно заметим, что Мейерхольд, как и Евреинов, часто сотрудничал с мирискусниками. Только на этот раз он вскоре вынужден был прекратить работу театра «Лукоморье» по той простой причине, что успех оказался на стороне «Кривого зеркала». В то время театры миниатюр были новым явлением в театральной жизни России. И первой ласточкой был открывшийся в феврале 1908 года московский театр-кабаре «Летучая мышь», программу которого вёл бессменный конферансье Никита Балиев. Мода на театры нового типа распространилась быстро. Евреинов тоже отдал дань этой моде, когда стал главным режиссёром театра «Кривое зеркало» в 1910 году.

Но ещё раньше Евреинов поставил на сцене нового Литейного театра сказку Фёдора Сологуба «Ночные пляски». Хореографом он пригласил балетмейстера Михаила Фокина, недавно выдвинувшегося в реформаторы балета. На сцену вместо профессиональных актёров вышли известные поэты, писатели и художники — С. Городецкий, Л. Бакст, И. Билибин, К. Сомов, М. Волошин, Б. Кустодиев, А. Ремизов, Н. Гумилёв, А. Толстой, М. Кузмин, а также и В. Нувель — одним словом, весь артистический бомонд Санкт-Петербурга. Вместе с ними выступали их жёны и сёстры — 12 «босоногих и полуобнажённых плясуний». Это был благотворительный спектакль в пользу нуждающихся деятелей искусства. «Стяжав чрезвычайный успех на премьере (в марте 1909 года), — вспоминал Евреинов, — «Ночные пляски» были повторены затем под аплодисменты авангардной знати, которая разнесла сразу весть о невиданной постановке, где я впервые дал широкое применение принципам моей книги «Нагота на сцене».

На хореографию Фокина, несомненно, большое влияние оказало искусство «американской босоножки» Айседоры Дункан, основоположницы школы танца модерн. Её первые концерты в России состоялись в декабре 1904 года. «Великая Айседора дала в своих танцах всю гамму человеческих переживаний», — писал Фокин, отмечая при этом, что именно ей принадлежит заслуга возврата к естественным движениям в

танцевальной пластике. Балетмейстер стремился воплотить свои реформаторские идеи ещё в 1907 году, когда занимался постановкой балета «Павильон Армиды» на сцене Мариинского театра. Однако Бенуа, как автор балетного либретто и художник-декоратор, сдерживал его: «... сделаем это непременно в другой раз. Это очень интересно <...> Но на этот раз мы сделаем по традиции».

Тем не менее именно этот балет войдёт в одну из первых парижских программ Русских сезонов Дягилева. И здесь нам важно отметить, что Фокин острее многих почувствовал кризисную ситуацию в балетном искусстве и необходимость поиска новых путей. В начале этого пути одним из благоприятных моментов было знакомство с Бенуа, благодаря которому хореограф оказался вовлечённым в сферу интересов передовых художественных кругов Петербурга и познакомился с другими мирискусниками.

Первые проблески нового балета отразились прежде всего в хореографических миниатюрах Фокина — танцах на музыку Шопена, «Лебеде» (позднее — «Умирающем лебеде») К. Сен-Санса, «Танце с факелом» А. Аренского, «Танце семи покрывал» («Пляске Саломеи») А. Глазунова. «Я пришёл к заключению, что в погоне за акробатическими трюками балета танец на пуантах растерял то, для чего он был создан, — утверждал Фокин. — Ничего не осталось от поэзии, лёгкости и красоты. <...> Танец тела превратили в движение ног...» Сам же Фокин горел желанием хотя бы в малой степени реализовать свою мечту — «поставить балет с босыми ногами». На императорской сцене тогда это было немыслимо, что и побуждало его «стремиться к работе вне чиновничьего мира».

В качестве эксперимента он включал в академический танец пластические элементы в «стиле Дункан». Так он сочинил в двух вариантах «Танец семи покрывал» — для Анны Павловой в одноактном балете «Эвника» и для Иды Рубинштейн в неосуществлённой (точнее, запрещённой) постановке Мейерхольда «Пляска царевны» (по «Саломее» Уайльда) с музыкой Глазунова, декорациями и костюмами Бакста. Ида Рубинштейн брала частные уроки у Фокина, который сразу высоко оценил необыкновенное трудолюбие этой артистки. Наблюдая её работу с балетмейстером, Мейерхольд внёс ключевую фразу в свою записную книжку: «Репетиция танца. От него все образы». Инициатива постановки и её финансирование целиком исходили от Иды Рубинштейн. Но как и «Саломея» Драматического театра В. Комиссаржевской, незадолго до премьеры уже готовый спектакль был запрещён царской цензурой. И всё же

премьера «Пляски Саломеи» — как «Восточный танец», а на самом деле сцена из спектакля (в полной декорации, костюмах, с группами и антуражем) — состоялась в конце декабря 1908 года в Большом зале Санкт-Петербургской консерватории на «Вечере художественных танцев». В недалёком будущем Фокину суждено было стать одним из крупнейших хореографов XX века и преобразователем балетного искусства.

Русская музыкальная культура начала столетия также исподволь открывала новые горизонты. Вторую молодость переживал романтизм, а после революции 1905 года в музыке значительно укреплялись позиции символизма. Однако за исключением Александра Скрябина и ныне малоизвестного Владимира Ребикова русские композиторы соприкоснулись с символизмом лишь косвенно и локально. В музыке заметно усиливается роль лирического начала, которое, пройдя сквозь призму символистского мировосприятия, приобретает некую многозначительность, недосказанность, а то и вовсе завораживающую таинственность. Во второй половине 1900-х годов композиторы всё чаще обращаются к первоисточникам символистов, к теме Апокалипсиса, к мифологии, фольклору и мистике. Скрябин сочиняет «Поэму экстаза» и «Прометея» («Поэма огня»), Рахманинов — «Остров мёртвых» (по картине А. Бёклина). Лядов обращается к творчеству Метерлинка, тогда же он создаёт ряд симфонических миниатюр («Волшебное озеро», «Кикимора») и приступает к симфонической картине «Из Апокалипсиса».

Немало удивил всех маститый Римский-Корсаков, оперы которого на рубеже веков охотно ставили в московских частных антрепризах, но редко на императорской сцене. Когда же наконец Мариинский театр в 1907 году осуществил постановку оперы «Сказание о невидимом граде Китеже», современники увидели в ней черты символистской мистерии. Музыкальный антракт «Сеча при Керженце» из этой оперы войдёт в репертуар Русских сезонов Дягилева, как и несколько других опер Римского-Корсакова, в том числе и «Золотой петушок» (по сказке Пушкина). В последней композитор с невероятной смелостью — и даже с дерзким озорством — использовал интонации потешной скоморошьей песни «Шарлатарла из Партарлы» в сцене заседания царской Думы и мотив «Чижика» в любовной серенаде царя Додона. Далекое не случайно об опере «Золотой петушок» Бенуа говорил как о «глубоко мистической, но дьявольского порядка вещи». Потому и неудивительно, что самый загадочный опус Римского-Корсакова вдохновил Дягилева на создание условно-символического спектакля.

Одним из ярких композиторов-символистов начала XX века был Вл.

Ребиков. Его музыкальные искания оказались близки творчеству Мусоргского. Отвергнув эстетику традиционной оперы, в своих «музыкально-психологических драмах», таких как «Ёлка» и «Бездна» (по рассказу Л. Андреева), он активно использовал аллегории и мистические символы. Вместе с тем он применял совершенно необычные для того времени гармонические принципы и новые приёмы композиции. «Красиво, оригинально, ни на что не похоже», — оценивал его сочинения Л. Бакст, отзывавшийся о композиторе следующим образом: «...забавный тип, по моему, прежде всего чуждый подражательности и, кажется, очень даровитый — его «Ёлка» местами сделана красиво и сильно». В Петербурге Ребиков исполнял свои фортепианные произведения на «Вечерах современной музыки».

Музыкально-концертная жизнь столицы была насыщенной, но несколько однообразной. Петербургские меломаны могли посещать и «Русские симфонические концерты», организованные М. П. Беляевым, и «Оркестровые собрания музыкальных новостей» Придворного оркестра в Певческой капелле, и ежегодные циклы симфонических концертов пианиста и дирижёра Александра Зилоти, и «Общедоступные симфонические концерты» графа А. Д. Шереметева. Продолжались и так называемые «собрания» Императорского Русского музыкального общества (ИРМО), вызывавшие много нареканий из-за их репертуара.

«Программа симфонических концертов — непрерывная рутина, — высказывал свою точку зрения анонимный «действительный член Музыкального общества» на страницах журнала «Мир Искусства». — ... Отсутствуют Бах, Гендель, не играют нам Люлли, Рамо, Берлиоза, Вагнера <...> Дирекция прямо заявляет, что она не допустит вредного влияния Вагнера, а Берлиоза называет скучным. Современная музыка представлена ещё беднее. Ни одна свежая искра даже случайно не попала в программу. <...> Безмерное равнодушие Дирекции и беспредельная скука!» Здесь же вспомним, как Дягилев ратовал за обновление музыкального репертуара в концертных залах Петербурга, когда поступил на службу в Дирекцию Императорских театров. Добавим, что и через 15 лет Сергей Прокофьев полностью сошёлся во мнении с мирискусниками. В своём дневнике он назвал Русское музыкальное общество «архиконсервативным учреждением» и отметил, что его концерты «были так влиятельны когда-то», а «теперь совсем протухли благодаря несуразному ведению дел и скучным программам».

Среди небольших музыкальных обществ наиболее интересными и передовыми считались «современники», как называли организаторов и

участников «Вечеров современной музыки». Их концерты знакомили публику с новыми камерными сочинениями европейских и русских композиторов. Впервые в России на «Вечерах» прозвучали пьесы Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Рихарда Штрауса, Густава Малера, Арнольда Шёнберга и других зарубежных авторов. Организаторами этих концертов были мирискусники Нувель и Нурок, а также музыкальный критик Вячеслав Каратыгин, композитор Иван Крыжановский и пианист Александр Медем. Роль организаторов «Вечеров современной музыки» была задумана, по изящному определению Нувеля, «как скромная рамка» для новых ярких талантов.

Именно у «современников» состоялись дебютные выступления молодых композиторов Игоря Стравинского и Сергея Прокофьева, начинавших свой творческий путь, который приведёт их в недалёком будущем к сотрудничеству с Дягилевым. Ежегодно «современники» организовывали по пять-шесть концертов, которые нередко сопровождались однодневными мини-выставками картин мирискусников. Это некоммерческое предприятие просуществовало до 1912 года и за это время проведёт 56 концертов. Основанные в 1901 году, «Вечера современной музыки» сразу же стали неофициальным музыкальным филиалом объединения и журнала «Мир Искусства».

«Можно сказать, что всё, что делается за последнее время серьёзного и талантливое в области искусства, так или иначе, причастно к «Миру Искусства», — утверждал Дмитрий Философов, подводя итоговую черту в своей статье, опубликованной в 1908 году в журнале «Золотое Руно». Мы же, совершив несколько витков, хотя и в различных, но тесно связанных между собой сферах русской художественной культуры первого десятилетия XX века, продолжим жизнеописание нашего героя. Сергей Дягилев стоял у истоков Серебряного века и личным примером претворял новые ценности русского искусства в жизнь.

Глава пятнадцатая

КОНЕЦ ДЯГИЛЕВСКОГО «МИРА ИСКУССТВА»

И ТАВРИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА

В день памяти преподобного Сергия Радонежского, 25 сентября 1904 года, на торжественном заседании Императорской Академии наук было объявлено о присуждении Дягилеву большой премии графа Уварова за книгу о художнике Левицком. Этой награды он был удостоен благодаря тому, что его научный труд получил высокую оценку специалистов, особенно такого авторитетного знатока древнерусского и византийского искусства, как Н. П. Кондаков, который и написал рекомендацию.

Тогда же Зинаида Ратькова-Рожнова, сестра Дмитрия Философова, писала Елене Валерьяновне Дягилевой, «перинке» (так её прозвали родные за пышные формы, теплоту и комфортность в общении): «Дорогая моя, <... > радуюсь, что могу написать в столь торжественный день для всех, кто любит Серёжу и вас. Лучшей награды для него, ну, что можно желать? Вижу отсюда совершенно ясно мою милую «перинку», её глаза, полные радости. Я ещё не видела Димку и думаю, как он рад. Мы с Сашей [А. Н. Ратьков-Рожнов] целый день ходили именинниками, как будто и мы получили Уваровскую премию».

Книга Дягилева вышла в свет в апреле 1902 года небольшим тиражом, всего 400 экземпляров. Автор, отметивший накануне своё тридцатилетие, говорил: «Хороший обед можно приготовить только на десять человек, так же и издания — в них тоже надо быть гастрономом». Появление роскошного фолианта, названного современниками «образцово-изысканным изданием», стало значительным событием в относительно молодой искусствоведческой науке России. В одной из рецензий утверждалось, что «поистине достойный памятник воздвиг Дягилев этой книгой Левицкому».

Он с благодарностью преподнёс свой опубликованный труд коллекционерам и специалистам, в частности отцу Константина Сомова, Андрею Ивановичу, старшему хранителю картинной галереи Императорского Эрмитажа и также лауреату Уваровской премии прошлых лет. Экземпляр книги из личной библиотеки А. И. Сомова с дарственным автографом Дягилева, датированным 22 апреля 1902 года, хранится и

поныне в домашнем архиве его потомков. Здесь же особо отметим, что это издание до сих пор не утратило своей научной ценности.

Спустя пару месяцев после дягилевского увража была издана вторая часть книги А. Бенуа, посвящённой русской живописи XIX века (первая часть вышла годом ранее). Монография Бенуа замышлялась как дополнение к русскому изданию трёхтомной «Истории живописи в XIX веке» Р. Мутера в переводе З. Венгеровой. «Я сам не был вполне доволен своим трудом», — признавался в мемуарах Бенуа, назвав свои резкие и несправедливые отзывы о некоторых русских художниках «грехами молодости». Однако благодаря солидному изданию состоялся исторический «книжный» дебют для художников «Мира Искусства». Бенуа более чем положительно оценил роль «нехудожника», «энергичного и деятельного» Сергея Дягилева в организации выставок и в издании журнала «Мир Искусства». Отмечая его способность придать «своеобразный оттенок всему делу», Бенуа поставил Дягилева рядом с Саввой Мамонтовым и назвал их главными деятелями, которым «молодое русское искусство преимущественно обязано своим процветанием».

Очередную, Четвёртую выставку картин журнала «Мир Искусства» Дягилев открыл в залах Пассажа 9 марта 1902 года. В ноябре того же года эта выставка в несколько изменённом составе была показана в Москве, в доме Грачёва. В ней участвовали около тридцати художников. Среди новых экспонентов — И. Грабарь, С. Коровин, П. Кузнецов, П. Петровичев, Н. Сапунов, П. Щербов и С. Яремич. В Москве к ним присоединились С. Жуковский и Н. Рерих, выставивший около двадцати работ из серии «Русь».

Впервые на этих выставках был показан пастельный портрет Дягилева работы Ф. Малявина, привлёкший пристальное внимание и публики, и критики. «Портрет похож, но сильно отдаёт карикатурой и совсем сделан «под Больдини», — писал один из рецензентов. Другой критик утверждал, что «об этом красивом денди» никто не скажет «что-либо такое, чтобы вы в нём угадали Дягилева». И всё же портретное сходство, несомненно, было достигнуто, но заметно пострадала психологическая характеристика образа, поверхностно выявленная.

Образ, созданный Малявиным, позднее удивительно совпал со словесным портретом, написанным С. Маковским: «Дягилев был щёголем. Его цилиндр, безукоризненные визитки и вестоны отмечались петербуржцами не без насмешливой зависти. Он держался с фатоватой развязностью, любил порисоваться своим дендизмом, носил в манжете

рубашки шёлковый надушенный платок^[41], который кокетливо вынимал, чтобы приложить к подстриженным усикам. При случае и дерзил напоказ, не считаясь а la Oscar Wilde с «предрассудками» добронравия и не скрывая необычности своих вкусов назло ханжам добродетели...» При транспортировке после выставок эффектный малявинский портрет Дягилева сильно пострадал и, скорее всего, не сохранился.

Тогда же в Петербурге впервые экспонировалась большая символистская картина Врубеля «Демон поверженный». Находясь в преддверии неизлечимой душевной болезни, художник не мог расстаться с этой картиной и без конца её переделывал — и в Москве на экспозиции группы «36 художников» в выставочном зале Строгановского училища, и в петербургском Пассаже на выставке «Мира Искусства». «Каждое утро до 12 часов публика могла видеть, как Врубель «дописывал» свою картину», — сообщал Бенуа. «Сперва дело ограничивалось небольшими ретушами, — вспоминал Грабарь, — но вскоре он начал писать повсюду, прописывая заново всю фигуру Демона, переписывая ему руки, лицо, одежду».

«Были дни, когда «Демон» был очень страшен, и потом опять появлялись в выражении лица Демона глубокая грусть и новая красота», — писала Елизавета Ге. «Вероятно, стадия законченности картины, дошедшая до нас, в большей мере случайна, — полагает современный искусствовед Михаил Герман. — Но и достаточна, чтобы это исполинское создание врубелевского гения открылось современникам и потомкам во всём своём масштабе». Чувствуя гениальность Врубеля, Дягилев представил его творчество на осенней выставке «Мира Искусства» в Москве более чем сорока произведениями, а в следующем году выпустил номер журнала, целиком ему посвящённый.

Следующая, Пятая выставка картин журнала «Мир Искусства» открылась 13 февраля 1903 года в залах Императорского Общества поощрения художеств. На сей раз Дягилев показал 300 работ сорока художников. Новыми участниками выставки являлись А. Архипов, М. Добужинский, Н. Кузнецов, Т. Луговская (Дягилева), А. Матвеев, К. Юон и ещё несколько художников. На торжественном вернисаже присутствовали почётный председатель Общества поощрения художеств принцесса Ольденбургская и президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович со своей женой Марией Павловной и сыном Борисом (которому Бакст несколько лет назад преподавал рисование). Были и его братья, великие князья, в том числе Сергей Александрович, московский генерал-губернатор, с супругой Елизаветой Фёдоровной.

«Вообще сегодня мне от высоких гостей ото всех досталось на орехи»,

— сообщал Лев Бакст, которого августейшая публика отчитала за «скабрёзность и игривость» картины «Ужин». Газетная пресса, как обычно, подняла большой шум, по существу, доказывая, что любая выставка Дягилева неизменно становилась событием и тем самым способствовала её посещаемости. На ней, по мнению исписавшегося, но неугомонного старца Стасова, были представлены только «уроды и калеки», с «вытекшими вон мозгами». Отрицательных рецензий было немало. Поэтому Дягилев ответил на страницах своего журнала сразу всем злобным критикам: «... несмотря на протесты общества, молодые силы, сгруппированные на названной выставке, всё равно пробиваются, расцветают, и когда придёт время, докажут тому же обществу, что в данный момент, кроме них, в России нет искусства и что всё остальное или грубая подделка, или циничная пошлость».

Однако восприятие современного искусства уже стало меняться. И подтвердил это не кто иной, как издатель консервативной газеты «Новое время» А. С. Суворин. Человек старой закалки, близкий по своим убеждениям к Стасову, о последней выставке «Мира Искусства» он вдруг заявил: «Мы всему новому рады, потому что всё старое так надоело, что на него и смотреть противно <...> Да, мне было интересно. И я видел тут несомненное присутствие таланта то в том, то в другом углу, то в той, то в другой точке». При желании Суворина можно заподозрить в снисхождении либо лукавстве. Но трудно отрицать, что дягилевские выставки исподволь совершали глубокий переворот в эстетических воззрениях значительной части русской интеллигенции, а также воспитывали её новые вкусы и новые представления об искусстве.

Пятая выставка журнала «Мир Искусства» неожиданно оказалась последней. Такое решение было принято на собрании петербургских и московских художников в редакции журнала на квартире Дягилева спустя пару дней после открытия выставки, 15 февраля. «Сегодня совершилось то, чего нужно было ожидать: выставки «Мира Искусства» окончили своё существование, т. е. выставки под *фирмою* «Мира Искусства», — сообщал Бакст в одном из своих писем. — Общее собрание закрыло все, и теперь нужно сызнова составлять из тех же членов новое общество и как-нибудь столкнуться с «З6» — обществом, выставляющимся в Москве. Журнал и, следовательно, все мы остаёмся по-прежнему, но выставки меняют характер. Это давно уже назрело и разрешилось скоро, почти грубо!»

Немного странно, что Дягилев даже не сопротивлялся решению созданного им общества о самороспуске и ликвидации выставок «Мира Искусства». Очевидно, ему что-то было известно заранее. Не зря же он

незадолго до открытия выставки, 4 февраля 1903 года писал Серову: «...у нас в общем всё очень и очень неладно. Писать обо всём нечего, но повторяю, твоё присутствие здесь очень необходимо, ибо я жду ряда невероятных скандалов. В воздухе такая гроза, что не продохнёшь». Обдумав ситуацию, он мог бы повторить свои слова о русских художниках, высказанные более пяти лет назад: «Так пусть процветают крыловские лебедь, щука и рак». Похоже, дело к этому и шло. «Завтра будет собрание у Дягилева. Интересно. Там что-то собирается, хотят несколько осадить его. Вообще, симпатии всех за принцип «36-ти», где каждый хозяин», — сообщал один московский живописец, впервые участвовавший в дягилевской выставке.

Противостояние «диктатору» Дягилеву началось ещё осенью 1901 года, когда в Москве появилась выставочная группировка «36 художников» и среди москвичей стал вынашиваться план организации своего общества. Наибольшую активность в этом «новом деле», которое «так или иначе подставляло ногу выставкам «Мира Искусства», проявил Василий Переплётчиков, вполне заслуженно получивший от Серова прозвище Артельщиков. Он, впрочем, принимал участие во всех выставках Дягилева начиная с 1898 года и, следовательно, не был обделён его вниманием, но, вероятно, чувствовал себя в чём-то ущемлённым.

«Очень заманчиво было начать своё собственное дело без всякого вмешательства Дягилева, — записал Переплётчиков в дневнике той же осенью 1901 года. — Кому ни сообщали из намеченных московских участников, все с удовольствием согласились. Осталось дело за петербуржцами. Я отправился в Петербург. Там принято было предложение с удовольствием, правда, Александр Бенуа опасался, как взглянет на это дело Дягилев...»

Тогда «диктатор» не стал возражать против участия петербургской группы мирискусников в первой выставке «36-ти» и дипломатично поддерживал «приятельские отношения» с московской оппозицией. Однако их решительные шаги обеспокоили его не на шутку. С одной стороны, он был готов «оставить их Москву в покое», а с другой — предпринял меры, чтобы предотвратить участие петербуржцев и наиболее «верных» ему москвичей во второй выставке «36 художников». «Необходимо вырвать их из когтей «36»!» — обозначил стратегию Дягилев. И поспешил устроить упомянутый выше вернисаж «Мира Искусства» в Москве на месяц раньше своих поредевших конкурентов, число которых стало не 36, а 28. Только К. Коровин, выставившийся и там и тут, «очень ловко сел на два стула».

Принятый в штыки, но всё-таки одержавший победу, Дягилев

снисходительно пообещал, что выставок «Мира Искусства» на московской территории больше не будет. «Мы отвоевали Москву», — ликовал Переплётчиков. Но на этом дело не кончилось. Желая избавиться от чрезмерного влияния Дягилева, москвичи в свою очередь пытались вырвать из его «когтей» как можно больше художников, особенно земляков, и поэтому ратовали за новое, другое общество. Они уже выбрали его название и даже устав сочинили, когда приехали в Петербург на пятую выставку «Мира Искусства» и судьбоносное собрание в редакции журнала.

Новое общество они называли «Союз русских художников». Дягилеву в нём предоставлялась довольно скромная роль «действительного члена», или что-то вроде свадебного генерала. Ситуация к тому же осложнялась тем, что среди близкого его окружения были колеблющиеся, строптивые и «неверные» соратники, тотчас давшие знать о себе. «Ещё неожиданнее было выступление Бенуа, высказавшегося также за организацию нового общества, — свидетельствовал Грабарь, присутствовавший на том февральском собрании. — Дягилев с Философовым переглянулись. Первый был чрезвычайно взволнован, второй сидел спокойно, саркастически улыбаясь. На том и порешили. Все встали. Философов громко произнёс:

— Ну и слава богу, конец, значит».

Сыгравший на руку москвичам, Бенуа дал неубедительное, кажущееся надуманным объяснение по поводу прекращения выставок журнала: «Дягилев уже с трудом продолжал тащить этот воз, сознавая, что «представленные» им публике русские художники достаточно окрепли для самостоятельной деятельности <...> Для него в деле выставок «Мир Искусства» исчезла необходимая для его жизненного вкуса «романтика риска»; <...> ему претила притупляющая тоскливость «хозяйства», арифметической отчётности и вся та игра в маленький парламент, которая свойственна всякому обществу...»

Бенуа полагал, что и для Философова, игравшего «роль ворчливого опекуна нашего журнала», эта ноша становилась всё более тяжкой. В «Мире Искусства» Философов называл себя «посредником между художниками и литераторами». Однако баланс между литературно-философскими и чисто художественными темами нередко нарушался в пользу первых, и всю ответственность за это возлагали на Философова. В начале 1902 года он жаловался Мережковским, что в «Мире Искусства» все против него. К тому времени и у четы Мережковских произошёл разлад с членами дягилевского кружка. Они отошли от журнала, но прилагали невероятные усилия, чтобы сохранить и упрочить близость с Философовым. «И мы все уже настолько любим его, что без него нельзя

нам быть», — писал Нувелю Д. С. Мережковский.

«Вот хам-то и гадина», — отзывался о нём Философов ещё в 1893 году, когда только познакомился с ним в Италии (о чём сообщал в письме к Бенуа), но позднее называл его своим наставником. Как говорится, «всё течёт, всё изменяется». А Бенуа объясняет перемены в Философове следующим образом: «Его неудержимо тянуло совершенно уйти к близким ему по темпераменту литераторам и философам религиозного уклона, для коих перебор вечных (неразрешимых) вопросов представлялся какой-то священной миссией». Не решаясь совсем покинуть «Мир Искусства», Философов «тогда раздваивался», по словам А. Белого, и в 1904 году стал по совместительству редактором журнала «Новый путь», который ещё называли «журналом Мережковских» и который был в большей мере печатным органом Религиозно-философских собраний.

С 1900 года или чуть ранее Философов оказался в центре внимания четы Мережковских. Отбить его у Дягилева стало со временем их главной задачей. Особенно в этом преуспевала поэтесса Зинаида Гиппиус, названная за свой экстравагантный облик «декадентской мадонной». О Дягилеве она позже вспоминала «с признанием всех его талантов и заслуг, <...> но — со всегдашним чувством чего-то в нём неприемлемого...». «Он нисколько не рассчитывал потерять такого верного, долголетнего своего помощника, — утверждала Гиппиус, — и не сомневался, что по уже намеченному дальнейшему пути они пойдут вместе». Маневры Мережковских, естественно, тревожили Дягилева. Валечка Нувель, на которого он возложил конфиденциальную обязанность следить за развитием событий, однажды сказал Гиппиус: «А может быть, вы не Бога ищете, а Философова, потому что у вас к нему личное влечение». Тогда же Нувель добавил: «Если бы Философов наверно узнал, что вы в него не влюблены, — он потерял бы всякий интерес и к вам, и ко всему делу».

В дружбе кузенов между тем наметилось некоторое охлаждение. Они всё чаще стали спорить, даже в присутствии друзей, чего раньше не допускалось. «В упрёках Димы слышалась горечь, в ответах Серёжи раздражение и тяготение к тому, чтобы освободиться от контроля своего склонного к педантизму и недавно ещё глубоко чтимого двоюродного брата, — вспоминал Бенуа. — Сказать, кстати, только в это время у нас у всех и даже у Серова получилось убеждение, что их дружба не лишена чувственной основы». Как бы то ни было, ссоры кузенов, очевидно, сыграли свою роковую роль и в немалой степени способствовали воплощению в жизнь плана Мережковских. В 1905 году они вместе с Философовым образовали тройственный союз — так называемое

«троебратство». Тогда же в Петербурге их иронично прозвали «троицей».

Возвращаясь к коллективному разоблачению Дягилева в диктаторстве и неправомерному решению «зарубить» выставки «Мира Искусства», заметим, что наш герой, естественно, пребывал какое-то время в растерянности. «Серёжу мне жаль, но его роль сыграна, и его ждёт широкая деятельность в журнале», — сообщал Лёвушка Бакст. Судьба журнала, над которым также навис топор, Дягилеву была небезразлична. Тем более что по его прошению в июле 1902 года Николай II на три года продлил субсидию на издание журнала, правда, на этот раз она составляла не 15, а 10 тысяч рублей в год. Перед Дягилевым вновь встали «сложные вопросы». Он настойчиво искал пути обновления журнала и как один из вариантов рассматривал идею учреждения нового литературно-художественного журнала, предложив А. П. Чехову возглавить в нём литературный отдел.

Его деятельность в период с 1899 по 1903 год опровергает напрочь утверждение Бенуа, что «Дягилев был скорее чужд литературе и философии, и самого общения с литераторами он избегал». О несостоятельности этого тезиса свидетельствуют не только частично сохранившаяся переписка Дягилева с Толстым, Чеховым, Сологубом, Розановым, Брюсовым, но и личные встречи с ними, и его приглашения к сотрудничеству с журналом «Мир Искусства». Список литераторов можно продолжить именами Э. Золя, О. Уайльда, Р. М. Рильке, Ж. К. Гюисманса, А. Блока и А. Белого. И не столь важно, что некоторые контакты не принесли желаемых результатов, ведь не всё в жизни складывается так, как хотелось бы. Это не являлось проблемой для энергичного Дягилева. Возобновившаяся в 1902 году его переписка с Львом Толстым была связана с журнальной публикацией отдельных писем великого писателя, представляющих общественный и художественный интерес, но в условиях царской цензуры оказалось возможным опубликовать только одно письмо, а на другие наложили вето.

Дягилев как-то особенно ценил документы истории и с удовольствием погружался в архивные изыскания. Занимаясь проектом трёхтомного издания, посвящённого художникам XVIII столетия, он много работал в архивах разных ведомств. Завершить этот издательский проект Дягилев не смог, ограничившись одним томом о Д. Г. Левицком. Тем не менее он опубликовал некоторые неизвестные ранее материалы о художнике В. Л. Боровиковском в журнале «Русский архив», а другой своей публикацией в «Мире Искусства» открыл новое имя в истории русской живописи XVIII

века — портретиста Михаила Шибанова. Затем он приступил к другому проекту, который требовал много времени, усилий и материальных затрат. Поэтому с 1904 года он оставил себе только половину журнальных номеров, посвящённых современному искусству, а вторую половину — о художественной старине — отдал А. Бенуа, назначив его соредактором «Мира Искусства». То был последний год издания журнала, уже без традиционных дягилевских выставок.

Между тем царская субсидия на журнал не покрывала расходов редакции. Чтобы выйти из трудного положения, Дягилев вновь обратился с просьбой о финансовой помощи к княгине Тенишевой. Вскоре та дала согласие, но потребовала изменить состав редакции журнала — вывести из неё «тартюфа» Бенуа и заменить его Рерихом. Любезный Дягилев обещал подумать об этом, хотя разрыв с Бенуа в настоящий момент совсем не входил в его планы. Когда же княгиня прочла объявление о подписке на «Мир Искусства» на следующий год и вновь увидела среди сотрудников журнала фамилию Бенуа, она отказалась от своего благого намерения по той причине, что её условие не соблюдалось. Бенуа откровенно недолюбливал Рериха и с иронией писал о нём Яремичу 18 ноября 1904 года: «...в недалёком будущем на обложке «Мира Искусства» будет красоваться рисунок нашего знатока старины «Старцы срутэ», а в тексте будет помещена статья «О применении лопарских орнаментов к фасадам современных построек». Склонный к преувеличениям Бенуа считал Рериха причастным к краху журнала.

«Влияние «Мира Искусства» было громадное, — рассказывал спустя четыре года Философов. — Он достиг того, на что основатели его, можно сказать, и не рассчитывали. Ни одно из начинаний этого журнала не заглохло, ни один из художников, писателей, критиков, музыкантов, поэтов, в своё время отмеченных «Миром Искусства», не пропал. Все вышли в люди. <...> Кружок лиц, стоявший во главе его, был объединён не программой, а скорее темпераментом, праведным, но мало осознанным желанием проявить свои силы, поддержать всё то, что обладало талантом, даром творчества, индивидуальностью». Мирискусники, по словам Философова, «всем существом своим чувствовали, где бьётся нерв художественной жизни». Являясь членом «Кружка любителей изящных изданий», Философов был одним из первых, кто в российской печати обратил внимание на выдающуюся роль мастеров «Мира Искусства» в прикладной журнальной и книжной графике.

Чуть позже критик С. Маковский назовёт мирискусников «ретроспективными мечтателями». Этих художников действительно

привлекали отдалённые и заповедные для современников историко-культурные образы, осмысленные по-новому, с эстетической точки зрения. Через призму современности они стремились передать очарование ушедших эпох. Вместе с тем их исторические пристрастия определялись так называемым русским европеизмом. В «Мире Искусства» процветал культ Петра Великого как основоположника новой, европеизированной русской культуры и культ Санкт-Петербурга как средоточия этой культуры. Огромную художественную ценность петербургского зодчества XVIII и первой четверти XIX века впервые раскрыл Бенуа в своей статье «Живописный Петербург».

Ещё одним кумиром мирискусников был гениально воспевавший «град Петра» А. С. Пушкин. Его творчество послужило для них неиссякаемым источником вдохновения. Это прослеживается как в номере журнала, приуроченном к столетию со дня рождения поэта, так и в участии художников Серова, Коровина, Сомова, Бенуа, Лансере, Врубеля и Малютина в юбилейном издании сочинений Пушкина. Не менее заметный вклад в изобразительную пушкиниану внесли Билибин и Добужинский. Последний год издания «Мира Искусства» также отмечен знаменательной публикацией иллюстраций Бенуа к «Медному всаднику». И наконец, нельзя не вспомнить классическую ныне статью Дягилева «Иллюстрации к Пушкину» 1899 года. «Иллюстрация вовсе не должна ни дополнять литературного произведения, ни сливаться с ним, а наоборот, её задача — освещать творчество поэта остро индивидуальным, исключительным взглядом художника, и чем неожиданней этот взгляд, чем он ярче выражает личность художника, тем важнее его значение. <...> За подобную задачу могут и должны браться многие из художников, и с этой стороны им не страшно подступать и к самому Пушкину», — утверждал Дягилев, выдвинув для иллюстраторов новый принцип творческого восприятия пушкинских тем и образов.

Ежегодно бывая в философском имении Богдановское, Дягилев каждый раз посещал могилу Пушкина. В Святых Горах его всегда охватывал душевный трепет. О том, что Дягилев срывал листочки с пушкинской могилы и хранил их в качестве талисмана до следующего года, рассказывалось выше. Но однажды на этом месте он получил более существенную «реликвию». «Не успел я приехать на станцию Святых Гор, — вспоминал Дягилев, — как мне объявили, что при приведении могилы в порядок часть холма обвалилась, и обнаружился угол гроба. Я бросился к могиле и действительно увидел обвал песчаной почвы. Я обнял угол святого гроба и приложился к нему, я даже оторвал от него кусок чего-то,

что мне показалось галуном, и сохранял его всегда у себя в Петербурге». Это случилось в июне 1902 года. Дягилев тогда оторвал кусочек парчового позумента, которым был покрыт гроб. Пожалуй, трудно оценить почти невероятный и бессознательный его поступок. Однако следует сказать, что почитание гения Пушкина по-настоящему осчастливит Дягилева, когда в конце жизни он приобретёт несколько писем поэта.

Владельцем знаменитого портрета А. С. Пушкина кисти Ореста Кипренского, показанного на Таврической выставке, был старший сын поэта, генерал-лейтенант Александр Александрович Пушкин, с которым Дягилев «часто встречался в Москве и, посещая его, был знаком с реликвиями, оставшимися у него от отца <...>, обедал с ним в московском Английском клубе». «Знал я также и другую дочь Пушкина — Марию Александровну Гартунг, в Москве, — вспоминал Дягилев. — Эта вечно сверкавшая своими большими арабскими белыми зубами старуха пугала меня своим сходством с портретом отца. Генерал Александр Александрович тоже был бесконечно сходен с изображением Пушкина, но Марии Александровне я всегда говорил: прямо страшно становится, приделай Вам бакенбарды — и вылитый Александр Сергеевич».

Начиная с 1904 года Дягилев приступил к реализации своего грандиозного проекта Историко-художественной выставки русских портретов. Идея портретной выставки была не нова, но тот размах, который ей придавал автор проекта, был уникален для России. Общаясь с Александром Ратьковым-Рожновым, мужем своей кухни, часто бывавшим по служебным делам в разных частях государства Российского, Дягилев однажды завёл разговор о картинах, которые можно увидеть в провинциальных помещичьих усадьбах. Чаще всего, как оказалось, это были портреты; причём, по словам собеседника, он «был удивлён высоким мастерством этих портретов, которые встречаешь даже в самых глухих, медвежьих уголках России». Ему сразу же вспомнилась замечательно описанная в романе «Обломов» портретная галерея в некоей господской усадьбе. Один из главных героев романа И. А. Гончарова, тайком проникнув в безлюдный барский дом, видит «...тёмные портреты на стенах, не с грубой свежестью, <...> томные голубые глаза, волосы под пудрой, белые изнеженные лица, полные груди, нежные с синими жилками руки в трепещущих манжетах, гордо положенные на эфес шпаги; видит ряд благородно-бесполезно в неге протекших поколений, в парче, бархате и кружевах».

Участница этого разговора кухня Зина вспоминала, что Дягилев тогда

сказал: «И портреты эти никто, кроме членов семьи и их друзей, никогда не видит, даже если те или иные шедевры портретной живописи созданы несколько поколений тому назад. — И добавил: — Владельцы портретов своих предков, вероятно, даже не понимают их ценности с точки зрения искусства. Поэтому у меня возникла идея организовать Всероссийскую выставку портретной живописи — первую в истории нашей страны». По-видимому, некоторые сведения о владельцах портретов Дягилев получил от Ратькова-Рожнова.

Первым делом он объявил себя «генеральным комиссаром» выставки и организовал выставочный комитет, в который вошли, в частности, Александр Бенуа, граф И. И. Толстой и П. Я. Дашков, действительный член Академии художеств, знаток русской старины, в личной коллекции которого было около 14 тысяч гравированных портретов. Возглавить этот комитет Дягилев пригласил великого князя Николая Михайловича, тогда уже известного историка. В этом альянсе был свой резон. Великий князь уже готовил издание «Русские портреты XVIII и XIX столетий». А для портретной выставки он без особых усилий добился государственного субсидирования и покровительства Николая II. Кроме того, он собственноручно написал около восьмисот писем с просьбой предоставить портреты и помог Дягилеву получить для выставки Таврический дворец.

Разыскивая экспонаты, Дягилев с ранней весны и до поздней осени объездил более ста дворянских усадеб в европейской части России и, как сообщала столичная пресса, «совершил настоящую одиссею». О том, какие трудности ему пришлось пережить, можно представить по списку предполагаемых экспонентов (в данном случае владельцев портретов), изданному Дягилевым в 1904 году, где указан со всеми координатами, например, такой собственник: «Черткова Елизавета Ивановна. Имение Лизиновка, станция Евстратиевка, Ростово-Воронежской железной дороги (12 вёрст на лошадях...)». Дягилев, по словам Бенуа, «совсем потонул в этом деле». 27 апреля Остроухое писал Александре Боткиной (дочери П. М. Третьякова), что Дягилев, «лишённый аппетита, с высунутым языком от усталости», находится в Москве и «хлопочет над собиранием портретов». Здесь же, в письме, добавил: «Молодчина, люблюсь его энергией!»

Однако не все восхищались Дягилевым. На старшую дочь Льва Толстого, Татьяну Сухотину-Толстую, он произвёл отталкивающее впечатление. Его приезд в имение Кочеты Тульской губернии она отметила 14 октября 1904 года в своём дневнике: «На днях у нас был Дягилев (редактор-издатель «Мира Искусства») с молоденьким красавцем студентом, которого он возит под видом своего секретаря. Приезжал по

поручению великого князя Николая Михайловича смотреть портреты для выставки портретов, которая в январе устраивается в Таврическом дворце в пользу солдатских семей. Эстет и декадент. Неглупый, самоуверенный, по-видимому, принципиально развращённый и язычник до мозга костей. Поклоняется только красоте и наслаждению. Поехал отсюда в Ясную [Поляну]. Мне будет обидно, если *pand* его слишком хорошо примет и будет говорить с ним вовсю. Мне на себя досадно, что я серьёзно говорила с ним, но я вполне узнала его только после его отъезда, когда В. Мамонтов подтвердил некоторые мои подозрения. <...> И я думаю, он совсем безнадёжен».

Дягилев действительно обзавёлся личным секретарём, роль которого, вероятно, не ограничивалась секретарскими обязанностями. Это был, как выразился М. Добужинский, «скромный студент Гришковский» по имени Николай. Выходец из небогатой дворянской семьи, в 1903 году он окончил престижную 1-ю Виленскую гимназию и, покинув Литву, приехал в Петербург, чтобы продолжить образование. Каким-то случайным образом он сблизился с кругом «Мира Искусства». Оказавшись в нужном месте и в нужное время, Гришковский получил место секретаря у самого Дягилева, нуждавшегося в период командировочных разъездов по России в надёжном компаньоне и помощнике, который был бы всегда под рукой. Игорь Грабарь дал ему такую характеристику: «Говорит ровно втрое быстрее, чем следовало бы, притом с ужасным западным акцентом <...> Совершенный пулемёт. <...> Красивый, милый и славный парень. Очень практичный, неглупый, но сам себе вредящий торопыжничеством».

Служба Николая Гришковского продолжалась недолго — весной 1906 года у Дягилева был уже другой секретарь, Алексей Маврин, — и закончилась почти скандалом. Дягилев выразил своё недовольство в одном недатированном письме Нувелю: «Что же касается Гришковского, то Митй [Бенкендорф] мне сказал, что ты просил его за *моего* секретаря от *моего* имени, и *если это даже и не точно*, то меня всё-таки крайне удивляет, что мои лучшие друзья находят возможным в моём отсутствии хлопотать за служившего у меня человека, поступившего со мной как последний негодяй, что тебе отлично было известно, и об этом предоставляю тебе также судить». Тем не менее Грабарь назвал Гришковского «одним из главных работников Дягилева по устройству Таврической выставки».

Из провинции все портреты первоначально доставлялись в Ново-Михайловский дворец, где располагался штаб выставочного комитета. По ходу дела Дягилев стал издавать предварительные списки отобранных на выставку портретов. Почему-то это вызвало недовольство великого князя, и

он тут же приклеил Дягилеву ярлыки «транжиры» и «растратчика». Если Бенуа назвал Николая Михайловича «самым культурным и самым умным из всей царской фамилии», наряду с этим приписав ему «значительную долю самодурства», то начальник дворцовой канцелярии А. А. Мосолов не без оснований утверждал, что князь был «прожжённым интриганом».

«Два таких «неудобных» характера, как Дягилев и великий князь, всё чаще сталкивались, — вспоминал Бенуа. — Николай Михайлович стал тяготиться безудержной решимостью Сергея, и ещё более его стал пугать размах всего, что касалось финансовой стороны дела. Он стал жаловаться то одному, то другому на Дягилева и, наконец, повёл против него настоящую интригу с целью избавиться от непокорного сотрудника. Но великий князь забывал, что Дягилев не был «сотрудником», а ему принадлежала инициатива всей затеи и что им уже произведена колоссальная работа для её осуществления, как в смысле отыскания самих портретов, так и их исследования». Из-за мощного протеста Павла Дашкова, члена выставочного комитета, Николай Михайлович всё-таки не решился отстранить Дягилева, хотя уговорить своего племянника Николая II (которого он за глаза называл «наш дурачок Ники») ему не стоило никакого труда.

Казалось, комиссар Таврической выставки не придавал большого значения коварству шефа, но ухо держал остро и продолжал заниматься своим делом. Сергей Маковский сообщал в мемуарах, что Дягилев, «охотясь за холстами великих и малых живописцев, русских и иностранцев, запечатлевших нашу историю в портретных образах, собирал нужные справки, рылся в усадебных архивах, проверял свидетельства мемуаристов, привлекая к розыскам губернские власти, помещиков, коллекционеров, заливая провинциальные захолустья опросными письмами, — к кому только не обращался за «материалом!»».

За пять лет — с того времени, как Дягилев взялся за изучение творчества Левицкого — в относительно короткий срок он стал первоклассным специалистом по истории русского искусства XVIII века. Особенно ценен его вклад в атрибуцию портретов, и здесь он блестяще сочетал эрудицию учёного с интуицией знатока искусства. «В живописи Дягилев разбирался на редкость хорошо, гораздо лучше иных художников, — утверждал Грабарь. — Он имел исключительную зрительную память и иконографический нюх, поражавшие нас всех <...> Он умел в портрете мальчика Аннинской эпохи узнавать будущего сенатора Павловских времён и обратно — угадывать в адмирале севастопольских дней человека, известного по единственному екатерининскому портрету детских лет.

Быстрый, безапелляционный в суждениях, он, конечно, также ошибался, но ошибался гораздо реже других и не столь безнадёжно».

О Таврическом дворце Дягилев публично высказался в газете «Русь»: «Когда я впервые попал сюда, я не мог понять, как можно здесь даже выставку сделать — ни одной стены, колонны и окна до потолка, какая-то площадь под крышей». Но приглашённые им в качестве экспозиционеров художники и архитекторы — Л. Бакст, А. Бенуа, Е. Лансере, М. Добужинский, Н. Лансере, А. Таманян (Таманов) и В. Щуко совершенно преобразили выставочное пространство на первом этаже дворца. «Первым делом, — сообщал Бенуа, — надлежало разбить все помещения по царствованиям». Это было сделано при помощи разнообразных перегородок и стендов. В образовавшихся залах акцентировалось так называемое «тронное место», под балдахином и с драпировками, где выставлялся наиболее характерный и величественный портрет монарха — от Михаила Фёдоровича до Николая II.

Для создания определённой атмосферы выставки обивались тканями стендовые стены и даже пол. Каждый исторический период имел свой цвет. Так, искусство петровского времени показывалось на тёмно-зелёном фоне, в нескольких залах. В центре одного из них Дягилев поместил бронзовый бюст Петра I работы Растрелли (из коллекции Зимнего дворца), о котором он однажды писал: «Гениальный, невообразимый растреллиевский Пётр, могучий, воистину страшный, «как Божья гроза». Большой удачей, по мнению Добужинского, был «Павловский зал с чёрным бархатным балдахином над страшным портретом императора, изображённого в одеянии гроссмейстера Мальтийского ордена и с короной, надетой набекрень, работы Тончи». В Екатерининских залах доминировал густой красный цвет, а все три зала вмещали почти 600 произведений живописи, скульптуры и графики. «Русская портретная живопись XVIII века до сих пор остаётся лучшей эпохой во всей истории русского искусства, и портреты Рокотова, Левицкого и Боровиковского навсегда будут красивым воспоминанием о блестящей жизни Великой Екатерины», — утверждал искусствовед Николай Врангель, один из сотрудников Дягилева на Таврической выставке.

«Центральная часть главного Колонного зала дворца была отведена под «атриум» выставки, и там сооружался по планам Бакста трельяжный сад в духе XVIII века с боскетами из лавровых деревьев, — вспоминал Добужинский, — но когда Бакст торжественно показал своё произведение Дягилеву, тот неожиданно раскричался: «Что за кладбище ты тут устроил!» — и велел сейчас же всё сломать до основания. Бедный Бакст должен был

послушаться нашего деспота и сделал всё по-новому, и, нужно сказать, этот новый боскетный сад оказался удачнее первого и был действительно очаровательной декорацией». В этом рукотворном зимнем саду с белыми изящными скамейками Дягилев удачно разместил мраморные портретные бюсты. «Развеска колоссального количества портретов была задачей весьма сложной, но Дягилев имел долголетний опыт и всем руководил, входя, как всегда, в мельчайшие детали», — отмечал тот же Добужинский.

Таврическая выставка явилась примером наиболее совершенного выставочного ансамбля, в котором, по словам современников, «всё было, как и подобало духу «Мира Искусства», который там царил, «выдержано в стиле». Экспозиция была построена по иконографическому принципу с включением монографических разделов, где выставлялись более ста произведений Левицкого, столько же работ Боровиковского, около пятидесяти — Рокотова, множество замечательных портретов Кипренского, Аргунова, Щукина, Брюллова. «Зрителю как бы предлагали в первую очередь общение с реальными «персонами», олицетворявшими собой государственную и частную жизнь дворянской России, с людьми, животворившими повседневную русскую действительность, — писал историк искусства Г. Ю. Стернин. — ...Помещик-хлебосол в домашнем халате соседствовал с екатерининским вельможей, облачённым в парадный мундир или модный кафтан; пришедшие из пушкинской эпохи мечтательные дамы в «ампирных» нарядах находились поблизости с новыми законодательницами света, пожелавшими щегольнуть перед художником своими дорогими бальными туалетами. Иными словами, выставка заставляла зрителя думать о тесной взаимосвязи трёх явлений — общество, личность, портрет».

В предисловии к каталогу «Историко-художественной выставки русских портретов» Дягилев просил зрителей учесть, что устроителям этой выставки «надо было всё время иметь в виду две точки зрения — художественную и историческую, — которые очень часто не только не совпадали одна с другой, но и порождали целый ряд самых серьёзных сомнений, требуя постоянных взаимных уступок и компромиссов». Из-за отсутствия места Дягилев отказался выставить «до трёхсот портретов», хотя в действительности с учётом забракованных и прибывших после открытия выставки их было гораздо больше. А всего на Таврической выставке он экспонировал 2308 портретов работы почти четырёхсот художников и принадлежащих пятистам владельцам.

«Никто, кроме Дягилева, в то время не мог бы взяться за это грандиозное предприятие», — уверенно заявлял Добужинский. Как

отметил Врангель, Таврическая выставка по праву заняла «первое место среди всех когда-либо устраиваемых в России художественных собраний». Она проходила с марта по сентябрь 1905 года, и её посетили более сорока пяти тысяч человек. «Я пошёл слишком поздно, преступно поздно на эту выставку, на которой побывал уже весь Петербург, — писал Василий Розанов, — но мне очень хочется сказать о ней несколько слов. Выставка эта — безумие великолепия, роскоши, интереса, осмысленности. По ней можно бродить, как по галереям Рима и Флоренции, до такой же боли ног, и всё-таки осмотреть за день только уголок».

По инициативе Дягилева четыре дня в неделю по вечерам на выставке звучала музыка в исполнении симфонического оркестра. Живая музыка сопровождала и открытие выставки, на которое пожаловал Николай II вместе с членами царской фамилии. Длившуюся около двух часов обзорную экскурсию для них провели Дягилев, Дашков и великий князь Николай Михайлович. Государь милостиво их поблагодарил, но не выразил никакого личного отношения ко всему увиденному. «А между тем ведь всё это имело к нему *именно личное* отношение, всё это говорило о прошлом российской монархии, в частности о предшественниках его, Николая II, на троне, а также об их сотрудиниках и сподвижниках», — размышлял Бенуа, который за две недели до открытия Таврической выставки уехал в Париж и знал о подробностях вернисажа из писем и устных рассказов друзей. «Серёжа был страшно зол на тебя за твой внезапный отъезд перед выставкой. Но теперь он успокоился и не выслал тебе ни приглашения, ни каталога по свойственной ему халатности. Выставка имеет успех и посещается довольно усердно», — писал ему Нувель в начале апреля.

Тогда же с квартальным опозданием вышли два последних номера «Мира Искусства» (11-й и 12-й за 1904 год). А ещё чуть раньше, 18 марта 1905 года, накануне своего дня рождения Дягилев позвонил в Москву и сообщил Остроухову, что журнал «окончательно прекращён». Подлинной причиной закрытия журнала, скорее всего, было то, что Дягилев не смог найти денег на его издание. По причине финансовых затруднений он решил частично продать свою коллекцию картин, и в частности предлагал Остроухову купить акварель Г. Бартельса, портрет А. Рубинштейна работы И. Крамского и репинский портрет Л. Толстого: «Имея лютые платежи по покойному «Миру Искусства», я продал бы эти вещи теперь все три за тысячу рублей, каковые в общем были за них заплачены (то есть почти все за Бартельса). Если не надо, то бросим разговор, но кабы Вы знали, до чего мне надоело путаться с приданным, которым меня наградил журнал, по вашему отзыву «непрактично мной ведшийся».

Зная, что Дягилев на днях появится в Москве, Остроухое организовал в его честь товарищеский обед и разослал письма «к целому ряду людей, прикосновенных к искусству». «Хочется его чем-нибудь особенно почтить и за прошлое и за эту удивительную [Таврическую] выставку», — писал Остроухое. О последнем «подвиге» редактора «Мира Искусства» он говорил не иначе как с восторгом: «Выставка Дягилева нечто сногшибательное. Я непременно вернусь изучать её. Это не выставка, а ценнейший музей...»

Спустя две с половиной недели после её открытия, 24 марта, в Боярском кабинете нового московского ресторана «Метрополь», «только что отделанного в самом новейшем вкусе», чествовать Дягилева собрались около тридцати человек. Среди них были художники К. Юон, С. Виноградов, В. Борисов-Мусатов, архитектор Ф. Шехтель, коллекционеры И. Морозов, С. Щукин, И. Трояновский. «Обед Дягилеву прошёл очень оживлённо, — сообщал Остроухое А. Боткиной. — Тосты говорили С. И. Мамонтов, Валерий Брюсов, Серов, Досекин и я». Переплётчиков, также здесь присутствовавший, писал в своём дневнике, что Брюсов «говорил о том, какое влияние оказал журнал «Мир Искусства» на книгу вообще в России, на её внешность, на её художественную сторону. <...> Ответ Дягилева был печальный, лирический и очень художественный».

Виновник торжества сразу же оговорился, что позволит себе «взглянуть на смысл сегодняшнего вечера несколько иначе»: «Нет сомнения, что всякое празднование есть итог, всякий итог есть конец». По словам Дягилева, во время его «жадных странствий» по необъятной России он совершенно убедился в том, что «мы живём в страшную пору перелома, мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмёт от нас то, что останется от нашей усталой мудрости». «А потому, без страха и недоверья, — сказал в заключение Дягилев, — я подымаю бокал за разрушенные стены прекрасных дворцов, так же как и за новые заветы новой эстетики. И единственное пожелание, какое я, как неисправимый сенсуалист, могу сделать, чтобы предстоящая борьба не оскорбила эстетику жизни и чтобы смерть была так же красива и так же лучезарна, как и Воскресение!»

С одной стороны, Дягилев подвёл некоторые итоги своей деятельности, а с другой — будто что-то полупрозрачно наметил на необозримое будущее. Он, вероятно, немало удивил чествовавших его людей, выступив со столь необычной ответной речью, сочетавшей как символистские, так и дионисийские мотивы. Его слова неожиданно выявили одновременную любовь и к гибели, и к возрождению. На какой-то

момент он превратил праздничный обед в «героическую тризну», о которой писал главный глашатай дионисизма Вячеслав Иванов, труды которого по этой теме не так давно опубликовали Мережковские и Философов в «Новом пути». Речь Дягилева вскоре была тоже опубликована (по инициативе Брюсова) в журнале «Весы» под знаменательным заголовком — «В час итогов».

Глава шестнадцатая

«У НЕГО ЕСТЬ ТАЛАНТ БЫТЬ УСПЕШНЫМ» ЗАВЕРШЕНИЕ ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Грандиозная Таврическая выставка проходила в тяжёлых для России условиях. Как гласила афиша, созданная Е. Лансере, выставка устраивалась «в пользу вдов и сирот павших в бою воинов». Шла Русско-японская война. Председатель Совета министров С. Ю. Витте, подписавший 23 августа 1905 года Портсмутский мирный договор с Японией, заявлял в своих мемуарах: «Не Россию разбили японцы, не русскую армию, а наши порядки, или, правильнее, наше мальчишеское управление 140-миллионным населением в последние годы».

Эта война, несомненно, способствовала расшатыванию монархического строя, о чём свидетельствовали экономические и политические забастовки, начавшиеся с января 1905 года, и всё, что так широко и массово за этим последовало — так называемое Кровавое воскресенье, крестьянские погромы помещичьих усадеб, громкие политические убийства, восстания в армии и на флоте, Всероссийская октябрьская стачка. В народе возросла популярность лозунга «Долой самодержавие!». Поддавшись революционным настроениям, Николай Минский, один из зачинателей русской символистской поэзии и бывший сотрудник «Мира Искусства», на злобу дня сочинил «Гимн рабочих», в котором использовал знаменитый девиз «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». В его же переводе «Интернационала» звучал неистовый призыв:

*Сотрём всё прошлое бесследно,
Спалим, не сжальясь ни над чем.*

За сотрудничество с большевистской газетой Минский был арестован. По просьбе Мережковских Д. Философов хлопотал через своего брата, государственного контролёра, чтобы дело Минского не дошло до суда. Несостоявшийся революционер вскоре отбыл за границу и стал, по словам З. Гиппиус, «вольным и бесцельным эмигрантом».

В России тем временем появилось множество сатирических журналов, откликнувшихся на политические и революционные события. Среди сотрудников этих журналов были некоторые мирискусники и близкие к ним художники — Е. Лансере, И. Билибин, М. Добужинский, Д. Кардовский, Б. Кустодиев и Б. Анисфельд. Несколько рисунков по теме революции 1905 года создал В. Серов. Это и карикатура на Николая II под названием «После усмирения», и хорошо известный рисунок «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?», воспроизведённый в журнале художественной сатиры «Жупел». «То, что мне пришлось видеть из окон Академии художеств 9 января, — сообщал Серов в письме Репину, — не забуду никогда — сдержанная, величественная, безоружная толпа, идущая навстречу кавалерийским атакам и ружейному прицелу — зрелище ужасное. <...> Никому и ничем не стереть этого пятна».

Политическая сатира русских художников стала неотъемлемой частью революционной борьбы против самодержавия. Со стороны цензуры и жандармерии последовали запреты на журнальные издания с конфискацией их тиража и другие репрессивные меры. За антимонархическую карикатуру «Осёл» суточному административному аресту подвергся Билибин. Одновременно был арестован З. И. Гржебин, и как редактор «Жупела», и как автор карикатуры «Орёл-оборотень, или Политика внешняя и внутренняя»^[42]. Он отсидел в «Крестах» более шести месяцев. Его освобождению в какой-то мере содействовал Дягилев, который сначала просил об этом графа И. И. Толстого, что ни к чему не привело, а затем подключил своего друга С. С. Боткина, лейб-медика императорской семьи и коллекционера. Благодаря хлопотам последнего Гржебин всё-таки вышел на свободу.

За день до объявления царского Манифеста 17 октября 1905 года, обещавшего гражданские свободы, Дягилев сообщал обосновавшемуся в Париже Бенуа: «Что у нас творится — описать невозможно: запертые со всех сторон, в полной мгле, без аптек, конок, газет, телефонов, телеграфов и в ожидании пулемётов! Вчера вечером я гулял по Невскому в бесчисленной чёрной массе самого разнообразного народа. Полная тьма, и лишь с высоты Адмиралтейства вдоль Невского пущен электрический сноп света из огромного морского прожектора. Впечатления и эффекты изумительные. Тротуары черны, середина улицы ярко-белая, люди как тени, дома как картонная декорация. <...> Во всяком случае, имеется теперь два выхода: или идти на площадь и подвергаться всякому безумию момента (конечно, самому закономерному), или ждать в кабинете, но оторвавшись от жизни. Я не могу следовать первому, ибо люблю площадь только в опере

или маленьком итальянском городке, но и для кабинета нужен «кабинетный» человек, и уж во всяком случае не я. Отсюда следствие плохое — нечего делать, приходится ждать и терять время. А когда пройдёт эта дикая вакханалия, не лишённая стихийной красоты, но, как всякий ураган, чинящая столько уродливых бедствий? Вот вопрос, который все теперь себе задают и с которым всё время живёшь».

На революционный Петербург Дягилев смотрел прежде всего глазами художника и театрала, что вполне объяснимо. Прочно связанный с искусством, он держался подальше от политики. Примерно так же, хотя и с некоторыми нюансами, воспринимал происходящее Нувель, который «не только эстетически» наслаждался революцией, но и поучался «у неё в историческом и философском смысле». «Лично я не могу относиться безразлично к таким событиям, — говорил он, — и с захватывающим интересом слежу за ходом дел. Каждый день даёт пищу уму, воображению, сознанию. Как мне не радоваться всему этому?» Его друг Сомов тоже радовался и даже будто впал в экзальтацию, когда писал Бенуа: «...я восхищаюсь каждой новой победой революции, не сомневаясь в её добре, зная, что она выведет нас не в пропасть, а к жизни. Я слишком ненавижу прошлое!» То, на что наивно надеялись мирискусники, довольно точно высказал Бакст: «Мы — современники великого и благородного движения; <...> ещё 2–3 года, и Россия будет полна свободных, благородных людей, а не пресмыкающихся, запуганных школьников, которых нет-нет да и высекут!» «Верю — заря идёт», — утверждал Бакст в декабре 1905 года.

Дягилев и его друзья в полной мере разделяли взгляды большей части либерально настроенной интеллигенции. Конечно же, настоящим праздником для всех оказался день обнародования упомянутого выше Манифеста Николая II. «Тысячные массы народа ходят по всем улицам с песнями и криками, неся портреты и бюсты царя или же белые флаги, другие — красные флаги со всевозможными надписями, — писал Нувель на следующий день, 18 октября, Бенуа. — На Академии художеств красуется красный флаг. На Университете такие же флаги. На всех перекрёстках собираются митинги, вопят ораторы. Словом, сумбур невообразимый». Находясь в приподнятом настроении, Дягилев в тот день навестил и поздравил свою свободолюбивую тётку, Анну Павловну Философову, о чём она сообщала одной из дочерей: «Ликуем! Вчера даже пили шампанское. Привёз... Серёжа! Чудеса!» Во время октябрьской стачки Нувель с юмором, словно анекдот, рассказывал Мережковским историю о том, как рабочие остановили одноконную карету, в которой ехал Дягилев, «некстати надевши цилиндр».

Совсем иначе к революционной вакханалии относился Бенуа, находившийся вдали от России. Ему было уж точно не до смеха. «Слишком много обрадовавшихся мосек и храбрых воинов, — полагал он. — Мне — аристократу по настроению и вкусам — это претит». Он признавался, что его сердце не лежит к русской революции и что ему откровенно страшно вернуться в Россию, «ибо слишком ясно видишь издали, куда это всё клонит, и Версаль больно хорош!». Особенно его огорчали письма племянника Жени Лансере, утверждавшего, что «эпоха дворцов, садов, вообще царской пышности и великолепия, конечно, уже прошла безвозвратно!».

Продолжая создавать версальские пейзажи, Бенуа порицал любое участие художников в стихийном движении масс: «...во Французской революции лишь один Давид запятнал себя тем, что полез в грязную сутолоку^[43]. Никакой пользы не принёс и Вагнер тем, что лазал на дрезденские баррикады, а между тем он рисковал унести в могилу Нибелунгов, Тристана и Парсифаля». Кредо Бенуа афористично, но предельно ясно выражено в одном его январском письме 1906 года: «...мне дорога сегодняшняя и вчерашняя синица, а до журавля в завтрашнем небе мне нет никакого дела». Находясь на летнем отдыхе в Бретани, Бенуа ворчливо вспоминал «вчерашних синиц», возвращаясь в мыслях к лету 1897 года: «Мы снова в Примеле. <...> Здесь ночевал Дягилев, молодой, ещё не совершенно омерзавевшийся Серёжа, Серёжа, который ещё не учреждал «Мира Искусства», не подличал с Волконским, не погубил всего дела с театром, не оскорблял всех нас своим хамским характером, не ухаживал за мальчиками, не добивался камер-юнкерства»^[44]. Думы о Дягилеве не давали ему покоя. 15 сентября 1905 года он поведал своему дневнику: «Утром написал письмо Серёже. Оно вышло, как всегда, фальшивым. И хочется с ним поддерживать отношения, и, главное, ценишь его, а весь его стиль возмущает».

Дягилев ответил Бенуа письмом, процитированным выше, в котором также сообщал: «Выставку [Таврическую] ликвидировал почти без скандалов, и слава богу. Впрочем, не убеждён, что отосланные картины дойдут до своих мест». Понятно, что он имел в виду, — ненадёжную работу почты в условиях революционного катаклизма, охватившего Россию. Его опасения были не напрасны: действительно, часть портретов бесследно пропала и ныне известна только по сохранившимся фотографиям. Тогда же, в 1905 году, великий князь Николай Михайлович выпустил первый том «Русских портретов XVIII и XIX столетий», не

выразив Дягилеву, отыскавшему множество неизвестных ранее портретов, никакой благодарности и даже не упомянув его имени в издании. Вероятной причиной этого могла быть их приватная ссора. Из дневника Бенуа известно, что «из-за награды за выставку» они разругались: Дягилев в ответ на одно слишком задевшее его обвинение (интимного свойства), не удержавшись, позволил себе сделать довольно дерзкий намёк на точно такую же репутацию великого князя. Правда, в конце концов, их как бы примирил блестящий результат совместной деятельности. В официальной заметке журнала «Художественные сокровища России» сообщалось, что «Комитет <...> Историко-художественной выставки русских портретов в Таврическом дворце 8 февраля [1906 года] представил на благоволение Его Величества Государя Императора всеподданнейший отчёт и чистую прибыль от означенной выставки, выразившуюся в сумме 60,000 рублей».

Между тем на основе обильного фотоматериала Таврической выставки Дягилев стал разрабатывать свой издательский проект многотомного «Словаря русских портретов», увы, неосуществлённый. Помимо этого, по поручению графа И. И. Толстого, получившего в ноябре 1905 года пост министра народного просвещения, он составляет в адрес Министерства Императорского двора докладную записку, в которой поднимает вопросы реформирования художественной жизни России. В этом документе Дягилев обосновал необходимость объединения учреждений искусств «в особое ведомство по примеру Запада». Без этого, по его мнению, «невозможен ни дальнейший рост художественного творчества, ни сохранение народных сокровищ». Для осуществления реформы Дягилев считал необходимым, во-первых, выделить из ведения Министерства двора по крайней мере крупнейшие учреждения — Императорские театры и Академию художеств и, во-вторых, обеспечить их «дальнейшее существование на общегосударственных основаниях». Эти идеи Дягилева так и остались на бумаге, которую, вероятно, положили под сукно, на всякий случай, к множеству других неосуществлённых проектов революционного периода.

Любопытно, что чуть позже со статьёй «Художественные реформы» в газете «Слово» выступил Бенуа, также высказавший аналогичную мысль — о необходимости учреждения в России Министерства изящных искусств. Познакомившись с докладной запиской Дягилева, он с раздражением вопрошал: «Что же это — плагиат?» Но Дягилев написал свой проект 15 (28) ноября, а Бенуа опубликовал статью в начале декабря (нового стиля) 1905 года. Редактировал эту статью Философов, который выразил и к ней, и к её автору резко отрицательное отношение: «Теперь не время дилетантской болтовни. <...> Говорить о реформах практических

можно, живя *теперь в России*. Издалека же надо писать истинно художественные, простые культурные статьи и впечатления, чтобы живущие в России, в этом аду кромешном, могли хоть на несколько минут забыть и отдохнуть и вспомнить о вечных культурных ценностях. Ты же первый их попираешь своим разваленным холостым стилем. Ни один иностранец не позволил бы себе так цинично относиться к печати».

Взгляды Философова на внутреннюю политику России были вполне определёнными и без всякой эстетической окраски. Самодержавие как режим, подавляющий общественную и политическую жизнь страны, он отрицал огулом. «У нас положение *отчаянное*. Впереди самый серьёзный общий крах, — писал он «парижанину» Бенуа 12 декабря 1905 года. — В Москве тысячи убитых и раненых. Пулемёты стреляют с колокольни Страстного монастыря». Философов поведал Бенуа и о своих нынешних прохладных отношениях с дягилевским кружком: «Относительно «нас» у тебя сложилось ложное представление. Я вовсе уже не «мы». Я бываю в редакции «Мира Искусства» достаточно редко. Поддерживаю отношения <...>, но внутренне — я не там. Меня отделяют разговоры Валечки с Серёжей, которые для меня часто слишком утомительны. Отделяет их отношение к политике. Они относятся к ней с брюзжанием (комфорт нарушен: то почты нет, то рестораны бастуют, то света нет и т. д.)».

Разлад, возникший в отношениях двух кузенов, беспокоил многих близких к ним людей, которые строили разного рода догадки и ждали каких-то объяснений. Понимая это, Философов писал Е. В. Дягилевой: «Мережковские — мои братья. Мы столько пережили с ними глубоких, несказанных мечтаний, столько настрадались в искании Бога, что вряд ли когда можем при жизни разойтись». Под влиянием четы Мережковских Философов всё дальше уходил от старых друзей и пересматривал прежние связи. Однако он не мог так сразу поменять свой взгляд на Дягилева, хотя и готовил себя к окончательному разрыву с некогда обожаемым кузеном.

«Он жжёт свечку с двух концов и должен скоро сгореть, ещё раз вспыхнув перед концом, — думал о нём Философов. — Это человек в полном смысле влюблённый в жизнь, жизнь пяти чувств». А своей встревоженной матери, А. П. Философовой, с которой он был, по словам Гиппиус, «неуловимо нехорош», он так объяснял сложившуюся ситуацию: «Ты меня не раз упрекала, что я <...> перешёл во враждебный лагерь, причём чувствовалось, что ты боишься, не попаду ли я под вредное влияние З. Н. [Гиппиус]. Мне трудно вводить тебя во все подробности, да это и не надо. Скажу только, что мои пути с Серёжиными разошлись и что именно для того, чтобы <...> эта умственная противоположность не

перешла во враждебность, мне нужно на некоторое время от него и от «Мира Искусства» удалиться. Иначе и тут свивается какой-то клубок житейских недоразумений, неприятностей и вражды. Должен по совести сказать, что мне тяжело, очень трудно так бросать его, но я решаюсь на этот подвиг...»

В конце 1905 года между кузенами произошёл довольно серьёзный конфликт на почве ревности (из-за некоего студента). Они чуть было не подрались, как два мартовских кота, причём в общественном месте, в ресторане «Донон», где Философов обедал с Гиппиус. Разъярённый Дягилев устроил невероятный скандал. «Инцидент с Серёжей имел самые серьёзные последствия, — писал Философов 21 декабря Зинаиде Гиппиус. — Он написал маме моей письмо, в котором просит её простить его, что он не будет больше посещать наш дом, что он по *личным* причинам, а не *принципиальным* не может поддерживать со мной отношений. Пока я всё делал, чтобы разойтись принципиально, — это до конца не удалось. Но при первой житейской грязной истории, которая для меня — *лично, грязь* — Серёжа нашёл возможным совершенно устраниваться. Он эту историю считает трагичной, я же — только грязной. *Принципа* он тут не разглядывал. Себя я ничуть не оправдываю. У меня *свой* грех, но *суды* у нас совершенно разные. Итак, всё идёт к одному, и притом к живому телу. <...> Я мучительно страдал из-за Серёжи и из-за его гибели. Теперь же он сам от меня отворачивается, искренне убеждённый, что я гибну, что я лицемер, циник и жестокий. Из слабостей своих я нашёл сегодня силу для ликвидации всего старого <...> Это маленький итог маленьких дел, но не показывай [это] письмо, до свидания со мной, даже *Дмитрию* [Мережковскому]...»

Не теряя времени, Дягилев в начале 1906 года приступил к организации новой выставки современной русской живописи. Он дал ей прежнее название — «Мир Искусства». У него не было желаний реанимировать журнал или художественное объединение. Он просто поднял на щит это удачное и славное название, прочно связанное с новым искусством, соответствовавшим духу времени. Большие надежды Дягилев возлагал на молодых московских художников, поэтому часто бывал в Москве. Между тем Мережковские торопились покинуть Россию и в более спокойных условиях укрепить «братский союз» с Философовым.

«Старые нитки, связывавшие нас с далёкими и близкими, с Россией, хотим порвать — для того чтобы крепче связаться новыми», — объясняла Гиппиус Е. В. Дягилевой. 10 февраля Дмитрий первым уезжал за границу с Варшавского вокзала, в 12 часов. В тот же день из Москвы в 11 часов

возвращался Сергей, и по прибытии на Николаевский вокзал Ратьков-Рожнов сообщил ему об отъезде Дмитрия. О последней встрече с Дягилевым Философов писал из Берлина Гиппиус: «За 5 минут до отхода поезда приехал Серёжа. Мы с ним крепко поцеловались. Было страшно тяжело, очень тяжело. Жалость просто залила душу. И мне было страшно. Да и вообще очень жутко. Господи, как-то всё будет...» Ещё раз пережить такое потрясение Философов не желал, поэтому в дальнейшем он избегал встреч с Дягилевым. С того времени двоюродные братья ходили по разным дорогам.

Через две недели, 24 февраля, в Петербурге открылась выставка «Мир Искусства» в Екатерининском зале Шведской лютеранской церкви, на улице Малой Конюшенной. Сначала Дягилев предполагал провести её в новом доме Зингера на Невском проспекте, однако шестой этаж, который только и был предложен, его не устраивал. Он единолично, «вполне диктаторски», на этот раз даже без Серова, занимался отбором экспонатов и выставил около 350 работ более тридцати художников. Кроме тех, кто уже участвовал когда-то в его выставках, он впервые пригласил Б. Анисфельда, М. Ларионова, Н. Милиоти, М. Сабашникову, С. Судейкина, Н. Ульянова, Н. Феофилактова, А. Явленского. В особом разделе выставки он показал 65 произведений В. Борисова-Мусатова, организовав художнику посмертный апофеоз.

Как обычно, пристальное внимание Дягилев уделил оформлению выставки. Аркадий Рылов с восторгом вспоминал об этом в своих мемуарах: «...для каждого художника был подобран особого цвета фон: для врубелевских работ щиты были задрапированы светло-лиловым муслином, для моих работ с рамами из дуба фон сделан был из тёмно-жёлтого муслина. Картины Милиоти в золотых рамах в стиле Людовика XV висели на ярко-красном бархате, а посмертная выставка Борисова-Мусатова — вся в белых узких рамах на белом муслине. Пол затянут синим сукном. Перед картинами — горшки с гиацинтами, при входе — лавровые деревья».

На выставку Бенуа прислал из Парижа несколько работ, в том числе иллюстрации к «Пиковой даме» Пушкина. Сохраняя неприязненное отношение к Дягилеву и его последней выставке, он писал Е. Лансере: «Это грустно то, что ты пишешь о наводнении московскими хулиганами. Опять пошло Серёжино жополизание «передовым течениям». Господи, что за скука. <...> я ведь знаю, у Серёжи нет меры, и вместо того, чтобы повлиять на эту талантливую, но зелёную молодежь, он ещё более натолкнёт на глупости. Во всяком случае, он не помог усовершенствоваться

Головину, Коровину и Малютину. А одно время, когда его авторитет стоял в зените, он мог бы помочь. Скажи это ему всё, хотя и бесполезно». Бенуа, как часто бывало, не понимал стратегии Дягилева, да к тому же ещё полагал, что его популярность в России сходит на нет.

Спустя сто лет наш современник, искусствовед А. К. Якимович в одной эффектной, но, похоже, случайной статье, в которой он почему-то начисто лишает «имморалиста» Дягилева организаторских способностей, так восхваляемых всем миром, довольно метко называет Бенуа и Дягилева соответственно Аполлоном и Дионисом «Мира Искусства». Однако такое яркое сопоставление нуждается в некоторых уточнениях. Если Дягилева действительно можно сравнить с Дионисом, причём не только «Мира Искусства», им же и основанного, но и всей русской культуры Серебряного века, то для Бенуа и там и тут подходит роль всего лишь скромного «служителя Аполлона», в чём он и сам признавался не единожды. Традиционный охранитель Бенуа был бы не прочь занять более высокое место, но о лидирующих позициях он мог только мечтать. Как и многие мирискусники, он не блистал организаторским талантом, о котором в первую очередь думал В. Н. Петров, коллега Якимовича, утверждая с полным на то основанием, что «в группе «Мир Искусства» едва ли возможно назвать кого-либо крупнее по таланту, чем Дягилев».

Бенуа как строгий ментор воспевал «вечные ценности» искусства. Он не понимал нарождавшегося авангардизма и связанной с ним стихийности и случайности, интуитивных прозрений и творческого экстаза. Во многих смыслах он был полной противоположностью Дягилеву. Ему были чужды его мощная иррациональная энергия, жизнерадостность, ненасытная гедонистическая страсть, его ярко выраженное дионисийское начало. И поэтому Бенуа, преувеличивая свою наставническую роль, чаще всего оппонировал Дягилеву, стараясь его разоблачить, даже тогда, когда в этом не было никакой необходимости, когда это явно противоречило действительности, как в приведённом выше письме о московских хулиганах и передовых течениях.

Газетная критика, откликнувшаяся на последнюю выставку «Мир Искусства», оказалась на удивление благоприятной, за редким исключением. Выступил в печати и Дягилев. В своём ответе на отрицательную рецензию скульптора Ильи Гинцбурга (дружившего со Стасовым) он подчеркнул: «...вне того художественного общения, которое проявилось под знаменем «Мира Искусства», в настоящее время в России иного искусства не существует. Всё настоящее и будущее русского пластического искусства идёт и пойдёт отсюда, будет так или иначе

питаться теми заветами, которые «Мир Искусства» воспринял от внимательного изучения великих мастеров со времён Петра». Упоминаемые в статье скульптора «слёзы за рабочих» Дягилев назвал проявлением мещанства и заявил, что «если русскому искусству суждено сыграть роль в великой освободительной борьбе, то, конечно, она будет заключаться не в протокольном изображении текущих событий, а в свободном развитии индивидуального творчества».

Ещё один важный момент в дягилевской статье отталкивался от «безграмотного упрёка» Гинцбурга в том, что своё творчество мирискусники «десять лет тому назад вывезли из Парижа». Заметив, что его оппонент просто слеп «по отношению к культуре и истории», Дягилев решительно возразил: «Не мы вывезли наше молодое русское творчество из Парижа, а нас ждут в Париже, чтобы от нас почерпнуть сил и свежести». Тем самым он ясно дал понять, что его ближайшие планы связаны с организацией русской выставки в столице Франции.

Последнюю новость от Дягилева прокомментировал в свойственной ему манере Стасов: «Конечно, разве только ребёнок поверит такому бесстыдному хвастовству, такому безумному надувательству». На этот раз он назвал Дягилева «декадентским пастухом», а выставленных им художников «рабским и безвольным стадом». Не вдаваясь в подробности его разгромной статьи, отметим лишь одно — как он отреагировал на впервые показанный публике бакстовский портрет «упитанного и самодовольного» куратора выставки: «забавна претензия представить г. С. Дягилева а la Пушкин «с няней». Фигура примостившейся в углу старушки-няни, типичной для дворянского быта, вносила в портрет «художественного диктатора» совершенно особую ноту и являлась существенным дополнением его характеристики.

О портретных сеансах Бакст сообщил своей жене: «Трудно работать с Серёжей. Нужно сто раз призывать своё хладнокровие, терпение, выносить вздорные замечания... Но вот я с ним заговорил о его несчастной привязанности. Как оживилось его лицо, какой пробежал огонь в глазах! Даже это не входит в задачу моего портрета — поза уверенная, дерзкая, обдумывающая и решительная». Художник не поддался на уговоры портретируемого «сделать его красивее и тоньше». Всем живописно-пространственным построением портрета он акцентировал импозантность как важнейшую особенность замысла, что позволило ему создать монументальный образ крупнейшего деятеля русской культуры. Портрет Дягилева с няней по праву считают одной из лучших работ Бакста. Он сразу же был воспроизведён в журнале «Золотое Руно», и большинство

современников признали портрет вполне удачным.

Из писем художника известно, что начало работы над этим портретом относится к весне 1904 года. Присутствовавший на одном сеансе Серов тоже загорелся желанием написать портрет Дягилева и начал его в том же году, но по каким-то причинам не завершил. Тем не менее образ, им созданный, едва ли не самый проникновенный среди других портретов Дягилева. Он носит камерный характер, подчёркнутый тем, что «оригинал» изображён в домашнем красном халате, не до конца прописанном на холсте. Серов с лёгкостью добился поразительного сходства и запечатлел Дягилева с очень характерным для него жестом правой руки. Вскоре серовский портрет попал в коллекцию сводного брата Дягилева, Юрия, а мачехе Елене Валерьяновне он был «особенно приятен благодаря знакомому-знакомому выраженью глаз маленького Серёжи». Широкая публика смогла увидеть этот портрет только в 1914 году, на большой посмертной выставке произведений Серова в Петербурге.

В конце марта 1906 года Дягилев информировал Серова, что после закрытия выставки «Мир Искусства» в Екатерининском зале он «тотчас же» едет за границу, «сначала на Олимпийские игры в Афины через Константинополь, а затем через Италию в Париж». В это путешествие он отправился вместе со своим новым секретарём Алексеем Мавриным. Кроме того, что это был, разумеется, молодой красавец, достоверных сведений о Маврине сохранилось немного. Через несколько лет всё закончится очень плохо — красота, как известно, чаще всего обманчива. От своих секретарей Дягилев требовал быть незаменимыми во всех отношениях, но иногда ему приходилось снижать высокую планку и довольствоваться тем, что есть. «Алёша — прелестный спутник, с ним скучно, но спокойно и тепло», — писал он из Неаполя Нувелю, которого считал надёжным конфидентом.

Дягилев уже привык пользоваться безотказностью Нувеля и постоянно подключал его к своим делам. В начале этого вояжа он писал ему из Берлина: «Дурак Василий [Зуйков] забыл уложить рисунок Жени Лансере с надписью «Словарь русских портретов», и я не мог передать его Мейзенбаху. Ради Бога раздобудь этот рисунок и перешли его Meizenbach'у с письменной просьбой изготовить с него штамп медный для выдавливания на переплёте. Это очень срочно. <...> За штампом я сам к нему заеду около 25-го мая нашего стиля». Дягилев по-прежнему держал в голове свой издательский проект, связанный с изобразительным материалом Таврической выставки. Но постепенно этот замысел уходил на второй план и далее; его теснила новая идея, по словам Дягилева, «с разными

ухищрениями».

«Сердечный друг» Нувель регулярно получал от него короткие письма и почтовые открытки из многих городов, входивших в маршрут путешествия. «Акрополь невообразимо прекрасен. Народ уродлив. Игры дрянь», — лаконично сообщал из Афин Дягилев, разочарованный во внеочередных Олимпийских играх, начавшихся 22 апреля. «Греция не радует», — писал он с острова Корфу. Но вот и более важная весть из Рима: «Думаю о грандиозной русской выставке осенью в Париже. <...> Не знаю, удастся ли, но надеюсь. Завтра еду в Париж через Милан — Женеву». Ещё раньше, 20 апреля, из Константинополя Дягилев обратился к Бенуа: «Что ты думаешь, если теперь возбудить вопрос об устройстве русского отдела в *нынешнем Salon d'Automne* [Осеннем салоне]? В Петербурге на это согласны, я тоже готов взяться за дело. Не можешь ли закинуть удочку? Французы будут дураки, если не согласятся. Я берусь показать им настоящую Россию. Итак, до скорого свидания».

Бенуа между тем совсем по-другому представлял это дело (разумеется, без вмешательства Дягилева), и не исключено, что вёл двойную игру. Он сам желал заняться русской выставкой в Париже, о чём ещё в январе сообщал Лансере: «Я бы со Степаном [Яремичем] взялся за устройство её здесь, если только капиталы будут обеспечены». Вопрос упирался в деньги, и потому он пытался привлечь меценатов, в том числе Н. Рябушинского и князя Щербатова. Они не оправдали надежд Бенуа. Буквально за несколько дней до получения дягилевского письма из Константинополя, 19 апреля он уведомлял Лансере, что Рябушинский «надул с выставкой» и дал неутешительный ответ: «Больно трудное время». Участие Дягилева в организации выставки представлялось Бенуа нежелательным, но судьба распорядилась иначе.

Дягилев приехал в Париж 23 мая (по новому стилю). В тот же день Бенуа завтракал с ним и с Мавриным в *Grand Cafe*. Почти три недели Дягилев проводил встречи и переговоры с Леоном Бенедитом, Андре Салио, Францем Журденом, виконтом де Вопоэ и другими влиятельными персонами. Его успеху в значительной мере способствовала мысль привлечь к делу графиню Элизабет де Греффюль, игравшую важную роль в парижском высшем свете. «Она сгладит благодаря своему опыту все официальные шероховатости», — говорил Дягилев. С графиней, как заметил Бенуа, «Серёжа очень сошёлся (сразу сделался после этого пшютом и чуть-чуть нахальным — неисправим!)». Познакомиться с де Греффюль Дягилеву помог его родственник по материнской (евреиновской)

линии А. З. Хитрово, коллекционер, который был сразу же приглашён участвовать в работе выставочного комитета. Графиня тоже вошла в этот комитет в качестве почётного члена, как и посол России во Франции А. И. Нелидов.

Главным покровителем русской выставки в Париже являлся великий князь Владимир Александрович. Занимая совершенно особое место в деятельности Дягилева, он был первым из фамилии Романовых, кто поддержал его стремление покорить Париж русским искусством. В своих заметках Дягилев отмечал «первенствующую роль» Владимира Александровича и утверждал, что «без него русские артисты не сделали бы ни шагу в Европе». По словам современников, великий князь был большим «поклонником живописи и литературы, окружал себя артистами, певцами и художниками». Он был наделён раскатистым голосом, не терпел возражений, разве что наедине. «Будучи по натуре очень добрым, он по причине некоторой экстравагантности характера мог произвести впечатление человека недоступного, — вспоминал другой представитель царской династии, великий князь Александр Михайлович. — ...С ним нельзя было говорить на другие темы, кроме искусства или тонкостей французской кухни».

На этой почве Дягилев и нашёл общий язык с Владимиром Александровичем. В сентябре 1906 года, в разгар подготовки выставки конференц-секретарь Академии художеств В. П. Лобойков писал Остроухову, что Дягилев у великого князя «теперь как дома и может обо всём заводить разговор. Затекает спектакли в Париже («[Князь] Игорь», «Псковитянка», «Раймонда», «Павильон Армиды» и ещё новый балет)». Очевидно, что Дягилев уже составил поэтапный план Русских сезонов за границей на несколько лет вперёд, получив при этом полное одобрение своего августейшего покровителя.

Граф И. И. Толстой, давший согласие занять пост председателя выставочного комитета, сообщал Илье Репину: «Выставка, устраиваемая Дягилевым в Париже, обещает быть очень интересною и, как всё, что он устраивает, очень ловко организованною. <...> Меня он уговорил дать займы моё имя, и я не решился отказать ему, так что всё мое участие заключается в том, что Дягилев подписывается моею фамилиею на всех рассылаемых приглашениях». Таким образом, по приглашению Толстого (то есть Дягилева) в комитет вошли крупные российские коллекционеры — С. С. Боткин, князь В. Н. Аргутинский-Долгоруков, Д. А. Бенкендорф, В. В. фон Мекк, И. А. Морозов и супруги Гиршман. Это был как блестящий, так и крайне необходимый шаг, поскольку, зная, что Третьяковская галерея и

Русский музей. картин из своихсобраний ни на какие выставки не выдают, Дягилев мог рассчитывать в основном на коллекционеров и художников. Но и здесь ему приходилось лавировать. «Вообще с этой выставкой скандалов не оберёшься. Все злы, как собаки, и напуганы, как воробьи... Работать при таких условиях немыслимо», — жаловался Дягилев Серову. Однако с неиссякаемой энергией он двигался вперёд.

«Выставка состоится, и работа кипит вовсю, — сообщал Нувель 30 июля Бенуа. — Денег Серёжа добыл в Москве пятьдесят тысяч, из них тридцать идут на устройство выставки, а двадцать на благотворительность. Декоративным устройством заведует главным образом Бакст, отчасти Головин <...> Серёжа будет в Париже около 15 сентября, выставка откроется 15 октября [нового стиля]. Художники, насколько мне известно, относятся к выставке сочувственно». Нувель слишком скромно высказался о художниках, в среде которых царил ажиотаж: многие из них с восторгом приняли приглашение Дягилева и с воодушевлением взялись за новые холсты. «От души желаю полного успеха этому делу!» — восклицал К. Юон. Однако В. В. Стасов, доживающий свой век, был непреклонен. Уже сам факт, что «пройдоха и пролаза» Дягилев готовит выставку для Парижа, приводил его в ужас. Он с неизбывной горечью сетовал на невзгоды, которые «грозят нашему бедному искусству». Да так и умер 10 (23) октября, через неделю после праздничного вернисажа, не желая верить сообщениям парижских корреспондентов о триумфальном успехе русского искусства в столице Франции.

Для устройства выставки Дягилев приехал в Париж с двумя секретарями — Нувелем и Мавриным. С недавних пор Бенуа особенно поражало, что его давние друзья, «которые принадлежали к «сторонникам однополой любви», теперь совершенно этого больше не скрывали». С одной стороны, это как будто шокировало Бенуа, а с другой — позволяло выведать массу интимных подробностей, всегда для него интересных. На этот раз его огорошили вестью, что Валечка Нувель приехал заодно и лечиться от венерической болезни. «С. С. Боткин гоготал, узнав об этом, — записал в дневник Бенуа. — В первый раз слышит, чтобы у педерастов мог быть триппер». В курсе этого события был и Бакст, сообщивший Сомову в Петербург, что «Валечке чуть не отрезали мужскую гордость — вот куда заводят злоупотребления и главным образом самоуверенность». Алёша Маврин, как отметил Бенуа, «всё ещё «законная жена» Серёжи». Он до сих пор, по-видимому, не проявил необходимых секретарю деловых качеств, но всё-таки участвовал в распаковке прибывших на выставку картин и других делах, не столь значительных.

Бенуа упрекал Дягилева в «безумном транжирстве», когда узнал, что на парчовую обивку двух залов было потрачено пять тысяч рублей. «Такая же глупая трата на вечный бакстовый боскет, которым он здесь всё равно никого не удивил и который вышел очень тщедушным», — наводил критику Бенуа. Он ворчал, что Дягилев, как обычно, был «жестоко несправедлив», отдав «лучшие места своим новым фаворитам Кузнецову и Судейкину», и при этом «загубил» нелюбимых петербуржцев. «Отношения мои за время [подготовки] выставки с Серёжей не испортились с виду, хотя по обыкновению он старался отовсюду меня оттирать», — поверял дневнику Бенуа, сделав для себя нерадостный вывод: «Никогда мне с ним ничего не сладить». Вместе с тем он отметил и положительные моменты: «Устройство выставки шло обычным порядком. Серёжа пренебрегал всем, не ездил с визитами в нужные места, но просиживал дни, развешивая картины и до смерти мучая обойщиков. Как всегда, всё до последнего момента казалось хаотичным, а потом вдруг устроилось и облагородилось».

Согласно намеченному плану дягилевская выставка «Два века русской живописи и скульптуры» при Осеннем салоне торжественно открылась 15 октября в присутствии президента Французской республики Армана Фальера. Экспозиция была размещена в двенадцати залах Большого дворца (*Grand Palais*), построенного к Всемирной выставке 1900 года, и вмещала более 750 произведений ста художников. «Настоящая выставка представляет краткое обозрение развития нашего искусства, составленное под современным углом зрения, — писал Дягилев в предисловии к каталогу выставки. — Все элементы, которые оказали прямое воздействие на нынешний характер нашей страны, представлены на ней. Это верный образ сегодняшней художественной России, её искреннего одушевления, её почтительного восхищения перед прошлым и её горячей веры в будущее». А далее он утверждал, что «эти 12 залов составляют ансамбль, изменяющий обычное представление о «русской сущности» в искусстве». Своим заявлением он как бы бросал вызов французской публике, и особенно художественной критике, с главными представителями которой встречался в Париже накануне вернисажа. Этому же способствовала и де Греффюль, которая была «без ума от выставки» и, по свидетельству Бакста, «обещала подогреть прессу и устроить особенное галй». Поэтому неудивительно, что выставка получила широкий резонанс в печати.

Начало экспозиции — около сорока новгородских, ростовских и строгановских икон XV–XVII веков из собраний Н. Лихачёва и А. Хитрово — впервые знакомило европейскую публику с древнерусской живописью.

Искусство XVIII и XIX столетий было представлено в живописных портретах и пейзажах, а также в скульптуре. Используя опыт Таврической выставки, Дягилев блестяще преподнёс творчество Рокотова, Левицкого, Боровиковского, Шубина, Венецианова, Брюллова, Кипренского... Половину экспозиционной площади занимали произведения, созданные за последние 15 лет. Наиболее цельно и представительно были показаны работы Левитана, Серова, Врубеля, Трубецкого, Якунчиковой, Рериха, Сомова, Борисова-Мусатова, Бенуа и Бакста. В двух последних залах Дягилев выставил картины новейших художников, в основном москвичей-«хулиганов», по определению Бенуа, участвовавших в последней выставке «Мир Искусства», и ещё нескольких молодых живописцев, в том числе Н. Гончарову. Несмотря на отдельные пробелы экспозиции, в частности отсутствие произведений Александра Иванова, Виктора Васнецова, Сурикова, Нестерова и ведущих передвижников, комиссар выставки сумел реализовать её замысел в невиданной прежде полноте и удивительном размахе.

Двадцатилетний поэт Николай Гумилёв, которого Брюсов просил написать статью о дягилевской выставке в Париже для журнала «Весь», полагал, что «она [выставка] слишком велика по замыслу». Но не все соотечественники, входившие даже в круг Дягилева, смогли оценить этот замысел. Так, Мережковские (вместе с Философовым), переживавшие время во Франции, по свидетельству Бенуа, ругали выставку: «Родина при смерти, а вы ещё ногами топчете». Княгиня Тенишева тоже бранила на чём свет стоит и решила собрать свою альтернативную выставку в Париже, чтобы показать «достойные» работы тех художников, которых «Дягилев дурно представил». Она писала Рериху: «Дягилев здесь вертится в высшем свете, принят с честью в посольстве и всюду рекламируется со своими двумя сателлитами Бакстом и Бенуа <...> Да, они, т. е. Дягилев и К°, забрали страшную силу, и бороться с ними не знаю каким оружием».

Франция со всей любезностью отреагировала на выставку из России. Десять художников, среди которых Врубель, Бакст, Бенуа, Грабарь, Юон и Ларионов, были избраны членами Общества Осеннего салона с правом внеконкурсного участия на его выставках. При выборе кандидатов на это членство комиссар выставки отеснил кого-то более талантливого и достойного в пользу Татьяны Луговской, жены Юрия Дягилева, чем неизбежно вызвал роптание художников. Почётными членами Салона стали сам Дягилев, коллекционеры И. А. Морозов, супруги Боткины и чета Гиршман. Кроме того, к французскому ордену Почётного легиона были представлены Бакст и Бенуа, также и Дягилев, отказавшийся от такой

излишней чести.

Однако его организаторские способности и заслуги высоко оценила не только Франция. На страницах английского журнала «The Studio» по достоинству отмечались его усилия, благодаря которым «выставка была открыта в короткие сроки в декоративной обстановке редкой красоты». По мнению Генри Франца, автора рецензии, экспозиция русского отдела «превзошла по интересу и новизне всё, что этот Салон показывал нам до настоящего времени». Дягилев получил массу заманчивых предложений: выставку были готовы принять в Лондоне, Вене, Брюсселе, Барселоне, Дрездене, Праге, Мюнхене и Венеции.

Русский отдел при Осеннем салоне продолжал работать до 11 ноября. Затем в декабре, согласно ранней договорённости, выставка экспонировалась в Берлине, в Салоне Эдуарда Шульте. «Перед открытием явился Вильгельм II со своей семьёй, — вспоминал Грабарь, — и мне, свободно владевшему немецким языком, приходилось главным образом давать объяснения. Дягилев говорил по-немецки неважно и разговаривал с Вильгельмом по-французски. Кайзер вёл себя прегнусно и преглупо, всё время становясь в позы и изрекая сомнительные истины». Сам Дягилев «из этого скучного и нудного Берлина» о том же сообщал 14 декабря Нувелю: «Единственно любопытным было поболтать с Вильгельмом, но он говорил такие глупости, что уши вяли. И апломбу больше, чем у меня. В общем, темно, сыро и скучно. Выставка удалась и разместилась. Немцам нравится, народу — толпа. Всё то же самое!»

Берлинскую скуку Дягилева тем временем развеял приезд Сергея Маковского. Слово за слово — они разругались. Их разногласия касались, скорее всего, концепции выставки и некоторых показанных либо непоказанных на ней произведений. Маковского не мог не задевать тот факт, что живопись его отца и дяди — двух братьев Маковских, Константина и Владимира, Дягилев не выставлял принципиально. Наряду с этим Маковский, по последним сведениям Бакста, вместе с Рерихом, за которым стояла Тенишева, и одним журналистом из «Нового времени» образовали союз против Дягилева и его ближайших сподвижников. Подружившийся с княгиней Тенишевой С. Маковский в скором времени опубликовал недоброжелательную статью «Русская выставка в Берлине», пройдясь по «недоработкам» Дягилева и обвиняя его в «развязной самонадеянности ловкого «предпринимателя». Формулировку этого обвинения в советское время, как известно, подхватит Луначарский.

Бенуа, знавший о берлинском конфликте с Маковским и постоянно недовольный Дягилевым, любил обсудить с товарищами его невыносимый

характер и диктаторство. Он с жадностью ловил каждое слово, сказанное не в пользу Дягилева. Нечто в этом роде прозвучало из уст Грабаря при закрытии выставки в Париже, за что Бенуа зацепился с какой-то тайной надеждой. На это Грабарь ответил ему: «Что касается Дягилева, то ты меня считаешь за осла, если думаешь, что я в печати собираюсь его развенчивать! Что за кошмар? Как же можно нам о нём писать иначе как в высоком штиле? Его значение огромно».

Да, в нелёгких условиях протекала деятельность Дягилева. А тут ещё одна ссора, более серьёзная, с итальянским сенатором Фраделетто, от которого зависела судьба русского отдела на Международной выставке (Биеннале) в Венеции. Генеральный секретарь этой выставки Антонио Фраделетто высказал несколько претензий к комиссару русской секции и, обнаружив несоблюдение им правил соглашения, просто отозвал своё предложение. Дягилев обвинялся в том, что до сих пор не удостоил визитом Венецию, не оценил место будущей экспозиции — России предполагалось выделить большой зал Выставочного дворца — и не обсудил всех деталей с организаторами Биеннале.

Некоторые детали предстоящего обсуждения, как выяснил Дягилев, носили тенденциозный характер, что его огорчало больше всего. Он сообщал графине де Греффюль в письме от 12 января 1907 года: «... господин Фраделетто не скрывает своего жёсткого мнения по поводу современной части парижской выставки. Ни один из моих коллег (или сотрудников) по многим художественным предприятиям, которые я организовывал, ни великий князь Владимир, ни великий князь Николай, ни принцесса Ольденбургская, ни великий герцог Гессенский, ни Императорская Академия художеств, ни мюнхенский Сецессион, ни, наконец, Осенний салон не контролировали мои проекты и *не пытались навязать свою волю*, даже косвенным образом, что я никогда и не принял бы».

Современное искусство было недоступно пониманию Фраделетто, и заниматься его пропагандой он не желал. (Об этом, в частности, свидетельствует тот факт, что в 1910 году он решил убрать с Биеннале картину Пикассо, показавшуюся ему слишком дерзкой.) Призывая на помощь графиню де Греффюль, Дягилев писал ей: «Я хотел бы не лишаться своей свободы никоим образом и организовать выставку в соответствии с моими достоинствами и недостатками, которые, в конце концов, являются достоинствами и недостатками моей страны». Он как бы отождествлял себя с Россией и, пытаясь восстановить свои позиции, настойчиво добивался её участия в VII Интернациональной художественной выставке в Венеции.

Для этого ему потребовалось вступить в переписку не только с графиней де Греффюль, но и с послом Италии в России и даже мэром Венеции.

Графиня в свою очередь писала Фраделетто, что у Сергея Дягилева «есть способность реально действовать — у него есть *талант быть успешным* в том, что он делает, — что встречается довольно редко — то, что он обещает сделать, он обязательно исполнит». Один из аргументов Греффюль в защиту Дягилева состоял в его славянском складе ума, отличном от латинского менталитета итальянцев и французов. Она призывала проявить снисходительность к недостаткам Дягилева и принять их как нечто характерное для славян. После вмешательства мэра Венеции и посла Италии в России Фраделетто не мог не принять русской выставки, однако значительно уменьшил её количественный состав, так как центральный большой зал Выставочного дворца уже был отдан другой стране. Также отпало первоначальное требование Фраделетто, чтобы зал был украшен в русском национальном стиле. Дягилев, таким образом, смог показать не более сотни живописных и скульптурных работ тридцати трёх художников в одном из боковых залов дворца, без особых оформительских изысков.

Экспозиция была на редкость незатейливой и немирискуснической. Произведений Бенуа, Лансере и Добужинского не было вообще. Основное внимание Дягилев уделил Врубелю, Сомову и молодым московским живописцам. Много выставил скульптуры. Мраморный бюст Максима Горького скульптора С. Судьбинина, ученика О. Родена, воспринимался некоторыми критиками как «слабое эхо русской революции», полностью отсутствовавшее в других показанных работах. Выставка в Венеции, открывшаяся в конце апреля 1907 года, имела мало общего с роскошными дягилевскими выставками в России, Париже и Берлине, тем не менее она тоже пользовалась большой популярностью у публики. По утверждению современного итальянского искусствоведа Маттео Бертеле, среди сорока залов Выставочного дворца русский зал стал самым посещаемым. А вот какие впечатления вынес из этого зала известный российский певец Леонид Собинов: «...русский отдел на выставке поражает желанием непременно удивить свет самобытностью и развязностью приёмов. Лучшее, что есть, это бакстовский портрет Дягилева (комиссара отдела) и портреты Серова <...> Есть разухабистые малявинские бабы, есть рисунки и эскизы Головина для Мариинского театра, есть две-три причуды Врубеля...»

Выставка в Венеции оказалась последней для Дягилева. За десять лет успешной выставочной деятельности он создал 19 экспозиций в Санкт-

Петербурге, Москве, Мюнхене, Берлине, Дюссельдорфе, Кёльне, Дармштадте, Париже и Венеции. В подборе экспонатов он как никто другой умело сочетал эстетические принципы и «просвещённый деспотизм», позволив в полной мере проявиться своему стихийному вкусовому темпераменту. Он мог быть вполне удовлетворён. Наконец-то сбылась его давняя мечта, о которой он писал Бенуа ещё в мае 1897 года: «Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить её и, главное, поднести её Западу, возвеличить её на Западе...» Триумфальное вхождение русского изобразительного искусства в европейскую художественную жизнь состоялось.

Глава семнадцатая

«ПРАКТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛИСТ»

РУССКИЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ КОНЦЕРТЫ И «БОРИС ГОДУНОВ» В ПАРИЖЕ

Общество Осеннего салона регулярно, два раза в неделю, проводило в выставочных залах музыкальные концерты. В рекламном проспекте Салона сообщалось и о русских концертах, где посетители могли услышать камерные сочинения А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, А. Лядова и А. Глазунова. К организации как минимум одного из концертов имел отношение Дягилев, пригласивший ведущих петербургских артистов, в том числе высоко им ценимую Фелию Литвин. Эта талантливая певица, хорошо известная и в России и во Франции, символически соединяла культуры обеих стран.

«Дурацкий концерт на выставке. Серёжа страшно занервничал. Провал», — кратко записал в дневник 5 ноября 1906 года Бенуа. Противоположного мнения был французский музыкальный критик Робер Брюссель, опубликовавший 7 ноября в газете «Фигаро» хвалебную статью «Концерт на выставке русского искусства», в которой попутно рассказал читателям и о блестящем организаторском таланте Дягилева. Игорь Грабарь совершенно справедливо отметил в своих мемуарах: «Концерт явился не меньшим событием, чем выставка, и был пробным шаром, определившим всю дальнейшую линию деятельности Дягилева в Париже». Вернувшись в конце того года из Берлина в столицу Франции, Дягилев вплотную приступил к переговорам о будущих весенних концертах русской музыки в Парижской опере.

Выстраивая программу, он радостно сообщал Елене Валерьяновне, что первый концерт начнётся первым действием «Руслана и Людмилы» Глинки: «Ты чувствуешь, в первый раз в Grand Opéra раздадутся звуки увертюры! Мы недаром как-то «органически» всей семьёй любили это». На Сергея нахлынули пермские воспоминания о домашних музыкальных концертах, о неутомимой концертной деятельности его родителей и родственников. Он тут же вспомнил о своих уроках музыки — в Перми, Бикбарде, Петербурге, о своём страстном желании стать известным музыкантом и, возможно, сожалел, что так и не сумел добиться успеха на этом поприще.

Испытывая недовольство самим собой, своим неустойчивым статусом в обществе, в январе 1907 года он писал мачехе: «Не забудь, что у меня нет ни личных средств, ни официального положения, а потому вся моя деятельность сводится к личному впечатлению, и это очень трудно — всё время производить впечатление, и к тому же благоприятное. Как-то устаёшь. Вот уж воистину высшая школа человеческого общения. Надо не только ладить с людьми, но и поставить себя в их глазах...»

Другое дело — музыка. Под воздействием её чарующих звуков он мог вполне оставаться самим собой, не сильно заботясь о производимом впечатлении. Когда Дягилев играл на рояле и доходил до трудного места, он прикусывал язык. Такая забавная привычка, сохранившаяся с детских лет, не могла пройти мимо глаз графини де Греффюль. Он пленил её своей подлинной музыкальностью, и после нескольких встреч осенью 1906 года она убедилась, что Дягилев — «человек исключительно большой художественной культуры». Графиня с удовольствием вспоминала, как «он сел за рояль, открыл ноты и заиграл вещи русских композиторов», совершенно ей неизвестные: «Играл он прекрасно, и то, что он играл, было так ново и так изумительно чудесно, что когда он стал говорить о том, что хотел бы на следующий год устроить фестиваль русской музыки, я тотчас же, без всяких колебаний и сомнений, обещала ему сделать всё, что только в моих силах, чтобы задуманное им прекрасное дело удалось в Париже».

К этому проекту был привлечён упомянутый выше Робер Брюссель, написавший для «Фигаро» целый цикл из восьми статей, посвящённых истории русской музыки — от её народных и духовных истоков до творчества композиторов «Могучей кучки». Последняя публикация состоялась 1 мая 1907 года, накануне Русских исторических концертов в Парижской опере.

Тем временем в отечественной печати сообщалось, что на проведение музыкальных концертов в столице Франции Дягилеву удалось получить солидную субсидию в размере 70 тысяч рублей (180 тысяч франков). Известно, что в финансировании участвовало Товарищество Российско-Американской резиновой мануфактуры «Треугольник», в частности один из его директоров — Г. Г. Гильзе ван дер Пальс, голландец, уже давно обосновавшийся в Петербурге, где он построил прекрасный особняк в стиле модерн. Он был страстным меломаном и, по некоторым сведениям, входил в попечительский совет Императорского Русского музыкального общества. Вопреки всему злые языки утверждали, что Дягилев добился денег от «резиновых баронов», устроив им «чашку чаю» у великого князя Владимира Александровича.

Ещё одним спонсором, не столь значительным по вложенной сумме, был Александр Танеев, управляющий Императорской канцелярией (в которой с апреля 1901 года числился на службе Дягилев). Он и предложил своему подчинённому организовать цикл концертов русской музыки в Париже, положившись на его вкус и предоставив ему полную свободу действий. Как и более известный его родственник — московский композитор Сергей Танеев, царский сановник на досуге также занимался сочинительством музыки, но высот в этом деле не достигал, хотя его одноактная опера «Мечь Амура» с декорациями Бенуа ставилась даже в Эрмитажном театре. И поэтому нет ничего удивительного в том, что председателем комитета по организации исторических концертов в Париже стал А. С. Танеев, а в концертную программу была включена его 2-я симфония.

В составлении программы Дягилев пользовался и советами маститого Римского-Корсакова, которого он настойчиво уговаривал принять в концертах непосредственное участие. «На концерты эти Корсаков долго не хотел ехать, заверяя, что он не хочет выступать там, где «ненавидят нашего Чайковского», — вспоминал Дягилев, — ходил часто ко мне в гостиницу «Европейская» [в Петербурге] обсуждать вопрос отъезда, появлялся в огромной шубе и замёрзших очках, волновался, грозил длинными пальцами, бранил всю французскую музыку и вдруг однажды, вернувшись домой, я нашёл его маленькую визитную карточку, на которой было написано: «Коли ехать, так ехать! — кричал воробей, когда кошка его тащила по лестнице». И он поехал».

Для участия в парижских концертах кроме Н. Римского-Корсакова Дягилев пригласил А. Глазунова, С. Рахманинова и А. Скрябина. Все эти композиторы выступали в качестве дирижёров и исполнителей своих сочинений. Оркестром дирижировали Феликс Блуменфельд из России, Камиль Шевиллар из Франции и всемирно известный «гениальный венгр» Артур Никиш, возглавивший мощный дирижёрский корпус. Из других музыкантов были приглашены польский пианист И. Гофман, российские певцы Ф. Шаляпин, Д. Смирнов и Ф. Литвин.

Находившийся в зените славы Л. Собинов, к которому Дягилев несколько раз обращался, отказался участвовать в концертах, о чём наверняка сожалел позднее. Вместо него был приглашён молодой тенор Дмитрий Смирнов, полностью оправдавший надежды импресарио. Артист сообщал в мемуарах: «Дягилев много помог мне в моей карьере <...> В Париже со мной произошло какое-то чудо: в Москве пресса меня бранила, здесь же редактор газеты «Фигаро» дал обо мне хвалебную рецензию на

первой странице газеты, после того как я спел Баяна из оперы «Руслан и Людмила» под управлением Артура Никиша. Он написал, что за одного Смирнова отдаст четырёх Карузо». От успеха Смирнова выиграл и Дягилев, иначе ему пришлось бы заплатить за выступление Собинова огромную сумму. «Уж очень дорого стоили артисты вроде Никиша, Шаляпина и т. п.», — свидетельствовал Скрябин, считавшийся в начале века наиболее радикальным из русских композиторов.

Его только что завершённую (но не оркестрованную) симфоническую «Поэму экстаза» Дягилев услышал одним из первых. Она прозвучала в авторском исполнении на рояле в гостиной номера парижского отеля, где проживал главный организатор русских концертов. На этой неофициальной премьере «Поэмы экстаза» присутствовал и Нувель, который вспоминал, что после прослушивания музыки состоялся продолжительный разговор с композитором. Скрябин сказал, что это сочинение навеяно русской революцией, её идеалами, и поведал много любопытного о своих творческих планах, изложил революционные мысли о возможностях синтеза звука и света с эффектом меняющихся красок.

Идею светомузыки, как известно, Скрябин пытался воплотить в «Прометее» («Поэме огня»), что вызывало интерес Дягилева к этому произведению, российская премьера которого состоялась в 1911 году. Но сотрудничества у них не получилось, они не нашли общего языка. «...«Прометей» — это старо, банально, музыка XIX века, Чайковский — без его таланта; так вещает г-н С. П. Дягилев после того, как Скрябин его куда-то далеко послал за предложением инсценировать «Прометея»; мило?» — сообщал композитор Н. Мясковский одному музыкальному критику осенью 1913 года. В том же году состоялось лондонское исполнение этой симфонической поэмы, которое и через семь лет вспоминал Дягилев, не забывший о конфликте с композитором: «Чтобы лучше понять «Прометея» Скрябина, организаторы одного концерта предусмотрели исполнение этого произведения два раза в один вечер. После первого раза моя приятельница была очарована музыкой. После второго — она пришла в отчаяние, так как более уже ничего не понимала». Дягилев, в конце концов, стал называть Скрябина «анормальным».

Однако он всё же не был злопамятным, умел прощать и, надеясь на взаимность, обратился к этому композитору в 1913 году — после неожиданной ссоры, случившейся на Русских исторических концертах в Парижской опере весной 1907 года. Скрябину тогда не досталось пригласительных билетов, о чём он с возмущением жаловался Дягилеву. Тот ему сказал, что он не подрядился обеспечивать каждого

контрамарками, это не его обязанность, а ещё добавил: «Не хворы и сами приобрести». Тут Скрябина понесло:

— Да как вы смеее обращаться со мной подобным образом! Позвольте мне напомнить вам, что я-то избранный представитель самого искусства, а вот вы... Вам предоставлена возможность баловаться на его окраине... Но по мне, таким людям, как вы, трудно обнаружить резон своего существования!

От такого резкого наскока Дягилев даже потерял дар речи; единственное, что он смог произнести: «Подумать только, что вы, Александр Николаевич...»

А вот с Шаляпиным у Дягилева завязалась крепкая дружба. Бенуа с умилением писал в мемуарах о «музыкальных сеансах совершенно интимного характера», которые устраивались в гостиничном номере Дягилева накануне исторических концертов: «...под аккомпанемент самого Серёжи Шаляпин пропевал то вполголоса, как бы для проверки, а то и во всю свою тогдашнюю мощь то, что он собирался поднести публике. В том же номере однажды — около полуночи — Фёдор Иванович неожиданно предстал перед нами таким, как Бог его создал, спустившись по служебной лестнице из своего номера над дягилевским». Бенуа обожал такие подробности: они вносили в его относительно размеренную жизнь яркие и запоминающиеся образы. Ближе к этой теме ещё одно его наблюдение, изложенное в письме В. Серову от 1 мая (н. с.) 1907 года: «Здесь начинает собираться *dtat-major du gdneralissime Diaghilew* [штаб генералиссимуса Дягилева]. Самого его я застаю вчера в донельзя Потёмкинском виде (и вот как ты должен его написать) — шёлковым золотистом халате нараспашку и в кальсонах с горизонтальными полосками. Было уже около часу дня, но его светлость лишь изволила вылезать из кровати. Тут же чёрненький и немножко жёлтенький Валечка Нувель, с потрясающим мастерством завязывающий галстук. Поджидаем Вас. Приехал бы: тряхнули бы стариной, полно киснуть».

В Париже Дягилев неожиданно встретил своего кузена Д. Философова, свободного на какой-то срок от опеки Мережковских, отдохавших на юге Франции. В прошлом году, в период прохождения русской выставки на Осеннем салоне, их встреча так и не состоялась по той причине, что Дягилев старался избегать контактов с Мережковскими. Тогда Татьяна Луговская-Дягилева сообщала в письме из Парижа своей свекрови Елене Валерьяновне: «Серёжа плакал в ресторане, на народе, не мог справиться с собой и до мелочей выпрашивал нас, после первого посещения нашего Димы». Но на этот раз Философов «пал» — бывал и на

русских концертах в Опере, и у Дягилева в отеле. Узнав об этом «падении», ревнивая Гиппиус обвиняла его то в «старой психологии», то в «старой физиологии». Она сварливо ему выговаривала: «А теперь фрак и музыка хорошая, и Нувель рядом вместо меня, и настроение, и всё так просто и естественно, и мило и хорошо, и ни подо что не подоткнёшься».

Пять Русских исторических концертов, прошедших в Парижской опере с 16 по 30 мая, удались на славу. Их основную идею Дягилев, несомненно, заимствовал от своих родителей, которые ровно 20 лет назад организовали два концерта с точно таким же названием в пермском городском театре. Он значительно развил и укрупнил эту идею. Используя свои обширные связи с музыкальным миром не только России, но и Европы, он собрал лучшие силы. В программе концертов — краткой, но изысканной антологии русской классической музыки — прозвучали произведения Глинки, Бородина, Кюи, Балакирева, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова, А. Танеева, Ляпунова, Рахманинова и Скрябина. Биографические сведения о них, их автографы и портреты (созданные художниками Репиным, Серовым, Бакстом) Дягилев поместил в печатной программе концертов. Имея за плечами опыт редактора «Ежегодника Императорских театров», он со знанием дела преподнёс в этом изящном издании сведения о главных исполнителях, фотопортреты артистов (особенно много шаляпинских) и некоторые эскизы декораций русских оперных спектаклей. Аннотации для программы написал музыковед А. Оссовский по заказу Дягилева.

«Первый концерт кончился ужаснейшим скандалом, — вспоминал Дягилев несколько лет спустя. — Предпоследним номером шёл акт Владимира Галицкого из «[Князя] Игоря», в котором в первый раз в Париже выступал Шаляпин. Номер этот имел такой успех, что публика никак не могла успокоиться и всё вызывала Шаляпина. Дирижировавший концертом А. Никиш вышел, чтобы играть последний номер — «Камаринскую» Глинки. Он несколько раз поднимал руки, чтобы начать, но публика не унималась. Тогда, обозлившись, он бросил палочку и ушёл. Публика не знала что делать, многие начали уходить, наверху принялись шуметь, и вдруг, в минуту затишья, сверху театра, на всю залу завопил зычный бас по-русски: «Камаринскую, ё... вашу мать». Великий князь Владимир Александрович, сидевший рядом со мной в ложе, встал и обратился к жене: «Ну, кажется, нам пора домой, княгиня». Так окончился мой первый [музыкально-театральный] дебют в Париже!»

В интервью, напечатанном 4 июня 1907 года в «Петербургской газете», Дягилев заявил, что «если этот концерт не удалось окончить по причине

шума, то это не значит, что не было успеха». Он подтвердил «самый большой успех» Шаляпина и Римского-Корсакова. Также сообщил, что очень понравился московский тенор Смирнов, которого «наперерыв приглашали петь в великосветских домах» парижского предместья.

Русская музыка в таком объёме оказалась подлинным откровением для французов. Известно, что Морис Равель не пропустил ни одного концерта. «Мы были очень увлечены русскими», — утверждал его друг Морис Деляж. В то время как Римский-Корсаков дирижировал сюитой «Ночь перед Рождеством», Равель и его друзья «застывали от изумления, глядя на большие голубые очки этого старого волшебника «Антара»^[45], который знал Бородина и жил вместе с Мусоргским». «Знаменательным событием невероятной важности» назвал эти концерты молодой итальянский композитор и пианист Альфредо Казелла, живший тогда в Париже. Вот что он писал о них в своих мемуарах: «Ещё никогда русская музыкальная школа не была представлена в такой величии и во всём многообразии своих проявлений. Эти концерты произвели глубокое впечатление на всех музыкантов...»

По инициативе К. Сен-Санса, которого Дягилев знал уже около пятнадцати лет и у которого он когда-то намеревался брать уроки композиции, 27 мая в честь русских артистов состоялся раут в парижском зале Плейель. На этом торжественном вечере пел и Шаляпин.

Гениальный бас «царь Фёдор» вспоминал: «Я с восторгом согласился принять участие в этих концертах, уже зная, как интересуется Европа русской музыкой и как мало наша музыка известна Европе. Когда я приехал в Париж и остановился в отеле, где жил Дягилев, я сразу понял, что затеяно серьёзное дело и что его делают с восторгом. Вокруг Дягилева движения и жизни было едва ли не больше, чем на всех улицах Парижа. Он сообщил мне, что интерес парижан к его предприятию очень велик и что хотя помещение для концертов снято в Большой Опере, но положительно нет возможности удовлетворить публику, желающую слушать русскую музыку».

Со своей колокольни вещала княгиня Тенишева: «Слава богу, наши уродливые концерты кончились. Что эта была за бессистемность, какая подтасовка — трудно Вам описать! Исторического в них ничего не было». «Последние три концерта можно считать совершенно неудавшимися, — сообщала она Рериху, — кто-то распустил слух, что на второй концерт пришли люди с бомбами, предназначавшимися великим мира сего. Поэтому великих больше ни на одном концерте не было <...> Слух же о бомбах расхолодил публику, уже и так недовольную, что концерты были не

выполнены по программе». Выпады Тенишевой, о которых Дягилев, наверное, даже и не знал, не могли ему причинить никакого вреда. Результатом этих концертов он был доволен: Парижская опера всерьёз заинтересовалась русской оперой. Для него это было наиболее важным и желанным, и он уже вёл переговоры на эту тему. «Концерты нужно было устроить, и нужно было сейчас, не раньше и не позже», — утверждал Бенуа, посвящённый в дальнейшие планы.

Первоначально Дягилев планировал постановку двух оперных спектаклей в Париже — «Бориса Годунова» на русском языке и «Садко» по-французски. «От Вас я жду помощи, — писал он Римскому-Корсакову, — ибо считаю дело общим. Не забудьте, что великого князя Владимира я должен убедить, что наше предприятие полезно с национальной точки зрения; министра финансов, что оно выгодно с экономической стороны, и даже директора театров, что оно принесёт пользу для Императорской сцены!! И сколько ещё!!! И как это трудно!» Поскольку Римский-Корсаков не согласился на купюры в довольно длинной опере «Садко», её постановка в Парижской опере сначала была перенесена на поздний срок, а затем и вовсе отменена. Поэтому Дягилев сосредоточился на «Борисе».

Вообще-то семья Романовых намекала ему, что было бы лучше поставить оперу Чайковского. Об этом Дягилев писал в своих несостоявшихся мемуарах: «Евгений Онегин» всегда была самая популярная опера в России, и когда я впервые устраивал оперный сезон в Париже, Двор очень жалел, что я не с неё начал мои представления. Когда же императрица Александра Фёдоровна услышала, что я ставлю «Бориса», она мне сказала: «Неужели нельзя было отыскать ничего более скучного?». Здесь же Дягилев поясняет: «дочери Николая II были названы Татьяна и Ольга», — именно поэтому императрице хотелось бы, чтобы в программу Русского сезона в первую очередь вошёл «Евгений Онегин». Тем не менее эта опера Чайковского в антрепризе Дягилева никогда не ставилась.

«Борис» был действительно *первой* оперой, вошедшей в иностранный репертуар и перевернувшей взгляд иностранцев на русскую музыку. Парижане сами это понимали — один из двух директоров Grand Opéra Бруссан приезжал по этому поводу в Петербург, я устроил ему приём у Государя [Николая II], — продолжал Дягилев. — Бедный Бруссан, бывший баритон из их оперы в Лионе, буквально трясся в лихорадке, когда ехал в Царское Село, а тут ещё ему не повезло — когда его ввели в кабинет Государя, Его Величество стоял задумавшись спиной к нему и смотрел в сад. Бруссан чуть не упал в обморок, не зная что ему делать в эти, как ему

показалось, бесконечные минуты ожидания. Обернувшись и увидев Бруссана, Государь вздрогнул, чем ещё более его испугал, однако, поняв, кто это, сказал, что рад тому, что Grand Opéra решила обратить внимание на русские произведения и что со своей стороны [он] указывает на оперы Чайковского.

После этого было сделано с Grand Opéra соглашение, по которому дирекция предоставляла безвозмездно зал и оркестр в наше распоряжение на шесть представлений «Бориса», с тем чтобы после этих спектаклей вся обстановка, декорации и костюмы поступили в собственность Grand Opéra, дабы дать возможность ввести «Бориса» в постоянный репертуар на французском языке, — констатировал Дягилев. — Идея эта в дальнейшем не была выполнена, так как дирекция театра продала всю постановку в Metropolitan Opera в Нью-Йорке, где эта опера и была поставлена».

Первым делом Дягилев убедил своего главного покровителя, великого князя Владимира Александровича, в том, что необходимо сделать парижскую премьеру «Бориса Годунова» «наивозможно богаче» — преподнести её во всём великолепии оперного спектакля, в самой совершенной сценической форме. Тщательно обдумывая детали столь желанного для него театрального проекта, он пребывал в несомненном творческом озарении вопреки всем препятствиям, как прошлым, так и настоящим. Бенуа справедливо утверждал: «И на сей раз им овладел тот поглощающий, близкий к мономании энтузиазм, который овладевал им каждый раз, когда перед ним вырастала какая-либо новая задача, причём его не только не отпугивали трудности её решения, а напротив, они больше всего его манили и прельщали».

Для сбора древнерусских костюмов и предметов быта с целью использовать этот материал в сценографии будущей постановки он снарядил Ивана Билибина в этнографическую экспедицию в Архангельскую и Вологодскую губернии. Из экспедиции была привезена масса превосходных вещей — старинные тканые сарафаны, вышивки, головные уборы и прочие предметы, хранившиеся у баб. «Вещи эти были настолько ценны и красивы, что я устроил по желанию великого князя Владимира Александровича из них выставку в Императорском Эрмитаже, — сообщал Дягилев. — Известная фирма [братьев] Сапожниковых в Москве ткала для нас особую парчу по указаниям Головина, словом — не было границ заботам и фантазии, которыми окружали эту постановку».

В январе 1908 года Дягилев вынес на суд великого князя Владимира Александровича эскизы декораций. Основную часть эскизов выполнил Головин, который неоднократно по требованию заказчика их переделывал.

«Так, для одной сцены коронавания он представил мне последовательно четыре эскиза», — вспоминал Дягилев. Западник Бенуа, недостаточно компетентный в древнерусском искусстве, взялся за декорации и костюмы польского акта. «Великий князь и княгиня Мария Павловна смотрели их эскизы, — записал в дневнике Теляковский (со слов Головина), — причём великий князь сказал: «Вы, пожалуйста, мне не разводите декадентщины, в Париже её не любят». Немного позже, когда было принято окончательное решение о включении в постановку сцены под Кромами, Дягилев заказал для неё эскизы декораций москвичу К. Юону. Костюмами занимался в основном Билибин, а реквизит — царские регалии, троны, иконы, хоругви, интерьерная обстановка — изготовлялся по рисункам Д. Стеллецкого, другого знатока русской старины.

По поводу перестановки некоторых оперных сцен «Бориса» Дягилев советовался с историком Н. П. Кондаковым, который, кстати, разыскал в Новгороде лампаду XV века, послужившую моделью для келейной лампы, при зыбком свете которой Пимен писал своё «последнее сказанье». Для парижской премьеры Дягилев заключил договоры с дирижёром Ф. Блуменфельдом, режиссёром А. Саниным, оперными солистами и хормейстером У. Авранеком, возглавлявшим московский хор Большого театра.

Тем временем Дягилев вместе с Нувелем занялся изучением авторского клавира и рукописной партитуры «Бориса Годунова», сравнивая их с изданной редакцией Римского-Корсакова. «Старая партитура Мусоргского оттого у меня, что всякий вопрос, которым я занят, я изучаю до конца. «Всякую чашу пью до дна», — объяснял он Римскому-Корсакову, отнюдь не пренебрегая его советами, но одновременно выстраивая свою концепцию спектакля. И надо сказать, что уже тогда Дягилев проявил себя как опытный музыкальный редактор.

Подчёркивая своё благоговейное отношение к партитуре «Бориса», он утверждал: «...во мне говорит практик, и не «театральный чиновник», а наоборот, так сказать, *практический идеалист*, не в пошлом, а в действительном значении этого слова. Я слишком ясно схватываю результаты, вижу заранее ошибки и боюсь их, опять-таки не из пугливости, а из-за страха погубить великое дело каким-нибудь неловким или недостаточно обдуманым действием». Одобрил ли Римский-Корсаков «редакцию» Дягилева, внёсшего несколько существенных изменений в музыкальный материал «Бориса»? Достоверных сведений на этот счёт нет.

Римский-Корсаков тем не менее в полной мере содействовал пожеланиям Дягилева — сочинил дополнение и оркестровал знаменитую

ныне вставку с курантами, которой не было в прежних версиях, исполнявшихся на сценах Мариинского и Большого театров. «Я упросил Корсакова пересмотреть сцену коронавания, которая мне казалась чуть короткой, и пополнить и увеличить некоторые места в перезвонах. Он сделал эту работу с увлечением», — вспоминал Дягилев. Для этого ему пришлось объяснять композитору: «...сцену венчания на царство надо поставить так, чтобы французы рехнулись от её величия, значит, кроме декораций, надо установить на сцене не меньше 300 человек».

Внимание Дягилева привлекали наиболее эффектные и драматургически важные моменты спектакля. Он усилил главное сопоставление исторической драмы — царь Борис и народ. Ввёл сцену под Кромами, которая опускалась в петербургской постановке. «Возвращаясь к первому представлению «Бориса», скажу, что сцена Юродивого, которую я поставил в снежных сугробах, провоз Самозванца, стоявшего в санях, превосходные хоровые массы с вилами в руках — всё это производило наилучшее впечатление», — утверждал Дягилев.

Публика Парижской оперы высоко оценила массовые сцены, поставленные режиссёром Саниным, который имел опыт работы в драматических театрах, но к оперной режиссуре обратился впервые. «В движении толпы столько силы, жизни, волнения, что французский зритель потрясён и поневоле начинает завидовать, — писал музыкальный критик Пьер Лало. — Режиссёр, правящий движением этих масс и с жаром воодушевляющий их своим присутствием — А. Санин, — превосходный артист, которому мы воздаём особое почтение». Он лично участвовал в массовых сценах «Бориса», преображался по ходу действия то в боярина, то в пристава, смешивался с толпой и, по свидетельству Бенуа, «руководил ею, поправляя позы и группы, незаметно давал сигнал для общих движений, подстрекая вялых и нерадивых...».

Пути к славе без терний, как известно, не бывает. Предприятие Дягилева поначалу столкнулось с неожиданными препонами со стороны администрации и персонала Парижской оперы. «Когда мы начали репетировать с оркестром (а дали нам две или три репетиции), машинисты подняли на сцене такой шум, — вспоминал Дягилев, — что когда Шаляпин и другие артисты приходили репетировать, я держал золотой (20 франков) в руках и давал его рабочим, чтобы они перестали колотить молотками. <...> Когда надо было перевесить кулису, я держал билет в 100 франков и на этом условии моя просьба неохотно, но всё же исполнялась. <...> Но судьба была за нас — декорации были повешены за несколько минут до начала спектакля. Я еле устоял [на ногах], когда подняли занавес.

После первой же картины публика начала радоваться. Сцена в келье с закулисным хором всех изумила. После сцены коронавания уже начался триумф. Этой картины я почти не видел, потому что сам выпускал за сценой всю процессию статистов. В антракте машинисты были поражены успехом, и когда я во фраке и белых перчатках переносил заборы и устраивал скамейку, бросились мне помогать. В сцене у фонтана мне было отказано в воде для фонтана из-за пожарных соображений, так как, если бы, как мне объяснили, вспыхнул бы пожар, то вся вода должна была бы быть в распоряжении пожарников, а не для нужд сцены! Это, впрочем, не помешало успеху картины и французенки, влюблённые в Смирнова, мурлыкали, картавя: «О, повтори, повтори, Марина».

Разумеется, главным козырем Дягилева в этой постановке было участие в ней Шаляпина. Секрет его гениального дара так объяснял Бенуа: «Он выявлял самую суть того, что пел, причём было ясно, что он и сам глубоко этим наслаждался». Шаляпин был искренне восхищён гением Мусоргского и, сравнивая его, например, с Дебюсси, говорил с волнением, по-простецки:

— У нас вот — Мусоргский! Так это... музыкант! Какое там, это всё человеческие чувства, пейзажи, климат... Стихия, словом. Тут весь народный эпос, могущественное, наше! А Дебюсси, это так себе, господинчик! У него всё на месте — и цилиндр, и лаковые башмачки, всё, как надо. Словом, не придерёшься! А у нас — Мусоргский! Понимаешь, Мусоргский! Пусть у него мурло, но на нём лежит печать гения. Он в незастёгнутой косоворотке, распоясан, на нём сапожищи, но ему нечего из себя господинчика строить. Он рукавом махнёт, и у него под ногами царства вырастают... Тут-то, понимаешь, и вся штучка, вся разница. На то — мы русские! Нам чуждо совершенство в посредственности <...> Русский гений неповторяем, и ежели мы за что берёмся, так уж в мировом масштабе!

В «Борисе» Шаляпин развернулся во всей своей потрясающей мощи, и, как известно, это была его лучшая роль в русском оперном репертуаре. Раскрывая содержание этой роли — от возвышенных и благородных побуждений царя Бориса до трагизма его мучений и гибели, Шаляпин достигал предельных высот актёрского мастерства. Он доводил публику до мистического ужаса. «Смерть Бориса убила всю залу, — отметил Дягилев. — Когда появились схимники со свечами и Борис сказал свои последние слова, обращённые к детям, — судьба русской оперы за границей была обеспечена».

Французское правительство отметило выдающиеся заслуги Шаляпина

— ему присвоили звание кавалера ордена Почётного легиона. Правда, для этого ему пришлось на одном концерте (между представлениями «Бориса») спеть ещё «Марсельезу» дуэтом с Сарой Бернар. Золотые пальмы того же французского ордена получили Блуменфельд, Авранек, Смирнов и машинист сцены Карл Вальц, который будет сотрудничать с Дягилевым в течение восьми Русских сезонов. Ещё несколько участников спектакля были удостоены Серебряных пальм.

«Чтобы вспомнить, насколько это предприятие было покрыто сомнениями, — писал Дягилев, — я должен признаться, что даже столь любивший меня великий князь Владимир Александрович не решился приехать в Париж на первое представление и только после того, что он был покрыт депешами из Парижа о триумфе «Бориса», он с великой княгиней [Марией Павловной] взял первый Nord Express и приехал, так сказать, прямо в театр. Он был искренне рад и горд, что идея, к которой он отнёсся (почти единственный) с таким доверием и дал ей возможность осуществиться, привела к столь исключительному результату. Он был в восторге от исполнителей и, собрав у себя в отеле «Continental» всех артистов, хористов и плотников, сказал им с искренностью: «Не мне и не Дягилеву 'Борис' обязан своим успехом, а вам всем — мы приготовили, а вы осуществили». Перед отъездом в Петербург великий князь подошёл к Дягилеву и сказал: «Вот тебе против интриг», затем «широко перекрестил и поцеловал» его.

В соперничестве с постановками Императорских театров Дягилев, безусловно, одержал победу. Историческое правдоподобие, как и гармоничное оформление спектакля в сочетании с невиданной роскошью — шубы, парча, меха, жемчуга, каких французы не видали со времён Людовика XIV, — оказалось наиболее привлекательным для публики. На декорации, костюмы и аксессуары Дягилев потратил 60 тысяч франков. «Мы не имели ни малейшего представления о самой возможности такой постановки», — заявлял критик «Фигаро» Р. Брюссель. Русская пресса тоже хвалила парижский спектакль и даже назвала Дягилева «интендантом от музыки», учитывая прошлогодние исторические концерты.

На премьере в Опере был и Теляковский, приехавший в Париж вместе с Головиным. Вплоть до начала Первой мировой войны он будет специально приезжать на спектакли Русских сезонов Дягилева и внимательно следить за репертуаром своего конкурента. На последнее седьмое представление «Бориса Годунова» попал давний оппонент Дягилева скульптор И. Гинцбург, которого посадили в суфлёрскую будку из-за того, что у него не было фрака. «Борис Годунов» действительно

великолепно поставлен, — отметил он в письме брату покойного В. В. Стасова, — и Шаляпин был в ударе. Театр битком набит <...> Шаляпин со сцены в самые патетические моменты шутил и говорил курьёзные вещи, вроде того, что сапоги у него скрипят, чтобы я заметил, как он умирает, чтобы это вылепить. Успех вообще огромный и музыка страшно нравится французам».

Обойти молчанием «Бориса Годунова» никак не могла в своих мемуарах Мися Серт, не пропустившая ни одного спектакля: «Ничего подобного Опера до этого не знала. <...> На сцене золото лилось ручьём. Потрясающая музыка Мусоргского. Голос Шаляпина, могучий и великолепный, моментами покрывал её. <...> Все остальные исполнители были блестящими. Подобного ансамбля с тех пор не существовало. Я вышла из театра, взволнованная до предела, чувствуя, как что-то изменилось в моей жизни. Эта музыка не переставала звучать во мне». В те майские дни и состоялось её знакомство с Дягилевым, которого она заметила во время ужина у Прюнье после одного из спектаклей. Их представил друг другу испанский живописец Хосе Мария Серт, уже несколько лет знавший Дягилева. «Энтузиазм, с которым я отнеслась к «Борису Годунову», быстро открыл путь к его сердцу, — отметила Мися. — Мы оставались в ресторане до пяти часов утра — не могли расстаться. На другой день он приехал ко мне, и наша дружба не прекращалась до самой его смерти».

Мисе Серт (тогда ещё мадам Эдвардс) предстояло сыграть значительную роль в дальнейшей деятельности Дягилева, и её имя будет невольно ассоциироваться у французов с труппой «Русские балеты». Она буквально излучала обаяние. На рубеже столетий её портреты создавали Ренуар, Тулуз-Лотрек, Боннар, Вьюар и Валлотгон. Ей писали стихи Малларме и Верлен. В XX веке свои сочинения ей посвятят Равель, Стравинский и Пуленк. Она станет прообразом героини романа Жана Кокто и двух персонажей монументального цикла «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста. Её жизнь была полна до краёв. Она щедро помогала людям, которых любила и ценила за их талант, и прежде всего Сергею Дягилеву, которого называла «самым близким другом».

С ним у неё обнаружилось немало общего. Они были ровесниками, оба родились в России в марте 1872 года, и оба после рождения потеряли своих матерей. Отец Миси — Сиприен Годабский, выходец из старинной польской семьи, был известным ваятелем, автором скульптурных портретов Александра II, других членов императорской фамилии, а также Баха и Бетховена. Страстная любовь к музыке оказалась, несомненно, главным

фактором сближения Дягилева и Миси. Она рассказывала ему: «Мои детские уши были так переполнены музыкой, что даже не помню, когда я научилась распознавать ноты. Во всяком случае, много раньше, чем буквы». И это было так понятно, близко и дорого Дягилеву, ведь примерно то же самое он мог сказать о себе. Им обоим были свойственны тонкое художественное чутьё, безудержность в симпатиях и антипатиях, другие крайности человеческой натуры, такие как властолюбие и склонность к интригам. Вместе с тем Мися имела большие связи в Париже и выражала некую общность социальных, финансовых и прежде всего художественных интересов дягилевской публики.

Среди этой публики с подлинно художественными интересами был молодой испанец, пианист и композитор Мануэль де Фалья, посетивший в конце мая — начале июня подряд три последних спектакля «Борис Годунов». Он отмечал в своём дневнике: «Хоры — колоссальные. Шаляпин — очень смелый. <...> Каждый раз я всё более восхищаюсь этим произведением». Спустя десять лет де Фалья будет сотрудничать с Дягилевым и напишет для него балет. Ещё один будущий сотрудник «Русских балетов» француз Морис Равель, давно знакомый с Мисей Эдвардс, считал, что «до сих пор ни на одной из наших больших сцен не было представления столь артистического, столь приближающегося к совершенству». Он горячо любил русскую музыку и на спектакле был особенно пленён хоровым исполнением. Поэтому, корректируя свои ближайшие планы, он стремился попасть на концерт хора Большого театра из Москвы под управлением У. Авранека и сообщал об этом своим друзьям: «Что бы они ни пели (а я надеюсь, программа будет хорошая), всё равно, слушать этот великолепный вокальный ансамбль всегда большое удовольствие». Концерт, на котором прозвучали хоровые сочинения Бородина, Римского-Корсакова и Мусоргского, был организован при посредничестве Дягилева и состоялся 5 июня в зале Гаво.

С обеими конкурирующими фирмами по производству роялей — «Гаво» и «Плейель», имеющими свои концертные залы, Дягилев напрямую выстраивал отношения, забронировав для них множество мест в Опере на каждый из семи спектаклей «Бориса». Он отлично понимал, что они представляли не только музыкальный бизнес, но и музыкальное сообщество Франции. Не упускал из виду Дягилев и парижскую прессу, организовав для критиков и журналистов музыкальный концерт в зале газеты «Фигаро» с участием Шаляпина, исполнявшего романсы Мусоргского. Здесь же, как и на других площадках, читались лекции о творчестве русских композиторов.

Борьба за успех русского искусства за границей подразумевала и борьбу за вполне определённую публику — культурную, образованную, космополитскую. Эти задачи непременно входили в стратегический курс Дягилева и требовали от него поддерживать тесные связи с аристократическими и светскими салонами Бенардаки, Эфрусси, графини де Греффюль, княгини де Полиньяк, графини де Ноай и принцессы Мюрат. Хозяйки этих салонов были известны не только своим влиянием на вкусы парижан, но и щедрым меценатством.

На одном из светских раутов Дягилев познакомился с сыном раввина, французским импресарио Габриелем Астрюком, деятельность которого с начала XX века была связана со многими музыкально-театральными событиями в Париже. Его интересы с недавних пор стали распространяться на русскую оперу и особенно балет. В особняке княгини Эдмон де Полиньяк (дочери изобретателя швейной машинки Зингера) Астрюк предложил на следующий год идею оперного и балетного Русского сезона великому князю Владимиру Александровичу. Если вспомнить, что эту идею Дягилев уже высказывал своему главному покровителю два года назад, когда готовил для Осеннего салона выставку русского искусства, то ничего нового, кроме своего посредничества, Астрюк не предложил. Однако эта идея была одобрена великокняжеской четой и вскоре обрела более реальные очертания. После окончания спектаклей «Бориса Годунова» Дягилев и Астрюк подписали контракт.

Согласно этому контракту Дягилев принял на себя ответственность за финансирование Сезона, подбор артистов Императорских театров, наличие реквизита для всех спектаклей и за организацию комитета покровителей, возглавляемого великим князем Владимиром Александровичем и его супругой. Астрюк должен был осуществлять административную функцию — заниматься управлением Сезона, поручительством, рекламой и продажей билетов.

Тогда же в июне он предложил Дягилеву арендовать для Русского сезона Театр Шатле, менее престижный, но более вместительный, зрительный зал которого был больше на 600 мест по сравнению с Парижской оперой. Организаторов не останавливало то обстоятельство, что театр Шатле, построенный в итальянском стиле на месте снесённой королевской тюрьмы в середине XIX века, обветшал и требовал ремонтных работ. Через Астрюка Дягилев добился, чтобы известные парижские фирмы заново декорировали арку авансцены, шесть различных уровней зрительного зала Шатле и обновили театральные кресла. Но в первую очередь в капитальном ремонте нуждалась сцена, оборудованная весьма

примитивным образом. По распоряжению Дягилева на сцене настелили новый сосновый пол.

Во время ремонта, дела хлопотного, у него появилась ещё одна грандиозная идея — создать в Париже постоянно действующий «Русский дом» как некий зарубежный центр искусства России. Таким «Русским домом» — с большим театральным залом, помещениями для художественных выставок и библиотеки — мог бы стать, по мнению Дягилева, парижский Театр Шатле. А почему бы и нет? Эта блестящая идея — увы! — не была осуществлена, хотя её инициатор ещё долго возвращался к ней в своих мыслях. Он понимал, что это непростой и даже дипломатический вопрос и что решение его будет затратным, но не может быть скорым. И всё же о его новом проекте стало известно одному журналисту, который, выдавая желаемое за действительное, поспешил сообщить читателям московской газеты «Театр» (от 18 ноября 1908 года): «Ездивший недавно по вызову г. Дягилева машинист и декоратор Императорских Московских театров г. Вальц сделал некоторые технические указания относительно перестройки театра Шатле под постоянный «Русский дом». Карл Фёдорович Вальц, «чудесный старикан», как называл его Дягилев, действительно выезжал в Париж, но его задача сводилась только к усовершенствованию всей системы подвески декораций и системы люков на сцене. «Чародей театральных трюков», он был большим специалистом и в значительной мере содействовал успеху Русских сезонов.

Дягилев стремился приобщить Париж — культурную столицу Европы — к тому, что он вместе со своими сотрудниками сам особенно ценил и любил. Последовательность его художественных предприятий за три прошедших года выстраивалась чётко и на редкость логично. Ретроспективная выставка русской живописи и скульптуры при Осеннем салоне, серия музыкально-исторических концертов и великолепная постановка «Бориса Годунова» в Парижской опере позволяли художественной культуре России наилучшим образом войти в число передовых культур Европы. Три парижских начинания Дягилева способствовали тому, что он приобрёл множество поклонников русского искусства, которых становилось всё больше и больше. Наряду с этим значительно возросла его личная популярность, как за границей, так и в России.

Обозреватель «Русской музыкальной газеты» находил у Дягилева «большой талант администратора и бездну вкуса». Впрочем, и «Новое

время» не поскупилось на комплименты: «...Дягилева, как это и делали, можно было упрекнуть в пристрастии, в односторонности. Но даже злейшие враги его, — а у него их много, — не могли сказать, что то, что он делает, он делает мелко и кое-как. Напротив, его предприятия в Париже были подготовлены очень тщательно, были поставлены широко, красиво, имели несомненный художественный интерес. Это его заслуга. Отнимать её у него было бы несправедливо». А после премьеры «Бориса Годунова» Бенуа заметил с белой завистью в своём дневнике: «Серёже покровительствуют мощные эфоры или скорее, кроме шуток, у него есть настоящая миссия свыше. Настоящая роль, для выполнения которой всё складывается самым фантастическим образом». Умея преодолевать препятствия, Дягилев смотрел в будущее с изрядной долей оптимизма. Как «практический идеалист», он верил в успех дела, которому посвятил свою жизнь.

Часть четвёртая

В ЕВРОПЕ И АМЕРИКЕ

1909–1916



Глава восемнадцатая

ПЕРВЫЙ РУССКИЙ СЕЗОН

ПРИДВОРНЫЕ ИНТРИГИ

И КОЗНИ АСТРЮКА

По замыслу всех причастных к организации первого Русского сезона 1909 года оперы и балеты должны были чередоваться. Делать ставку только на балет было и рискованно, и преждевременно. Когда в 1906 году Р. Брюссель посетил Россию, Дягилев говорил ему, что через три года он привезёт русский балет в Париж. Это ещё раз подтверждает, что он имел поэтапный план пропаганды русского искусства за границей на несколько лет вперёд. Однако, по словам Г. Астрюка, именно он летом 1908 года убедил Дягилева в необходимости показать Парижу достижения русского балета.

На эту же инициативную роль претендовали А. Бенуа, В. Нижинский (по утверждению его жены Ромолы) и Анна Павлова вместе со своим гражданским мужем В. Дакаре, который вспоминал: «От нашей мысли Дягилев пришёл в ужас. Он стал доказывать всю её нелепость: французы совершенно не интересуются балетом. Париж в балет не ходит, исключение составляют старые абоненты, а появление на сцене мужчин произведёт скандал — в Париже уже тридцать лет привыкли видеть на сцене только трагедии». За две или три встречи они наконец сломили сопротивление Дягилева, насилу уговорили и вскоре получили от него «телеграмму, что комитет одобряет идею балета при условии, что Анна Павлова примет в нём [Русском сезоне] участие». Интересный ход конём со стороны Дягилева!

Его окольные пути к триумфальному успеху, вероятно, распутал английский историк балета Ричард Бакл. Он утверждал, что «у Дягилева был свой способ проверять реакцию людей, делая вид, будто он противится тому, на что на самом деле уже решился». Тем самым Дягилев побуждал своих сотрудников не только высказывать предложения, давно им обдуманые и принятые, но и верить, что именно их идея явилась решающим фактором и подтолкнула его приступить к делу. Это был один из его проверенных приёмов инспирации. К таким уловкам он прибегал довольно часто, благодаря чему добивался блестящих результатов сотрудничества почти всегда.

Кажется, только Нувель не заявлял о своей причастности к идее показать русский балет в Западной Европе. А мог бы вполне, только это ему было не нужно. Он был балетоманом даже в большей степени, чем Бенуа, но последний всегда желал быть первым среди инициаторов, когда у Дягилева в голове появлялся пока ещё скрытый перспективный проект. Козырем для Бенуа в данном случае было то обстоятельство, что он уже был причастен к постановке балета Николая Черепнина «Павильон Армиды» в Мариинском театре в 1907 году и первым из мирискусников сотрудничал с хореографом Фокиным. Но не следует забывать тот факт, что после премьеры этого балета Дягилев «в крайнем возбуждении» сказал Бенуа: «Вот это надо везти за границу». Для него этот вопрос был уже решённым.

Что касается Нувеля, то он давно увлекался искусством балета и даже чересчур много говорил о нём с нескрываемым восторгом. «Валечка несносен со своим балетом», — жаловался Дягилев в письме Бенуа ещё в 1896 году. Тогда же Нувель изложил Сомову пророческую мысль: «Балету предстоит, по-моему, огромная будущность, но, разумеется, не в том виде, в котором он существует теперь. Наши декадентские, эстетические и чувственные потребности не могут удовлетвориться идеалами пластичности и красоты движений, существовавшими 30 лет тому назад. Надо дать балету окраску современности, сделать его выразителем наших изнеженных, утонченных, болезненных чувств, ощущений и чаяний». Это же чуть ли не программа, которая легла в основу деятельности Дягилева, создавшего позднее свою гастрольную труппу «Русские балеты».

Тем не менее бессменный режиссёр этой труппы С. Григорьев как-то странно утверждал, что Нувель «был равнодушен к балету, что не мешало ему считаться авторитетом и в этой области». Возможно, здесь замешаны личные отношения, но это для нас не столь важно. Гораздо важнее, что Нувель видел некий ориентир коллективной деятельности мирискусников, когда они остались без своего печатного органа. В сентябре 1905 года этот провидец заявил, что «в конечном итоге мы рождены для театра и что он [театр] является, безусловно, объектом наших самых сокровенных вожделений». Не прошло и трёх лет, как курс на театр был взят — самым решительным образом.

В своих воспоминаниях Астриук воспроизвёл «исторический» диалог, состоявшийся между ним и Дягилевым 2 июня 1908 года:

— Кажется, вы очень любите танцы, — заметил Дягилев. — Вам следует приехать в Петербург и посмотреть наш Императорский балет. У вас во Франции танец больше не в чести, и ваше искусство несовершенно,

как вы сегодня показали. У вас есть хорошие балерины, но вы не имеете ни малейшего представления о том, каким может быть мужской танец. Наши танцоры в России — звёзды. Ничто не может дать вам представления о том, насколько хорош наш Вацлав [Нижинский], — думаю, подобного ему танцора не было со времён Вестриса^[46].

— Он танцует один?

— Да, но иногда с партнёршей, почти равной ему, с Павловой. Это величайшая балерина в мире, превосходная как в классическом, так и характерном танце. Подобно Тальони^[47], она не танцует, а парит. О ней также можно сказать, что она способна пройти по полю, не примяв ни колоска.

— У вас, наверное, есть замечательные постановщики и балетмейстеры, чтобы использовать все эти таланты.

— Да, есть. Старый Чекетти, учивший всех нас, несущий факел классицизма, затем у нас есть настоящий гений Михаил Фокин, наследник величайших балетмейстеров всех времён.

— Нижинский, Фокин, Павлова должны приехать в Париж — в будущем году.

— Но парижане никогда не пойдут смотреть вечер балета.

Это ещё один яркий пример того, как действовал Дягилев-инспиратор. При этом он мог реально оценить культурную ситуацию на данный момент и в России, и во Франции с учётом всех противоречий и препятствий. Находясь в Париже, в начале 1908 года Дягилев сообщил Нувелю, что дирекция Оперы недружелюбно относится к балету, и в этом же письме добавил: «Кстати, по поводу рекламы — здесь по части балетной — только деньги, ибо балетом специально не интересуются. Я пробовал почву...» Очевидно, почва оказалась неудобренной. Поэтому Дягилев и решил прибегнуть к услугам ловкого Астрюка, способного оказать существенную помощь в реализации оперно-балетного Русского сезона в Париже.

Вернувшись в Петербург, первым делом он создал негласный комитет, заседания которого проходили в его новой квартире в Замятиной переулке, рядом с Адмиралтейской набережной. В так называемый «Дягилевский» комитет вошли Бакст, Бенуа, Нувель, князь Аргутинский-Долгоруков, балетоман Безобразов (которого все называли «генералом»), балетный критик Светлов, композитор Черепнин, хореограф Фокин и некоторые другие представители столичной художественной элиты. Немного позже к работе комитета присоединился балетный режиссёр Григорьев, который вспоминал: «Все сидели в столовой — небольшой комнате с овальным

столом. Справа от Дягилева стоял самовар, и слуга Василий разливал чай. На столе были бисквиты, варенье, несколько вазочек с разными сладостями. Перед каждым из гостей лежали лист бумаги и карандаш, а у Дягилева была большая тетрадь. Он председательствовал».

На одном из заседаний, посвящённых балетному репертуару Русского сезона, было принято решение о «Павильоне Армиды» и «Шопениане», другом фокинском балете, тут же переименованном Дягилевым в «Сильфиды». Исполняемая в Мариинском театре оркестровка фортепианных пьес Шопена его не устраивала, он решил заказать новое переложение для оркестра кому-нибудь из «хороших» композиторов, выбрав Лядова, Глазунова и А. Танеева.

Наиболее кардинальные изменения, особенно с музыкальной стороны, претерпел третий балет — «Египетские ночи» А. Аренского, также с хореографией Фокина. Дягилев точно подметил, что и музыка этого балета, и его название — отечественные критики постоянно ссылались на неоконченные «Египетские ночи» Пушкина, не подозревая о лежащей в основе балетного либретто новелле Т. Готье «Ночь Клеопатры», — для Парижа не годятся. По его инициативе балет стал называться просто «Клеопатрой». Далее он ещё раз выступил в роли музыкального редактора и сам составил музыку для этого балета. Получилась, по словам Бенуа, «очень изысканная антология русской музыки» из сочинений Глинки, Римского-Корсакова, Мусоргского, Глазунова, С. Танеева и Черепнина, а от «Египетских ночей» Аренского осталось «весьма мало». Подобные музыкальные смеси в то время никого не удивляли, поэтому все единодушно пришли к мнению, что для балета «Клеопатра» это «единственно возможная музыка».

Благополучный финал «Египетских ночей», данный в постановке Мариинского театра, не соответствовал ни древней легенде, ни литературному источнику. «И финал балета крайне банален, — заявил Дягилев своему комитету. — Его требуется изменить. Пусть юноша, отравленный Клеопатрой, не приходит в себя, а умирает, и в последней сцене его невеста должна рыдать над бездыханным телом. А так как у нас нет музыки для столь драматического финала, я попрошу нашего дорогого Николая Николаевича её сочинить».

«Черепнин был ошарашен, — вспоминал Сергей Григорьев. — От неожиданности он лишился дара речи. Мы все молчали. Наконец заговорил Фокин.

— Но при таких переменах, — произнёс он, — это будет совершенно другой балет!

— Не важно, — ответил Дягилев. — Сама идея вам нравится?

Мы все сказали «да». И он продолжал, обратившись к Баксту: «А вам, Лёвушка, надо будет написать чудные декорации».

Когда пришло время подумать о танцовщиках, Дягилеву хотелось показать в Париже Павлову, Кшесинскую, Нижинского и удостоенного высшего звания «солиста Его Величества» Павла Гердта. Как ни странно, Кшесинская, не воспринимавшая новых идей Фокина и не участвовавшая в его спектаклях на сцене Мариинского театра, дала согласие Дягилеву. Фокин выступил против этого, но, в конце концов, был вынужден согласиться на её выступление в «Павильоне Армиды». Однако Дягилев здесь просчитался, и эта ошибка вскоре дорого ему обошлась.

Отдельным вопросом обсуждалось участие в Русском сезоне Иды Рубинштейн, частной ученицы Фокина, который и предложил её на роль Клеопатры. Здесь бурно и громогласно протестовал генерал Безобразов. Он не допускал и мысли об участии в балетном спектакле непрофессионалов. Но по замыслу хореографа роль роковой египетской царицы была не балетной, а скорее пантомимной — в ней, по словам Фокина, «много страсти, разных нюансов любовного чувства и совершенно нет танцев». Согласившись с кандидатурой на роль Клеопатры, Дягилев не ошибся: Париж был заморожен этой артисткой. Всем, кроме балетного генерала, казалось, что Рубинштейн рождена для этой роли. «В ней есть что-то таинственное до холода, до озноба, — заметил Бенуа. — И что-то слишком пряное, слишком изысканное, слишком, я бы сказал, упадочное. Это настоящий Бёрдслей на сцене».

В конце января 1909 года на одном из симфонических концертов А. Зилота в зале Дворянского собрания Дягилев был потрясён впервые исполняемым сочинением — «Фантастическим скерцо» Игоря Стравинского. Он сразу же познакомился с молодым композитором, который был сыном известного артиста Мариинского театра Фёдора Стравинского, а также преданным учеником скончавшегося полгода назад Римского-Корсакова. Дягилев с ходу предложил ему сотрудничество. Для начала он попросил его сделать оркестровку двух фортепианных пьес Шопена — ноктюрна и вальса для парижской премьеры балета «Сильфиды».

Дягилев надеялся, что декорации и костюмы для всех оперных и балетных спектаклей Русского сезона, за исключением «Египетских ночей» («Клеопатры»), он получит напрокат в Императорских театрах. Из опер он планировал целиком показать «Руслана и Людмилу» Глинки, «Юдифь» А. Серова, «Князя Игоря» Бородина, «Псковитянку» Римского-Корсакова

(переименованную по этому случаю в «Ивана Грозного») и, закрепив успех, повторить «Бориса Годунова». Однако его планы подверглись серьёзной корректировке. Первой неожиданностью был решительный отказ Теляковского предоставить во временное пользование театральный реквизит, кроме костюмов и декораций оперы «Псковитянка». Это обстоятельство существенно меняло ход дела, но неудачи пока что равномерно чередовались с удачами.

Вскоре Дягилеву выдали из казны часть субсидии, предназначенной для постановки спектаклей в Париже. Об этом, разумеется, знал Теляковский, пристально следивший за своим соперником. 26 января он зафиксировал в своём дневнике: «Дягилев получил у царя 25 000 рублей». В дальнейшем вся эта сумма будет потрачена на новые театральные костюмы и декорации.

Спустя неделю произошло довольно печальное событие, основательно пошатнувшее предприятие Дягилева. 4 февраля внезапно скончался великий князь Владимир Александрович, возглавлявший комитет покровителей Русских сезонов в Париже. «На первую вечернюю панихиду по великому князю я приехал во дворец раньше всех и забрался в комнату, где на носилках лежал Владимир Александрович, — вспоминал Дягилев. — Я плакал, и вдруг рядом со мной я увидел мужскую фигуру. Это был Государь. Он вошёл, перекрестился, посмотрел на меня и, как бы отвечая на что-то, сказал мне: «Да, он вас очень любил». Это доверие великого князя ко мне дало возможность начать в Европе всё дело русской оперы и балета».

Преждевременная кончина главного покровителя принесла Дягилеву много неприятностей. Стало ясно, что надеяться на царскую милость и дальнейшую финансовую помощь — всё равно, что ждать у моря погоды. К тому же начались придворные интриги, в которых наиболее активно проявил себя младший сын покойного — великий князь Андрей Владимирович, за которым стояла Матильда Кшесинская, вскоре отказавшаяся участвовать в Русском сезоне. Всё объяснялось довольно просто. «Мне же Дягилев предлагал танцевать незначительную роль в балете «Павильон Армиды», — вспоминала Кшесинская, — где я не могла проявить свои дарования и обеспечить себе успех перед парижской публикой. Несмотря на наши горячие споры по этому поводу, Дягилев не хотел мне уступить. В таких невыгодных для меня условиях я не могла принять его предложение выступить у него в Париже и отказалась от всякого участия в его Сезоне».

Вслед за Кшесинской Дягилев получил отказ и от её партнёра по сцене

П. Гердта. Но ничто не могло остановить его, даже всё шире расползающиеся слухи, что Русского сезона в Париже вообще не будет. Съездив в Москву, он подписал контракты с лучшими танцовщиками Большого театра, в частности с Верой Каралли, Софьей и Ольгой Фёдоровыми, любимцем московской публики Михаилом Мордкиным, а также оперными артистами.

Положение дел менялось стремительно, просто на глазах. В середине марта Николай II позволил великому князю Борису Владимировичу — как бы по «наследству» — взять под своё покровительство «дело постановки в текущем году оперных и балетных спектаклей в Париже». Одновременно он согласился на «допущение <...> бесплатного пользования некоторым имуществом Императорских театров». Тем временем балетная труппа, собранная Дягилевым и его соратниками, приступила к репетициям в Эрмитажном театре, перед началом которых организатор Русского сезона выступил с краткой речью:

— Мне приятно познакомиться с вами. Надеюсь, что мы будем работать в согласии. Я счастлив, что Париж впервые увидит русский балет. На мой взгляд, балет — прекраснейшее искусство, которое нигде более в Европе не существует. От вас зависит, обретёт ли он успех, и я уверен, что вы этого добьётесь.

Однако репетиции продолжались недолго. 17 марта их приостановила телеграмма из Царского Села от Николая II: «Прикажите прекратить репетиции в Эрмитаже и выдачу декораций и костюмов известной антрепризе ввиду моего нежелания, чтобы кто-либо из семейства или Министерства Двора покровительствовал этому делу». Император, таким образом, довольно резко отменил своё прежнее решение, очевидно, под влиянием своего кузена, великого князя Андрея Владимировича, который на следующий день сообщал ему о достигнутом результате: «Дорогой Ники, как и следовало ожидать, твоя телеграмма произвела страшный разгром в Дягилевской антрепризе, а чтобы спасти своё грязное дело, он, Дягилев, пустил в ход всё, от самой низкой лести до лжи включительно. Завтра Борис у тебя дежурит. По всем данным, он, растроганный дягилевскими обманами, снова станет просить тебя не о покровительстве, от которого тот отказался, а о возвращении Эрмитажа для репетиций и костюмов и декораций из Мариинского театра для Парижа. Очень надеюсь, что ты не поддашься на эту удочку...»

Чтобы упредить своего сердобольного брата Бориса и успокоить его, великий князь Андрей немедленно написал ему: «Дягилев поставлен в известность о прекращении покровительства и выдачи декораций и

костюмов, он всё же продолжает дело на совершенно частных началах и считает антрепризу вполне удачной и без покровительства, и без декораций и костюмов и весело и бодро продолжает дело».

Для балетных репетиций Дягилев снял на Екатерининском канале театральный зал (который осенью того же года арендует театр «Кривое зеркало»). Но препятствия для Русских сезонов на этом не кончились. «Жёлтая» пресса распространяла сплетни, будто на этих репетициях балерины танцуют совершенно голыми. Вскоре по приказу министра двора от каждого артиста, ангажированного Дягилевым, взяли подписку, что он не будет «в случае неудачи антрепризы» обращаться «за каким-либо пособием в Императорское Российское посольство или консульство в Париже». В ответ на эту провокацию артисты ещё больше сплотились вокруг Дягилева. Так, например, Шаляпин в интервью корреспонденту «Петербургской газеты» заявил: «Что получу за парижские спектакли — точно не знаю, ибо мы решили, все участники спектаклей Дягилева, что при материальной неудаче не дадим его в обиду и покроем дефицит».

По словам Тамары Карсавиной, положение Дягилева осложнялось ещё и тем, что его пытались подчинить «распоряжениям, касающимся выбора репертуара и распределения ролей». А этого он допустить не мог. «Он хотел (и небезосновательно) иметь возможность самостоятельно решать все художественные вопросы».

Потратив царские деньги на театральный реквизит, Дягилев усиленно искал инвесторов не только в России, но и во Франции. Неоценимую помощь в этом деле ему оказали де Греффюль и Мися Эдвардс, которые сформировали комитет из влиятельных и богатых людей и организовали подписку на абонемент. Благодаря Астриюку среди поручителей первого Русского сезона оказались крупные еврейские банкиры и коммерсанты, среди которых были Артур Раффалович, барон Генри Ротшильд и граф Исаак де Камондо — они и ранее поддерживали космополитические художественные проекты Астриюка.

Собрав свой комитет, Дягилев объявил, что придётся слегка пересмотреть репертуар. Сложившиеся условия позволяли показать целиком только одну оперу — «Псковитянку» («Ивана Грозного»), а другие намеченные оперы — всего лишь по одному акту. Кроме того, для полновесной программы возникла необходимость в ещё одном балете, который Дягилев заменил дивертисментом из отдельных танцевальных номеров с общим финалом и придумал для него название «Пир».

— Барин очень весел, — говорил Сергею Григорьеву дягилевский слуга Василий, — во всяком случае, весну мы проведём в Париже.

Русский оперно-балетный сезон в Театре Шатле длился ровно месяц. Он начался 18 мая с публичной генеральной репетиции, на которой был «весь Париж» — министры Франции, послы разных стран, композиторы, художники, писатели, журналисты и критики, артисты парижских театров, представители высшей аристократии и дамы полусвета. «Можно подумать, — сообщал очевидец, балетный критик Валериан Светлов, — что в фойе происходит дипломатическое торжество, международное празднество». Это был блестящий раут в преображённом до неузнаваемости интерьере Театра Шатле. По воле Дягилева прежде небольшая оркестровая яма увеличилась в три раза за счёт первых рядов партера. Зрительный зал и коридоры были затянуты коврами, а колонны и барьеры обтянуты бархатом. Кулуары театра украшали уютные уголки с цветами и зеленью. Старый демократический Шатле Дягилев превратил в эффектный театр для изящной аристократической публики.

«Восторженный приём на генеральной репетиции рассеял всякие сомнения относительно того, как Париж будет принимать русский балет», — отмечала Бронислава Нижинская. Сезон открылся «Павильоном Армиды». Бенуа, сочинивший балетное либретто (по мотивам новеллы Т. Готье «Омфала»), а также эскизы декораций и костюмов, утверждал, что этот балет «имел назначение показать французам русское понимание «наиболее французской» эпохи — XVIII века». Свою лепту в «Павильон Армиды» внёс и Дягилев, сократив его на целую четверть и переставив некоторые музыкальные номера.

Поначалу этот балет встретил довольно спокойное одобрение публики, которое в один момент переросло в бурный восторг. Это произошло где-то в середине танцевального трио (па-де-труа), исполняемого Нижинским, его сестрой Брониславой и Карсавиной. «Нижинский, оставив трио, должен был уйти со сцены, чтобы снова появиться в сольной вариации, — вспоминала Карсавина. — В тот вечер он придумал новый уход: одним прыжком он поднялся в воздух на некотором расстоянии от кулис, описал параболу и исчез из глаз публики. Никто не увидел, как он приземлился, для всех он взмыл в воздух и улетел. Публика разразилась громом аплодисментов». Этот экспромт Нижинского через пару лет будет использован хореографом Фокиным в балете «Видение розы» — легендарный финальный прыжок в окно.

«Похвалы в адрес «Армиды» отличались некоторой сдержанностью, словно французы порицали нас за вторжение в их культуру, — отметила та же Карсавина. — Париж был покорён варварской красотой испуганных

движений, щемящей тоской бескрайних степей, наивной непосредственностью русских, преувеличенной роскошью Востока». И это понятно — парижан неудержимо влекло всё новое, ещё невиданное и неслыханное. А на сей раз их, несомненно, очаровали музыка Бородина и поставленные Фокиным для второго акта «Князя Игоря» «Половецкие пляски», хореография которых потрясающим образом совпала с музыкальной основой.

Наибольшим успехом в этих плясках пользовался главный половецкий воин-лучник — характерный танцовщик А. Больм. «Во всех движениях артиста ощущалась дикость, как если бы он, вскочив на неосёдланную лошадь, мчался по степи, подгоняя скакуна луком, — писала Бронислава Нижинская. — Бесстрашный, широкоплечий, с обнажённой грудью и шеей, он встречал врага лицом к лицу. Его энтузиазм воспламенял всё войско, и он увлекал за собой воинов, при этом создавалось впечатление, что они вот-вот перепрыгнут рампу и устремятся в публику. Казалось, от их натиска содрогался весь театр и позади орды оставались развалины... Таков был Адольф Больм в «Половецких плясках». С первого же взгляда всем было ясно, что этот мускулистый, щедро наделённый силой танцовщик не имеет ничего общего с хрупкими фигурами травести, исполняющими мужские роли на сценах Парижа.

Вместе с тем пресса отмечала и поразительную слаженность русского кордебалета, который позволил парижанам говорить о «хоровом начале в балете», о том, что он вполне может олицетворять некое «одушевлённое целое», у которого есть и своя психология, и своя индивидуальность.

Декорации Рериха в «Князе Игоре» — песчаная степь под тёмным небом, кочевые кибитки, отблески дымных костров — очень точно соответствовали образности «Половецких плясок». И это далеко не единственный пример. Декорации и костюмы Бакста, Бенуа, Головина, как и вся сценография спектаклей Русского сезона, произвели на публику самое благоприятное впечатление. Французы, и в первую очередь живописцы, увидели в ней новое откровение. А давний приятель Дягилева известный портретист Жак Эмиль-Бланш через газету «Фигаро» призывал своих коллег уделить пристальное внимание чудесной сценографии, явленной в русских спектаклях: «Можно ли надеяться, что урок, который нам дают русские, не пройдёт бесследно для нашего декоративного искусства? <...> Парижане гордятся своим декоративным искусством, как гордятся своими портнихами и поварами, находя, что всё в этих сферах безупречно и полно вкуса. Какая капитальная ошибка, дорогие собратья, по крайней мере по отношению к театру!»

Анна Павлова, связанная другим контрактом, приехала в Париж на неделю позже начавшегося Русского сезона. Французская публика по достоинству оценила её выдающийся талант, а критики с удивлением отметили, что похвалы в её адрес, расточаемые широкой рекламой в прессе, оказались ничуть не преувеличенными. Благодаря большим афишам, изображавшим Павлову в парящем арабеске, отпечатанным по великолепному эскизу В. Серова и расклеенным по всему городу, эту балерину знал «весь Париж».

С самого начала гастролей среди любимиц публики оказалась и Тамара Карсавина. «Неуловимая, задумчивая, безгранично грациозная красавица» — так восторженно отзывался равнодушный к ней Р. Брюссель. Как танцовщица она имела свой стиль, что импонировало французам, и этот стиль идеально подходил к балетным постановкам Фокина. Именно запоздалый приезд Павловой дал счастливую возможность Карсавиной сразу же завоевать Париж и хорошее отношение Дягилева. Однако главным кумиром парижан стал Вацлав Нижинский. Отмечая его громадный успех, Фокин говорил в интервью «Петербургской газете»: «И действительно, это лучший современный танцовщик. Страшно лёгкий, гибкий и способный».

Дягилев познакомился с Нижинским в конце 1907 года, а не годом позже, как это утверждают почти все биографические источники. Об этом достоверно свидетельствует дневниковая запись поэта М. Кузмина от 25 декабря 1907 года: «Сергей Павлович хвастался Нижинским, спрашивал советов, которым не последует». Тогда, по-видимому, Дягилев в чём-то очень сомневался. Юного выпускника Императорского театрального училища тем временем «опекал» князь Львов, но, вероятно, он был не против того, чтобы передать «подопечного» Дягилеву.

Бенуа, который вплоть до весны 1909 года (балетных репетиций в Екатерининском зале) никогда не видел Дягилева и Нижинского вместе, был очень удивлён, узнав, что они знакомы уже полтора года: «Если же это так, то умение скрывать свои сердечные дела было доведено у Серёжи до виртуозности. <...> Если имя Нижинского и произносилось Серёжей, то исключительно в качестве имени артиста, который заслуживает особого внимания ввиду своей даровитости. Теперь же в Париже всем стало ясно, какое исключительное место Нижинский должен занять во всём деле и в какой степени «директор» им увлекается».

Между тем отношения Дягилева со своим секретарём и прежним фаворитом А. Мавриным заметно ухудшались. Ещё год назад, когда состоялась парижская премьера «Бориса Годунова», Бенуа внёс в свой

дневник следующую запись: «Серёже он [Маврин] надоел, а, с другой стороны, он Маврина ревнует, замечая, что тот неравнодушен к женскому полу, слегка ухаживает за артистками и как будто мечтает «оскоромиться». К этому примешивается денежная сторона. У Маврина никогда нет денег. Серёжа ему выдаёт по 5, по 10 франков, и тому иногда просто не на что пообедать. Чудаки! Вчера произошла довольно грубая сцена на этой почве. Серёжа обругал Маврина дураком, выгнал вон из комнаты, довёл до слёз». Поэтому неудивительно, что спустя неделю после начала Сезона Маврин внезапно покинул Париж — сбежал с московской балериной Ольгой Фёдоровой, с которой у него завязался настоящий роман. А вот его выбор, пожалуй, может удивить, ведь буквально три месяца назад Дягилев признавался Бенуа, что эта О. Фёдорова — «единственная женщина, в которую он мог бы влюбиться». Вот как бывает!

Но и это ещё не всё. Примерно тогда же, нарушив контракт с Дягилевым, неожиданно исчезла Вера Каралли, похищенная известным тенором, не участвовавшим в Русском сезоне, Леонидом Собиновым. Роль Армиды, которую исполняла Каралли, с 25 мая и до приезда в Париж Павловой, с радостью приняла Карсавина. А «изменника» Маврина, по словам Бенуа, Дягилев «лишил навсегда своей милости». Впрочем, он не очень-то огорчился, ведь у него теперь был новый милый друг, к которому он так долго присматривался и наконец решил приложить все силы, чтобы приблизить его к мировой славе.

Вскоре Нижинский стал обладателем великолепного платинового кольца с сапфиром от Картье. Это был первый подарок от Дягилева, и Нижинский стал носить его вместо золотого кольца с бриллиантом, когда-то подаренного князем Львовым. Сердечная привязанность Дягилева и его ближайшие планы на будущее стали удивительным образом переплетаться. Ещё не завершив этот сезон, он думал уже о следующем, при этом роли Нижинского в новых балетах казались ему более яркими и значительными. Он принимал приглашения на следующий год на гастроли в Берлине, Лондоне и Брюсселе. Встречался с Равелем, которому заказал балет «Дафнис и Хлоя» на античный сюжет, с Дебюсси, выразившим готовность написать балет «Маски», действие которого происходит в Венеции в XVIII веке, а также с молодым и необычайно общительным поэтом Кокто, предлагавшим сочинить любое балетное либретто.

Но Дягилев не упускал из виду и русскую тему, говоря, что «всё-таки необходимо не терять связь с Россией и её историей». Внезапно появившаяся идея поставить балет «Ледяной дом» по одноимённому роману Лажечникова вскоре была им отвергнута. Он много думал о балете

«Жар-птица», премьера которого планировалась, но так и не осуществилась в первом Русском сезоне.

Проблема ускользнувшей «Жар-птицы» заключалась прежде всего в музыке. Написать её Дягилев просил Черепнина. Однако представленные композитором пробные музыкальные фрагменты, вероятно, не отвечали высоким запросам заказчика и были отклонены. А невостребованный материал «Жар-птицы» Черепнин использовал в другом сочинении — симфонической поэме с характерным названием «Зачарованное царство». Следующим композитором, к которому обратился Дягилев за балетом, был Лядов. Предлагая написать «Жар-птицу» одному из своих старых учителей музыки, 4 сентября (старого стиля) Дягилев сообщал ему, что балетное либретто уже готово, «оно у Фокина и изготовлено совместными силами всех нас», и просил завершить клавир к 1 февраля 1910 года. На случай отказа Лядова он заранее думал о вариантах замены и перебирал в мыслях имена других композиторов. Дягилев с твёрдой решимостью заявлял, что ему «во что бы то ни стало хотелось увидеть новый балет осуществлённым».

По той причине, что накануне первого Сезона «Жар-птица» уже анонсировалась в парижской рекламе, ему пришлось пойти на хитрость. Он включил в дивертисмент «Пир» балетный дуэт — па-де-де Голубой птицы и принцессы Флорины из «Спящей красавицы» — и назвал его «Жар-птицей». Фокин внёс в трактовку партий некоторые изменения, а новые, соответствующие названию танцевального номера, костюмы в ориентальном стиле для Нижинского и его партнёрши (сначала Карсавиной, затем Павловой) были созданы по эскизам Бакста.

Выступления русских артистов в Театре Шатле, несмотря на отдельные неприятные происшествия, успешно продолжались. 9 июня его основную программу разнообразил гала-концерт хора Большого театра под управлением Авранека. Уже под конец Сезона балетная труппа неожиданно получила приглашение на набережную Орсэ и выступила с балетом «Сильфиды» в Министерстве иностранных дел на приёме в честь дипломатического корпуса, в присутствии президента республики. Кроме того, Дягилев добился, чтобы закрытие Русского сезона прошло на сцене Парижской оперы, правда для этого ему пришлось сделать благотворительный жест и объявить это гала-представление, состоявшееся 19 июня, в пользу Общества французских актёров. В свою очередь правительство Франции наградило Павлову, Карсавину, Фокина, Нижинского и Григорьева Академической пальмовой ветвью.

И наконец, последний незабываемый вечер для некоторых участников

Русского сезона состоялся 20 июня в парке парижского особняка мадам Эфрусси де Ротшильд на авеню дю Буа. Густые заросли деревьев позади эстрады, освещённой множеством прожекторов, стали великолепной естественной декорацией для романтических «Сильфид». «Собралась самая элегантная публика Парижа, многие приехали из Лондона», — сообщал в мемуарах тенор Дмитрий Смирнов, исполнивший на этом приватном концерте арии из опер и русские народные песни.

Один Нижинский, которому супруги Эфрусси обещали заплатить тысячу франков за этот вечер, не смог выступить. Внезапно он заболел брюшным тифом. Такой диагноз поставил доктор С. С. Боткин, находившийся в тот момент в Париже. Из отеля Нижинского перевезли в снятую Дягилевым меблированную квартиру, где он пролежал целый месяц. Поправляясь, он со смехом рассказывал своей сестре Брониславе, что Дягилев, боясь инфекции, «ни разу не навестил его за всё время болезни и разговаривал с ним только из-за двери». Это объяснялось не только страхом перед инфекционной болезнью, но и тем, что неотложных дел у Дягилева после завершения Сезона стало значительно больше. На нём лежала ответственность за огромный артистический коллектив — более трёхсот человек. Он заплатил сполна и выдал обратные билеты в Россию всем оперным и балетным артистам, музыкантам оркестра, московскому хору, а также обслуживающему персоналу.

Поблагодарив артистов за выступления, Дягилев сказал: «Все мы жили околдованные в волшебных садах Армиды. Даже сам воздух, окружавший Русский сезон, казался пьянящим». Ему вторил Бенуа: «Переживаемый период весь какой-то фантастический». Действительно, что-то подобное испытали многие — и русские артисты, и театральная публика Парижа, которая никогда прежде не видела танца столь высокого уровня. А критик Валериан Светлов утверждал: «Это был триумф, событие парижской театральной жизни <...> Первый Русский сезон в Париже впишется золотыми буквами в историю русского балета». И он был прав. Ныне это событие приобрело всемирное значение.

Тем не менее финансовый итог Русского сезона оказался отнюдь не утешительным и не триумфальным. Дягилев столкнулся с довольно серьёзными трудностями, подвергшись мощной атаке кредиторов. «Счета приходили один за другим — из театра, из мастерских, за рекламу. Настоящий дождь счетов, — вспоминала Б. Нижинская. — В комнате рядом со спальней Вацлава на столе лежала целая пачка неоплаченных счетов от доктора и сиделок, из отеля и ресторана».

Через суд департамента Сены Г. Астрюк приступил к процедуре

объявления Дягилева банкротом и завладел его единственным имуществом — декорациями и костюмами Русского сезона. Заложив театральный реквизит в Монако, он получил заём в 20 тысяч франков, который использовал для оплаты счетов. Этой ловкой сделкой Астриук преследовал цель устранить Дягилева как своего соперника, чтобы единолично представлять русский балет на Западе. Но сразу такой подозрительной мысли у Дягилева не возникло. Спасая положение, он изрядно побегал в поисках спонсоров и в конце концов обязался выплатить Астриуку оставшийся долг — 15 тысяч франков — до 7 октября.

Когда Нижинский после болезни немного окреп, Дягилев уехал с ним и Бакстом на минеральные воды в Карлсбад, а затем на отдых в Венецию. Они вместе посещали музеи, художественные галереи и знаменитые венецианские церкви. Вот здесь Дягилев в полной мере раскрыл себя в роли гида и наставника и крепко привил своему юному другу любовь к изобразительному искусству. Вацлаву очень понравилась Венеция. Он описывал её в письмах к матери и сестре как «сказочный, плывущий по воде город, где вместо извозчиков были чёрные гондолы».

Тогда же в Венецию приехала Айседора Дункан, с которой Дягилев, Бакст и Нижинский встретились на светском рауте у маркизы Казати, итальянской аристократки, прославившейся своим пристрастием к немислимой роскоши и экзотике. Луиза Казати желала стать «живым произведением искусства». Её образ, чаще всего олицетворявший зловещую красоту, был запечатлён многими художниками на 130 живописных, графических и скульптурных портретах. Хотя Лев Бакст был одним из многих её портретистов, именно на нём, театральном художнике, остановила свой выбор Казати, чтобы он помог ей создать огромное количество причудливых повседневных и маскарадных костюмов, которые эксклюзивно для неё изготавливались.

В дальнейшем со стороны Дягилева было несколько попыток привлечь экстравагантную Луизу Казати к участию в спектаклях «Русских балетов». Ему она понадобилась «просто как восхитительный силуэт», вероятно, так же как и Ида Рубинштейн, полагали наблюдательные современники. В театральных программках имя Казати не встречалось, тем не менее у Бакста сохранился эскиз её восточного костюма к балету «Синий бог», датированный 1912 годом.

На упомянутом выше венецианском рауте за ужином Вацлав сидел рядом с Айседорой, которая вдруг заявила ему, что они непременно должны пожениться: «Подумайте только, какие замечательные дети

родятся у нас. Они будут танцевать как Дункан и как Нижинский». И тут же пригласила своего соседа по столу на танец. «Айседора сцепила руки за головой, побуждая Нижинского обнять её за талию, и томно закрыла глаза, отдаваясь ритму вальса. Нижинский повёл её в танце... Это было незабываемое зрелище: два балетных гения, две полярные школы, забыв обо всём, самозабвенно и довольно неуклюже кружились в вихре вальса... На последней ноте Айседора всей своей тяжестью рухнула на диван. Все засмеялись и зааплодировали», — вспоминала одна из участниц этого вечера.

Нижинскому надо было успеть к открытию сезона в Мариинском театре, поэтому Дягилев выехал с ним в конце августа в Россию. Тем временем Астрюк, узнавший о планах своего бывшего компаньона, а ныне конкурента, писал Кшесинской: «Мне стало известно, что месье Дягилев недавно договорился о том, чтобы провести сезон в Парижской опере в будущем году. Знаете ли Вы об этом и интересуется ли это Вас?» Астрюк разными способами зондировал почву, собирая сведения о положении Дягилева в Петербурге. При этом он преувеличивал свою роль в организации Русского сезона, который, по его утверждению, состоялся в Париже всецело благодаря ему.

Его непомерная претенциозность ярко проявилась в письме Шаляпину, заключившему новый контракт с Дягилевым на будущий сезон 1910 года. Желая переманить знаменитого певца на свою сторону и обвинив Дягилева в чёрной неблагодарности, Астрюк предупреждал Шаляпина: «...я намерен предпринять самые решительные шаги, чтобы положить конец этой скандальной ситуации. Как вы знаете, я обладаю определённым оружием, но есть ещё более действенное — смертельное, которое я приберегу до подходящего момента. Сегодня я объявляю войну, потому что меня принудили к этому». Беспощадный Астрюк действовал угрозами, был готов пойти на шантаж, на подкуп, и всё это ради того, чтобы уничтожить дело «самозванца» Дягилева, и в первую очередь вырвать из его рук Шаляпина, которого он хотел привлечь к своим театральным проектам. Борьба за выдающегося певца, продолжавшаяся около трёх месяцев, не принесла желанной победы Астрюку. Подписать с ним контракт, суливший очень большой гонорар, Шаляпин наотрез отказался.

По той же разгромной дягилевской теме Астрюк общался с великим князем Николаем Михайловичем, приехавшим ненадолго осенью в Париж. Затем в парижском отеле он встречался с великим князем Андреем Владимировичем и получил от него ценный совет — обратиться к

министру Императорского двора барону Фредериксу и представить ему подробный отчёт о деятельности Дягилева за прошедший Русский сезон. В этом досье, составленном на одиннадцать страниц, Астрюк назвал своего соперника «непрофессиональным импресарио, репутация которого в Париже сильно подмочена», и утверждал, что его постоянное невыполнение контрактных обязательств «скомпрометировало во Франции доброе имя Дирекции Императорских театров».

Цель таких высказываний была предельно ясна — навсегда лишить Дягилева государственных субсидий, что и было достигнуто, а также изолировать его от артистов Императорских театров. Для переписки со своими агентами и петербургскими участниками интриги Астрюк применял методы конспирации и даже изобрёл специальный код, в котором присвоил себе имя Кризаль (честный, добропорядочный герой пьесы Мольера), а Дягилева пренебрежительно назвал Бродягой.

Конфликт не обошёлся без участия великого князя Сергея Михайловича, представлявшего интересы всего Русского театрального общества, но в первую очередь Кшесинской. Он был очень недоволен тем, что великая княгиня Мария Павловна позволила Дягилеву заручиться её покровительством. Желая нейтрализовать её влияние, Сергей Михайлович тоже написал письмо министру двора, в котором обрушился на «шантажную» антрепризу Дягилева и советовал принять срочные меры, «дабы прекратить наживу под флагом Императорских театров». Кроме того, он настоятельно рекомендовал в следующий раз послать в Париж труппу Императорского балета во главе с несравненной Матильдой Кшесинской. Своим вмешательством Сергей Михайлович ещё больше запутал ситуацию, которая складывалась в ряд придворных параллельных интриг, что было только на руку врагам нашего героя.

Война Дягилеву, объявленная Астрюком, продолжалась до тех пор, пока несколько влиятельных парижских дам, среди которых была Мися Эдвардс, не проявили инициативу, чтобы заключить перемирие двух враждующих сторон. Взяв на себя посредническую роль, эти дамы в середине декабря в Париже свели Дягилева и Астрюка для обсуждения их разногласий. Переговоры, в которых участвовали также Х.-М. Серт и Р. Брюссель, шли несколько дней и, к общей радости, увенчались успехом.

Пожалуй, Дягилев больше нуждался в таком «полюбовном» исходе. Он даже согласился вновь доверить Астрюку административную работу, продажу билетов и рекламу — всё то, чем тот занимался в первый Русский сезон. С помощью верных друзей Дягилев таким образом укрепил свои позиции в Париже и поставил себя в ряд европейских импресарио, с

деятельностью которых нельзя не считаться.

Он продолжал планировать репертуар второго Сезона и по-прежнему не мыслил его без оперных спектаклей. Оперу как жанр он считал выше балета. В ближайшие годы такое его мнение кардинально изменится. Пока же, заручившись договорённостью с Шаляпиным, он намеревался дать в Париже ещё одну оперу Мусоргского.

«Меня особенно интересует постановка «Хованщины», этой гениальной русской оперы, никогда не шедшей ни на одной Императорской сцене, — говорил Дягилев в интервью, которое опубликовала 11 февраля 1910 года «Петербургская газета». — Думаю, что хоровые сцены стрельцов, полное захватывающих моментов пение раскольников, сцена убийства Хованского и самоожжение Досифея, вообще весь характерный, национальный элемент «Хованщины» произведёт в Париже потрясающее впечатление. К тому же я позволил себе восстановить в партитуре оперы некоторые сцены, которые не вошли в издание Римского-Корсакова и сохранились лишь в оригинальном манускрипте Мусоргского, в Публичной библиотеке».

Дягилев снова выступил в роли музыкального редактора и уже думал о том, кому из композиторов поручить инструментовку восстановленных сцен «Хованщины». Также он хотел ещё раз показать «Бориса Годунова», пользующегося в Париже неизменным успехом, и с гордостью говорил: «Будет сезон Мусоргского».

В планах на бельгийскую столицу Брюссель, где в конце апреля должна была открыться Всемирная выставка, стояло возобновление «Псковитянки» («Ивана Грозного»). Дягилев напоминал и о гастролях в Лондоне. Думал о балетном репертуаре и планировал «Спящую красавицу» Чайковского с участием Кшесинской. Хорошие отношения с этой балериной позволили бы ему вернуть милость царского двора, а также надежды на государственную субсидию. Из новых балетов он намеревался поставить «Дафниса и Хлою» Равеля с Карсавиной и Нижинским в главных партиях. Однако композитор не укладывался в срок, и его балет был перенесён на будущее, как и несколько других спектаклей, намеченных Дягилевым на второй Русский сезон.

С сочинением балета «Жар-птица» не спешил и Лядов. Когда его спросили, готова ли музыка, он, казалось, невпопад ответил, что «уже купил нотную бумагу». Впрочем, ничего странного в этом не было — музыка рождалась у Лядова в голове, мысленно пропевалась, а затем фиксировалась в нотной записи. Возможно, как предполагает историк балета Н. Л. Дунаева, «балет мог быть сочинён, но не записан», ведь до

назначенного срока сдачи клавира оставалось не менее двух месяцев.

Почти одновременно, в начале осени 1909 года, Дягилев предложил написать «Жар-птицу» и молодому Стравинскому, который хотя и не был уверен, что получит этот заказ окончательно, немедленно приступил к сочинению. Эти параллельные заказы говорят о том, что Дягилев, не считаясь с высоким авторитетом того же Лядова, не боясь скандала, хотел оставить право выбора исключительно за собой, руководствуясь только собственным вкусом. Он и в дальнейшем будет практиковать параллельные заказы. Скорее всего, и Лядов и Стравинский по отдельности проигрывали Дягилеву фрагменты своих сочинений, не подозревая о том, что он сравнивал и решал, кому отдать предпочтение. В декабре он сделал окончательный выбор в пользу Стравинского, когда тот уже завершал работу над «Жар-птицей». Ну а Лядов, как позднее уверял победивший в дягилевском «конкурсе» автор балета, «почувствовал скорее облегчение, чем обиду».

В то время как два композитора трудились над одним и тем же заказом, что Дягилев старался держать в тайне, он впервые встретился с Борисом Асафьевым и сказал ему: «Балет мне нужен, русский сказочный балет, но, понимаете, для французов, для Парижа. Вы всех молодых композиторов тут знаете. Кто, по-вашему?» Дягилев как бы подчёркивал, что это произведение предназначается на экспорт, и в первую очередь его, конечно, волнует качество музыкального материала, созвучного времени и способного достойно представить Россию на Западе.

Асафьев сразу же назвал имя Стравинского. Дягилев, как обычно, выразил сомнение: «Так он из корсаковцев? Но они же все на одно лицо». И Асафьеву пришлось доказывать, что насчёт Стравинского Дягилев ошибается. А организатор Русских сезонов, разыграв эту сцену, лишний раз убедился, что его выбор автора «Жар-птицы», которому он поручал в начале года оркестровку двух пьес Шопена для «Сильфид», а недавно уже заказал этот самый балет, был совершенно правильным. Однако своих карт Дягилев не раскрывал и тем самым вселял в Асафьева полную уверенность, что благодаря именно его рекомендации он сделает заказ Стравинскому.

На всякий случай в общении с Асафьевым Дягилев вновь прибегнул к инспирации. В конечном счете он преследовал цель расширить круг своих сторонников. И этого он с лёгкостью добился, используя своё обаяние и умение произвести впечатление. Асафьев надолго запомнил эту встречу с Дягилевым, с восторгом вспоминал его пламенные речи о «несомненно универсальном значении русского искусства» и замечательно всё это описал: «Сноп острого мышления, парадоксы, явно не затверженные, а

возникшие тут же на лету, броские, меткие характеристики, яркие живописные сравнения — словом, «огненный человек, увлекаясь, увлекающий».

Глава девятнадцатая

ОРГАНИЗАЦИЯ ВТОРОГО СЕЗОНА И ОСНОВАНИЕ ПОСТОЯННОЙ ТРУППЫ «РУССКИЕ БАЛЕТЫ СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА»

Положительный результат переговоров Дягилева с Кшесинской оказался обманчивым. Вскоре она вновь отказалась от участия в Русском сезоне и ему пришлось вычеркнуть из планируемого репертуара балет «Спящая красавица» (который он всё же поставит спустя 11 лет, но уже без Кшесинской). Между тем интриги царского двора привели к тому, что великая княгиня Мария Павловна лишила Дягилева своего покровительства из-за бесконечных скандалов вокруг его имени.

Почти одновременно последовал отказ Павловой, которая получила лондонский ангажемент, совпадающий по времени с Русским сезоном в Париже. Именно ей Дягилев и его комитет предназначали заглавные партии Жар-птицы и Жизели. Жизель по праву считалась одним из лучших сценических образов Павловой. Но исполнять Жар-птицу она даже не желала, поскольку музыка Стравинского казалась ей и непонятной, и чуждой. Тем не менее Дягилев приложил немало усилий, чтобы уговорить Павлову хотя бы на неполное участие в парижском Сезоне, и получил от неё нечто похожее на согласие. В знак того, что это вопрос решённый, она обещала провести несколько репетиций наиболее важных мизансцен «Жизели» вместе с Нижинским, который брал тогда частные уроки у Чекетти и разучивал партию графа Альберта.

Дягилев возлагал большие надежды на Карсавину, но и та, как выяснилось, была уже связана контрактом с Освальдом Столлом, построившим новый театр «Колизеум» в Лондоне. Это препятствие не смогло остановить Дягилева. Он решил бороться за Карсавину. «Сопrotивляться настойчивости Дягилева было нелегко. Он подавлял своего оппонента не логикой аргументов, а давлением своей воли и невероятным упорством, — вспоминала балерина. — ... Он надеялся убедить меня нарушить контракт. Его щупальца всё крепче и крепче сжимались вокруг меня — настоящая моральная инквизиция!»

С того времени Дягилев стал постоянно приглашать Карсавину на заседания комитета, на которых часто в качестве слушателя бывал и Нижинский. «В небольшой квартире Дягилева бил пульс грандиозного

замысла: стратегия наступления и отступления, планы и бюджеты, музыкальные вопросы — в одном углу, жаркие дебаты — в другом. И Министерство внутренних дел, и маленький Парнас — всё это на ограниченном пространстве двух комнат, — заметила Карсавина. — Все постановки первоначально обсуждались именно здесь. Вокруг стола сидели «мудрецы», члены художественного совета, и обдумывали дерзкие идеи. <...> Пока они сидели в одной комнате, в другой Стравинский с Фокиным работали над партитурой [«Жар-птицы»], и каждый раз, когда у них возникали спорные вопросы, они обращались к Дягилеву». И тут Карсавина настолько прониклась «общим делом» этих пионеров русского искусства, что пообещала Дягилеву для участия в Русском сезоне в Париже добиться у Столла отпуска после двух недель выступлений в Лондоне.

В борьбе за Карсавину Дягилев пустил в ход все свои чары. В его разнообразных ухищрениях порой было нечто трогательное, а иногда он начинал буквально «рвать и метать». Вполне намеренно он назвал выступление Карсавиной в Лондонском мюзик-холле «проституцией искусства». Она, конечно, простила ему эту грубость. Её уступчивость объяснялась ещё и тем, что, будучи пятнадцатилетней ученицей Театрального училища, но уже «чрезвычайно романтической особой», она впервые увидела Дягилева в Мариинском театре на репетиции балета «Щелкунчик» и тут же влюбилась в него.

«Ни один режиссёр не смог бы придумать более эффектного выхода, — вспоминала Карсавина появление Дягилева (имени которого она тогда не знала) в почти пустом зрительном зале, когда был объявлен перерыв. — ...Через сцену прошёл молодой человек, спустился в партер и сел в кресло первых рядов. <...> Я видела, как он пристально осматривает сцену. Разочарование или скука? Непонятно, что привело его сюда, ведь на сцене ничего не происходило. Почему он внезапно встал? Он прошёл мимо нашей ложи, и я увидела свежее молодое лицо человека неопределённого возраста, дерзкие маленькие усики, странно опускающиеся уголки глаз, une belle desinvolture [поразительную развязность], седую прядь в его чёрных волосах — метка Агасфера или гения?»

Карсавина постаралась как можно больше узнать о молодом эстете, который произвёл на нее «неизгладимое впечатление», и вскоре выяснила, что Дягилев был чиновником особых поручений при директоре, князе Волконском. В дальнейшем до неё доходили слухи, что общественное мнение считало его «скверным, безумным и опасным». Более достоверную информацию о Дягилеве она могла получать от доктора Боткина, друга мирикусников. А за три года до первого Русского сезона по счастливому

случаю её место оказалось рядом с Дягилевым на банкете в столичном ресторане у Кюба. В тот вечер Карсавина призналась ему в своём «детском увлечении» и будто бы совсем не ожидала, что «это запоздалое признание в любви» доставит её (и нашему) герою большое удовольствие. И на сей раз, заручившись участием Карсавиной во втором Сезоне, Дягилев не скрывал своей радости по поводу одержанной победы.

Испытывая недостаток средств, он вновь рискнул обратиться с ходатайством о субсидии к Николаю II и уверял его в своём письме от 25 февраля 1910 года: «Успех прошлого года гарантирует ныне не только новое торжество русского искусства, но и возможность покрыть понесённые ранее убытки». В начале апреля царь согласился выдать 25 тысяч рублей, но при этом с опаской сказал своему министру: «...как бы Дягилев нас с вами не подвёл». Однако через неделю он вдруг отменил своё распоряжение. «По приезде в Париж, — вспоминал Дягилев, — я нашёл следующую телеграмму: «Поздравляю, субсидия у вас отнята», и подписано «Аті» [друг]. Впоследствии я узнал, что телеграмма эта была послана одним из ныне живущих великих князей. Действительно, <...> состоялось второе Высочайшее повеление об отнятии у меня ещё не полученной мной суммы». Здесь же Дягилев отметил, что «подобного рода противоречивость Высочайшего повеления была не редкость».

Более жёстко, словно разоблачая Николая II в непомерном безволии, высказался князь Волконский: «Лёгкость, с которой он уступал, лёгкость, с которой он соглашался, отказывался, ставила людей перед каким-то пустым местом». А «другом», пославшим телеграмму Дягилеву в Париж, конечно же, был не кто иной, как весьма расторопный великий князь Андрей Владимирович, за спиной которого стояла затаившая обиду Кшесинская.

После крушения надежд на государственную субсидию Дягилев обратился за помощью к молодому барону Дмитрию Гинцбургу, предложив ему взамен стать содиректором Русских сезонов. Один из членов богатейшей еврейской семьи, проживавшей в России, любитель искусств и балетоман, барон Гинцбург не первый раз оказывал поддержку Дягилеву, и в частности помог ему рассчитаться с долгами за первый Сезон. Благодаря новому соратнику, известному среди европейских финансистов, Дягилев существенно упрочил репутацию своей антрепризы. Ведь если на контрактах стояла не только его подпись, но и барона Гинцбурга, то кредиторы не испытывали напрасных переживаний — они получали гарантию того, что ссуды будут непременно возвращены.

Средства, предоставленные Гинцбургом, были отнюдь не

беспредельны. Их также не хватало на проведение Сезона. Поэтому для пополнения казны Дягилев подключил своих верных друзей князя Аргутинского и родственника Ратькова-Рожнова, которые подписали чек на необходимую сумму. Среди поручителей банковских займов был и член дягилевского комитета «балетный генерал» Безобразов.

Уладив финансовый вопрос, Дягилев вплотную занялся гастрольным репертуаром. Его так и не покидало желание показать в Париже оперные спектакли, тем более что договоры с ведущими солистами были уже им подписаны. И только недостаточность средств не позволяла своевременно взяться за оперы. К последней попытке спасти эту затею относится его встреча с Сергеем Зиминим, владельцем частной Оперы в Москве. В рамках сотрудничества Дягилев предлагал Зимину взять на себя постановки «Бориса Годунова» и «Хованщины», но по неизвестной причине тот не согласился. И в результате решился другой вопрос — предстоящий Русский сезон будет исключительно балетным.

Оперные артисты, по-видимому, отказались от финансовых претензий к Дягилеву, простив ему нарушение контрактных обязательств. Согласно договору Шаляпин должен был выступить в десяти — четырнадцати спектаклях Русского сезона и получить за каждый выход по 1875 рублей. «Не будь он [Дягилев] в дружеских отношениях с Шаляпиным, ему пришлось бы заплатить «Фёдору» громадную неустойку за отказ весной везти в Париж оперу», — сообщал обозреватель «Петербургской газеты».

Балетные репетиции начались в театре «Кривое зеркало» в апреле. «Больше всего мы работали над «Жар-птицей», — вспоминала Б. Нижинская. — ...Хореография оказалась не простой: несмотря на техническую несложность движений, на первых порах было нелегко соблюдать новые ритмы. Тем не менее при помощи Стравинского и Фокина мы преодолели эти трудности и танцевали хорошо. После сцены «У замка Кощея» работа Фокина пошла быстрее. И вскоре он поставил финальную сцену — апофеоз-коронацию Ивана-царевича. Дягилев часто приходил на наши репетиции вместе с Головиным, автором декораций и костюмов для этого балета. Оба они восхищались фокинской хореографией. Мы были уверены, что балет будет иметь успех в Париже, но очень сомневались, поставят ли его когда-нибудь в России». После революционных событий 1905 года царская цензура усматривала даже в фольклорном образе Кощея непозволительный намёк на самодержца, а опера Римского-Корсакова «Кощей Бессмертный» была запрещена.

Для другого нового балета Дягилев выбрал жемчужину русской симфонической музыки — сюиту Римского-Корсакова «Шехеразада». Он

по-прежнему сохранял самое доброе чувство к композитору-сказочнику, который тесно сотрудничал с ним начиная с Русских исторических концертов в Париже и которого он стал называть «любимым и дорогим учителем», что и породило недостоверные слухи, будто бы он брал уроки у Римского-Корсакова. В своих мемуарных заметках Дягилев отметил, что Николай Андреевич «остался до конца жизни ребёнком-профессором, каким его осуждали и обожали». При всём уважении к творческому наследию композитора он всё же купировал одну из сюитных частей «Шехеразады», ссылаясь на то, что она «для танца не подходит и вообще не очень интересна». Либретто танцевальной драмы по мотивам сказки средневекового цикла «Тысяча и одна ночь» обсуждалось коллективно на заседаниях дягилевского комитета. Однако Бенуа уверенно приписывает себе не только идею этой постановки, но и «всю сценическую обработку сюжета», до мельчайших подробностей.

Между тем Б. Нижинская в своих мемуарах обращает наше внимание на нередко присутствовавшего на репетициях «Шехеразады» Бакста: «Иногда он поправлял нас, показывал движения ног, положения кистей рук, сам демонстрировал восточные позы и пояснял, как надо двигаться». С учётом того, что Лёвушка создал необычайно роскошные декорации и костюмы для этого спектакля, Дягилев назвал «Шехеразаду» балетом Бакста, что вызвало у Бенуа сильнейший приступ гнева и привело к серьёзной ссоре. «У тебя есть «Павильон Армиды», у него пусть будет «Шехеразада», — сказал Дягилев, словно нянька, утихомирывающая двух не поделивших игрушки детей. В свою очередь Фокин решительно заявлял: «Кому бы ни принадлежала первая идея и главная линия сюжета, я его разработал, переработал и поставил, и все детали сцен принадлежат мне, не говоря уже о танцах».

Фокин с увлечением работал над этим балетом. Он мастерски скомпоновал сольные, ансамблевые и мимические сцены. Особенно удалась сцена оргии, в которой он сумел добиться настоящей восточной страсти. «Замысловато переплетая групповые и сольные танцы, Фокин создал богатейшую по рисунку хореографическую канву, достигнув кульминационного взлёта, — вспоминал режиссёр Григорьев. — Самый сильный хореографический момент наступал, когда, объединив все группы в одну, балетмейстер использовал музыкальную паузу, чтобы на миг остановить действие, а потом, всё более наращивая темп, как бы развязывал этот человеческий узел. Эффект был сногшибательным...»

На роль Зобеиды, любимой жены шаха Шахриара, была назначена Ида Рубинштейн, и это была её вторая и последняя звёздная роль в антрепризе

Дягилева. Партия Шахриара досталась Алексею Булгакову, обладавшему большим мимическим дарованием. А для Нижинского Фокин создал довольно специфическую и эффектную роль Золотого (Эбенового) раба Зобеиды. По этому поводу шутник Нувель не удержался от язвительного замечания Дягилеву: «Как странно, что Нижинский в твоих балетах всегда танцует раба — в «Павильоне Армиды», «Клеопатре», а теперь вот и в «Шехеразаде»! Я надеюсь, Серёжа, что на днях ты его освободишь!»

Ещё одной новинкой стал балет «Карнавал» на музыку Шумана. Этот спектакль не был заказом Дягилева, его премьера уже состоялась в конце февраля 1910 года в Петербурге на костюмированном балу, организованном журналом «Сатирикон». Тогда Фокин привлёк к участию Карсавину и Нижинского, других молодых танцовщиков, а роль печального и мечтательного Пьеро исполнял Всеволод Мейерхольд. «Это была вереница коротких встреч на маскараде, лёгкий флирт, а затем сцена помолвки Арлекина и Коломбины», — излагала краткое содержание балета Б. Нижинская, принимавшая участие в первой постановке. Однако Дягилев не сразу оценил «Карнавал». Он стал ворчать, что его «вовсе не привлекает Шуман» и что этот камерный балет для большой сцены не годится.

Также и «Жизель» вызывала у него некоторые сомнения, либо он делал вид, что сомневается, провоцируя и «заряжая» Бенуа на вдохновенный труд по созданию новых декораций и костюмов для этого спектакля. «Жизель» с участием Павловой была одним из первых балетов, которые Дягилев планировал привезти в Париж, о чём свидетельствуют записи Астриюка, сделанные летом 1908 года. Бенуа же, со своей всегдашней манерой, утверждал, что именно ему принадлежит идея показать этот балет и тем самым выразить уважение к искусству танца Франции. И наконец, последней премьерой, запланированной Дягилевым, был дивертисмент (хореографические эскизы) «Ориенталии». Он скомпоновал его из нескольких балетных номеров на музыку русских и норвежских композиторов. Таким образом, пять премьерных и пять прошлогодних балетных спектаклей составили солидный репертуар предстоящих гастролей.

Репетиции у Дягилева значительно отличались от репетиций в Императорских театрах. Все артисты балета, которых в Мариинке стали называть «дягилевцами-фокинистами», чувствовали себя более свободно в «Кривом зеркале». «Здесь действительно царил дух творчества», — отметила Б. Нижинская. «Если репетиции затягивались, мы шли в фойе театра, где на большом столе был сервирован чай с печеньем, сладостями и пирогами, — вспоминала балерина. — Там мы познакомились с художниками

и музыкантами и слушали их разговоры с Дягилевым об искусстве и балете. Всё было невероятно интересно, и мы были очень возбуждены, предвкушая поездку за границу для участия в Русском сезоне».

В начале мая стало известно, что гастролы в Лондоне отменяются по причине смерти английского короля Эдуарда VII. А первые выступления балетной труппы были запланированы в Берлине. Они прошли в Театре дес Вестене в Шарлоттенбурге и длились всего неделю, с 21 по 28 мая. Репертуар берлинских гастролей состоял из прошлогодних балетов («Клеопатра», «Сильфиды», «Павильон Армиды», «Половецкие пляски», «Пир»). И только одну премьеру, наиболее подходящую для немцев, счёл нужным дать Дягилев — балет «Карнавал», в котором всех очаровала юная, изящная и хрупкая Лидия Лопухова в роли Коломбины. В этом спектакле было достаточно сюжета, привлекающего интерес к танцу, и вместе с тем его хореография на редкость гармонично сочеталась с программной музыкой Шумана. «Карнавал» имел огромный успех. Завершив короткое турне в Берлине, артисты отправились покорять французских зрителей.

«Перед открытием наших гастролей Париж вновь был охвачен волнением», — отметил С. Григорьев. Открытие Русского сезона в Парижской опере, наполненной самой изысканной публикой, состоялось 4 июня. Французские балетоманы ликовали: «Танец начинает снова царствовать в Париже!» «Он вновь является к нам с Севера — блестящий, сверкающий, как драгоценный камень, брызжущий светом и гармонией, — писал о русском балете известный писатель Марсель Прево в статье «Танец». — И снова становится одним из элементов красоты и праздничного торжества в Париже. И опять имена танцовщиц порхают в толпе с уст на уста, и названия балетов соперничают с наиболее популярными названиями опер и комедий, чтобы привлечь зрителей и наполнить зал...»

В первый день Сезона Дягилев показал два новых балета — «Карнавал» и «Шехеразаду», оба в сценографии Бакста. Если декорации первого спектакля удивляли своей «скромной изящностью», то буйство красок второй постановки поражало воображение театралов невиданной доселе новизной и смелостью. Много говорилось о первозданном чувственном Востоке, роскошно представленном на сцене. Поэт Жан-Луи Водуайе отметил: «В «Шехеразаде» мы не только видели Восток: мы его, можно сказать, даже вдыхали. Он восстал пред нами так же ясно, как Египет в «Клеопатре». Марсель Пруст, присутствовавший на премьере «Шехеразады», откровенно признался: «Я никогда не видел ничего более прекрасного». Когда великолепие этого балета вступало в контраст с

необычной простотой «Карнавала», ни у кого не возникало сомнений, что Бакст — величайший декоратор в мире. На каждом спектакле «Шехеразеды», по свидетельству Григорьева, «за открытием занавеса следовала продолжительная овация».

Вот наконец и сбылась давняя мечта Бакста — «быть *самым знаменитым* художником в мире». Открыл его миру, конечно же, Дягилев, с которым Бакст не зря связывал свои «грандиозные планы на будущее» и верил в удачу, полагая, что с «этой удивительной машиной-энергией», как он однажды назвал бессменного редактора журнала «Мир Искусства», всё возможно. Кстати, одноимённое художественное объединение, последняя выставка которого была организована Дягилевым четыре года назад в Петербурге, не кануло в Лету и ближайшей осенью, в том же 1910 году, вновь возродилось после раскола «Союза русских художников». Николай Рерих был избран первым председателем обновлённого «Мира Искусства», просуществовавшего в России до 1924 года. Более того, в 1921 году в Париже возникло с тем же названием общество художников русской эмиграции, главой которого стал князь Александр Шервашидзе, сотрудничавший в то время с антрепризой Дягилева. А заключительным аккордом для зарубежного «Мира Искусства» стала выставка в Париже летом 1927 года.

Возвращаясь к Русским сезонам, будет уместно сказать о их колоссальном влиянии на европейскую моду того времени, и прежде всего благодаря театрално-декорационному искусству Бакста. Новые цвета и формы, показанные русскими, мгновенно вызвали живой интерес парижских кутюрье. Считавшиеся ранее недопустимыми сочетания жёлтого с красным или зелёного с оранжевым цветом были с восторгом приняты, а «павлинье» сочетание синего и зелёного, применённое Бакстом в «Шехеразде», вдохновило ювелира Луи Картье, главного конкурента фирмы Фаберже, впервые соединить изумруды и сапфиры. Создатели парижской моды и интерьеров сразу же стали предлагать своим клиентам тюрбаны, эгреты, нити жемчуга, полупрозрачные шаровары, восточные драпировки, ковры, абажуры и парчовые подушки. «Весь Париж переделся по-восточному!» — сообщал Бакст своей жене. Одной из самых ярких приверженцев новых веяний моды была Мися Эдвардс, о которой Пруст высказался следующим образом: «Можно было подумать, что это восхитительное создание прибыло в багаже русских танцоров как их самая большая драгоценность».

В коллекциях домов моды наблюдалось заметное преобладание ориентальных мотивов. Отнюдь не случайно расцвет творчества модельера

Поля Пуаре совпал с триумфальным успехом первых Русских сезонов. С того времени он моделировал платья под явным влиянием Бакста и даже добивался с ним сотрудничества, предлагая тысячу франков за один рисунок модного туалета. Через год, следующим летом, супруги Пуаре в своём парижском особняке устроят костюмированный бал «Тысяча и вторая ночь», где с восточным танцем на персидском ковре, брошенном посреди сада, выступит Наталия Труханова, которую пресса представит как танцовщицу труппы Дягилева, хотя её сотрудничество с «Русским балетом» так и не состоялось. «Шехеразада» задала тон в моде, озарила яркими красками витрины магазинов и дамских платьев, осветила тона всех театральных декораций, — отмечал Арнольд Хаскелл. — Она перенеслась на сцены ревю и мюзик-холлов, пока Дягилеву самому не пришлось от неё спасаться». Кроме повальной моды на ориентализм «Шехеразада» в сценографии Бакста предвосхитила многие художественные формы нового интернационального стиля ар-деко.

Однако не всё безоговорочно было принято в «Шехеразаде». Среди недостатков, названных критикой, отмечалось то, что зрелище в этом балете слишком преобладает над музыкой. А некоторых музыкальных критиков и знатоков возмутило купирование Дягилевым одной части симфонической сюиты Римского-Корсакова, из-за чего возникла бурная полемика как во французской, так и в русской прессе.

Широко разрекламированный в Париже балет «Жар-птица» вызвал не меньший интерес у публики. Музыка Игоря Стравинского стала новой сенсацией в Европе. Молодой русский композитор впервые приехал в Париж, был представлен многим известным музыкантам, в том числе Дебюсси и Равелю, которые очень хвалили партитуру балета. Дягилев по праву гордился своим открытием. Указывая на Стравинского, он говорил Карсавиной на сцене Парижской оперы во время репетиции «Жар-птицы»: «Обратите на него внимание. Он стоит на пороге славы».

Генеральная репетиция этого балета прошла в день премьеры, 25 июня, и выявила массу досадных неувязок. Артисты испытывали большие трудности в координации своих жестов и танцевальных па с музыкой, которую они впервые слышали в исполнении оркестра (до этого репетировали под фортепиано). Стравинский позже заявлял, что хореография «Жар-птицы» ему «всегда казалась слишком сложной и перегруженной пластическими формами». Статисты, взятые для свиты Кощея, как обычно, только добавляли хлопот. Ещё одна проблема, выявленная на репетиции, была связана со светом. Почувствовав, что Фокин слишком нервно реагирует на промахи, Дягилев решил взять свет на

себя и вечером встал у пульта освещения, так и не увидев премьерный спектакль из зрительного зала. Он был согласен на любые жертвы ради успеха премьеры.

Парижская публика и критика единодушно приняли новый балет, расточая комплименты. Некоторые назвали его первым шедевром нового жанра — «танцевальной симфонией». Другие заметили, что музыка, танец и живопись в «Жар-птице» стали равноправными элементами спектакля, которые слились воедино, продемонстрировав невиданный ранее синтез искусств. «Жар-птица», плод интимного сотрудничества композитора, хореографа и художника (Стравинского, Фокина и Головина), представляет собою чудо восхитительного равновесия между звуками, движениями и формами. Отливающая тёмно-золотистым цветом декорация заднего плана как будто сделана тем же способом, как и полная оттенков ткань оркестра. В оркестре поистине слышны голоса волшебника, беснующихся ведьм и чудищ. Когда пролетает Жар-птица, то кажется, что её несёт музыка. Стравинский, Фокин, Головин — я вижу в них одного автора», — писал музыкальный критик Анри Геон.

Вновь покорила сердца французских зрителей Карсавина. Она сдержала слово, данное Дягилеву, и вовремя приехала из Лондона в Париж. В роли Жар-птицы она была обворожительна. «Прекрасные чёрные глаза, тонкие черты лица в обрамлении золотого убора с разноцветными перьями — всё это делало её настоящей сказочной волшебницей, — вспоминала Б. Нижинская. — Ей старались подражать, но тщетно». Сама Карсавина впоследствии назвала Жар-птицу ролью, посланной ей небесами. Она имела в виду то обстоятельство, что все последующие её партии в репертуаре Русских сезонов постепенно сводились к менее значимым и второстепенным, что было связано с балетной реформой, осуществляемой Дягилевым, решившим отдать главенствующую роль танцовщикам, в первую очередь Нижинскому, и значительно поднять художественный уровень мужского танца.

Нижинский не танцевал в «Жар-птице». Для него не нашлось подходящей партии, о чём Дягилеву, вероятно, пришлось сожалеть. Зато он блистал в «Карнавале», «Жизели», не раз показанных в этом сезоне «Сильфидах» (из прошлогоднего репертуара), и особенно в «Шехеразде». Появление Нижинского на сцене мгновенно вызывало восхищение публики. «Негр-раб с его наполовину змеиными, наполовину кошачьими движениями, извивающийся вокруг танцующей Зобеиды [Рубинштейн], не касаясь её, просто потрясал», — вспоминала Б. Нижинская. Танцовщик выступил не только партнёром балерин, но и в двух сольных номерах в

дивертисменте «Ориенталии» — в «Сиамском танце» К. Синдинга и «Кобольде» Э. Грига, поставленных Фокиным, хотя Григорьев почему-то был уверен, что второй танец Нижинский исполнял как свою собственную постановку.

Дягилев не упускал возможности при каждом удобном случае рекламировать своего фаворита, на что отреагировало и российское театральное издание «Рампа и жизнь». Редактор этого журнала, поэт Леонид Мунштейн под псевдонимом Lolo вскоре после окончания второго Сезона опубликовал сатирические стихи:

*О Нижинском все газеты,
Все парижские эстеты
Пели гимны и сонеты...
А портреты?! О, портреты
Были центром всех витрин!*

Вся эта кампания необычайно раздражала Фокина, считавшего, что по отношению к нему, хореографу, она несправедлива. По его мнению, реклама и пресса недостаточно уделяют ему внимания, и мириться с таким положением дел он не желал. Он стал требовать, чтобы его имя в афишах и театральных программках было набрано более крупным шрифтом и стояло перед фамилиями композиторов, художников и артистов. Астрык и Дягилев в этом ему отказали, сославшись на то, что у них есть своё представление о том, как привлечь публику в театр. Затем Фокин настаивал, чтобы ему дали возможность больше танцевать в балетах, им же поставленных. Компромисс был здесь найден, но отношения Дягилева с Фокиным заметно ухудшались.

«С чувством замешательства и даже тревоги слушала я, — вспоминала Карсавина, — как Дягилев после окончания нашего второго парижского Сезона делился своими дальнейшими планами. Он считал, что хореография Фокина принадлежит прошлому. Будущее балета следует вверить чуткому к современным влияниям хореографу. Основная масса нашего текущего репертуара была, по его мнению, всего лишь балластом, от которого следовало избавиться.

— Что же вы собираетесь сделать с балетами Фокина, Сергей Павлович?

Он нетерпеливо махнул рукой:

— О, не знаю, могу продать их все, вместе взятые.

Открывая мне свои планы, Дягилев намеревался разузнать, последую ли я за ним в его новых ориентациях. Не помню, упомянул ли он тогда Нижинского как будущего хореографа. Я заверила его в своей преданности, но не могла скрыть огорчения. Этот разговор расстроил меня. Я не могла с лёгкостью отречься от своего энтузиазма и от прежней веры. Слова Дягилева казались отступничеством. Я тогда ещё не была знакома со сменой его воплощений. Я не знала, насколько быстро будущее могло нахлынуть на него, превращая настоящее в избитое и старомодное. Мне неизвестно, какие влияния заставили Дягилева впоследствии изменить свою политику. Но не сомневаюсь, что, сохранив сотрудничество с Фокиным до 1914 года, он избежал раскола труппы».

Новые реформаторские проекты, какими бы фантастическими и нереальными они ни казались, Дягилев тщательно анализировал, находил в них главное, искал пути их воплощения. Он, конечно, был рад, что уже в который раз завоевал Париж, что «Русские балеты» блистательно выступили в Брюсселе, куда труппа дважды, 6 и 13 июня, выезжала со спектаклями в Королевском театре де ла Монне в рамках культурной программы Всемирной выставки. Он был счастлив, что «ввиду небывалого успеха» Парижская опера предложила ему продлить Русский сезон на четыре дополнительных выступления в начале июля. Но Дягилев держал в своей голове нечто большее, нежели то, что ему стали предлагать со всех сторон.

Тогда, в конце Сезона, и появилась идея организовать собственную балетную труппу, но говорить об этом до поры до времени он воздерживался. При посредничестве Астриюка, почувствовавшего силу и неограниченные возможности своего компаньона, Дягилев уже обеспечил долгосрочные ангажементы на два года вперёд. Он размышлял о будущем репертуаре, заказывал новые балеты Черепнину, Стравинскому и французскому композитору Рейнальдо Ану, вёл переговоры с директорами театров Монте-Карло, Лондона, Рима, Нью-Йорка и Буэнос-Айреса.

Пример энергичного Дягилева оказался заразительным для некоторых его сотрудников, посчитавших, что они и сами, без его участия, смогут добиться успеха. Так и не приехавшая на второй Сезон Анна Павлова ещё в апреле организовала свою небольшую труппу из артистов Императорских театров и выступала с ней в Лондонском мюзик-холле. В её репертуаре появились и собственные постановки танцев. А в конце лета она преподнесла очередной неприятный сюрприз организатору Русских сезонов. На страницах российской печати Павлова вдруг заявила о «неуважительном отношении» Дягилева к балетным артистам, и в

частности о его «хроническом недоразумении» с Кшесинской, Екатериной Гельцер и Фокиным. Она хотела наказать Дягилева, чем и объяснялось её неучастие во втором парижском Сезоне.

Желание защитить себя и своё дело заставило Дягилева немедленно взяться за перо, да так рьяно, что в разоблачении Павловой он переусердствовал и тоже был несправедлив. На этот скандал сразу же отреагировал журнал «Шут», поместив карикатуру (некоего «М»), на которой изображён комический танцевальный дуэт — тучный Дягилев, неуклюже отплясывающий русскую кадрили, и Павлова, в балетном костюме и на пуантах, пнувшая своего партнёра в живот энергичным канканным махом ноги.

Если гениальная Павлова могла позволить себе быть независимой, то почему бы не проявить самостоятельность эпатажной и «несметно богатой» Иды Рубинштейн? Ей нравилось привлекать к себе внимание и быть среди восторженных поклонников, особенно таких, как граф де Монтезью. Тем летом её портрет в костюме Зобеиды писал Бланш (тогда же ему позировали Нижинский и Карсавина). Другой, более знаменитый портрет Иды, на котором она предстала обнажённой, писал в разгар парижского Сезона Валентин Серов. «Она готова была идти для достижения намеченной художественной цели до крайних пределов дозволенности и даже приличия, вплоть до того, чтобы публично раздеваться догола», — утверждал Бенуа. Поэтому и не удивляет, что образ Иды Рубинштейн привлекал многих художников.

Получив известность благодаря Русским сезонам, она решила покинуть Дягилева. Её наивная мечта стать настоящей балериной не оправдала себя. А ходить по сцене с царственным видом в пантомимных ролях уже надоело. Она мечтала о такой роли, которая могла бы высветить все грани её уникального таланта. Но больше всего ей хотелось, чтобы специально для неё писали пьесы самые знаменитые драматурги. И наконец один такой нашёлся, опять же благодаря Дягилеву. Это был Габриеле Д'Аннунцио, согласившийся написать для Иды Рубинштейн мистерию «Мученичество святого Себастьяна». Музыка для этого спектакля она заказала Дебюсси, декорации и костюмы — Баксту, который сообщал Бенуа: «Я с удовольствием для неё работаю, гораздо больше, чем для Серёжи, ибо здесь полная свобода фантазии, без «глупости!» Серёжиных причуд». Для постановки танцев, по свидетельству того же Бакста, «Дягилев письменно разрешил ей [Рубинштейн] использовать Фокина». При помощи Астриюка, взявшего Иду под своё крыло, была собрана большая труппа из французских драматических актёров. Премьера

намечалась на весну следующего года в Театре Шатле.

Среди неверных и строптивых сотрудников Дягилева мог в любой момент оказаться Фокин. «У него тысяча претензий к Дягилеву», — отмечал Бенуа. Его вспыльчивость и амбиции будоражили администрацию Русских сезонов. «Теперь обстоятельства сложились так, что Дягилев и Фокин как будто бы форменно разошлись, — сообщал Стравинский Рериху 12 июля, вскоре после закрытия второго Сезона. — ...Вот, понимаете, и выходит, что один другому должен перегрызть горло. Я счастлив, что уехал от всей этой сутолоки и омерзительной закулисной жизни. Она воняет...» Тем временем за спиной Дягилева Фокин вёл переговоры с лондонским театром Альгамбра о гастролях петербургской труппы из тридцати трёх человек. Ведущими танцовщиками он назвал самого себя и свою жену Веру Фокину. Когда он запросил баснословную сумму за этот контракт, его постигла неудача. Однако, минуя Дягилева, он смог договориться с миланским театром Ла Скала на постановку двух балетов — «Клеопатра» и «Шехеразада». Бакст, которому предстояло создать новые варианты декораций, особо отметил, что это «частное приглашение театра Ла Скала, без Дягилева».

Речь шла не о гастролях, а о спектаклях, которые войдут в балетный репертуар миланского театра. Поэтому к премьерам, состоявшимся в январе 1911 года, Фокин как приглашённый хореограф смог привлечь только свою жену Веру, Иду Рубинштейн, Лидию Какшт и танцевавшую в тот сезон в Ла Скала по контракту ещё одну звезду русской Императорской сцены Ольгу Преображенскую. В массовых сценах был задействован миланский кордебалет. Зрительный зал после премьер долго не умолкал как от свиста, так и от аплодисментов, а получасовые антракты были заняты нескончаемыми спорами о русском искусстве. Основным вниманием публики, разделившейся на два противоборствующих лагеря, завладела, конечно же, Ида Рубинштейн. Прессу Милана бросало в крайности. Относительно нейтральную точку зрения высказал обозреватель крупнейшей газеты «Коррьере делла сера»: «Синьорина Рубинштейн в этих русских балетах очень занята лежанием. В «Клеопатре» она невозмутимо покоится на ложе, которое рабы опахивают пальмовыми ветвями. В «Шехеразаде» перебирается от подушки к подушке <...> Впрочем, во втором балете она исполняет подобие нескольких коротких танцевальных па, прижимаясь к любовнику и обхватывая его тощими хищными руками и изгибая их так, что кажется вот-вот послышится хруст. Но едва её движения начинают напоминать танец и публика оживляется, сгорая от нетерпения увидеть нечто новое — «О, сейчас она станцует!» — как

синьорина Рубинштейн опускается на первую попавшуюся подушку».

Вакханалия в «Клеопатре» и оргия в «Шехеразаде» вызвали настоящий скандал в Милане, продолжавшийся несколько месяцев. В нём активно участвовало Ломбардское общество защиты нравственности. Оно выразило гневный протест и потребовало немедленно запретить эти спектакли. Масла в огонь подлил Фокин. Едва ли он отдавал себе отчёт, когда раздувал международный балетный конфликт и неодобрительно высказался в интервью «Петербургской газете» о современном состоянии итальянского балета. Об этом стало быстро известно в Милане. Реакция была бурной: Фокина назвали неблагодарным человеком, а его оценку миланского искусства и артистов совершенно возмутительной. В своё оправдание Фокин заявил, что его неправильно поняли и не так перевели и что он вообще считает Италию «колыбелью балета», но тем не менее не может «не видеть недостатков там, где они есть».

Дягилев с тревогой наблюдал за этой ситуацией из Петербурга. Как бы она ему ни претила, тогда он не имел возможности воспрепятствовать Фокину в продаже Милану двух балетов, которые он считал чуть ли не своими. Ведь и он принимал участие в их создании. И последнее слово во всём, что касалось мельчайших деталей постановок, оставалось всегда за ним. Однако Дягилев пока ещё не имел чётко сформулированных договоров с композиторами, хореографами и художниками. В скором времени он этим займётся, предоставив себе исключительное право на постановку балета в течение пяти лет. Поздней осенью в его петербургской квартире возобновились заседания комитета. Намереваясь сообщить нечто важное, Дягилев, как всегда, улыбался одними губами, тогда как его лицо оставалось серьёзным.

— Господа! Я решил основать постоянную балетную труппу и давать спектакли круглый год. В результате двух наших парижских Сезонов мы создали большой репертуар, и он будет расти. Мне представляется неразумным каждый год собирать заново труппу, чтобы провести в Париже короткий Сезон. Сам успех наш доказывает, что за границей есть потребность в балете и что мы обязательно преуспеем. Итак, учтя всё, я предлагаю создать большую частную балетную труппу.

«Это было так неожиданно, что вызвало шумное волнение, — вспоминал Григорьев, записавший по памяти и это заявление Дягилева. — ...Но зная его энергию и настойчивость, мы понимали, что, несмотря на любые препятствия, он в конце концов добьётся желаемого». Присутствовавший здесь же Нижинский тотчас поддержал дягилевский проект, в котором ему отводилась, разумеется, наиважнейшая роль. С

Карсавиной тоже не могло возникнуть проблем, она была «своим человеком», и ныне комитет видел её в качестве прима-балерины. Труднее оказалось найти рядовых танцовщиков и кордебалет, но и эта задача со временем должна была решиться.

Между тем слухи о дальнейших планах Дягилева стали проникать в печать, и в начале ноября в одной газетной заметке с иронией сообщалось: «Опять Дягилев... Какой-то ванька-встанька. Наделал долгов в Париже и Берлине, теперь приглашает артистов в туманный Лондон и вечный Рим <...> Судебные приставы всего мира будут охотиться за ним с гончими». Дягилев действительно остался должен Астрюку 100 тысяч франков, ровно столько же, сколько он выплатил по контракту с Парижской оперой за проведение второго Сезона. Как обычно, Теляковский был хорошо осведомлён о делах Дягилева, и новость о создании им собственной балетной труппы не на шутку испугала директора Императорских театров. «Ввиду массового желанья балетных артистов ехать с Дягилевым и другими антрепренёрами за границу и в Америку, — писал Теляковский в своём дневнике 9 декабря, — я приказал московской конторе объявить в журнале распоряжений, что уехавшие без разрешения за границу не будут приняты обратно на сцену Императорскую».

В начале следующего года произошло незаурядное событие, вызвавшее много толков в Петербурге и сыгравшее на руку Дягилеву. Нижинский в первый и последний раз выступил на сцене Мариинского театра в партии Альберта в балете «Жизель». Он надел костюм, созданный по эскизу Бенуа специально для Русских сезонов в Париже и состоящий всего лишь из короткого колета и трико. Исторический костюм в стиле итальянского Возрождения довольно откровенно и, как выразились некоторые критики, «некрасиво» подчёркивал формы тела. По давней традиции, существовавшей в Императорских театрах, поверх трико танцовщик был обязан надеть так называемые «короткие штанишки», которые Нижинский проигнорировал. Именно это и вызвало скандал, и, возможно, его спровоцировал Дягилев.

Но не обошлось здесь и без участия высочайших особ царского двора. После первого акта один из великих князей появился за кулисами и потребовал, чтобы Нижинский «немедленно показался ему в костюме второго акта, так как он не мог допустить, чтобы артист вновь появился в неприличном виде перед Марией Фёдоровной», вдовствующей императрицей. Оскорблённый Нижинский долго сопротивлялся и не исполнял августейший приказ. Антракт затягивался. А после спектакля, как сообщает в мемуарах Б. Нижинская, сославшись на рассказ брата, великий

князь Андрей Владимирович сказал барону Фредериксу, что якобы Мария Фёдоровна приказала уволить танцовщика за появление на сцене в непристойном костюме. Очевидно, великий князь просто воспользовался именем вдовствующей императрицы, которая вовсе не желала быть замешанной в этом скандале и впоследствии говорила:

— Напротив, я была в восторге от артиста. Если бы меня что-то шокировало, я немедленно сказала бы об этом. Должно быть, то была шутка со стороны молодых людей.

Шутка «молодых людей» — а имелись в виду великие князья Сергей Михайлович и Андрей Владимирович, покровители Кшесинской — дорого обошлась Мариинскому театру, навсегда потерявшему выдающегося танцовщика. На следующий день после злополучного спектакля, 24 января 1911 года, Нижинский был уволен.

«Не лишним будет припомнить, что несколько лет назад подобное же столкновение дирекции с балетной артисткой из-за самовольно одетого костюма кончилось совсем иначе: директор театра принуждён был пойти в отставку», — напомнил один петербургский журналист инцидент между Кшесинской и князем Волконским. В защиту Нижинского выступили даже консервативные газеты. Довольно скоро танцовщику стали предлагать более выгодный контракт с Императорскими театрами, от которого он гордо отказался. А Дягилев легко убедил своего друга, что окончательный уход из Мариинки пойдёт ему «только на пользу», что он «не должен никогда возвращаться в это болото, где его окружают мелкие завистники, где всё руководство подчинено бюрократам, а внешний блеск не имеет ничего общего с настоящей культурой и истинным искусством».

Спустя три недели после скандального увольнения Нижинского его сестра Бронислава, ссылаясь на этот факт, подала прошение об отставке. Она тоже решила примкнуть к Дягилеву. Тем временем старый балетоман Безобразов выезжает в Варшаву с целью ангажировать артистов балета, а основатель труппы заключает двухгодичные договоры с Карсавиной, отлично зарекомендовавшим себя в «Половецких плясках» Большом, прославленным педагогом Чекетти, также и с Фокиным. Последний поначалу отказывался от контракта и был недоволен тем, что отныне его лишали возможности танцевать и приглашали только как хореографа для создания новых балетов и репетиционной работы. Большой гонорар наряду с обещанием Дягилева печатать имя Фокина с титулом главного балетмейстера труппы на всех программах и афишах, как и следовало ожидать, привели к подписанию этого контракта. Костяк балетной труппы был сформирован и вскоре благодаря усилиям Григорьева и впечатляющим

результатам польской командировки генерала Безобразова в неё влились ещё 26 «молодых и симпатичных рекрутов».

«Я превыше всякой конкуренции», — самоуверенно заявлял Дягилев Астриюку в начале 1911 года. Основав собственную балетную труппу и открыв своё постоянное театральное дело, он стал настоящим и независимым импресарио. Дягилев не имел своих средств, но находил их почти всегда. Более того, он мог позволить себе не только содержать большую труппу, но и создавать новые спектакли, делая по своему усмотрению заказы любым композиторам, хореографам и художникам. По этому поводу Нижинский отмечал: «Дягилев умница. Василий, человек, который ему прислуживает, говорил, что у Дягилева нет ни гроша, но ум его есть богатство».

При этом не забудем о его творческом соучастии в процессе создания новых балетов, о его вдохновляющей и наставнической роли и о его художественной прозорливости. Поэтому Дягилев не любил слова «антрепренёр» и считал его даже оскорбительным по отношению к своему «творчеству в области искусства». Так, например, на Анатолия Бурмана, однокурсника Нижинского по Театральному училищу, Дягилев всерьёз обиделся за то, что тот назвал его антрепренёром, и несколько лет не подписывал с ним контракт, вплоть до третьего Сезона в Западной Европе. А вот красивый по звучанию итальянский термин «импресарио» больше устраивал Дягилева, хотя и с расширительным толкованием смысла (очевидно, с включением некоей доли качеств мецената). Своё театральное дело он никогда не связывал с бизнесом, точнее, с личной наживой.

Новая труппа получила название «Русские балеты Сергея Дягилева» — «Les Ballets Russes de Serge Diaghilev» и в начале марта 1911 года отбыла в Монте-Карло. В течение месяца там проходили ежедневные классы маэстро Чекетти и репетиции с Фокиным в арендованном театральном зале Дворца Солнца (Palais du Soleil). «Работаем мы очень много, начинаем рано утром и до полуночи никогда не освобождаемся», — писала в дневнике Б. Нижинская, сетуя на то, что при таком плотном режиме работы редко удаётся увидеть «прекрасное солнце Монте-Карло». Именно здесь, в административном и культурном центре Княжества Монако, на сцене Оперд де Монте-Карло дягилевская труппа дебютировала как постоянная антреприза. В этом городе, занявшем совершенно особое место в деятельности «Русских балетов», был показан ряд их самых выдающихся постановок, вошедших в летопись мировых театральных премьер.

Глава двадцатая

«ЖИВЁМ ПО-СТАРОМУ, СТАРАЕМСЯ ДЕЛАТЬ НОВОЕ»

Княжество Монако, расположенное на побережье Лигурийского моря, было излюбленным местом отдыха состоятельных людей. Здесь уже много лет процветала развлекательная индустрия, монополию которой держало весьма влиятельное монакское Общество морских купаний, предлагавшее отдых и развлечения на любой вкус. Зимние спортплощадки, автоклуб, регаты, голубиная охота, конные состязания, карнавалы на Масленицу, опера и концерты, выставки изобразительного искусства, цветов и собак — всё это манило богачей и титулованных особ со всего света.

Главной же приманкой в Монте-Карло было казино, где в одну ночь создавались и проматывались целые состояния. С улицы вход в казино и оперный театр, по замыслу архитектора Шарля Гарнье (построившего также и Парижскую оперу), был общим. Рациональность такого решения невольно заставляла вспомнить известную шекспировскую фразу: «Вся наша жизнь — игра, а люди в ней — актёры». Очутившись в роскошном фойе с колоннами из красного мрамора, желающие могли пройти в казино, повернув налево, или прямо — в театр, который чаще всего называли Залом Гарнье. Небольшой зрительный зал, богато декорированный позолоченной резьбой, росписью и скульптурой, вмещал всего 525 человек. В нём стояли резные дубовые кресла, обтянутые красным бархатом; боковые ложи отсутствовали, а вдоль противоположной сцене стены размещалось несколько лож с одной центральной, под пышным балдахином, предназначенной для княжеской семьи Гримальди.

Этой весной в Монте-Карло Дягилев собрал вокруг себя многих своих соратников и друзей. Здесь находились Бенуа, Черепнин, Стравинский, Светлов, Безобразов, барон Гинцбург со своей гражданской женой (старше его на 20 лет), отставной балериной Е. Облаковой, художник-декоратор Орест Аллегри, принятый в антрепризу в качестве заведующего сценой. Не было только Бакста. С утра и до ночи он работал в своей парижской мастерской над эскизами декораций и костюмов для предстоящих премьер, испытывая «животный страх неустойки». Из России к Дягилеву приехал его кузен Павел Корибут-Кубитович, с типично российской внешностью, окладистой «боярской» бородой и дискантовым говором.

Ежедневно в компании импресарио можно было видеть Шаляпина. С середины января он выступал здесь по контракту в нескольких спектаклях, в том числе в новой опере «Иван Грозный», сочинённой Раулем Гюнсбургом, директором Opéra de Monte-Carlo. Назвав эту оперу «нелепым французско-нижегородским произведением», недобрый русский критик, сотрудник журнала «Театр и искусство», писал в заметке о Шаляпине: «И этот талант-колосс бьётся на крошечной сцене Монте-Карло, как орёл в раззолоченной клетке попугая, и негде развернуться гению: жалкая музыка, жалкий антураж». Между прочим, в программе оперы Гюнсбурга «Иван Грозный» художником декораций и костюмов значился опять же Бакст, участвовавший в этом проекте с позволения Дягилева.

«Театрик с очень плохим освещением и плохой акустикой» — так отозвалась о Зале Гарнье Александра Боткина, дочь Павла Третьякова и вдова С. С. Боткина, неожиданно скончавшегося в 1910 году^[48]. Вместе с двумя дочерьми, Шурой и Тасей, она специально приехала в Монте-Карло, чтобы увидеть дягилевские спектакли. «Вот и девочкам будет вознаграждение за зимнюю скуку. <...> Это нам развлечение большое», — сообщала она Остроухову в Москву. Уже несколько лет Боткина увлекалась фотографией и, находясь в Монте-Карло, сделала множество групповых и портретных снимков, запечатлевших Дягилева, его окружение и артистов «Русских балетов».

Дягилев придавал огромное значение первому выступлению в Монте-Карло. Он волновался не меньше, чем два года назад в Париже, когда открывал первый Русский сезон. Загруженный «безумно огромной» работой, Бакст ничуть не разделял волнений шефа, которому откровенно писал из Парижа: «...право, ты напрасно стараешься перед полупьяными игроками и блядьми — этот бардак не стоит tant d'efforts [стольких усилий]».

Но Дягилев делал ставку на совершенно другую публику и в торжественной обстановке, в присутствии князя Монако Альберта I, его семьи, а также представителя Британской империи Ага-хана III (который носил титул «Его Высочество», полученный от английской короны), 9 апреля открыл свой первый Сезон в Монте-Карло балетами «Жизель» и «Шехеразада». Ага-хан часто появлялся и на репетициях труппы Дягилева, каждый раз восторгаясь танцами Карсавиной. По словам Григорьева, он не пропустил ни одного спектакля и знал толк в балете, будучи женат на балерине Терезе Маджилъано, танцевавшей ранее в Opéra de Monte-Carlo. Ему принадлежали огромные заводы в Бомбее. Он был сказочно богат. И

Дягилев поначалу надеялся на его финансовую поддержку «Русских балетов», но эти надежды не оправдались. Однажды Рерих спросил импресарио, отчего он, так нуждающийся в деньгах, не обратится к Агахану, всегда посещающему его балеты. Ответ был таков: «Даже если я для него лошадиный балет поставлю, всё равно не поможет».

Спустя десять дней после начала гастролей, 19 апреля, здесь же состоялась премьера балета «Видение розы». Это был маленький шедевр, принятый зрителями с неописуемым восторгом. Поставить этот балет предложил Жан-Луи Водуайе, написавший либретто, в основе которого лежали две строчки из стихотворения Теофиля Готье:

Смотри — я только призрак розы, Что приколола ты на бал...

В 1911 году отмечалось 100-летие со дня рождения Готье. Этой знаменательной дате Дягилев и посвятил балет, о чём заранее сообщил Астриюку для рекламы. «Видение розы» исполнялось под концертную пьесу фон Вебера «Приглашение к танцу» в блестящей оркестровке Берлиоза. Балет был создан Фокиным всего для двух танцовщиков, художественным оформлением занимался Бакст. «Декорацией к балету служила комната с двумя большими открытыми окнами, выходящими в залитый луной сад. Девушка — Карсавина только что вернулась с бала. Держа в руке розу, она опускается в кресло, засыпает и видит сон — некое видение, олицетворённое Нижинским, которое как бы всплывает в окно. После небольшого сольного вступления «дух розы» поднимает девушку с кресла, и они танцуют великолепный дуэт. Этот вальс был таким небесным, таким романтическим, что на самом деле было трудно поверить, что это не сон. В финале видение снова улетает в окно — прыжком, который Нижинский выполнял с таким редким искусством, что создавалось впечатление подлинного полёта», — вспоминал Григорьев.

Закулисная роль в этом коротком балете нашлась и для Василия Зуйкова, слуги Дягилева. По поручению своего «барина» он ухаживал за Нижинским как заботливая нянька, изучив все его привычки, умея в нужный момент подать любую вещь. «Во время представления он находился в кулисах, держал наготове стакан с водой, полотенце, коробку с пудрой и одеколон», — рассказывала Б. Нижинская. Она же видела, как её брат «после последнего невесомого прыжка падал в кулисе, задыхаясь, на руки Василию». Затем Нижинского приводили в себя, как уточнил Кокто, «горячими полотенцами, шлепками по лицу и водой, которой прыскал на него слуга».

С натуры или по памяти Жан Кокто нарисовал эту забавную сценку: Василий обмахивает полотенцем Вацлава, рухнувшего в бессилии на стул, в присутствии заинтересованных наблюдателей — Дягилева, Бакста, Миси Эдвардс и Хосе Серта. Кроме этого рисунка с балетом «Видение розы» у Кокто были связаны эскизы двух знаменитых афиш «Русских балетов» (на одной из них изображена Карсавина, на другой — Нижинский), а также два парных дружеских шаржа — Бакст в образе Розы и Дягилев в образе Девушки. Эти шаржи вскоре войдут в коллекцию Джульетты Дафф, которая

специально приезжала на премьеру балета в Монте-Карло из Англии.

В конце Сезона, 29 апреля, состоялась вторая премьера — балет «Нарцисс». На последней репетиции «произошёл обязательный скандал, — записал в дневнике Бенуа. — Нижинский не узнавал своих тем в оркестровой обработке и путал танцы. Серёжа на него, сидя в зрительном зале, наорал. Тогда Вацлав ушёл со сцены. Фокин надел цилиндр — ушёл совсем вон из театра. Однако это не помешало довести репетицию до конца и даже всю её повторить ещё раз». Вечером премьерный спектакль прошёл отлично. В последний день в Монте-Карло после ужина, как свидетельствовал Бенуа, «Нижинский со Стравинским летали по улицам, Карсавина заливалась своим странным и стеклянным смехом, Черепнин вставал на колени, а Серёжа нёс всякую чепуху». Черепнин, написавший по заказу Дягилева партитуру «Нарцисса», слишком ликовал в Монте-Карло, часто был пьян и, находясь в угарном состоянии, брал невозможные темпы при управлении оркестром. Дягилев в конце концов его урезонил, великодушно простил и отложил вопрос о замене дирижёра в Риме, где труппа должна была выступать с 13 мая.

Римские гастрели «Русских балетов» являлись частью культурной программы Международной художественной выставки, которая в свою очередь входила в большую программу торжеств, посвящённых 50-летию объединения Италии. Президент выставки граф Сан-Мартино приступил к подготовке этого мероприятия ещё в 1908 году, тем же летом он приезжал в Петербург, встречался с императором, великим князем Владимиром Александровичем, шефствовавшим над Академией художеств, а через него познакомился с Дягилевым, Серовым, Бакстом и Нувелем. Приглашение дягилевской труппы в Рим исходило именно от Сан-Мартино. Обожавший сплетни Бенуа быстро разузнал, что граф совсем недавно женился на прелестной и очень молодой даме, о которой говорили, что она предпочитала однополую любовь и «часто бывала на Лесбосе». «Впрочем, и он [Сан-Мартино] ближе к Дягилеву, нежели к жене», — тут же сострил Бенуа, внося последние новости в дневник.

Спектакли «Русских балетов» состоялись в Театре Костанци (ныне Римский оперный театр). Однако ещё до первого выступления Дягилев почувствовал со стороны итальянцев «какую-то плохо скрываемую антипатию». Доносились отголоски скандала, учинённого Фокиным в Милане в начале этого года. Открыто высказывалось мнение, что «под предлогом пресловутого неуспеха» двух балетов Фокина в театре «Ла Скала» «лучше было бы не приглашать в Рим труппу, которая только из-за снобизма пользовалась успехом в Париже». Комментируя приезд «Русских

балетов» на международную выставку, миланская театральная печать (*Gazzetta dei teatri*) с иронией призывала: «Веселитесь, миланцы! Сам Фокин будет ублажать римлян и всех, кто прибудет в город цезарей...» Ввиду того что половина технического персонала Театра Костанци саботировала первый спектакль, Дягилеву пришлось самому сидеть в «электрической будке под сценой» и руководить освещением. Между тем нашествие русских «варваров» в Рим вновь породило ожесточённые споры.

Единодушие итальянцев проявилось только в их отношении к русской музыке, которую они приняли с восторгом. Но в целом отзывы римской прессы были не очень доброжелательными. Балеты, показанные труппой Дягилева, настолько отличались от известных в то время в Италии танцев, что критики не сумели разглядеть новаторства русских постановок, назвав их вклад в хореографию «весьма скромным», скорее даже со знаком минус. Всё это не мешало Дягилеву телеграфировать Астрюку в Париж о «нескончаемых овациях» и о том, что спектакли посещались королевской семьёй. Однако отсутствие подлинного успеха «Русских балетов» в Риме привело к тому, что вплоть до 1917 года гастроли в Италии не входили в его планы.

Балетная труппа Дягилева в Риме насчитывала почти 90 человек. Она увеличилась за счёт приехавших сюда танцовщиков из Москвы и Петербурга после окончания сезонов в Императорских театрах. Среди них были и новые артисты, такие как Л. Чернышёва, и те, кто ранее участвовал в Русских сезонах, в их числе С. Фёдорова и А. Орлов. В Театре Костанци они быстро вошли в репертуар, выступали в спектаклях и, кроме того, были заняты в репетициях двух новых балетов — «Петрушка» и «Садко» — для Сезона в Париже.

По договорённости с Астрюком Дягилев должен был подготовить ещё две ориентальные премьеры — «Пери» и «Синий бог», но такая нагрузка на Фокина, учитывая короткий срок, оказалась слишком большой. От этих двух балетов Дягилев решил отказаться, возложив всю ответственность на других. «Совершенно очевидно, что если бы Бакст и Труханова приехали на несколько дней в Монте-Карло, «Пери» была бы уже поставлена», — писал Дягилев из Рима Астрюку в Париж. Договор с Трухановой до сих пор не был заключён, чем Дягилев не преминул воспользоваться, и «Пери» с участием этой непрофессиональной танцовщицы, протеже Астрюка, он откровенно назвал «навязанным нам балетом». «Синий бог» был отложен на неопределённый срок, и снова по вине других. Среди виноватых оказалась также Ида Рубинштейн, о предательстве которой не давал забыть её скандальный портрет, написанный Серовым в прошлом году, а ныне

здесь, в Риме, смутивший многих посетителей Международной выставки не меньше, чем знаменитая «Олимпия» Эдуара Мане в парижском Салоне независимых полвека назад.

Своим письмом Дягилев огорошил Астрюка в тот день, когда в Париже состоялась премьера сочинённой для Иды пьесы Д'Аннунцио. Исполнявшая в ней травестийную роль святого Себастьяна, Рубинштейн изо всех сил старалась поразить, но более всего утомляла публику. Для некоторых парижан вся сенсационность этой немислимо длинной, пятичасовой мистерии сводилась к тому, что при всём желании невозможно было распознать, какого пола госпожа Рубинштейн. Вероятно, не зря по этому поводу Бакст многозначительно заметил: «У Моисеева золотого тельца тоже не разберёшь, какой он там из себя». А вот с каким негодованием обрушилась на Иду после парижской премьеры «Святого Себастьяна» русская печать: «Только реклама, на которую у Рубинштейн довольно денег, расчистит ей дорогу к славе, и <...> слава эта не из высоких. Демон тщеславия увлёт и загубил Рубинштейн».

Тем временем Дягилев продолжал поиски виновных. «Когда Бакст взялся за оформление «Святого Себастьяна», он клялся мне, что это ни в коей мере не помешает нашей совместной работе, которая, по его словам, значит для него неизмеримо больше, — напоминал Дягилев Астрюку. — Теперь мне уже совершенно ясно, что наша работа целиком принесена в жертву произведению Рубинштейн и Д'Аннунцио. <...> А я понёс слишком большой финансовый и моральный ущерб из-за ваших с Бакстом действий». Ответом были протесты с обеих сторон. Вдобавок ко всему Астрюк решительно возражал против любых изменений в объявленной программе Русского сезона. «Дорогой Астрюк, ваши телеграммы, полные таких слов, как «гибельный», «безнравственный», «прискорбный», действуют мне на нервы. Вы как будто призываете несчастье на наш Сезон...» — отвечал ему Дягилев, не мытьём, так катаньем добиваясь принятия скорректированных им планов. И тут же, как тонкий дипломат, неожиданно заверил: «...так как у меня есть обязательства по отношению к труппе и субсидировавшим меня лицам, я должен всецело подчиниться решению моих друзей Бакста и Астрюка».

Парижский сезон, продолжавшийся даже меньше двух недель, оказался и так довольно насыщенным. В первый вечер, 6 июня, на сцене Театра Шатле были даны «Карнавал», «Видение розы» и премьера балета «Садко» на музыку «Подводного царства» (6-й картины оперы Римского-Корсакова «Садко»), в новой хореографии Фокина. Премьерный спектакль оформил Борис Анисфельд, которого Дягилев с 1906 года привлекал к

своим последним выставкам в России и за границей, а также к расписыванию декораций для спектаклей Русских сезонов по эскизам Бакста, Головина, Бенуа и Рериха. Когда Императорская Академия художеств во второй раз в 1909 году отказала Анисфельду в звании художника, Дягилев выступил в его защиту в русской прессе и всеми силами способствовал благополучному исходу дела.

Его интерес к изобразительному искусству никогда не угасал. И на этот раз для парижского Сезона он заказал два живописных панно в качестве новых занавесов. Один для балета «Шехеразада» — В. Серову, по мотивам персидских миниатюр, а другой — Н. Рериху, в батальном жанре, для симфонического антракта, в котором прозвучит интерлюдия «Сеча при Керженце» из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». Музыкальный антракт был задуман Дягилевым для того, чтобы Нижинский и Карсавина, танцевавшие в трёх балетах за один вечер, могли перевести дух и спокойно переодеться.

Наибольший интерес у французов вызвал балет «Видение розы». После того как Нижинский улетал в окно, овации были столь оглушительны, что оркестру не удавалось закончить музыку. По просьбе друзей Дягилева этот спектакль исполнялся на каждом представлении. Но для «Русских балетов» главной парижской премьерой был «Петрушка». Идея балета пришла к Дягилеву случайно, когда в конце лета 1910 года Стравинский наиграл ему несколько новых тем, которые он интуитивно ассоциировал с образом «игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи»: «Петрушка! Вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран!» Музыка эта так понравилась Дягилеву, что он стал убеждать Стравинского продолжить работу и «развить тему страданий Петрушки», для того чтобы «создать из этого целый хореографический спектакль».

Сценографом балета он сразу же решил назначить Бенуа, которому писал о новой музыке Стравинского: «Это так гениально, что не может быть ничего лучше». Ярмарка с её шумной толпой, балаганами и традиционным театриком, фокусник, развлекающий эту толпу, и любовная драма оживших ярмарочных кукол — всё это по-настоящему увлекало Бенуа, настолько сильно, что на время он забыл про свои горькие обиды на Дягилева и резко выраженные отказы от сотрудничества с ним. Вместо этого он вспомнил своё детство, масленичные балаганы на Марсовом поле, которые он посещал со своим отцом, «подлинное счастье тех гулявших», праздновавших «поворот к Весне». Бенуа с удовольствием приступил к работе над эскизами декораций и костюмов. «Кто, как не ты, Шура, мог бы нам помочь в этой задаче?!» — восклицал, раздувая святой огонь

творчества, Дягилев. Вновь почувствовав себя востребованным и счастливым, Бенуа проявил необычайную активность и даже написал в соавторстве со Стравинским балетное либретто. Тогда он не мог предугадать, что «Петрушка» станет одним из самых знаменитых русских балетов.

На премьере «Петрушки» 13 июня 1911 года Дягилев во фраке был необыкновенно элегантен и респектабелен. За кулисами парижского Театра Шатле, как сообщает Б. Нижинская, по обыкновению «он проверял, на месте ли все исполнители, готовы ли они к выступлению, и только после этого давал сигнал к открытию занавеса». До его директорского обхода на закрытой сцене происходила ещё одна важная церемония: режиссёр Григорьев, ведущий спектакль, по традиции, существовавшей во французских театрах, трижды гулко стучал по полу большим и тяжёлым посохом, что было звуковым сигналом к началу представления для артистов.

Оркестром управлял молодой французский дирижёр Пьер Монте, который в течение нескольких лет будет работать в антрепризе Дягилева. Во время первой оркестровой репетиции музыканты разразились смехом, однако не смогли одолеть сложнейшей партитуры Стравинского. Дирижёру пришлось разучивать музыкальный текст «Петрушки» с каждой инструментальной группой по отдельности, и в результате оркестр внёс свою лепту в ошеломляющий успех, превзошедший все ожидания. Публика встретила балет восторженно. «В первоначальном своём виде, в состоянии чего-то совершенно свежего и только что созданного, наш балет производил удивительное впечатление», — вспоминал Бенуа.

Три главных исполнителя — Нижинский (Петрушка), Карсавина (Балерина) и Орлов (Арап), по словам Григорьева, «были верхом совершенства». Мимическую роль Фокусника вдохновенно исполнил старый маэстро Чекетти. Фокин тоже был доволен солистами, а говоря о фаворите Дягилева, «искренне восхищался каждым его движением» на сцене. «Будто все страдания славянской души — целого народа — содержались в жестах и танцах Нижинского», — писал в «Фигаро» французский композитор Мессаже. «Нижинский в «Петрушке» — кукла, а в «Видении розы» — дух!.. Какой контраст... Он не только бог танца, он великий актёр», — то и дело разносились голоса среди возбуждённой публики.

«Совершенство, с которым он воплощал эту роль, тем более поразительно, — отмечал Стравинский, — что прыжки, в которых он не знал соперников, уступали здесь место драматической игре, музыке, жесту.

Богатство художественного оформления, созданного Бенуа, сильно способствовало успеху спектакля. Постоянная и несравненная исполнительница роли Балерины Карсавина поклялась мне, что всегда останется верна этой роли; она её обожала. <...> групповые танцы (кучеров, кормилиц, ряженных) и танцы солистов должны быть отнесены к лучшим творческим достижениям Фокина». В итоге Дягилев мог на полном основании заявлять, что его «специализация заключается в объединении художников, музыкантов, поэтов и танцоров для совместной работы».

Но, опять же, без закулисного скандала здесь не обошлось. Суть его сводилась к тому, что по просьбе Дягилева Бакст написал «совершенно другой» портрет Фокусника, чтобы заменить написанный в Петербурге Анисфельдом по эскизу Бенуа и пострадавший во время транспортировки в Париж. Портрет занимал центральное место в декорациях комнаты Петрушки. Он должен был, по замыслу Бенуа, постоянно напоминать главному герою о диктаторской власти Фокусника. Не потому ли Дягилев был не в восторге от портрета? Когда же на генеральной репетиции Бенуа заметил подмену, он разразился неистовым криком на весь театр: «Я не допущу! Это чёрт знает что! Снять, моментально снять!» Грубо обозвал Бакста «жидовской мордой», швырнул на пол папку со своими рисунками и выбежал вон. Его истерика продолжалась несколько дней. И напрасно Нувель и Серов старались объяснить ему, «что произошло недоразумение, что и Серёжа и Бакст очень жалеют о случившемся». «...Гениальность и подлость Серёжи продолжают», — твердил обиженный Бенуа. Затем последовал очередной его отказ от сотрудничества.

Заккрытие Сезона в Париже состоялось 17 июня, правда, накануне Дягилев подписал договор о дополнительных недельных гастролях «Русских балетов» в Парижской опере в конце года, с 24 по 31 декабря. А уже 21 июня труппа впервые выступала в Лондоне, где начались торжества по случаю коронации Георга V. Организатором гастролей был сэр Джозеф Бичем, английский фабрикант и меценат, сын которого, Томас, дирижировал оркестром, сопровождавшим русские балетные спектакли на сцене Королевского театра «Ковент-Гарден». Если в России театры возводились на больших, открытых пространствах, то Ковент-Гарден, как с недоумением заметил не только Григорьев, но и другие дягилевцы, впервые попавшие в Лондон, «стоял в центре рынка и был плотно окружён зелеными и фруктовыми лавками, горами капусты, картофеля, моркови и всевозможных фруктов».

По условиям договора выступления «Русских балетов» чередовались с

итальянской оперой. Так было и на гала-спектакле в день коронационной церемонии, 26 июня. Король и королева сидели в ложе, сплошь украшенной розами и орхидеями. «Театр утопал в гирляндах цветов. В партере и на ярусах сверкали бриллиантовые диадемы и множество других драгоценностей, украшавших роскошные туалеты. Великолепные мундиры мужчин тоже были украшены блестящими орденами и медалями. Бельэтаж занимали восточные владыки и магараджи, их чалмы искрились драгоценностями, — вспоминала Б. Нижинская. — В первом ряду я заметила Ага-хана, с которым мне уже приходилось встречаться в Монте-Карло. Его костюм был весь расшит драгоценными камнями и украшен несколькими нитями жемчуга».

Дягилев тщательно отобрал репертуар для Лондона, всего семь спектаклей, исключив оба балета Стравинского, стиль которого он находил слишком смелым для англичан, во всяком случае для первого знакомства. Даже «Клеопатра» и «Шехеразада» давались с опаской, и они действительно, по словам Григорьева, «шокировали пожилых леди проявлением неуёмных страстей». А во время «Половецких плясок» какая-то часть публики даже покинула зрительный зал. «Мимо меня, — вспоминал Дягилев, — с видом отвращения шествовала сотня старых дам, украшенных, как иконы, бриллиантами. Директор Ковент-Гардена пробежал крича: «Вы скомпрометировали ваш великолепный дебют варварским ужасом в конце — это не танцы, а прыжки дикарей!» Пресса оказалась того же мнения, что и директор!!» Тем не менее Дягилев и не думал снимать с репертуара этот шедевр, олицетворяющий в каком-то смысле «русское нашествие», и показал его восемь раз в течение шести гастрольных недель.

Лондонская публика, отличавшаяся в то время известной чопорностью, предпочла романтические балеты — «Павильон Армиды», «Сильфиды», «Карнавал» и «Видение розы». Именно ими труппа «Русские балеты» завоевала Лондон. Попутно Дягилев налаживал связи с английской аристократией. Одной из наиболее важных персон высшего общества Британии была близкая к королевской семье маркиза Глэдис Рипон (до 1909 года она носила имя леди де Грей), на четверть русского происхождения, так как её мать, урождённая графиня Е. Воронцова, являлась только наполовину русской. К деятельности театра «Ковент-Гарден» она имела самое непосредственное отношение, что проявлялось в её щедром меценатстве и внимании как к репертуару, так и к артистам. Среди её знаменитых артистических друзей были Оскар Уайльд и певица Нелли Мелба (Мельба), которую ещё в 1891 году Дягилев слышал в Петербурге и

с которой выступал на сцене Мариинского театра Фёдор Стравинский, отец композитора, в опере Гуно «Ромео и Джульетта».

Маркиза Рипон, побывав в России, была очарована Императорским Русским балетом. Она же и способствовала приезду в Лондон дягилевской труппы, увидев её выступление в Париже в 1909 году. «Я думала, что уже исчерпала все радости жизни, — написала она Дягилеву. — Вы мне даруете новую — это последняя и самая большая. Вы должны приехать в Лондон...» Этим летом в честь «Русских балетов» она устроила светский приём в своей загородной усадьбе Кумб. (Бронислава Нижинская, запомнившая этот «красивый приём в саду», тогда была в «новом платье от Пуаре».) Маркизу Рипон и её дочь, Джульетту Дафф, больше всего восхищали танцы Нижинского — они присутствовали на каждом его выступлении. Поэтому и нет ничего удивительного в том, что труппа получила приглашение продолжить гастроли осенью, снова в Ковент-Гардене.

Осенний Сезон в Лондоне длился почти два месяца, по 9 декабря. Чтобы разнообразить его и обновить впечатление английской публики, к нему были привлечены Анна Павлова и Матильда Кшесинская, две звезды Императорского балета, которые придерживались настолько разных воззрений на танец, что с некоторых пор старались избегать общения друг с другом. Лавируя между двух огней, Дягилев отвёл для Павловой, любимой лондонцами, первую половину Сезона, где она танцевала в «Жизели», «Павильоне Армиды», «Клеопатре» и «Карнавале». Блистательная Кшесинская воцарилась на сцене Ковент-Гардена во второй половине Сезона. Если участие Павловой приветствовалось многими соратниками Дягилева, то за Кшесинскую он был осуждён даже Серовым, считавшим, что «это — позор».

А между тем его политика в тот момент была ясна и логична. Он на довольно большой срок оставался без Карсавиной, которая могла танцевать только в начале и в самом конце Сезона. Она должна была покинуть Лондон для участия в спектаклях Мариинского театра (до середины ноября) в Петербурге. А трудиться на славу «Русских балетов» больше всех пришлось Нижинскому, «богу танца», который в этот Сезон стал партнёром трёх звёздных балерин.

«После двухлетней нашей ссоры С. П. Дягилев, по-видимому, убедился, что ему гораздо лучше и выгоднее помириться со мною, нежели ссориться, — отметила Кшесинская, — и потому решил восстановить со мною добрые отношения и нашу старую дружбу». В знак примирения Кшесинская согласилась танцевать даже в фокинском «Карнавале». Кроме

того, для настоящего успеха Дягилев предложил ей исполнить главную партию в укороченной двухактной версии балета Чайковского «Лебединое озеро». Для этой постановки, вся важность которой заключалась в том, что Кшесинская будет впервые танцевать в Лондоне, Теляковский позволил продать Дягилеву декорации и костюмы Коровина и Головина из Большого театра. Посредническое (вполне возможно, и финансовое) участие Кшесинской в этой сделке не подлежит сомнению. «Час от часу не легче, — записал Теляковский в дневнике 24 октября 1911 года. — Кшесинская снюхалась теперь с Дягилевым».

Её лондонский дебют в «Лебедином озере» стал, по словам Григорьева, сенсацией: «Она была виртуозом фуэте и своей техникой произвела фурор. <...> Незабываемое впечатление оставило её адажио с Нижинским». В классической хореографии Петипа она, безусловно, затмила своего партнёра, который был очень недоволен тем, что его успех оказался меньше, чем у Кшесинской. Этого, впрочем, и следовало ожидать, несмотря на сорокалетний возраст «заслуженной артистки Императорских театров».

Вся труппа явно побаивалась Малечку — так её называли и близкие друзья, и тайные враги. Шутки с ней были плохи. Она не знала поражений и всегда добивалась того, чего желала. Ей удавалось подавлять свободу других людей, используя при этом не только женские хитрости, но и психологическое воздействие. Плетя интриги, она жёстко атаковала своих соперников по сцене. Всё это в полной мере испытала на себе и Карсавина, вернувшаяся в конце Сезона в Лондон. «После первого спектакля, когда мы выступали вместе, она [Кшесинская] всю ночь плакала, и в результате нас разделили, то есть перестали выпускать вместе, и, таким образом, вместо четырёх раз я танцевала только два, — писала Карсавина Светлову. — Но это ещё пустяки и ничему не повредило. Самое неприятное в том, что ужасно трудно дышалось при ней. Я всё время ощущала какой-то гнёт и под конец впала в ужасное расстройство нервов». Завершая рассказ о Кшесинской, Карсавина сделала вывод: «Она стала здесь моим кошмаром».

Разумеется, Дягилев всё это знал, предвидел и по возможности старался смягчить ситуацию. У него с Малечкой было кое-что общее, к примеру то, что они оба не стеснялись в методах самоутверждения. «Вот противник, достойный меня», — сказал он однажды, представляя Кшесинскую английскому историку балета Хаскеллу. А в данный момент она могла быть для Дягилева даже полезной. Было несколько причин, толкнувших импресарио на возобновление дружбы с могущественной Малечкой. Одна из них заключалась в том, чтобы добиться для Вацлава

Нижинского освобождения от военной службы, а вторая, ещё более значимая, — содействовать выступлению «Русских балетов» на родине, чтобы труппа Дягилева была известна российской публике не понаслышке. С этой целью накануне отъезда Кшесинской в Лондон 1 ноября 1911 года он послал ей телеграмму с просьбой узнать, «может ли Теляковский сдать Михайловский театр» после 15 декабря старого стиля, называя при этом цену и сроки аренды. В Петербурге этот вариант наряду с другим — Суворинским театром Литературно-художественного общества всё же не прошёл.

Однако на февраль 1912 года Дягилеву удалось арендовать новый театр Народного дома Николая II в Александровском парке на Кронверкском проспекте. Кшесинская сразу заверила Дягилева в том, что она непременно будет выступать с его труппой в Народном доме. Новый многоярусный концертно-театральный зал был почти готов к сдаче в эксплуатацию, и все с нетерпением ждали его открытия. Он вмещал более трёх тысяч человек, а его огромная сцена была на полтора метра выше, чем в Мариинском театре. Газета «Речь» с гордостью сообщала, что новое здание «по своим размерам и техническим приспособлениям занимает одно из первых мест среди театров не только в России, но и в Западной Европе». Однако на третий день после торжественного открытия, состоявшегося 4 (17) января 1912 года, театр Народного дома, оснащённый, как ни странно, новейшей противопожарной техникой, сгорел. «Одним словом, «здесь Русью пахнет», — подвела итог, рассказывая о пожаре, та же газета «Речь» за 8 января. На восстановление театра потребовался год, в нём с удовольствием будут выступать Шаляпин и другие знаменитости, но уже в советское время, в 1932 году, он сгорит окончательно.

О том, что в Петербурге пострадал от пожара Народный дом, Дягилев узнал в Берлине, куда труппа переехала после триумфального завершения лондонского Сезона и трёх выступлений в Парижской опере в Рождественскую неделю, накануне нового, 1912 года. Это известие, как и недавняя безвременная смерть Серова, глубоко огорчило Дягилева. Гастроли в России отменялись, и до запланированного на апрель Сезона в Монте-Карло нужно было организовать другие гастрольные поездки. Во время выступлений в берлинском Театре дес Вестене, длившихся целый месяц, Дягилев подписал контракт о пятидесяти трёх представлениях в Германии в течение этого года.

Пользуясь временным отсутствием Фокина в Берлине, который был занят постановками в Мариинском театре, Нижинский вплотную приступил к репетициям своего балета на музыку Дебюсси

«Послеполуденный отдых фавна». Эти репетиции проходили тайно, поскольку Дягилев, подталкивавший Нижинского к работе хореографа, ещё не был уверен в конечном результате эксперимента, хотя его гениальный воспитанник уже больше года вынашивая замысел этого балета. К тому же не следовало заранее терзать душу Фокину, который и так в последнее время был часто раздражён. Приехав в Берлин, Фокин приступил к сочинению отложенного в прошлом году балета «Синий бог».

В середине февраля 1912 года дягилевская труппа три дня выступала в Дрездене, но большого внимания к себе не привлекла. Григорьев объяснял это тем, что «публика была слишком провинциальна и имела крайне смутное представление о русском балете». Однако здесь Дягилев имел особый интерес. По совету князя Волконского, с которым после размолвки (десятилетней давности) дружба была тоже восстановлена, он хотел посетить с Нижинским Школу музыки и ритма Жака-Далькроза в Хеллерау, под Дрезденом. Дягилев полагал, что знакомство с автором новейшей ритмической системы и теории пластических импровизаций даст положительный импульс творчеству Нижинского-хореографа.

Далее прошли двухнедельные гастроли в Вене с участием Кшесинской. Незадолго до намеченного Сезона в Петербурге Дягилев заключил с ней договор, в котором оговаривались сроки — с февраля по начало мая, что предусматривало её выступление в труппе «Русские балеты» и в Монте-Карло. Несмотря на то что Дягилеву пришлось корректировать гастрольные планы на ходу, Кшесинская не нарушила подписанного с ним контракта и во второй половине февраля приехала в Вену. Здесь же был Бенуа, в советах и помощи которого Дягилев пока ещё нуждался. Увидев Кшесинскую на сцене венской Хоф-Оперы в «Павильоне Армиды», Бенуа заметил: «Матильда напялила все бриллианты, и было всё же абсолютно не величественно (костюм свой она «разбогатела» до балаганности). Но танцевала неплохо, хотя без всякого шарма. Ещё менее шарма сообщила она «Карнавалу». В кулуарных беседах с Кшесинской Бенуа слышал от неё почему-то «поминутно повторяемые слова «мой бедный Дягилев».

Главная причина того, что импресарио зазвал сюда Бенуа, заключалась в поддержке балетмейстерского опыта Нижинского. Вот что писал в дневнике Бенуа, испытывая «сладко-мучительный период влюблённости в музыку Дебюсси»: «Постановка зреет; принят, разумеется, мой план — вся идея, все детали, весь характер. Но так как действительно всё время оба [Дягилев и Нижинский] «рассуждают», <...> то получается впечатление сотрудничества. Вацлав довольно глуповат, и больно мало у него в голове

пережитого и впитанного. <...> Серёжа из кожи лезет вон, чтобы его начинить и научить, но Нижинский иногда закусывает удила и вламывается в амбицию».

Кроме того, в качестве большого знатока западноевропейской живописи Бенуа сопровождал своего патрона вместе с Нижинским, а по сути — ради просвещения последнего, в походах по богатейшим музеям и галереям Вены. Дягилев хотел обеспечить и дальнейшее участие Бенуа в этом деле. «Всё же требует, чтобы я недели на две приехал в Париж натаскивать Нижинского, — писал в дневнике Бенуа. — Я же боюсь, что вообще из всей затеи ничего не выйдет, но уже я, дурак, разгорелся азартом к затее Дягилева и мечтаю приняться за работу». Столь активная роль Бенуа в сотворении балета «Послеполуденный отдых фавна» прошла незамеченной, и до сих пор, кажется, никем не освещалась. Все лавры достались Баксту, который действительно был первым, кто поверил в талант Нижинского-балетмейстера и назвал его «Фавна» «сверхгениальным» произведением, в то время как генерал Безобразов говорил, что это «никакой не балет».

Труппа «Русские балеты», а также Кшесинская со своей свитой поклонников в начале марта прибыли в Будапешт. «Публика здесь довольно горячая и восторженная, так что довольствуется Малечкиными выкрутасами», — писала Светлову одна балетная артистка. Состоявшиеся здесь гастролы прошли всего за одну неделю, после чего труппа Дягилева отбыла в Монако. Артисты приступили к репетициям и готовили программу для Сезонов в Монте-Карло и Париже.

Фокин работал над тремя новыми балетами и пребывал в дурном настроении, часто выходил из себя и был немало озадачен непривычным равнодушием Дягилева. До него доходили слухи, что директор «Русских балетов» им недоволен, что ему надоели «фокинские страсти» в массовых танцах и что он не видит дальнейших перспектив в его творчестве. В том же духе стал высказываться и Стравинский: «Я считаю Фокина *конченным* художником, который быстро прошёл свой путь и который заметно исписывается с каждой новой постановкой». Тем временем в Монте-Карло Нижинский стал официально репетировать «Фавна». И это был серьёзный вызов Фокину, он решил покинуть труппу сразу же после парижских премьер.

Весной в Монте-Карло, как обычно, съезжались представители высших слоёв общества. Здесь уже были Ага-хан, маркиза Рипон и Джульетта Дафф. Великий князь Николай Михайлович, азартный игрок в рулетку, и его брат Сергей Михайлович приехали вместе с Кшесинской. На

этот дягилевский Сезон она решила стать прима-балериной «Русских балетов». А чтобы избежать соперничества, дала строгий наказ дирекции Мариинского театра задержать Карсавину в Петербурге как можно дольше. («Матильда очень хочет занять моё место в Монте-Карло», — сообщала Карсавина в конце 1911 года Светлову.) Впоследствии Кшесинская могла смело утверждать: примирение с Дягилевым «принесло свои плоды, мы были рады работать вместе».

Миriskусник Константин Сомов, впервые увидевший здесь спектакли «Русских балетов», полагал, что участие Кшесинской «делает этот сезон менее приятным». Балет «Видение розы» показался ему «слащавым и банальным». «А Малечка ужасна, прямо невозможна в девушке, засыпающей с розой в руках. Может быть, будь тут Карсавина, я бы иначе говорил об этом крошечном (7-минутном) балетике», — писал Сомов своему близкому другу 12 апреля. Однако в целом «балет Дягилева» ему очень понравился: «Он мне доставляет громадное наслаждение. Ничего подобного тому, что делается здесь, мы не видели в Петербурге даже на самых лучших фокинских спектаклях. Жизнь, полная горения во всём: танцы, сюжет, декорации, костюмы и музыка — всё превосходно».

Шестого мая, на следующий день после закрытия Сезона в Монте-Карло, труппа выехала в Париж, к безмерной радости артистов, без Кшесинской. Спектакли «Русских балетов» снова проходили в Театре Шатле. Вскоре наконец-то состоялась долгожданная премьера «Синего бога», не имевшая успеха. Причин для разочарований оказалось немало — и Фокин выдохся, и Бакст перестарался, и либретто Кокто было уж очень наивно, и музыка Р. Ана не на высоте. «Эта вещь, которая никому не удалась, и была зелёной скуковицей» — таково было впечатление Стравинского. «Одним из самых оригинальных номеров в этом балете был танец Серафимы Астафьевой с павлином на плече. Когда она двигалась, принимая восточные позы, яркие перья длинного павлиньего хвоста мели пол сцены», — вспоминала Б. Нижинская, отметив, что даже исполнителям главных ролей — её брату и Карсавиной не удалось «пробудить энтузиазм публики». «Упадочным» назвала «Синего бога» Карсавина.

Второй премьерой парижского Сезона стал балет «Гамара» на музыку одноимённой симфонической поэмы Балакирева и либретто Бакста по стихотворению Лермонтова. Поначалу роль грузинской царицы плохо давалась Карсавиной и Дягилев специально пришёл на репетицию, чтобы помочь ей. «Немногословие есть сущность искусства, — заметил он. — Здесь достаточно мертвенно-бледного лица, сдвинутых в одну линию бровей». Вот всё, что он сказал мне, но этого оказалось достаточно, чтобы я

«проснулась» и в один миг поняла образ Тамары», — пишет в мемуарах Карсавина, подтверждая свою основную мысль: «Дягилев умел простым, на первый взгляд случайным замечанием как бы раздвинуть занавес и возбудить воображение».

Широко разрекламированный балет «Послеполуденный отдых фавна» был третьей и самой важной премьерой Сезона. Дягилев преподносил его не иначе как сенсацию, не жалея ни времени, ни средств. Накануне премьеры он организовал генеральную репетицию балета Нижинского, пригласив избранную публику — художников, музыкантов, литераторов, прессу и, конечно же, близких друзей. Присутствовавший на прогоне бывший сотрудник журнала «Мир Искусства» Н. Минский написал статью «Сенсационный балет» для газеты «Утро России», в которой говорилось: «Все мы знали, что нас ожидает зрелище исключительное, выдержанное в строгом стиле греческой архаики, — зрелище, которое будет длиться восемь минут и на постановку которого потрачено около ста репетиций. Говорили о новой теории ритма, о целом повороте в хореографии. И то, что мы увидели, оставило далеко позади все толки и ожидания <...> Радость, испытанная всеми нами при этом зрелище, была и велика и беспримерна». По словам Фокина, после того как занавес опустился, в зале было «полное молчание», продолжавшееся несколько минут. Затем на сцену вышел Астриук и объявил публике, что «такое новое зрелище не может быть понято с первого раза и потому дирекция предлагает посмотреть балет ещё раз».

На самой премьере 29 мая, как сообщает сестра Нижинского, исполнявшая в «Фавне» партию одной из семи нимф, зрительный зал после упавшего занавеса в первый момент тоже безмолвствовал — «все были поражены». Но потом поднялся страшный шум — и свист, и аплодисменты, и всё громче раздающиеся крики «бис». В результате «Фавн» был повторён. А скандал разразился на следующий день, когда вместо хвалебной статьи Р. Брюсселя редактор и владелец газеты «Фигаро» Г. Кальметт поместил свой отзыв, крайне отрицательный. Он назвал Нижинского-Фавна «не знающим стыда», «звероподобным существом» с уродливым и отвратительным телом. Более того, он стал добиваться от полиции предписания отменить следующие представления «Фавна».

В бурную полемику на страницах парижских газет были втянуты кроме Дягилева видные деятели французского искусства — художники Редон, Бланш и выдающийся скульптор Огюст Роден, который был обвинён в аморальности за поддержку «непристойного» балета, хотя его статья в газете «Матэн», как выяснилось позже, была фальсификацией. Конфликт

приобрёл и политический характер, когда некоторые французы, да и русские тоже, заметили в нём интригу, направленную против дружеского союза России и Франции. Об этих перипетиях и о том, чем дело кончилось, поведал в упомянутой выше статье Минский: «На третье представление публика валом повалила уже не на балет, а на религиозно-политический митинг. Пришли представители полиции и ожидали боя. Но всё обошлось благополучно. Нижинский уступил первый, и вместо того чтобы лечь на покрывало, стал перед ним на колени. Толпа молодых артистов и антиклерикалов, заступаясь за Родена и свободу совести, раз двадцать вызвала растерявшихся от успеха нимф. Все достигли своей цели. «Figaro» спас нравственность парижан, касса сделала полные сборы».

Действие «Фавна» происходило на авансцене, а освещение было задумано так, чтобы фигуры танцовщиков казались плоскими, создавая впечатление скульптурного фриза. В своей первой балетмейстерской работе Нижинский уделил основное внимание фронтальным и профильным позам, как бы оживляя древнегреческие рельефы или вазопись. Одновременно с этим он явно порывал связь с классической традицией в балете. Его костюм, созданный по эскизу Бакста, был весьма примечателен: прежде никогда танцовщик не выглядел так откровенно обнажённым. Он был в одном трико телесного цвета с раскрашенными от руки тёмно-коричневыми «коровьими» пятнами и с маленьким хвостиком. Его талию обхватывала виноградная лоза, а голову украшала плетёная шапочка золотистых волос с двумя золотыми прижатými рожками.

«Такого костюма на сцене ещё не было. Получеловек-полуживотное», — отметил Фокин, которому в «Фавне» кое-что всё же понравилось. Однако он резко осудил финальную сцену, когда Фавн медленно ложился на вуаль, потерянную нимфой, и едва заметным единственным толчком бёдер демонстрировал своё соединение с ней. Именно это и вызвало скандал. Поэтому в дальнейшем грубую эротику пришлось заменить коленопреклонением. Эротический контекст, впрочем, сохранился. «Балет пьянит душу, точно молодое вино. И сам Нижинский наполнен необузданностью диких существ <...> Божественный огонь пронизывает его насквозь. Это страсть священного животного, которая достаётся иногда в наследство человеку», — утверждал ученик Родена, известный скульптор Эмиль Антуан Бурдель, которому с позволения Дягилева «бог танца» пару раз позировал в качестве обнажённой натуры.

Последняя премьера — балет Равеля «Дафнис и Хлоя» — с фокинской хореографией прошла под занавес Сезона с весьма посредственным успехом. «Действительно, этот балет заслуживал большего, — полагал

Григорьев, — ведь в нём были все слагаемые успеха». Но надеяться на лучший результат после скандально-интригующего «Фавна» было наивно. «Дафниса» преследовали неудачи. Накануне премьеры крупно поссорились Фокин и Нижинский. «Многие артисты помнят, — вспоминал Борис Романов, — как на сцене Шатле во время репетиции «Дафниса и Хлои» композитор Равель, побледневший от испуга при виде «схватки двух богатырей», обливал голову из сифона, боясь лишиться чувств. «Вы ставите балеты моими ногами!» — кричал со сцены Фокину Нижинский. Разгневанный Фокин (вид его бывал всегда ужасным, когда он терял самообладание) отвечал, топая ногами: «Вы танцуете моей головой!» Разрыв был полным».

Дягилев между тем вёл свою линию и слишком мало уделял внимания «Дафнису», решив показать этот балет всего лишь дважды, в то время как «Фавна» показали восемь раз, не считая публичной генеральной репетиции. Это не могло не задеть Равеля, написавшего по заказу Дягилева великолепную музыку и, между прочим, выразившего ему смелый протест против любых купюр в партитуре. Старомодное либретто Фокина по античному роману Лонга едва ли нравилось директору «Русских балетов», но он не стал усугублять разногласий. И без того эмоциональное напряжение всей труппы в связи с затянувшимся конфликтом между Фокиным и Дягилевым было велико, оно неизбежно вело к чрезмерной усталости. «Этот раз я очень утомился от Парижа. Все мы изнервничались до последнего предела», — сообщал Стравинский в письме Бенуа. В «смутной депрессии» пребывал и Григорьев, а Карсавина не сомневалась, что в Париже «Русские балеты» переживали очень опасный кризис.

Страсти утихли в Лондоне, где 12 июня открылись гастролы. В новых условиях, уже без Фокина, Дягилев возложил репетиционную работу на Григорьева, который был единственным человеком, знающим весь репертуар, и провёл с ним наставительную беседу о роли режиссёра балета, сравнив её с деятельностью дирижёра оркестра. Григорьев оказался исправным работником, в нём Дягилев не сомневался. Между тем накануне гастролей театральные билеты были раскуплены на месяц вперёд.

«Русские снова в театре Ковент-Гарден. Это означает, что вниманию лондонцев в 1912 году будет предложена серия балетных спектаклей, отличающихся совершенной и роскошной красотой, как во времена правления Нерона и Сарданапала», — сообщалось в газете «Дейли мейл». Наибольшую популярность снискали балеты «Тамара» и особенно «Нарцисс». «Карсавина превзошла себя в роли Эхо в «Нарциссе». <...> Она танцует, словно в трансе, и опускается к ногам Нижинского в конце каждой

музыкальной фразы. Он прыгает, как фавн, а одежды на нём так мало, что ослепших от нахлынувших эмоций герцогинь со съехавшими набок бриллиантовыми тиарами пришлось вывести из зала, — рассказывал своему приятелю художник Чарлз Рикеттс. — На втором представлении на нём были надеты более длинные бриджи, вероятно, по требованию не цензора, а русского посольства».

Понятно, что «Послеполуденный отдых фавна» на этот раз никак не мог вписаться в лондонский репертуар. Дягилев, уверенный в том, что вкусы публики всегда находятся в его руках, по словам Григорьева, всё же опасался «подорвать свою репутацию». А вот познакомить англичан с музыкой Стравинского время пришло, правда только с «Жар-птицей». Балет был принят с восхищением, но не без критики.

«Живём по-старому, стараемся *делать* новое», — написал Дягилев Нувелю на почтовой карточке лондонского отеля «Савой» 8 июля. Его задушевный друг не собирался бросать своей чиновничьей службы в Петербурге, теперь редко встречался с ним и вёл в основном оседлый образ жизни в отличие от Дягилева, который был постоянно в разъездах. Уже в начале августа вместе со своей труппой он пересёк пролив Па-де-Кале и оказался в Довиле, модном курорте на северо-западном побережье Франции, в Нормандии. Здесь, в недавно открывшемся небольшом театре при казино, его труппа за пять жарких вечеров показала около десяти балетов, в том числе и «Петрушку». Балеты чередовались с операми «Севильский цирюльник» Россини и «Дон Кихот» Массне с участием Шаляпина и Дмитрия Смирнова. Здесь же находился Габриель Астрюк. Он пребывал в приподнятом настроении по случаю того, что в Париже завершалось строительство основанного им Театра Елисейских Полей, который планировалось открыть через полгода. В Довиле он заключил с Дягилевым договор о Русском оперно-балетном сезоне в новом парижском театре весной 1913 года.

После двухмесячного перерыва, в конце октября, артисты «Русских балетов» отправились в турне по городам Германии. Они выступили в Кёльне, Франкфурте, Мюнхене и Дрездене, а с конца ноября в Берлине, на сцене театра Кроль-опера, где гастролы продолжались целый месяц, до 20 декабря. Дягилев телеграфировал в Париж Астрюку 12 декабря: «Требовали повторения «Фавна» на бис. Десять вызовов. Никаких протестов. Присутствовал весь Берлин. Штраус, Гофмансталь, Рейнхардт, Никиш, вся группа Сецессиона, король Португалии, послы и Двор. Венки и цветы Нижинскому. Восторженные отзывы прессы. Большая статья Гофмансталя в «Tageblatt». Император, императрица и принцы посетили

балет в воскресенье. Имел долгую беседу с императором, который остался доволен и благодарил труппу. Огромный успех».

Немецкие газеты сообщали, что Вильгельм II, в частности, сказал Дягилеву: «Моя дочь передала мне, что ваш балет — самое красочное зрелище, виданное ею когда-либо. Я теперь всецело подтверждаю мнение моей дочери. Действительно, ваш балет заслуживает самого лестного отзыва. В «Клеопатре» пред моими глазами оживали древние века». В тот же визит, по воспоминаниям Б. Нижинской, император «долго разговаривал с Вацлавом о «Фавне», поскольку особо интересовался античными барельефами, немалое число которых входило в его коллекцию. На следующий день он прислал Вацлаву фотографию одного из этих барельефов, по стилю напоминавшего его постановку». Как говорится, мелочь, а приятно!

Накануне нового, 1913 года, в Рождество, труппа прибыла в Будапешт. Эта малая столица Австро-Венгрии охотно принимала гастролёров, а подогретая ажиотажем публика с нетерпением ожидала прославленный русский балет вновь, уже второй раз в этом году. Среди предвкушавших чарующее зрелище была одна девица, дочь известной венгерской актрисы, Ромола Пульска, которая сыграет роковую роль в дальнейшей деятельности «Русских балетов» и навсегда разлучит Дягилева с Нижинским. Пока же об этом никто не знал, но вполне мог догадаться маэстро Чекетти, позволивший этой двадцатилетней избалованной аристократке посещать в Будапеште, а затем и в Вене свои ежедневные классы для танцовщиков. Заметив её интерес к «богу танца», он предупредил Ромолу: «Берегитесь, Нижинский как осеннее солнце — светит, но не греет». Когда импресарио согласился принять её в свою труппу в качестве стажёра и частной ученицы Чекетти, она ликовала и «едва могла поверить, что сумела одурачить такого непостижимо умного человека, как Дягилев».

А между тем все мысли директора «Русских балетов», даже во время отдыха, крутились вокруг нового репертуара. Этой осенью Стравинский наконец-то дописал балет «Весна священная». Летом Дягилев заказал новые балетные партитуры Дебюсси и Р. Штраусу. Чуть позже у него появилась идея заказать балет австрийскому экспрессионисту Арнольду Шёнбергу. Кроме того, он думал о постановках на музыку Чайковского «Франческа да Римини» и скрябинского «Прометея». Морис Метерлинк, с которым Дягилев встречался в октябре, не дал согласия на сотрудничество, перечеркнув тем самым замысел балета на «Фантастическое скерцо» Стравинского, написанное под впечатлением книги «Жизнь пчёл». Тем временем Гофмансталь и Кесслер приняли от Дягилева заказ на балетный

сценарий «Легенды об Иосифе». В итоге наш герой, «балансируя в воздухе», как заметит Бенуа, смело шагнул «в направлении полного обновления хореографического искусства». Перед ним открывались всё более широкие горизонты.

Глава двадцать первая

«В УПОЕНИИ ОТ ЖИВОЙ ЖИЗНИ»:

ДВА ПРЕДВОЕННЫХ СЕЗОНА

После недельных гастролей в Вене, в начале января 1913 года Дягилев ненадолго приехал в Россию. Его приезд был связан с подготовкой двух наиболее важных Сезонов — в Париже и Лондоне. Российская пресса проявила повышенный интерес к Дягилеву и отнеслась к нему как к европейской знаменитости. В течение трёх недель в газетах и журналах Петербурга и Москвы появилось более тридцати публикаций, посвящённых Дягилеву, гастрольным успехам его балетной труппы и планам на будущее. Репортёры с жадностью ловили каждое его слово.

В одном из интервью он рассказал о недавнем инциденте с венским оркестром, попытавшимся саботировать репетицию «Петрушки». Конфликт случился в тот момент, когда Стравинский стал настаивать на увеличении состава оркестра и усилении некоторых групп инструментов, согласно своей партитуре. Дягилеву с трудом удалось достигнуть компромисса с оркестрантами, которые откровенно называли сочинение Стравинского «мерзостью» и говорили, что они не в состоянии понять эту музыку. По воспоминаниям Б. Нижинской, Дягилев тогда громко провозгласил Стравинского, нервно шагавшего по партеру и похожего «на воробья на морозе», «величайшим композитором современности» и напомнил музыкантам «случай, когда в Вене Бетховена обвинили в том, что он нарушает законы гармонии». От первого посещения Вены у Стравинского остался «какой-то горький осадок». «Тем не менее представление «Петрушки» прошло без протестов, — вспоминал он, — и даже, пожалуй, не без успеха, несмотря на старомодные вкусы и привычки венцев».

Дягилев признался русским журналистам, что с оркестром у него возникает «немало хлопот». Поэтому в конце прошлого года для берлинских гастролей он приглашал оркестр Томаса Бичема из Лондона. «Достаточно сказать, что все инструменты у него музейные, весь струнный состав играет на таких инструментах», — говорил Дягилев. Стравинский тоже восхищался по этому поводу в письмах своим друзьям: «Я никогда и нигде не слышал таких чудес звучности, какие раскрыл в моих партитурах этот изумительный оркестр». Вместе с «Русскими балетами» Дягилев

мечтал привезти этот коллектив музыкантов под управлением Бичема в «январе или в феврале» следующего года в Петербург. Проблема в театре, «где бы могла играть моя труппа», констатировал Дягилев, заметив, к примеру, что в новом зале консерватории он не смог бы повесить и «половины своих декораций».

Он вновь рассматривал вопрос о гастролях в театре Народного дома, недавно восстановленном после пожара. А в Москве вёл переговоры с Зиминым об аренде Солодовниковского театра (ныне Московский театр оперетты), где проходили спектакли частной Оперы; также заказал сценографию для опер «Борис Годунов» и «Хованщина» москвичам Юону и Федоровскому и заключил договор на пошив костюмов в мастерской Оперы Зимины. Для возобновления оперного репертуара ему был необходим хороший ансамбль певцов-солистов во главе, разумеется, с Шаляпиным, уже давшим своё предварительное согласие на выступление в Париже и Лондоне. Тогда же Дягилев ангажировал режиссёра Санина, дирижёра Купера и хор Мариинского театра.

Особой его заботой была «Хованщина». Ещё три года назад, как уже говорилось, он занимался восстановлением в партитуре этой оперы Мусоргского некоторых сцен, не вошедших в редакцию Римского-Корсакова. Музыкальная общественность в то время не обратила внимания на эту информацию из уст Дягилева в печати. Но в этот раз реакция была бурной, особенно по поводу того, что он намеревался поручить оркестровку восстановленных сцен и даже переоркестровку финального хора стрельцов Стравинскому. В дискуссию о реставрации «Хованщины» была вовлечена музыкальная профессура, в частности композиторы Н. А. Соколов, Н. Ф. Соловьёв и педагог по вокалу С. И. Габель, которые в начале 1890-х годов были учителями Дягилева по теории музыки, гармонии и пению. Они не высказали резкого осуждения, а ближе всех к истине подошёл Соколов: «С этической точки зрения я ничего предосудительного в намерениях Дягилева не вижу <...>, только к чему переоркестровывать этот хор, когда рациональнее было бы его пересочинить, ибо хор этот сочинён Римским-Корсаковым на крошечную тему Мусоргского».

В феврале в Лондоне Дягилев подтвердил, что на ту же самую тему Мусоргского по его просьбе Стравинский пишет новый финал: «Какой из двух будет лучше — оценит публика, не лишённая возможности слушать оба произведения». Но главным противником дягилевских инициатив был сын Римского-Корсакова Андрей, музыкальный критик, трепетно и ревностно относившимся к наследию своего отца и, как ни странно, друживший со Стравинским. Его гневный протест вылился на страницы

газеты «Русская молва» в марте, когда Дягилев вновь приезжал в Россию всё по тем же антрепризным делам и когда стало известно, что кроме Стравинского он привлёк к оркестровке «Хованщины» ещё и француза Равеля.

А между тем в Петербурге шла подготовка сборника памяти Анны Павловны Философовой, умершей 17 марта 1911 года. Известие об этом печальном событии застало Дягилева в Москве, он послал тогда на имя своей кузины Зинаиды Ратьковой-Рожновой телеграмму: «Переживаю с Вами, дорогие друзья, нашу скорбь. Самые светлые минуты нашей жизни связаны с нею. Серёжа». Его мачеха Елена Валерьяновна тем временем писала «Семейную запись о Дягилевых» и была готова предоставить свой материал для памятной книги о своей знаменитой золовке. Прочитав её неоконченную рукопись, Зина Ратькова в письме от 13 декабря 1912 года заметила: «...уж слишком хорошо Вы говорите обо всех людях, а ведь живые люди не всегда бывают хорошими. Но это дягилевщина Вас заразила. Они все такие».

Слово «дягилевщина», употреблённое здесь в характерном семейно-родственном контексте, было не новым, оно ещё десять лет назад мелькало на страницах юмористического журнала «Осколки» и было в обиходе синонимом мирискуснического движения во главе с Сергеем Дягилевым. В этот приезд нашего героя в Россию журналисты не могли не спросить его о выставках возрождённого «Мира Искусства». «Вспоминая прошлогоднюю неудачную выставку, я шёл с некоторой тревогой... Но на этот раз я остался доволен», — ответил Дягилев.

Его родители после выхода в отставку отца уже пять лет жили в Петергофе. Полгода назад, в сентябре, умерла бабушка Сергея, Софья Михайловна Панаева. Болезни, старость, смерть родных и близких людей, по сути, столь естественные и неизбежные, Дягилев переживал тяжело. «Голубка моя, старушка моя маленькая. Простился с тобой по телефону и вот заплакал, — писал он Елене Валерьяновне из Москвы, — вдруг сделался из спокойного, холодного, официального, делового на минуту совсем слабый и совсем несчастливый, испуганный жизнью и любящий тебя не так, как бы хотелось; но всё-таки верь — по сердцу очень близка ты мне, в моём узком сердце есть твой уголок, самый внутренний и самый тёплый». На этом письме Елена Валерьяновна оставила помету: «Получила 14 октября, 1912. Когда мне минуло 60 лет». В тот же день она вписала в свою записную книжку сумму 225 рублей, которая была получена «от Серёжи». С 1912 года он имел возможность оказывать материальную помощь родителям. В 1913 году сумма, выданная либо присланная им за

несколько раз, составила около двух тысяч рублей.

Пока Дягилев был в России, его балетная труппа дала два выступления в Праге, два в Лейпциге и одно в Дрездене. Далее путь её лежал в Лондон, а за артистами следовало, по словам Дягилева, «8 вагонов декораций и около 3 тысяч костюмов». В репертуар гастролей, проходивших с 4 февраля по 7 марта всё в том же театре Ковент-Гарден, импресарио включил десять балетов, три из которых давались в Лондоне впервые. «Синий бог» вновь, как и в Париже, не имел успеха. А вот «Петрушка» и «Послеполуденный отдых фавна» были приняты хорошо. Причём последний балет регулярно повторялся на бис. «Здесь дивно — я продолжаю балет в упоении от живой жизни и от ясности и простоты в ней. *Quel pays!* [Какая страна!] Дела идут довольно гладко, особых осложнений нет. Танцуют божественно, и вообще театр имеет совсем весенний вид, тот же блеск», — восторженно писал Дягилев в феврале Нувелю, выразив обиду по поводу отсутствия писем от друзей из Петербурга: «Совершенно не понимаю, отчего вы все молчите. Или вы делите оставленные мною ризы, или вам они не достаются. И то и другое интересно. Но зачем же молчать?»

В Лондоне Нижинский приступил к репетициям «Весны священной», балета, воссоздающего «картины языческой Руси». У него появился ассистент — Мириам Рамберг, вскоре получившая сценическое имя Мари Рамбер, девушка лет двадцати, с русско-еврейско-польскими корнями, ученица Школы Далькроза в Хеллерау. В конце 1911 года Дягилев принял её в труппу, чтобы помочь Нижинскому разобраться в сложнейшей с ритмической точки зрения музыке нового балета Стравинского. Он остановил свой выбор на Рамбер по той причине, что она прежде занималась балетом в варшавском театре, а к тому же владела несколькими языками — русским, польским, немецким, французским, немного английским. С Нижинским она сумела быстро подружиться и разговаривала с ним исключительно по-русски. Более того, она восхищалась им как непревзойдённым танцовщиком и гениальным творцом и тщательно скрывала от всех, что влюбилась в него. Но чтобы не допустить флирта во время их уединённых занятий, слуга Василий по поручению Дягилева то и дело под разными предлогами заходил в балетный класс — то закрыть окно, чтобы Нижинского не продуло, то накинуть ему на плечи шерстяной жакет.

«Ну чему может Мари Рамбер, едва умеющая танцевать, научить Нижинского?» — думала сестра Бронислава и была не одинока в своих мыслях. Танцовщики не любили репетиций «Весны», называя их «уроками арифметики», так как им приходилось, по словам Григорьева, «отмечать

движения отбивкой такта» — хореография Нижинского «почти целиком строилась на ритмических притопываниях». Её детально описал Борис Романов: «Балетные артисты с носками, повернутыми внутрь, держа скрюченные руки в кулачках, всей тяжестью корпуса долбили пятками пол на разнообразный ритм партитуры Стравинского. При этом одна группа была с широкими интервалами, другая удары мельчила, третья синкопировала и т. д.».

До бунта дело не дошло, но Стравинский вспоминал, что «атмосфера на этих репетициях бывала тяжёлой и даже грозовой». Неизменно находясь в обществе Дягилева, Нижинский уже давно потерял связь со своими коллегами по труппе. «Он с трудом устанавливал контакт с танцовщиками, в большинстве своём сохранившими верность Фокину, — констатировала Б. Нижинская, — ему не удавалось найти особый подход к каждому и добиться, чтобы артисты охотно с ним сотрудничали, поверили в него, поддержали его замыслы». Ситуация складывалась явно не в пользу творчества, и Нижинский не мог этого не заметить. «Видя, что его престиж в глазах труппы колеблется, но имея сильнейшую под держку в лице Дягилева, он становился самонадеянным, капризным и несговорчивым. Это, естественно, приводило к частым и неприятным стычкам, что в высшей степени осложняло работу», — свидетельствовал Стравинский. Однако Нижинский, словно одержимый, медленно и упрямо двигался вперёд.

Репетиции мучительно продолжались и в Монте-Карло, куда труппа приехала после лондонского Сезона, сделав по пути короткую остановку в Лионе и выступив там 14 марта на сцене Гранд-театра по случаю праздника лионской прессы. В Монте-Карло к труппе присоединились три англичанки, просмотр которых состоялся ещё в Лондоне. Среди них была и Хильда Маннинге, впоследствии принявшая русское имя — Лидия Соколова. «Когда Дягилев впервые пришёл на одну из наших репетиций, — вспоминала она, — я перепугалась до смерти. Его присутствие вселяло благоговейный страх, а он излучал самоуверенность, словно член королевской семьи. Высокий и плотный, с небольшими усиками и моноклем, он вошёл в помещение в сопровождении группы друзей. Все сидящие встали, и воцарилась тишина. С Григорьевым, скромно следующим за ним на расстоянии одного-двух ярдов, Дягилев прошёл через группу танцоров, время от времени останавливаясь, чтобы обменяться приветствиями. Каждый танцор, с которым он разговаривал, щёлкал каблуками и кланялся».

Кроме «Весны священной» Нижинскому предстояло в Монте-Карло

поставить балет Дебюсси «Игры». Этот спектакль был задуман всего для трёх исполнителей, но и здесь Нижинский испытывал большие трудности, не найдя поддержки у своих двух солисток — Тамары Карсавиной и Людмилы Шоллар. «Нижинский не обладал даром чёткой и ясной мысли и ещё меньше умел разъяснить её в понятных словах, — писала Карсавина в мемуарах. — ...Так и во время репетиций «Игр» он затруднялся растолковать, чего именно от меня хочет. Очень нелегко разучивать партию механически, слепо имитируя показанные им позы. Поскольку я должна была повернуть голову в одну сторону, а руки вывернуть в другую, словно калека от рождения, мне бы очень помогло знание, ради чего это делается».

Нижинский стал подозревать, что Карсавина умышленно не желает ему подчиниться, и ссоры между ними стали происходить чаще обычного. Однажды в ответ на грубость Нижинского она отказалась от роли и демонстративно покинула репетицию. Защищая Карсавину, разгневанный Дягилев, по свидетельству Рамбер, заявил Нижинскому: «Она не просто балерина, но женщина с огромным интеллектом, а ты невоспитанный уличный мальчишка». Спустя два дня работа над постановкой «Игр» продолжилась, но завершилась только в Париже, незадолго до премьеры.

А накануне этого события Клод Дебюсси, обескураженный тем, что он увидел на репетициях балета, отшучивался в прессе: «Почему я, будучи человеком спокойным, пустился в авантюру, столь чреватую последствиями? Потому, что приходится завтракать, и потому, что однажды я завтракал с Сержем Дягилевым, человеком устрашающим и обворожительным, у которого заплясали бы камни. Он говорил мне о сценарии, задуманном Нижинским, сценарии, созданном из того «неуловимого», из которого, как я понимаю, должна складываться балетная поэма: там был парк, теннис, случайная встреча двух девушек и молодого человека в поисках затерявшегося мяча, таинственный ночной пейзаж с чем-то слегка недобрым, что вызвано темнотой; прыжки, повороты, причудливые рисунки в танцевальных па — всё, что нужно, чтобы вызвать к жизни ритм в музыкальной атмосфере».

Дебюсси пришлось хорошо подумать, прежде чем сотворить такой литературный пассаж — во славу «Русских балетов». Но вот с друзьями он был более откровенен и позволял себе высказывания другого рода: «В число весьма ненужных событий я вынужден включить постановку «Игр», где порочный гений Нижинского изоцрялся в некоей разновидности математики. <...> Оказывается, что это называется «стилизацией жеста». Это уродливо! И напоминает Далькроза, которого я считаю одним из злейших врагов музыки. Можете себе представить, какое разрушительное

действие его метод мог произвести в мозгу такого молодого дикаря, как Нижинский!»

Длившиеся почти месяц гастроли «Русских балетов» в Монте-Карло прошли вполне успешно. Более всего Дягилева в то время занимала подготовка к оперно-балетному Русскому сезону в Театре Елисейских Полей. Ему приходилось часто ездить в Париж.

Несмотря на своё название, новый частный театр, построенный в стиле ар-деко, находился не на Елисейских Полях, а на авеню Монтень. Фасады театра украшали мраморные барельефы Бурделя, черпавшего вдохновение в танцевальной пластике Айседоры Дункан и Нижинского. К 15 мая, открытию Сезона в Париже, Дягилев организовал в фойе нового театра художественную выставку, посвященную «Русским балетам», из ста этюдов молодой французской художницы Валентины Гросс, которая ежегодно с 1909 года самоотверженно работала по этой теме и запечатлела множество балетных сцен из спектаклей дягилевской труппы. Через несколько лет она станет женой Жана Гюго, внука известного французского писателя. Её первую персональную выставку спонсировала парижская галерея «Монтень», арендовавшая помещение в том же Театре Елисейских Полей.

Премьера балета «Игры» совпала с открытием Русского сезона и разделила публику на две части — одна аплодировала, а другая свистела. Но поведение зрителей не вышло за рамки приличия, как это произошло 29 мая на «Весне священной» (*Le Sacre du printemps*), второй балетной премьере. Парижане уже знали музыку Стравинского по «Жар-птице» и «Петрушке», но вряд ли они могли предполагать, что им предстоит услышать.

«Представление началось в благоговейной тишине, при скоплении невероятно разнородной публики в зале — элегантной, интеллектуальной, рафинированной, космополитской — той, которая уже несколько лет воспринимала дягилевские сезоны как самое значительное событие парижской культурной жизни, — вспоминал Альфредо Казелла. — Буря разразилась уже в середине Прелюдии, приняв форму гвалта, свиста и разного рода выкриков. Когда занавес наконец поднялся, интерес к хореографии Нижинского поначалу ослабил этот шквал, но вскоре он грянул с новой силой. На сцене показались странные группы мужчин и женщин дикарского вида, в позах болезненных и неуклюже скрученных; вероятно, эти фигуры были «списаны» с какой-нибудь русской народной керамики. Однако у этой публики, светской, в большинстве своём среднего уровня интеллекта, они вызвали только безудержный смех. На протяжении

получаса, пока длилось представление, не было слышно ничего. Временами казалось, что адский гвалт начинает стихать. Но стоило донестись из оркестровой ямы очередному ужасающему, диссонирующему звуку, как шум возобновлялся вновь». По свидетельству того же Казеллы, Стравинский, находясь всё это время за кулисами, то «удерживал Нижинского, готового выйти и со сцены нахамить публике», то меланхолично повторял: «Je voudrais bien entendre ma musique [Я хотел бы услышать мою музыку]».

Мари Рамбер вспоминала, что на премьере «Весны священной» Нижинский стоял на высоком стуле в кулисе и, пытаясь помочь танцовщикам при невероятном гвалте, громко отсчитывал музыкальные такты. Когда спектакль был доведён до конца, он спрыгнул со стула и уже под занавес сказал: «Дура публика!» А публика действительно встала на дыбы, улюлюкала, свистела и выла. Одна пожилая графиня, потрясая веером, кричала из своей ложи: «В первый раз за шестьдесят лет надо мною посмели издеваться!» Она была уверена, что этот спектакль в Театре Елисейских Полей — полнейшая мистификация.

«Во всём зале было не более пятидесяти человек, которые смогли оценить всю значимость и мощь этой музыки, — утверждал Казелла, — и мы вряд ли могли что-то сделать против этой озверевшей исступлённой толпы. Тем не менее в зале случилось немало инцидентов и даже несколько потасовок. Мне не забыть историю с Флораном Шмиттом: увидев в ложе одного немолодого господина, который вёл себя непристойно, поддерживаемый двумя своими спутницами, столь же красивыми, сколь и слабоумными, Шмитт заорал ему «Старый прохвост!» — а то был, между прочим, посол Австро-Венгрии. Ночные волнения вокруг театра продолжались ещё около двух часов, так что понадобилось даже прибегнуть к помощи полиции». Однако Дягилев быстро разглядел положительную сторону происшедшего скандала и был доволен. «Случилось именно то, что я хотел», — уверял он своих друзей. Поздней ночью, после премьеры «Весны» и ужина в ресторане, он со своей свитой отправился на фиакре в Булонский лес.

«По запаху акаций мы поняли, что едем уже среди деревьев, — вспоминал Жан Кокто. — Приехали мы на озёра, и тут Дягилев, кутаясь в воротник из опоссума, проговорил что-то по-русски; я почувствовал, как притихли Стравинский и Нижинский, а когда кучер зажёл фонарь, увидел слёзы на лице импресарио. Он продолжал говорить, медленно, неустанно.

— Что это? — спросил я.

— Пушкин.

Наступило долгое молчание, потом Дягилев прошептал ещё одну короткую фразу, и волнение моих соседей показалось мне столь сильным, что я не удержался и спросил о причине.

— Это трудно перевести, — ответил Стравинский, — в самом деле трудно, это слишком по-русски... слишком... Примерно так: «Поехать бы сейчас на острова...» Да, в этом роде, потому что для нас в России поехать на острова — как поездка в Булонский лес. И «Весну священную» мы задумали на островах.

...Трудно представить себе нежность и ностальгию этой троицы, — продолжал Кокто, — и что бы Дягилев потом ни делал, я никогда не забуду его крупное, мокрое от слёз лицо, когда он в Булонском лесу читал наизусть стихи Пушкина».

В Театре Елисейских Полей состоялось всего пять представлений «Весны священной». Американская писательница Гертруда Стайн, побывавшая 2 июня на втором премьерном показе, так о нём вспоминала: «Как только заиграла музыка и начался танец, в зале раздалось шиканье. Поклонники русского балета принялись аплодировать. Нам совершенно ничего не было слышно, по правде говоря, я ни разу в жизни так и не слышала ни единого отрывка из «Sacre du printemps», потому что видела её тогда в первый и последний раз, и на всём протяжении спектакля музыки совершенно не было слышно, в буквальном смысле слова. Танцевали просто замечательно, и это мы заметили даже несмотря на то, что вынуждены были постоянно отвлекаться на человека в соседней ложе, который всё время размахивал тростью, а в конце концов настолько разозлился на энтузиаста, который ещё одной ложей дальше демонстративно надел цилиндр, что ударил того тростью по голове и расплющил шляпу. В общем, жуть что творилось». На следующих спектаклях «Весны» порой раздавались свистки, но больших сражений и гвалта больше не повторялось. Дягилев пришёл к выводу, что «ещё не пришло время должным образом оценить музыку Стравинского и хореографические идеи Нижинского».

К его немалому огорчению, не имела успеха и третья балетная премьера — «Трагедия Саломеи», состоявшаяся 12 июня. По словам Бориса Романова, постановщика балета, «сюжет, придуманный Дягилевым, сводился к тому, что Саломея, превращённая в комету, обречена вечно бродить по небу и еженощно перед колонной, на которой водружено блюдо с головой Иоанна Крестителя, танцевать свой соблазнительный танец». Балетную музыку написал Флоран Шмитт и посвятил её Стравинскому, сочинениями которого французский композитор настолько восхищался, что

назвал свой загородный дом «Виллой Жар-птицы». Эскизы декораций и костюмов выполнил Сергей Судейкин, и это была его первая и единственная самостоятельная работа для антрепризы Дягилева, поскольку ранее он был только исполнителем декораций (в частности для «Фавна» и «Весны»).

Постановка «Трагедии Саломеи» предназначалась специально для Карсавиной, популярность которой в «Русских балетах» в последние годы падала, и не без оснований. Однако роль Саломеи не позволила проявить ей свои лучшие качества. Зрителям казалось, что «она не столько танцует, сколько воскрешает танец в своей памяти». Критик Андрей Левинсон писал: «К выразительному содержанию беспокойного и мозаичного танца Саломеи мы остались нечувствительны». Балет не вызвал ни протестов, ни живого одобрения.

Русский сезон в Париже спасли балеты старого репертуара, и конечно, оперы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» с участием Шаляпина. В Лондоне, где с 24 июня возобновились гастроли дягилевской труппы, репертуар пополнился ещё одной оперой — «Иван Грозный» («Псковитянка») Римского-Корсакова. «С большим трепетом в душе» Шаляпин вспоминал: «...мне со всех сторон говорили, что англичане надменны, ничем не интересуются, кроме самих себя, и смотрят на русских как на варваров. Это несколько тревожило меня за судьбу русских спектаклей, но в то же время и возбуждало мой задор, моё желание победить английский скептицизм ко всему неанглийскому. Не очень веря в себя, в свои силы, я был непоколебимо уверен в обаянии русского искусства, и эта вера всегда со мной». Поэтому Шаляпин и дорожил дружбой с Дягилевым, своим единомышленником, о котором Мися Эдвардс говорила, что он «может быть душой лишь русских вещей». Та же Мися, одна из первых принявшая музыку «Весны священной» как шедевр, называла этот балет «оправданием» и даже смыслом жизни Дягилева в настоящий момент.

Для того чтобы не повторился жуткий скандал, импресарио пригласил на лондонскую премьеру «Весны» музыкального критика Эдвина Эванса, который со сцены, перед занавесом, произнёс длинную вступительную речь и подготовил публику к восприятию музыки Стравинского. «Месяе Нижинскому не следует жаловаться на приём, оказанный его балету», — писал корреспондент лондонской «Таймс», отмечая, что «аплодисменты были умеренными, так же как и неодобрительные выкрики».

Между тем у Дягилева, создавшего Нижинскому европейскую славу и все необходимые условия для творчества, стали постоянно возникать

причины для неудовлетворённости и беспокойства за судьбу своей антрепризы. Тугодум Нижинский слишком медленно работал над новыми балетами и требовал немислимое количество репетиций. Две последние его работы не пользовались успехом, а некоторые друзья Дягилева заявляли, что это вовсе не балеты и что «было бы опасной ошибкой следовать за Нижинским по этому пути». Вдобавок ко всему день ото дня обострялись личные отношения директора труппы и первого танцовщика. «Я не могу больше выносить его грубые выходки, — говорил Дягилев о Нижинском его сестре в конце лондонского Сезона. — Его поведение непредсказуемо, с ним невозможно иметь дело».

Мися из Лондона писала Стравинскому, что однажды огорчённый Дягилев, после того как Нижинский разговаривал с ним «будто с собакой», провёл в одиночестве весь день в парке. «Лишь Нувель остался верен ему, но и тот покинул его на три дня», — добавила Мися. Какую-то «странную смесь безжалостности и ранимости представлял собой Дягилев, — отметила Джульетта Дафф. — Он заставлял плакать других, но мог плакать и сам. Я вспоминаю день в доме моей матери в Кингстон-Хаусе, когда он поссорился с Нижинским и тот отказался прийти; Дягилев сидел в саду со слезами, струившимися по лицу, и его невозможно было утешить».

Об одном конфликте с Дягилевым вспоминал и сам Нижинский в 1919 году, когда им всё более завладевала душевная болезнь: «Я его стал ненавидеть открыто и один раз его толкнул на улице в Париже. Я его толкнул, ибо хотел ему показать, что я его не боюсь. Дягилев ударил меня палкой, потому что я хотел уйти от него. Он почувствовал, что я хочу уйти, а поэтому побежал за мною. Я бежал шагом. Я боялся быть замеченным. Я заметил, что люди смотрят. Я почувствовал боль в ноге и толкнул Дягилева. Мой толчок был слабый, ибо я почувствовал не злость к Дягилеву, а плач. Я плакал. Дягилев меня ругал».

В то же время, возвращаясь к началу своих отношений с импресарио, Нижинский признавался: «Я любил его искренне, и когда он говорил, что любовь к женщине есть вещь ужасная, то я ему верил». Впоследствии эта вера постепенно угасла. Испытывая отвращение к Дягилеву, Нижинский иногда тайно посещал проституток в парижских борделях. В какой-то момент он, кажется, влюбился в Марию Пильц, которая в «Русских балетах» была одной из немногих, кто хвалил его постановки. Главную роль Избранницы, приносимой в жертву, она исполняла в «Весне священной» с полной отдачей сил.

«Как-то Нижинский пригласил меня покататься по Парижу. Кажется, я ему нравилась, — рассказывала Пильц историку балета Вере Красовской.

— Но когда я садилась в экипаж, кто-то потянул меня сзади за хвост. Я оглянулась. А это Сергей Павлович. Говорит: «Вылезайте! Никуда вы с ним не поедете». И не поехала, разумеется». В Лондоне дружбе Дягилева и Нижинского, по словам сестры последнего Брониславы, «пришёл конец». Однако о полном разрыве их отношений речи пока не шло. Во всяком случае, в периоды примирений они продолжали вместе обсуждать будущие постановки, в частности «Легенду об Иосифе» Рихарда Штрауса и бессюжетный балет на музыку Баха.

Согласно контракту «Русским балетам» предстояли продолжительные гастроли в Южной Америке — в Аргентине, Уругвае и Бразилии. «Думаю, что Серж не захочет ехать в Аргентину, ему надо отдохнуть и поработать для будущего, так как до настоящего времени у него нет серьёзных предложений», — писала Стравинскому в Устилуг Мися Эдвардс. В порту Саутгемптона, том самом, откуда год и пять месяцев назад вышел в свой первый и последний рейс трагически известный лайнер «Титаник», Дягилев 15 августа провожал свою труппу, отбывающую на судне «Эйвон». Всю административную работу в «Русских балетах» во время турне по Южной Америке взял на себя барон Гинцбург. Дягилевский слуга Василий тоже отправился в путь — для ухода и присмотра за Нижинским. Вскоре они оба сели на корабль в Шербуре.

Накануне отъезда труппы в её состав была принята с испытательным сроком Ромола Пульска, которая до этого четыре месяца весьма нерегулярно занималась с Чекетти. Теперь же до осени ей требовалось доказать, что она может танцевать. Однако на самом деле её ближайшие планы вовсе не предусматривали возможность стать балериной. Воспользовавшись тем, что Дягилев остался в Европе, молодая венгерка поставила перед собой иную цель, авантюрную и самую желанную — пленить «малыша» Нижинского за три недели, пока корабль идёт через океан до Южной Америки.

Она систематически патрулировала палубу, очаровывая любого, кто мог быть ей полезен, искусно расставляла сети и учитывала каждый шаг своего кумира. Долго молилась, прося Господа вызвать у Нижинского к ней интерес; затем изменила молитву: «Сделай Нижинского счастливым, спаси его от жизни, которую он ведёт с Дягилевым». «Я даже себе не хотела признаться, что желала этого для себя, думая, что смогу обмануть Бога бескорыстной мольбой», — лукаво утверждала Ромола. Она добилась поставленной цели, сумев разрушить неприступную «китайскую стену», возведённую Дягилевым вокруг Нижинского. Её роман с «малышом» триумфально завершился свадьбой, состоявшейся за день до начала

южноамериканских гастролей, 10 сентября, в Буэнос-Айресе.

Этому союзу в значительной мере содействовали Дмитрий Гинцбург и его жена Екатерина Облакова. Они даже взяли на себя все приготовления к свадьбе. Как предполагали некоторые очевидцы, супруги Гинцбург хотели создать собственную труппу и переманить в неё Нижинского. Примерно так же думал и Василий Зуйков, который говорил Бенуа, что сближение Гинцбурга с прославленным дягилевским танцовщиком «кончилось полнейшей распрей, причём даже Нижинский назвал «Катеньку» [Облакову] словом на [букву] «б». «Гинцбург всё видит не так, как надо», — кратко и уклончиво говорил позднее Дягилев, но отношений с ним не прерывал. А вот Бронислава Нижинская в своих «Ранних воспоминаниях» высказала совсем другую — на первый взгляд парадоксальную — точку зрения: несмотря на то что импресарио крайне тяжело пережил эту историю, «всё случившееся несомненно явилось результатом сговора, плана, разработанного самим Дягилевым совместно с бароном Гинцбургом».

Как бы то ни было, сенсационная весть о женитьбе Нижинского застала Дягилева на отдыхе в Венеции. Тем солнечным утром Дягилев был ещё в ночной рубашке, «в энтузиазме выделявая слоновые антраша» под музыку нового балета, исполняемую на рояле Мисей Эдвардс, когда в номер отеля на Лидо принесли телеграмму. Прочитав депешу, он стал мертвенно-бледным, впал в истерику и был готов крушить всё, что попадётся под руку. Хосе Серт и Лёвушка Бакст, срочно вызванные на помощь, не сумели его успокоить. «Обезумевшего от горя и гнева Дягилева поскорее увезли в Неаполь, где он предался отчаянному разгулу», — вспоминала Мися.

Наконец-то придя в себя, Дягилев в сопровождении Беппо, нового молодого слуги-итальянца «с кудрявыми чёрными волосами и глазами-бусинками», покинул Италию в конце сентября и отправился в Париж для организации очередного Русского сезона. По пути он заехал на три дня в живописный швейцарский городок Кларан к Стравинскому, который работал там над оперой «Соловей» (по сказке Андерсена). На этот раз новая опера заинтересовала Дягилева — ещё бы, ведь с балетами теперь много нерешённых вопросов, — и он предложил в будущем году поставить её в Париже и Лондоне, желая переманить на свою сторону Стравинского, имевшего предварительную договорённость о постановке «Соловья» в Москве, в новом Свободном театре. В качестве художника москвичи хотели привлечь Бенуа, о чём Дягилев, несомненно, знал и вполне одобрил его кандидатуру для своей антрепризы.

После «Петрушки» старые друзья вроде бы и поддерживали отношения, но от активной деятельности в «Русских балетах» Бенуа воздерживался, не желая, по его словам, «быть где-либо сбоку припёку». Весной того же 1913 года он писал Дягилеву: «Нет, дорогой друг, нынче я решительно отказываюсь участвовать в твоём деле. <...> Пропуск одного года может привести к вящему нашему слиянию в будущем, тогда как участие в нынешнем году и невозможно и нежелательно». Стараясь привлечь Бенуа к сотрудничеству, Дягилев умел найти нужные слова, способные задеть за живое: «...что бы я до сих пор ни делал, я всегда тебя видел рядом со мною. Ты в моих мыслях всегда был органически связан с каждым моим движением, и потому, мне кажется, нет «тех условий», которые могли бы нас разделить навсегда. В частности же, нынешний год в моём театральном деле я считаю особенно трудным, так как это год *опасных экспериментов* и мне особенно ценна близость тех немногих, которые до сих пор составляли со мной *одно*».

Глубокой осенью они встретились в Москве, где Бенуа оформлял спектакли Московского Художественного театра, а Дягилев приехал заключить договор с Шаляпиным на будущий оперно-балетный Сезон, а также по другим антрепризным делам. Поворошив прошлое, Бенуа вновь загорелся, о чём красноречиво свидетельствует дневниковая запись от 21 ноября: «Кстати сказать, я иногда сам себе удивляюсь, что меня приковывает к этому гениальному мошеннику и развратнику? Но сейчас же нахожу и ответ: только с ним моя творческая работа получает тот радостный и веселящий душу размах, без которого я жить не могу».

В конце ноября 1913 года российские газеты, сообщая новости о дягилевской труппе, уделили большое внимание отставке Нижинского и возобновлению сотрудничества с Фокиным. Находившийся в Будапеште Нижинский действительно получил от режиссёра «Русских балетов» телеграмму о том, что господин Дягилев теперь не нуждается в его услугах. Формальным поводом для увольнения послужил отказ Нижинского от одного из выступлений в Рио-де-Жанейро, когда он требовал от барона Гинцбурга немедленно выплатить причитающиеся ему деньги. Вместо него в тот день танцевал Александр Гаврилов, которому пришлось спешно разучивать роль.

Режиссёр Григорьев, получивший из рук Дягилева текст «злополучной телеграммы» с настоятельной просьбой отправить её Нижинскому, был немало поражён жестоким решением своего директора. «Мне казалось, что Нижинский и «Балеты Дягилева» нераздельны, — размышлял Григорьев. — В большой степени именно на Нижинского был рассчитан наш теперь

уже значительный репертуар, и то обстоятельство, что Дягилев сосредоточивал на нём рекламу, привело к тому, что общественное сознание идентифицировало нашу труппу с Нижинским. Кроме того, сотрудничество Дягилева с Нижинским породило новое течение в хореографии, о котором уже немало сказано и написано. Короче говоря, я не представлял, как можно обойтись без Нижинского, и тем не менее за пять лет общения с Дягилевым я ощутил всю сложность его характера. Он был человеком, не зависящим от других людей, как бы они ни были ему нужны, и теперь, после женитьбы Нижинского, я не понимал, как будет продолжаться их сотрудничество. Но моя вера в огромные возможности Дягилева подсказывала, что он найдёт выход из этого положения...»

Сергей Павлович ещё в Венеции решил, что к «Русским балетам» теперь нужно снова привлекать Фокина. Для «Легенды об Иосифе» это будет наиболее подходящий хореограф, — думал Дягилев и легко убедил в этом находившегося здесь же, в Венеции, Гофмансталя. Он знал, что вернуть Фокина будет нелегко, но едва ли сомневался в своём успехе. По словам Григорьева, телефонный разговор импресарио с балетмейстером длился не менее пяти часов: «Положив трубку, Дягилев облегчённо вздохнул. «Ну, кажется, устроилось, — сказал он. — Всё же он крепкий орешек!». Фокин вернулся в труппу в качестве главного хореографа и первого танцовщика при условии, что в период его работы по контракту ни один из трёх балетов Нижинского не возобновится. Кроме того, он заявил Дягилеву, что принял «решение никогда ни в каком случае и ни в каком деле одновременно с Нижинским не участвовать».

Сбросив с себя тяжкий груз прошлого, Дягилев, казалось, обрёл второе дыхание. «Его энергия была неисчерпаема и воодушевляла всех нас», — отметит вскоре Григорьев. Он часто курсировал между двумя столицами, где встречался с оперными и балетными артистами, режиссёрами, композиторами и художниками. Российская пресса, как обычно, держала под прицелом его деловые контакты, информация о них шла неослабевающим потоком, а некоторые корреспонденции походили на сводки боевых действий, как, например, опубликованная 31 октября в «Петербургской газете» заметка «Артисты осаждают Дягилева». В газете «Русское слово» появились сведения об участии Дягилева и Карсавиной в чествовании Дебюсси в Москве, состоявшемся 25 ноября и организованном «Обществом свободной эстетики». Кстати сказать, тогда же из России Дебюсси писал жене, что обедал с Дягилевым и что тот «довольно смешно рассказывал о поездке «Русских балетов» в Южную Америку; при этом он очень искусно совсем не упомянул о Нижинском».

Другая заметка в «Петербургской газете» от 17 декабря под заголовком «Г. Дягилев пригласил двух футуристов-декораторов» сообщала о заключении контракта с Н. Гончаровой и М. Ларионовым на сценическое оформление оперы «Золотой петушок». Ещё одна публикация в газете «Обозрение театров», появившаяся 1 января 1914 года, накануне открытия в Императорской Академии художеств большой посмертной выставки Валентина Серова, рассказала о Дягилеве как члене оргкомитета этой выставки. То же печатное издание информировало о совещании импресарио с Шаляпиным, состоявшемся 26 января «по поводу приглашения хора для предстоящего Русского сезона в Лондоне».

Наряду с этим в столичной периодике за февраль 1914 года неоднократно шла речь о том, что неутомимый Дягилев вновь возобновил переговоры с Комитетом попечительства о народной трезвости о проведении гастролей своей труппы в театре Народного дома в Петербурге. Он также предлагал К. Станиславскому, по сведениям Бенуа, устроить совместные выступления с Московским Художественным театром в Петербурге и Москве, а через год повезти этот театр в Париж и Лондон для участия в Русских сезонах. Дягилеву, с одной стороны, было искренне жаль, что русская театральная публика не увидит Нижинского в лучших ролях. «С другой стороны, — говорил Дягилев, — «Фавн» — это не штанишки в «Жизели». Покажи мы его в Петербурге, поди, отправились бы в качестве помешанных к «Николаю Чудотворцу», а то за хулиганство — вовсе куда Макар телят не гонял».

Размышляя о постановке нового балета Рихарда Штрауса, Дягилев пришёл к выводу, что Фокин уже недостаточно молод для роли Иосифа, следовательно, нужно найти другого исполнителя, и стал часто посещать театры — Мариинский и Большой. На «Лебедином озере» в Москве в конце октября 1913 года он заметил одного симпатичного кордебалетного танцовщика, исполнявшего тарантеллу. Почти через месяц он вновь увидел его в роли Караско в балете «Дон Кихот». Это был восемнадцатилетний Леонид Мясин, танцевавший уже второй сезон в Большом театре после окончания Московского театрального училища.

Несмотря на небезупречность танцевальной техники, которая была делом поправимым и наживным, молодой человек с византийскими чертами лица очаровал Дягилева. После спектакля импресарио пригласил Мясина в свой номер в гостинице «Метрополь» и предложил ему роль Иосифа в новом балете, попросил хорошо обдумать это предложение и дать ответ на следующий день. Посоветовавшись с друзьями, Мясин твёрдо решил отказаться, так как его не привлекала карьера танцовщика. Он хотел

быть драматическим актёром, тем более что имел поддержку и заметный успех в Малом театре, несколько лет участвуя в спектаклях и на этой московской сцене. «Танцы — моя самая слабая сторона», — думал он и собирался бросить балет.

«Когда я ещё раз пришёл в «Метрополь», <...> Дягилев пристально смотрел на меня через свой монокль и, улыбаясь, ждал, пока я заговорю, — вспоминал Мясин. — Я готов был сказать, что не принимаю его предложения, но, сам того не осознавая, произнёс: «Я буду счастлив присоединиться к вашей труппе». После того как Контора московских Императорских театров отказала Мясину в годичном отпуске, ему пришлось уволиться. В двадцатых числах января 1914 года Дягилев заключил с ним контракт (до 1 августа 1916 года), и вскоре они вместе уехали из Петербурга за границу.

В дороге импресарио рассказывал о балете «Легенда об Иосифе», о декорациях Хосе Серта, которые будут созданы в стиле великих итальянских художников эпохи Ренессанса — Веронезе и Тинторетто. «Я не совсем понимал, что значит «Ренессанс», — признавался Мясин, — но был пленён не только страстью и уверенностью, с которой Дягилев говорил об этом, но и его глубокой преданностью художественным идеалам. <...> Я начал осознавать, что весь мой предшествующий опыт был незначительным и что теперь начинается совершенно новая карьера. Я был не уверен в себе, но воодушевлён перспективой работать с таким человеком, как Дягилев». Они прибыли в Кёльн и поселились в роскошном отеле «Домхоф», который чем-то напомнил Мясину «Метрополь» в Москве. Артисты «Русских балетов» жили в более скромных гостиницах и пансионатах, и, зная об этом, Мясин понял, что он вовсе не рядовой член труппы и что его «особые условия», вероятно, аналогичны тем, в которых прежде жил Нижинский.

Дягилев обеспечил Мясина всем необходимым, осыпал подарками и предоставил ему исключительные возможности для самообразования, в котором он сам принял участие. Но понимал ли Мясин, попавший в полную зависимость от Дягилева, что должен не только оправдать надежды наставника как танцор, но и ответить ему любовью и верностью вкупе с отречением от многих человеческих искушений, предпочтений и привязанностей?.. Первое время в непривычной обстановке его страхи и сомнения только усиливались, хотя он и пытался их скрывать.

«Придя в нашу труппу, будучи ещё совсем неопытным артистом, по-видимому, он чувствовал себя очень неуверенно, — отметила Лидия Соколова. — Глаза его были огромные и, казалось, занимали почти всё

пространство узкого бледного лица, но когда в них заглядывали, они были совершенно непроницаемы, как окна, прикрытые плотными ставнями. (В глазах Нижинского был страх, они испуганно бегали, он не мог смотреть в лицо другому человеку не моргая, и быстро отворачивался.) Мясин смотрел прямо на вас, но глаза его никогда не улыбались. Странно было ощущать, что совершенно невозможно догадаться, какие мысли рождаются в его голове. Всех нас это интересовало и влекло к нему».

Между тем Фокин приступил к репетициям «Легенды об Иосифе», которая считалась основным премьерным спектаклем этого года. «Работа шла под наблюдением Дягилева, внимательно следившего за успехами Мясина, — вспоминал Григорьев. — После первой репетиции он спросил у Фокина, что тот думает о Мясине. «Талантливый юноша, — ответил Фокин, — но плохой танцовщик. Боюсь, что придётся упростить его роль». Дягилев вовсе не возражал. Он предпочитал, чтобы Мясин хорошо исполнял простые движения, чем плохо сложные». Кроме того, в период гастролей в Германии импресарио попросил Григорьева ввести своего питомца в массовые сцены балетного репертуара. Мясин начал с «Петрушки», где исполнил небольшую роль ночного сторожа на ярмарке, которая и стала его дебютом. Фокинская постановка, увиденная и прочувствованная изнутри, в дальнейшем дала ему возможность «понять, как простой русский сюжет можно расширить и трансформировать в настоящее произведение искусства». Этот опыт пригодится Мясину уже через полтора года.

Завершив вполне удачные гастроли в Германии, в конце марта дягилевская труппа выступила в Швейцарии, в Цюрихе, после чего отправилась в Монако, где «Русские балеты» не только готовились к более важному парижскому Сезону, но и в течение двух с половиной недель выступали в оперном театре Монте-Карло. Здесь же 28 апреля состоялась премьера балета «Бабочки», впервые поставленного Фокиным два года назад в Мариинском театре. На этот раз в Монте-Карло никто не мешал Фокину наслаждаться своим успехом.

В начале лета Мясин писал о нём: «Ко мне он безразличен... Дело в том, что он вообще, кроме себя, никого не признаёт. Когда надо было обойти Нижинского (имени которого он не переносит), взялся за меня и в три месяца, и того меньше, что-то вылепил из меня». Индивидуальные уроки — шесть раз в неделю, по тщательно разработанной схеме — Мясин стал брать у Энрико Чекетти, благодаря чему добился успехов в танцевальной технике за короткий срок. Кроме практических занятий и постановочных балетных репетиций в Монте-Карло продолжались долгие

обсуждения «Легенды об Иосифе» с участием авторского коллектива и друзей Дягилева. Один из них — граф фон Кесслер, страстный поклонник танца Нижинского, не сразу примирился с кандидатурой Мяси́на на роль Иосифа. С первого взгляда новый танцовщик показался ему «абсолютно непримечательным», но вскоре он разглядел в нём нечто необыкновенное: «В Мяси́не нет никакого показного блеска и сладострастия, он — сама искренность и таинственность, и у него восхитительная манера выражать эмоции непостижимой внутренней жизни».

Премьера «Легенды об Иосифе» совпала с открытием Русского сезона в Парижской опере (14 мая). «Сегодня спектакль, а в сущности, ничего не готово, — записал в дневнике Бенуа, приехавший из России. — Лишь выситя великолепно задуманная и прекрасно исполненная Аллегри декорация Серта — чёрная с золотом колоннада <...> Мися Эдвардс бросилась ко мне в объятия и стала направо и налево уверять, что всё будет сделано. Однако тут же убедилась, что спасти может теперь лишь дьявольская звезда Серёжи, который, несомненно, и спасёт, несмотря на всё [недоделанное]. Кромешная каша на сей раз произошла из-за того, что Серёжа по уши, как идиот, как старик, влюбился в Мяси́на, и, в сущности, всё теперь для него вертится только на том, как бы подарить своему кумиру наибольший личный успех, до остальных ему нет дела. Мися уверяет, что на сей раз Серёжа прямо [как] помешанный, и третьего дня он с криком выгнал из театра Кокто (поделом паршивцу) за то, что тот осмелился вспомнить преимущества Нижинского перед Мяси́ным. Сей последний, в сущности, очень милый мальчик с грустными глазами, которые подолгу на всех останавливаются».

Парижская пресса не жалела ярких красок, рекламируя нового артиста «Русских балетов». О Мяси́не говорили не иначе как о чуде — «подростке мистическом, хрупком, источающем свет молодости и веры». Журнал «Комеди ил-люстре», издателем которого был давний дягилевский партнёр Морис де Брюнофф, опубликовал портреты Мяси́на, имевшего на редкость фотогеничную внешность, и писал о том, что у него «лицо поэта, а его танец — поэма». О примечательном облике танцовщика Гофмансталь сообщал Рихарду Штраусу: «Это то, что нужно, — тут именно та чистота, которая является прямой противоположностью женского характера». Согласно библейской легенде «отразить натиск женщины», жены Потифара — важнейшая нравственная задача Иосифа, и Мяси́н, войдя в роль, справился с ней на сцене вполне убедительно. «Сходство, которое я чувствовал между собой и Иосифом, помогало мне понять и интерпретировать образ», — вспоминал он позднее.

На мимическую роль жены Потифара, соблазнительницы юного Иосифа, была приглашена по совету Бакста известная оперная певица Мария Кузнецова, заключившая с Дягилевым и другой договор — на исполнение партии Ярославны в опере «Князь Игорь», во время Русского сезона в Лондоне. В балете «Легенда об Иосифе» она выступала на котурнах, облачённая в наряд венецианской куртизанки XVI века. Однако критика сочла, что эта роль ей не удалась. «Её пластика разнузданная, без ритма, страдает какой-то общей преувеличенностью, в которой нет меры и рисунка», — полагал князь Волконский. Поэтому на роль жены Потифара для лондонского Сезона, как сообщает Карсавина, Дягилев искал другую «исполнительницу исключительной красоты».

Тогда, вероятно, наш герой и вспомнил о маркизе Луизе Казати. Однажды на премьере русского балета в Парижской опере она появилась в платье из перьев белой цапли, осыпающемся — словно снежные хлопья — при каждом её движении; из театра, как утверждали очевидцы, она вышла «практически голая». Жан Кокто как-то называл её «змеёй-искусительницей рая земного» и, конечно же, сожалел вместе с Бакстом о несостоявшемся дебюте маркизы в балете «Синий бог». По-видимому, весной 1914 года Дягилев имел возможность сделать ещё одно предложение Казати — выступить в своей антрепризе, но, получив от неё неопределённый ответ, заручился содействием графа де Монтекью, который отправил на виллу Казати в Рим телеграмму следующего содержания: «Если мадам Казати согласится немедленно приступить к репетициям оговоренной для неё роли, могу заверить уже сейчас, что я в состоянии обеспечить ей сенсационный успех во время нынешнего Сезона в Лондоне и в дальнейшем». Тем не менее неведомые нам обстоятельства помешали маркизе Казати приехать в Лондон. Поэтому роль жены Потифара стала исполнять Карсавина, а также ангажированная Дягилевым популярная итальянская актриса театра и немного кино Мария Карми, игру которой английская публика нашла, по словам фон Кесслера, «слишком реалистичной».

«Легенда об Иосифе» не оправдала больших ожиданий и финансовых затрат Дягилева. Насмешливые парижане окрестили балет «Ножками Иосифа» из-за короткой туники из белой козьей шкуры, в которую Бакст облачил главного героя. Критики назвали спектакль помпезным, но пустым и сильно смахивающим на мелодраму. Говорили также о стилистической неувязке между монументальным оформлением постановки и незамысловатой хореографией. «Мясин не умеет танцевать, но умеет двигаться по сцене так, что держит внимание публики», — отмечалось в

одной парижской рецензии. Но в Лондоне этот спектакль был принят публикой с некоторым энтузиазмом.

Судить об этом событии, как и о заметном влиянии «Русских балетов» на вкусы английской аристократии, позволяет, в частности, описание одного костюмированного бала в Лондоне. «Вчера здесь, у миссис К., был праздник в духе Лонги, живописный необычайно, — писал своей матери в начале июля 1914 года молодой французский дипломат Поль Моран. — На террасе, на самой крыше, прямо в центре города, устроили водоём, по которому плавали гондолы. <...> Столовая в стиле венецианского рококо, расписанная Х.-М. Сертом, похожая на его же золотые и серебряные декорации к балету, только что представленному Дягилевым в театре Друри-Лейн. Огромный стол в форме подковы на сотню приборов, скатерти, расшитые золотом; перед каждым из гостей — серебряное блюдо и свеча, а на полу в центре полукружия, образованного подковой, — шкура белого медведя, по которой расхаживали танцовщицы и жонглёры. <...> Присутствовавшие все в костюмах домино, с обязательными масками и треуголками». Моран, появившийся на этом балу в турецком кафтане, впервые увидел «столь оригинальное и пышное зрелище» в частном лондонском особняке.

Наибольшим успехом из всех премьер Сезона, как в Париже, так и в Лондоне, пользовалась опера-балет «Золотой петушок». Для Дягилева это было приятной неожиданностью, несмотря на то что на втором представлении в Парижской опере появился судебный пристав. Визит чиновника юстиции в театр был связан с протестом наследников Римского-Корсакова, пытавшихся запретить спектакль. Вдова композитора гневно заявила в печати: «Дягилев не первый раз позволяет себе искажать произведения моего мужа». Как известно, импресарио не только сделал купюры в музыкальном тексте «Золотого петушка», но и существенно изменил сценическую жизнь оперы Римского-Корсакова, придав ей оперно-балетную форму. Он решил отстранить певцов от участия в действии — для того чтобы предоставить сцену танцовщикам. Первоначально ему хотелось спрятать хор и оперных солистов в оркестровой яме вместе с музыкантами, но затем возник вопрос — поместится ли в ней такой огромный коллектив?

И тут Н. Гончарова, художник постановки, высказала более привлекательную мысль, которую можно назвать «идеей живых кулис». Она предложила посадить всех вокалистов ярусами — по обе стороны сцены, в одинаковых красно-коричневых костюмах, сливающихся с кулисами, и лицом к публике — подобно тому «как изображали в старых

гравюрах Царскую думу». Идея оказалась удачной. «Это — не балет, иллюстрированный музыкой, и не опера, приправленная балетом, а слияние воедино двух донныне разделённых родов искусства, и притом слияние, происходящее не на сцене, а в душе зрителя, — точно подметил Н. Минский. — Прелесть спектакля заключается ещё и в том, что, давая зрелище поющих мумий и движущихся кукол, он создаёт атмосферу эстетической условности на месте фальшивого иллюзионизма старого балета и старой оперы». Между тем подавляющее большинство русских рецензентов встало на сторону наследников Римского-Корсакова, осуждая музыкальное «варварство» Дягилева, который, впрочем, легко отделался штрафом в три тысячи франков. А запрета на спектакль так и не последовало.

«Золотой петушок» был на редкость эффектной постановкой — во многом благодаря декорациям и костюмам Наталии Гончаровой. Шумный успех её персональной выставки в Москве осенью 1913 года, несомненно, способствовал тому, что она получила приглашение к сотрудничеству с «Русскими балетами». Но ещё в 1906 году на Осеннем салоне парижане имели возможность увидеть несколько её живописных работ на выставке русского искусства, организованной Дягилевым. Весной 1914 года, за месяц до премьеры «Золотого петушка», Гийом Аполлинер назовёт Гончарову «главной представительницей русской футуристической школы» и уверенно предскажет её триумф в Парижской опере. Однако творчество Гончаровой было более многогранным и не сводилось к одному футуризму или, например, к так называемому лучизму, представителем которого она являлась вместе с Ларионовым.

В работе над «Золотым петушком» главным источником её вдохновения был изобразительный примитив — народные игрушки, старые иконописные образы, и прежде всего старообрядческий лубок с его мотивами цветущего райского сада. Тему терпкого Востока она раскрывала с помощью канонов персидской миниатюры. Сказочная Русь и Восток словно прорастали друг другом. И результат её работы был просто фантастическим. По воспоминаниям Фокина, сцена пылала ярко-жёлтыми, оранжевыми, зелёными и голубыми красками. А Бенуа утверждал, что в этом эпатажном спектакле «есть радостное веселье, есть освежение, крепость, и когда всё это служит такой глубоко мистической, но дьявольского порядка вещи, как «Золотой петушок», то это *прекрасно*. И опять приходится кончать словами «Слава Дягилеву» за то, что у него хватает смелости верить нам, и выдумщикам, и создателям, за то, что он это не прячет под спуд».

С первого же дня Русского сезона в Парижской опере дягилевские спектакли посещал Вацлав Нижинский. Его жена Ромола сообщала, что «Легенду об Иосифе» он смотрел из оркестровой ямы и что Рихард Штраус, стоящий за дирижёрским пультом, очень сожалел о том, что Вацлав не участвует в его балете. За последние полгода Нижинский безуспешно пытался найти себе достойное место, получил несколько заманчивых предложений, но отвергал их, скорее всего, надеясь, что Дягилев вернёт его в свою труппу. Весной 1914 года он всё же подписал не совсем престижный контракт с дирекцией Лондонского мюзик-холла в Театре Палас. На сцене этого театра в течение ряда лет периодически выступала Анна Павлова, которая мгновенно отреагировала на ангажемент Нижинского, отправив ему телеграмму: «Поздравления и наилучшие пожелания артисту мюзик-холла». Этим, вероятно, она напомнила Нижинскому, что однажды он осудил её выступления в театрах-варьете, и мелко отомстила ему. В глазах Ромолы стояли слёзы, когда она видела своего знаменитого на весь мир супруга — «бога танца», выступающего после цирковой клоунады и перед эстрадным шоу с участием певицы кабаре.

«Танцевал он великолепно, как всегда. И тем не менее я чувствовала, что энтузиазм, воодушевление, приподнятость, с которыми он раньше исполнял каждое па, ушли из его танца», — с горечью вспоминала Бронислава Нижинская. В стремлении поддержать брата она нарушила контракт с Дягилевым и вместе со своим мужем Александром Кочетовским (также бывшим артистом «Русских балетов») присоединилась к небольшой лондонской труппе Вацлава из шестнадцати человек. Тогда же будущий историк балета Сирил Бомонт «ощутил острую боль разочарования», увидев Нижинского, танцующего в Театре Палас: «Он всё ещё демонстрировал редкую элевацию и чувство линии и стиля, но он больше не танцевал как бог. Некий таинственный аромат, ранее окружавший его танец в «Сильфидах», исчез».

Административная работа, которой Нижинскому пришлось заниматься помимо танцев и балетных постановок, а также хлопоты о декорациях, костюмах и партитурах — всё это не давало ему подлинного вдохновения. Вскоре он заболел и контракт с ним был расторгнут. Таким образом, антреприза Нижинского просуществовала менее двух недель. «Ему суждено было появляться на сцене только под покровительством Дягилева», — утверждал Григорьев. Да и сам танцовщик признавался: «Я понимал хорошо, что если я оставлю Дягилева, то умру с голоду, ибо я недостаточно созрел для жизни. Я боялся жизни».

После встречи с Нижинским в Париже Бенуа записал в дневнике 15 мая: «Он очень изменился. Страстно хочет вернуться, уверяет, что всюду чувствует себя чужим, готов принять все условия. Мы с Мисей решили устроить это дело. Боюсь только, что самому Серёже это будет не по душе». Мися начала с того, что потребовала у Дягилева билет на спектакль для Нижинского. Хотя директор «Русских балетов» и возмутился, закатив небольшую истерику, но всё же встретился со своим бывшим фаворитом в тот же день. «Что теперь будет? Грандиозный скандал с Фокиным, а затем пойдет каша. Мися справедливо говорит, что это последствия сговора», — записал новости в дневник Бенуа, уверенный в том, что его друг Серёжа в настоящее время «занят только своими романами».

Однако Дягилев, найдя поддержку в лице Миси и Сер-та, был не прочь устроить «под боком Фокина» новую труппу Нижинского, которая, по словам Бенуа, «не носила бы этикетки Дягилева, но на самом деле была бы его делом». Этот хитроумный план был обречён на провал всем дальнейшим ходом событий. И ещё одна новость из дневника Бенуа: 21 мая вместо объявленной премьеры «Золотого петушка» (который был ещё не готов) публика Парижской оперы увидела «Петрушку» с Фокиным в главной роли и «Шехеразаду», в которой, как в старые добрые времена, выступил уволенный из «Русских балетов» Нижинский.

История умалчивает о том, как удалось уговорить Фокина на эту сделку, противоречащую его заявленным ранее принципам. Но Дягилев знал, что все проблемы с Фокиным легко решаются с помощью денег, тем более что барон Гинцбург, готовый раскошелиться, был под боком. Между тем к борьбе за возвращение Нижинского в балетную труппу активно подключилась маркиза Глэдис Рипон, которая не мыслила Сезона в Лондоне без участия Нижинского, горячо любимого ею танцовщика, и уверяла Дягилева, что тот «готов танцевать с Фокиным по очереди». Страшась разочарований, она «ожидала предстоящего Сезона с возрастающим беспокойством и одновременным желанием отправиться куда-нибудь далеко, где не будет никакого театра».

Находившийся с ней в контакте Нижинский при встрече с Дягилевым в Париже настаивал на том, чтобы ему дали возможность шесть раз выступить в Лондоне, и за это обещал отозвать свой иск в лондонском суде о взыскании денежного долга с директора «Русских балетов» за прошлые выступления. «Сейчас идёт торговля, потому что Фокин готов ему позволить всего только четыре раза. Мися старается убедить Нижинского, чтобы и он уступил», — фиксировал события Бенуа. Торг, по-видимому, завершился победой Фокина: именно о четырёх спектаклях с

предполагаемым участием Нижинского сообщал 13 июня в письме из Лондона Леонид Мясин своим друзьям в Москве.

Вскоре Нижинский отбыл в Вену, где его жена Ромо-ла собиралась рожать. В конце июня, согласно достигнутой договорённости с Дягилевым, он поехал в Лондон, но его выступление на сцене театра Друри-Лейн так и не состоялось. По версии Ромолы, во всём виноват был Дягилев. Он «вынужденно терпел Нижинского и всячески подчёркивал, что не простил «измены», а все танцовщики труппы, разумеется, по указанию своего шефа, «игнорировали Вацлава — не разговаривали, даже не здоровались». Поэтому уже «на следующий день первым поездом он [Нижинский] уехал в Вену, опасаясь, что если увидится с леди Рипон, то поддастся на её уговоры». Такое объяснение Ромолы иначе как нелепым не назовёшь.

Совсем иначе излагает эту странную историю Бронислава Нижинская. Она сообщает, что её брат «должен был участвовать только в нескольких последних представлениях» и что ближе к закрытию Сезона он предлагал ей вместе с мужем приехать в Лондон для обсуждения с ним дальнейших планов. Приехать смог один Кочетовский, но он разминутся с Нижинским, по словам Брониславы, «всего на несколько часов». В отеле «Савой» (где обычно останавливался и Дягилев) ему передали письмо от Вацлава и вместе с ним телеграмму от Ромолы на имя Нижинского, текст которой гласил: «Немедленно возвращайся».

«В своей записке Вацлав объяснял, что его беспокоит состояние Ромолы после родов и он вынужден немедленно выехать в Австрию, не дождавшись Саши [Кочетовского], — пишет Бронислава. — Он просил Сашу объяснить в театре Друри-Лейн причину его неожиданного отъезда. В театре в уборной Нижинского Саша нашёл много цветов и писем, в которых Вацлава поздравляли с возвращением в Лондон».

Похожий на бегство поступок Нижинского был, несомненно, продиктован прихотью (точнее — приказом) его жены, выраженной двумя словами в её телеграмме. Ромо-ла нигде не сообщает о своей болезни, внезапно возникшей после отъезда Вацлава в Лондон. Порой она, конечно, жаловалась на плохое самочувствие после рождения дочери Киры, но главная причина этого дискомфорта лежала в другой плоскости. С тяжёлым сердцем она вспоминала о том, как совсем недавно Вацлав нервно бросил перчатки на пол, не сумев скрыть своего огорчения по поводу того, что родилась девочка, а не мальчик. А в тот день, когда он один отправился к Дягилеву, ею завладел жуткий страх — страх потерять мужа. Тогда Ромоле стало казаться, что он может бросить её с месячным ребёнком и навсегда остаться с Дягилевым, тем более что ей было известно о желании Вацлава

вернуться в «Русские балеты».

«Я женился случайно, — по-русски писал Нижинский спустя пять лет в своих записках, которые ему хотелось назвать «Чувство». — ...Я понял, что сделал ошибку, но ошибка была непоправима. <...> Я хотел уйти, но понял, что это бесчестно, и остался с ней. Она меня любила мало. Она чувствовала деньги и мой успех. Она меня любила за мой успех и красоту тела. Она была ловка и пристрастила меня к деньгам». Эти откровенные и пока ещё здравые фразы Нижинского позволяют утверждать, что в помыслах Ромолы всегда были замешаны деньги, и в данном случае немалые.

Вацлав ведь «по глупости» обещал Дягилеву отозвать лондонский иск. А это же полмиллиона франков! Будучи бесприданницей, Ромола стала действовать более решительно, чтобы не оказаться несчастной и бедной матерью-одиночкой. Короткой повелительной телеграммой она сорвала выступление Нижинского в Лондоне. Он к ней вернулся, немедленно и досрочно — по её приказу. В следующий раз его одного она не отпустит. Нижинский ещё будет сотрудничать с Дягилевым, но недолго и только под её присмотром.

Оказывается, в Лондоне Дягилев ждал не только Нижинского, но и Кшесинскую. Ближе к концу Сезона в Друри-Лейн, продолжавшегося почти два месяца, он надеялся подогреть английскую публику выступлениями двух звёзд русского балета. С Кшесинской он мог договориться этой весной в Монте-Карло или в Париже. При встрече Дягилев, конечно же, не забыл восхититься её несравненной по виртуозности техникой фуэте и напомнил ей о том потрясающем успехе, который она имела полтора года назад на сцене Ковент-Гарден. Кшесинская согласилась, что этот дивный успех нужно закрепить, и 24 мая в газете «Речь» появилось сообщение о её участии в летних гастролях дягилевской антрепризы в Лондоне. Но к великой радости Карсавиной, всесильная и неувядающая Малечка так и не приехала, сообщив о своём отказе Дягилеву в начале июля.

«Наш лондонский Сезон триумфально завершился 25 июля: овации казались нескончаемыми», — вёл летопись «Русских балетов» Григорьев. В тот же день Дягилев послал в Швейцарию телеграмму Стравинскому, желая вскоре встретиться с ним в Лозанне, чтобы послушать готовые фрагменты нового балета «Свадебка». А через три дня в Европе началась война. Дягилев не ожидал, что она будет затяжной и сокрушительно масштабной. Он не особо переживал по этому поводу и, как обычно, планировал свой отдых в Италии, куда и отправился вместе с Мясным. На следующий день

после того, как Германия объявила России войну, 2 августа (20 июля по юлианскому календарю) в Петергофе скончался его отец, генерал-майор Павел Павлович Дягилев. Печальная весть настигла Сергея, очевидно, не сразу — по той простой причине, что родные не знали о его местонахождении.

Театральный художник Федоровский, сотрудник Русских сезонов, вспоминал о Дягилеве: «В последний раз видел я его перед самой войной четырнадцатого года, в Москве, в обществе Грабаря, Остроухова и, если не ошибаюсь, Мамонтова». Здесь, скорее всего, есть маленькая неточность: не перед войной, а уже во время только что начавшейся войны. Наряду с этим племянник Дягилева (сын брата Валентина), которого тоже звали Серёжей, утверждал, что его дядя приезжал из-за границы на похороны своего отца. Он также запомнил, «как Сергей Павлович много возился с ним и кормил земляничкой», что, несомненно, и происходило, когда Дягилев навещал семью брата Линчика во время своих недолгих пребываний в России.

Но если учесть, что племяннику Серёже было всего три с половиной года, когда умер его дед-генерал (П. П. Дягилев) и последний раз приезжал из-за границы импозантный дядя, то его поздние воспоминания выглядят не вполне убедительными, ведь эти сведения он мог просто запомнить со слов родителей. Едва ли у Дягилева была возможность приехать из Италии в Петергоф на третий день после смерти Павла Павловича. Это маловероятно, и достоверных фактов, свидетельствующих о том, что он хоронил своего отца, не обнаружено. Узнав о случившемся, 12 августа (старого стиля) Дягилев из Венеции телеграфировал родным: «...где мама, как она, как все. Господи, какое горе». А его поездка могла состояться во второй половине августа — тогда вместе с родными он и посетил могилу отца на Петергофском кладбище. Это было его последнее посещение России.

Глава двадцать вторая

ВОЗРОЖДЕНИЕ «РУССКИХ БАЛЕТОВ»

«НАДО БЫТЬ МОЛОДЫМ!»

Дягилев не предполагал, что больше никогда не вернётся в Россию. Он верил, что гастролям его труппы в Петербурге и Москве, запланированным на следующий год, ничто не сможет помешать. Его намерения 11 июня 1914 года подтвердила газета «Обозрение театров», сообщившая об аренде Дягилевым театра Народного дома. На этот раз договорённость, по-видимому, была достигнута.

А между тем очаг мировой войны разгорался всё сильнее. Казалось, что никто не искал возможности его потушить, напротив, все рвались в бой. В кровопролитных боях к концу августа сражались армии восьми европейских стран и Японии, имевшей свои имперские интересы, но выступившей, к великой радости России, на стороне Антанты. Возникновение фронтов на Ближнем Востоке и Кавказе, в колониях европейских государств — Африке, Китае и Океании гасило надежду на быстрый исход войны. Пока же, в самом её начале, Дягилев надежд не терял и, покидая Россию, без особых препятствий вернулся в Италию, где его ждал оставленный в одиночестве Мясин.

Они встретились в Виареджо, курортном городе на побережье Лигурийского моря. К ним присоединился маэстро Чекетти, приглашённый Дягилевым не только на отдых, но и для ежедневных занятий с молодым танцовщиком, которого надлежало быстро привести в отличную форму. Затем они совершили, по определению Мясина, «одно из самых красивых путешествий» по Италии. «Из Виареджо (около Генуи) на автомобиле с друзьями мы проехали всю Тоскану и Кампанию, — писал он в Россию своему учителю рисования. — Никогда не видел ничего более изумительного, фантастически богатого и вместе с тем простого <...> Кажется, что всё это проникает сквозь глаза куда-то глубоко внутрь и остаётся там навсегда, бережно хранимое. Иногда мне казалось, что это и есть Рай...» В середине сентября они почти на два месяца поселились на снятой Дягилевым вилле Торричелли во Флоренции.

Здесь импресарио взял на себя роль наставника и с жаром принялся восполнять лакуны в образовании своего юного друга. «Он был терпеливым и восторженным спутником, глубоко знавшим итальянское

искусство, и благодаря ему Флоренция стала, можно сказать, краеугольным камнем моего художественного образования, — вспоминал Мясин. — Мы часто вместе посещали галерею Уффици и Палаццо Питти, изучали работы художников Византии и эпохи Ренессанса, стиль готики и барокко». По сравнению с Нижинским Мясин был более открыт знаниям, всё схватывал на лету. Кроме того, ещё недавно он занимался в Москве рисованием и живописью, брал частные уроки в художественном училище. И Дягилеву было приятно иметь дело с таким толковым учеником, он ничуть не сомневался: зерно познания, брошенное на благодатную почву, обязательно даст плоды.

Однажды в галерее Уффици Дягилев спросил Мясина, смог бы он когда-нибудь сочинить балет, на что тот с перепугу сразу же ответил «нет». Но в следующем зале, где находилось знаменитое «Благовещение» Симоне Мартини, Мясина что-то внезапно осенило, будто и на него сошла благая весть. «Да, я думаю, что смогу создать балет. И не один, а сотню, я обещаю вам», — сказал он своему благодетелю.

В октябре Дягилев подписал контракт о довольно продолжительных гастролях «Русских балетов» в нескольких городах США в начале 1916 года. Финансирование брал на себя Отто Кан, крупный банкир и член совета директоров Метрополитен-оперы. От труппы не требовалось новых балетных постановок, но участие в спектаклях Нижинского было непременным условием договора с американской стороны. Дягилев дал согласие, хотя на данный момент, когда стало ясно, что запланированное на эту осень турне по Германии не состоится, он остался вообще без труппы.

Времени, чтобы её заново собрать, было достаточно. Он отправил в Польшу одного из своих секретарей, поляка Дробецкого, а также написал Григорьеву, который был в России и там мог оказать существенную помощь, ангажируя новых танцовщиков. Для того чтобы решить вопрос с Нижинским, Дягилев послал ему приглашение приехать в Италию. Нижинский ответил, что приехать не может, «так как не имеет пока права выезда» из Будапешта. «Я уверен, что его жена делает из него *первого* балетмейстера Будапештской оперы!» — посмеивался Дягилев, не подозревая, что Нижинский, как подданный России, был интернирован в Австро-Венгрии и находился у родителей жены почти что под домашним арестом, хотя и мог совершать длительные прогулки даже в окрестностях города. В дальнейшем импресарио не пожалует ни времени, ни сил, прибегнет к высочайшим связям и в конце концов добьётся освобождения Нижинского. Пока же в условиях войны в гастрольной деятельности «Русских балетов» наступила пауза, длившаяся до конца следующего года.

За прошедшие пять лет Дягилев показал в Европе и Южной Америке невиданные прежде русские одноактные балеты с оригинальной хореографией и дивными декорациями. «Русские балеты» стали неотъемлемой частью мировой художественной культуры, оказав огромное влияние на разные виды искусства. Тема русского балета нашла отражение на страницах многотомного цикла «В поисках утраченного времени», к созданию которого Марсель Пруст приступил именно в эти годы, наделив своих главных героев легко узнаваемыми чертами людей, близких к окружению Дягилева, таких как де Греффюль, де Монтекью, Мися Эдвардс, и не забыв при этом упомянуть Нижинского, Бакста, Бенуа и Стравинского. В спектаклях «Русских балетов» черпала вдохновение и поэзия тех лет. Идиллически-возвышенный образ балерины в фокинских «Сильфидах» воспел английский поэт Джон Мейсфилд:

*При лунном свете на крылах Шопена
Слетает к нам танцовщица — она
Прелестна, как ушедшая весна.
Её улыбка и движенья
Забуть нас заставляют на мгновенье
Жестокий мир, заботы и терзанья.*

(Пер. А. Сергеева)

Французский писатель и поэт Жан-Луи Водуайе издал в 1914 году томик стихов, посвящённый Тамаре Карсавиной. Он создал поэтическую галерею всех известных ему сценических образов любимой танцовщицы, особо отметив её блестящее мастерство в знаменитом балете Стравинского:

*Кружит Жар-птица, обжигает
Застывший лес игрой огней,
В волшебной пляске сочетая
Сребро ночей и золото дней.*

(Пер. Г. Саверской)

«Русские балеты» притягивали к себе многих зарубежных художников. Некоторые из них уже упоминались выше, как, например, Валентина Гросс

в связи с её выставкой в Театре Елисейских Полей и Жак-Эмиль Бланш, автор живописных портретов Нижинского, Иды Рубинштейн, Карсавиной и Стравинского. Широкое распространение среди балетоманов получила печатная графика, выпускаемая издательскими компаниями («A La Belle Edition» в Париже и «Company Fine Art Publishers» в Лондоне). Танцевальная пластика русских танцовщиков вдохновляла художников-графиков на создание целых альбомов, охотно издаваемых небольшими тиражами и ныне являющихся большой редкостью.

Так, в 1910 году Андре Дюнуайе де Сегонзак издал в Париже серию из двадцати шести рисунков, созданных по балету «Шехеразада», а в 1913 году в Париже и Лондоне вышли в свет два альбома рисунков, запечатлевших Нижинского в танце, авторами которых были соответственно французский график Жорж Барбье и мексиканский художник Роберто Монтенегро. В Лейпциге в том же 1913 году был издан альбом «Русский балет», состоящий из четырнадцати цветных литографий Людвиг Кайнера. Накануне мировой войны в Берлине на эту же тему вышли альбом литографий Артура Груненберга, а также серия из тридцати офортов Эрнста Опплера. Ещё один альбом, посвящённый творчеству Карсавиной, в Париже издал Ж. Барбье. И наконец, назовём богато иллюстрированные издания о декоративном искусстве Леона Бакста, появившиеся в 1913 году в Париже, Лондоне и Нью-Йорке.

Наряду с альбомами стали публиковаться и монографии о русском балете. Первой ласточкой в Англии была книга Артура Эпплина (*Applin*), увидевшая свет в 1911 году. В ней автор изложил историю «русского нашествия» на Лондон, дал краткие характеристики артистов и описание балетов Фокина. Через год эту тему в Великобритании продолжила книга Леонарда Риза (*Rees*), а в 1913 году вышли уже три монографии. Одна с многочисленными иллюстрациями художника Рене Булла принадлежала перу некоего А. Джонсона и вскоре была переиздана в США (*Boston & New York*). Вторая книга, написанная Эллен Терри, известной английской актрисой и матерью Гордона Крэга, имела точно такое же название — «The Russian Ballet». С рисунками Памелы Колман Смит её издали не только в Лондоне, но и в Нью-Йорке. Джоффри Уитворт (*Whitworth*), автор третьей монографии, изданной в Лондоне в 1913 году, посвятил свой труд искусству Нижинского. Во всех книжных текстах преобладала описательность и почти совсем отсутствовал анализ. Англичане пока ещё не стремились исследовать феномен «Русских балетов», но проявили к нему в отличие от французов максимум внимания, о чём свидетельствовало количество изданных в Лондоне книг по балету.

В предвоенные годы в Париже кроме названных выше альбомов появилась только одна монография — «Современный балет» Валериана Светлова, при участии Бакста, в переводе Кальвокоресси. Книгу выпустил в свет в 1912 году французский издатель Морис де Брюнофф, друживший с Дягилевым. В России эта роскошная книга вышла из печати в 1911 году в Петербурге, и тогда же, 20 ноября, директор Императорских театров Теляковский записал о ней в дневнике: «Получил сегодня книгу «Современный балет» Светлова. Книга эта с рисунками Бенуа, Бакста, Рериха, Коровина и Головина производит довольно странное впечатление, и рядом с красивыми фотографиями и рисунками попадаются отвратительные еврейско-педерастические рисунки Бакста и Бенуа <...> Это какой-то тёмный эрос, уродливые извращения тела с греховными похотями. Только на свободе в Париже под главенством педераста Дягилева могло всё это развернуться вовсю и привести в восторг еврейское общество, почувствовавшее рядом с искусством непочатую для извращения русскую сцену и русских артистов, не ведавших, что творят и кому служат». Столь негативное отношение Теляковского к новой книге о балете ничуть не удивляет, ведь по своему служебному положению он был идейным противником заграничной антрепризы Дягилева. А чтобы быть во всеоружии, он ежегодно ездил в Париж на Русские сезоны и порой искренне восхищался увиденным.

Однако странно то, что казённые взгляды Теляковского нередко разделяли некоторые представители художественной интеллигенции, в том числе Александр Блок, который после беседы с приятелем, имевшим отношение к Императорским театрам, 12 марта 1913 года отметил в дневнике: «Цинизм Дягилева и его сила. Есть в нём что-то страшное, он ходит *«не один»*. Искусство, по его словам, возбуждает чувственность; есть два гения: Нижинский и Стравинский. <...> Всё в Дягилеве страшное и значительное, в том числе «активная педерастия». Подобные слухи муссировались не только в России, но и за границей. Более того, осуждение и неприятие Дягилева, связанное с его нетрадиционной сексуальной ориентацией, в устах обывателей нередко переносилось на искусство балета вообще, которое вдруг стали называть «пучиной порока». Но эффект запретного плода отнюдь не снижал числа балетоманов, ровно наоборот — их количество неуклонно росло. Вероятно, многим из любопытства тайно хотелось поддержать свечку у изголовья Дягилева и увидеть хоть одним глазом, что же происходит, когда в ночной тиши он пробуждает талант молодых танцовщиков и куёт небывало сенсационный успех своей балетной антрепризы.

Во Флоренции Дягилев вспоминал о недавней встрече в Лондоне с одним молодым человеком — петербургским композитором Сергеем Прокофьевым, которому он сразу предложил сочинить балет, пока ещё на неопределённый сюжет, а в качестве балетного сценариста посоветовал привлечь «настоящего русского писателя», например Сергея Городецкого. «Итак, я неожиданно сделал в Лондоне очень хорошую карьеру, — преждевременно ликовал двадцатитрёхлетний Прокофьев. — Действительно, сразу, минуя всякие наши учреждения, выйти на европейскую дорогу, да ещё такую широкою, как дягилевская, — это очень удачно. Мне всегда казалось, что эта антреприза как раз для меня и я тоже нужен для этой антрепризы».

По возвращении в Россию Прокофьев отправился на отдых в Кисловодск и в пути сделал запись в дневнике: «Развеселила меня станция Дягилево. Пахло Лондоном и милым балетом»^[49]. В августе, когда Дягилев приезжал в Россию, он надеялся обсудить с Прокофьевым его работу над балетом, но смерть отца и начавшаяся Великая война нарушили этот план. Поэтому он решил прибегнуть к посредничеству Вальтера Нувеля, который был давно знаком с молодым композитором по «Вечерам современной музыки» и проявлял неподдельный интерес к его творчеству.

Дневник Прокофьева содержит следующую запись от 8/21 октября 1914 года: «Позвонил Нувель: Дягилев запрашивает телеграммой из Флоренции ваш адрес, а также — пишете ли вы балет. В ответ я начал ругаться, что нет возможности чего-нибудь добиться от Городецкого, вследствие чего балет и не начался». На следующий день Дягилеву отправили ответную телеграмму, содержание которой было таким же расплывчатым, как и вся ситуация с балетом: «Прокофьев работаете Городецким».

Едва ли этот ответ мог устроить нашего героя, ведь он желал, чтобы новое произведение родилось под его личным присмотром и при его участии, как это и было всегда в его антрепризе. Подумав, он отправил 14/27 октября на петроградский адрес Прокофьева следующую депешу: «Могли бы вы приехать в Рим через Салоники с клавиром нового балета. Желали бы вы играть ваш Второй концерт в Риме. Могу постараться устроить. Дягилев».

Получив телеграмму, Прокофьев первым делом позвонил Нувелю — «для совета». Затем записал свои размышления в дневнике: «Поехать в Италию — совсем неплохо, но ехать через Болгарию и через мины Адриатического моря — хуже. Во всяком случае, на ближайший срок этот

проект отпадает, так как балет не начат, а Концерт не выучен; через месяц будет видно <...> Но поехать теперь на солнце, надеть светлый костюм, пройтись по пляжу, посмотреть на итальянок — это ведь превосходно!! Я яростно принялся за балет». Ответ Прокофьева Дягилеву неизвестен, но балет действительно сдвинулся с места, и ежедневные дневниковые записи второй половины октября свидетельствуют об интенсивной работе композитора.

В конце ноября Дягилев вновь поинтересовался прокофьевским балетом через Нувеля. Прокофьев дал ответ Нувелю, «что из пяти картин готова музыка в четырех», а в качестве отвлекающего маневра по-деловому заявил, что ему «нужно знать, кто декоратор». Тогда же в дневнике композитор чистосердечно признался: «Что готовы четыре картины, я, конечно, соврал: готова лишь четвертая, почти — третья, первая и вторая до половины».

Тем временем Дягилев из Рима писал Нувелю 11 декабря: «Надеюсь очень на твой присмотр. Лишь бы было сценично! <...> Очень бы хотел я видеть Прокофьева <...> Крайне интересуюсь постановкой его балета». Ниже он добавил: «Проживу здесь долго. Много работаю, многое готовлю, и, кажется, успешно. <...> После войны приеду играть в Россию непременно!» Нувель с присущей ему ответственностью усердно исполнял поручение Дягилева и, прихватив с собой Нурока, ещё одного музыкального арбитра со времён «Мира Искусства», нанёс визит Прокофьеву.

Прослушав музыку незаконченного балета и познакомившись с его сюжетом, разочарованный Нувель был вынужден огорчить своего патрона. «Нувель написал Дягилеву, что Прокофьев городит что-то несуразное на несуразный сюжет», — сообщил в «Автобиографии» композитор. Эта скверная новость заставила Дягилева ещё более решительно вызвать Прокофьева в Италию. «Видеться нам необходимо», — настаивал он. Продумав всё до мелочей — даты, маршрут путешествия, дорожные расходы, концерт в Риме и, конечно же, несколько дней на обсуждение музыки нового балета, 12 января 1915 года Дягилев в письме Нувелю выстроил тщательно разработанный план:

«Дорогой Валичка. Письмо твоё о Прокофьеве меня очень напугало и мне кажется необходимым видеть его, пока ещё не окончательно дописан и оркестрован балет, но как?

Письмо это привезёт тебе один из служащих в нашем Консульстве в Риме Алексеев, который только что проделает ту дорогу, которую я предлагаю Прокофьеву. Если он, испытав её, скажет, что ехать можно, и не

слишком долго, то я думаю, что ему надобно бы пуститься в путь. Если он выедет в конце нашего (русского) января, т. е. приедет в Италию около 15/28 февраля, то я буду уже в Палермо, куда ему даже ближе проехать из Бриндизи, чем в Рим. Что же касается до Римского концерта в Augusteum'е, то он может играть оба свои концерта в воскресенье 7-го марта, нового стиля. Таким образом, повидавшись со мною несколько дней в Палермо, он может ехать в Рим играть.

В этом случае он, конечно, не должен забыть привезти ноты. Если же il ne tient pas [не желает] играть в Риме, то, проживши 8—10 дней в Палермо, он сможет ехать домой. Словом, возможность ему играть в Риме имеется, конечно, если до этого не вспыхнет война с Италией или что-либо иное, что заставит закрыть концерты вообще. Может быть, и я с ним съезжу из Палермо в Рим на его концерт.

Дорогу его до меня и обратно, а также и sejour [пребывание] его я, конечно, оплачу. Алексеев скажет, кстати, сколько ему стоила дорога. Но при всём этом одно условие, чтобы тотчас по получении этого письма меня телеграфно уведомили, приедет ли он, и будет ли играть, или приедет только повидаться со мною. Если же он вовсе не приедет, то прошу тебя *обязательно* прислать мне с этим же Алексеевым, который через две недели возвращается в Италию, в[о] 1-х либретто балета и во 2-х музыку, хотя бы первых четырёх картин.

Это мне необходимо сейчас же иметь. В случае если он убоится сейчас приехать, мы можем видеться *в мае в Париже*, но тогда нужно, чтобы он оставил *окончательную* редакцию балета до нашего свидания. Как видишь, я предоставляю всё на его усмотрение, но прибавляю ещё *раз*, что видеться нам необходимо.

Ты жалеешь, что я не приехал в Россию, но это мне было совершенно невозможно из-за моих дел, я бы в Петрограде совсем погиб, да и теперь всё очень сложно.

Извини, дорогой друг, что взваливаю на твои плечи всё это дело, но опять иначе не могу. Очень хотел бы повидать всех вас, часто грущу и «некому руку подать»!

Итак, жду обстоятельной телеграммы от тебя или Прокофьева.

Целую тебя,

Твой Серёжа Дягилев».

Вскоре Прокофьев получил от Дягилева деньги на дорогу и, пообещав своей возлюбленной Нине Мещерской стать «безусловной знаменитостью за границей», отбыл в Италию вместе с римским консулом А. И. Алексеевым. Их нелёгкое путешествие — через Румынию, Болгарию и

Грецию — в условиях войны длилось больше двух недель. Как записал Прокофьев в дневнике, 17 февраля / 2 марта 1915 года «в одиннадцать вечера мы вступили на римскую платформу». В Риме Дягилев снимал «целую квартирку» — огромный номер в Гранд-отеле и поселил Прокофьева в комнате, сообщающейся с гостиной, где стоял рояль.

Дебютное выступление молодого русского композитора в римском зале Августеум, которое Дягилев организовал благодаря своему давнему знакомству со знатным римлянином и меценатом графом Сан-Мартино, состоялось уже 7 марта. Прокофьев сыграл свой Второй концерт для фортепиано с оркестром и несколько фортепианных миниатюр. «Дягилев старался рекламировать меня всячески и очень горячо относился к концерту», — отметил он в первые дни пребывания в Риме. Ожидая большего успеха и полагая, что итальянцы «не поняли Концерта», Прокофьев всё же признался, что «страшно устал в финале и еле доиграл до конца». Тем не менее выступил он неплохо, в наличии профессиональных качеств музыканта итальянская критика ему отнюдь не отказала и назвала его музыку «без сомнения новой и необычной, но <...> в некоторых случаях экстравагантной». Пусть этот концерт и не стал триумфом русской музыки, он важен тем, что Дягилев открыл миру Прокофьева как композитора и пианиста.

Импресарио пытался организовать для Прокофьева ещё одно выступление (20 марта) в Женеве, однако это не удалось. Поэтому не состоялась и поездка к Стравинскому, который со своей семьёй жил в Швейцарии. Запланированное с ним общение Дягилев перенёс в Милан. «Мы встретились чрезвычайными друзьями», — засвидетельствовал Прокофьев. Здесь же в Милане Дягилев провёл встречу с Маринетти, Балла и другими итальянскими футуристами, которые демонстрировали свои музыкальные шумовые инструменты.

Обе эти встречи вошли в обширную культурную программу, организованную Дягилевым по случаю приезда Прокофьева в Италию. Поверив в талант молодого композитора, директор «Русских балетов» стал воспринимать Прокофьева как своего питомца (он позже назовёт его своим вторым — первым был Стравинский — «музыкальным сыном»), которого по сложившейся традиции просто необходимо знакомить с итальянскими городами, музеями и театрами. Тот же Стравинский утверждал, что с Дягилевым «за один год под его неизменным страстно-пытливым покровительством» он «увидел и услышал больше, чем за десятилетие в С.-Петербурге».

Кроме Рима и Милана они посетили Неаполь (с экскурсией в Помпеи),

Сорренто и остров Капри, где в тёплый лунный вечер «гуляли по скалам», и тогда же Прокофьев заметил, что «Дягилев и Мясин были как пара голубков». Прокофьев вспоминал и о лодочной прогулке по морю: «Дул небольшой ветер, и хотя лодку покачивало лишь слегка, Дягилев нервничал. Когда гребцы начинали негромко петь, Дягилев останавливал их, сказав, что не время петь, когда через десять минут мы, может быть, потонем». Помня давнее предсказание гадалки из псковского имения Философовых, импресарио боялся воды (о чём Прокофьев, очевидно, не знал), но на земле, как и древнегреческий великан Антей, обретал неуязвимость и чувствовал себя великолепно.

«Дягилев, который, собственно, начинает толстеть и ходить с перевальцем — обнаружил исключительную прыть, и мы с утра до вечера были на ногах, — писал в дневнике Прокофьев об экскурсиях в Неаполе. — ...Четыре Угра мы осматривали Национальный музей, полный помпейской старины, причём Дягилев и Мясин обнаружили такую пламенную любовь и понимание к старинной скульптуре, что воспламенили и меня, дотоле равнодушного».

Разумеется, в первый же день Дягилев познакомился с музыкальными эскизами балета «Ала и Лоллий» — такое необычное название, данное Прокофьевым и Городецким, вероятно, слегка его покорило. Он категорически не одобрил ни музыку, ни сюжет. Главной его претензией было то, что это «просто музыка», лишённая русского стиля. «Последовал колоссальный разговор, — записал в дневнике Прокофьев. — ...Дягилев был так убедителен, что я сразу согласился выкинуть из балета половину музыки». Прокофьев поведал об этом в письме Н. Мясковскому, который с иронией ответил другу: «Интересно, как это вы кромсали своё новое детище, да ещё под указку Дягилева». Пока композитор «кромсал» свой балет, импресарио принял кардинальное решение — нужно начинать всё заново и сочинять другую музыку.

Об этом Дягилев сообщил прежде всего Стравинскому, которого он посвятил в свои стратегические планы: «...надо его [Прокофьева] приласкать и оставить-на некоторое время (2–3 месяца) с нами, и в этом случае я рассчитываю на тебя. Он талантлив, <... > поддаётся влияниям <... > Я его привезу к тебе, и необходимо его целиком переработать, иначе мы его навеки лишимся». Нельзя сказать, что Стравинский был рад участвовать в этом деле, ведь он чувствовал в новичке серьёзного конкурента, но надо отметить, что его ранние отношения с Прокофьевым в Италии были самыми безоблачными. А «целиком переработать» Прокофьева — пожалуй, это слишком неожиданно и круто, если не понять

того, что Дягилев как «арт-технолог» преследовал культурный интерес России. Сам же Прокофьев чуть позже с гордостью осознал: «Из меня делают самого что ни на есть русского композитора».

Первым делом Дягилев стал вести с Прокофьевым беседы о новых течениях в искусстве вообще и балетной музыке в частности. Он излагал целые теории, говорил о проблемах музыкального театра, высказывал свою точку зрения и собственные идеи. Его индивидуальные уроки примерно в то же время получал и Мясин, который вспоминал: «Слушая Дягилева, <... > я чувствовал, что он готовил меня к совершенно новому пониманию балета. Он рассуждал о новой культуре, рождающейся из старых академических традиций, о концепции искусства, которая была, по существу, его собственной...» Теоретический компонент уроков Дягилева подействовал на Прокофьева несколько иначе. Эмоционально яркая, обильно сдобренная смелыми выражениями и парадоксальными образами речь Дягилева так ошеломляла Прокофьева, что услышанное иногда казалось ему абсурдным. Но импресарио немедленно подкреплял свои слова аргументами, которые, как заметил композитор, «с необыкновенной ясностью доказывали обоснованность этого абсурда». Дягилев говорил «всегда горячо, убежденно», — утверждал Прокофьев и в итоге признался: «Словом, меня убедил, на моих Алу, Лоллия и прочих поставили крест».

Довольно скоро был найден новый балетный сюжет, в основе которого лежала «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего» из собрания русских народных сказок А. Н. Афанасьева. Большое количество забавных ситуаций, озорство и плутовские шалости главного героя, явленные в этом фольклорном источнике, открывали уникальные возможности как для сценического воплощения, так и для музыки с присущим стилю Прокофьева гротеском. И далеко не последнюю, если не решающую роль сыграло то обстоятельство, что сказка о Шуте бытовала и была записана в Пермской губернии, в которой прошли детские и юношеские годы Дягилева. «Под маской отчуждённости он бережно хранил воспоминания прошлого», — писала в мемуарах Карсавина, которая была свидетелем внезапно охвативших Дягилева сентиментальных чувств. «Однажды, провожая меня домой после вечеринки в Риме, он сказал, как будто обращаясь к себе:

— Какой прекрасный вечер! Он напомнил мне о вечерах, проведённых дома... Посещения моих кузенов... Музыка весь вечер... Мы пели дуэты... Поездки на лошадях... Лунный свет.

Он говорил так тихо — похоже, забыл о моём существовании».

Это воспоминание Карсавиной относится к весне 1911 года, когда

труппа «Русские балеты» по приглашению графа Сан-Мартино впервые давала римский Сезон. А ныне, спустя четыре года — по случайному совпадению в том же Риме — Дягилев и Прокофьев читали пермскую «сказочку» и вместе обсуждали сюжетный план балета «Шут». В составлении сценария композитор отметил «горячее и очень полезное участие» Дягилева, а также вклад Мясина, который придумал «для начала [балета] танец мытья пола». «Дягилев ужасно радовался, что этот сюжет как раз для меня, — сообщал Прокофьев, — а главная роль для Нижинского; Нижинский же и будет ставить». И тут композитор вспомнил, как прошлым летом в Лондоне «при упоминании о Нижинском у Дягилева неестественно заблестели глаза». Импресарио по-прежнему возлагал надежды на «бога танца», но никто и предположить не мог, что когда придёт время осуществить постановку «Шута», в «Русских балетах» уже не будет ни Нижинского, ни Мясина.

— Только пишите такую музыку, чтобы она была русской. А то у вас в вашем гнилом Петербурге разучились сочинять по-русски, — назидательно говорил Дягилев.

Для того чтобы управлять творческим процессом и содействовать появлению на свет нового шедевра, он настойчиво и за свой счёт предлагал Прокофьеву остаться ещё на два-три месяца за границей. Дягилев прельщал его возможностью работать рядом с ним, Стравинским, хореографом и труппой, которая вот-вот будет в сборе, сулил поездку «недели на три в Испанию». Но упрямый Прокофьев наотрез отказался. Вероятно, из-за какой-нибудь Маруси или Катюши, догадывался Дягилев и, возмущаясь, говорил:

— Всё, что вы приобретёте здесь хорошего за короткое пребывание в Италии, вы ведь сейчас же утопите в петроградском болоте!

А между тем мысли и грёзы Прокофьева и в самом деле витали вокруг его возлюбленной в России, он строил ближайшие планы — увы, неосуществимые — вернуться к Дягилеву вместе с молодой женой. Одним из итогов его двухмесячной итальянской поездки к знаменитому импресарио стало подписание первого в его жизни контракта на новое сочинение для музыкального театра. К немалому удивлению Дягилева, в финансовых делах Прокофьев был «парень не промах», он знал себе цену и выторговал у него неслыханную для молодого таланта сумму — три тысячи рублей (первоначально он запросил пять), в то время как за «Жар-птицу» Дягилев заплатил тысячу, за «Петрушку» и «Нарцисса» по полторы тысячи рублей. Эту «конкретную тему» Прокофьев зафиксировал в дневнике: «Дягилев ужаснулся и закричал: «Как, а Стравинский, а

Черепнин?! Да вы с ума сошли! Да ни за что!» После этого он начал всё складывать вместе да переводить на франки, и выходило, что Равель и Дебюсси вместе не получали столько, сколько я хочу один. Однако я был твёрд (образ Нины укреплял меня) и говорил, что это моё годовое жалование, ибо на балет уйдёт год. <...> Я полагал, что он в конце концов согласится на мои условия». Композитор оказался прав — Дягилев и мысли не допускал, чтобы разойтись из-за денег. На прощание они даже расцеловались.

По дороге в Россию Прокофьев отправил 30 марта / 12 апреля из Греции в Рим открытку с напоминанием о себе: «Многоуважаемый Сергей Павлович, по безукоризненному морю я достиг Салоник. На нашем пароходе ехало не более [и] не менее, как 17 русских и 24 поляка. Конечно, очень приятно общество своих компатриотов, но зачем же такие излишества?! Ведь этот табор заполнит все вагоны, отели, таможни. Придётся ехать на буфере, а спать в сквере.

Шлю привет Вам, Мясину, Стравинскому. Не забудьте после этой открытки вымыть руки, потому что в Салониках было два случая чумы. СП».

Пожалуй, можно догадаться, что сделал Дягилев с этой открыткой (текст которой сохранился благодаря архивному черновику Прокофьева). Его панический страх перед инфекцией был не меньше смертельного страха на воде. О разных видах дягилевских фобий, суеверий и причуд Прокофьев узнает гораздо позже, когда после революции, в 1918 году, сможет выехать за рубеж. Сочиняя новый балет, он тоже боялся возможного негатива в оценках его музыки и «доноса» Дягилеву со стороны Нувеля и Нурока, о чём известно из его июньского письма 1915 года Стравинскому: «Набросков «Шута» им не играл и не буду».

Дягилев сильно тосковал по России, старался сохранить с ней тесные связи и вёл обильную переписку (в основном телеграфным способом) с находившимися там сотрудниками и друзьями. С Григорьевым он обсуждал кандидатуры новых танцовщиков для «Русских балетов», несколько раз вызывал его к себе, и тому пришлось во второй половине 1915 года трижды совершать двухнедельные путешествия окружным «северным путём» — через Финляндию, Швецию, Норвегию, Англию и Францию. Как выяснилось, Карсавина была в положении, что полностью исключало её участие в американских гастролях, а Фокин якобы не желал покидать Россию, хотя сам он утверждал, что в США его даже не приглашали.

«Дягилев всё шлёт телеграммы. Не знаю, какой толк из этого выйдет, так как денег пока не прислал», — сообщал друзьям Ларионов, успевший

уже поучаствовать в боях в Восточной Пруссии и получить контузию. Импресарио чуть ли не требовал, чтобы он и Гончарова приехали к нему за границу работать над декорациями для новых балетов. Он надеялся, что к следующей весне война всё-таки кончится и после гастролей в США вновь состоится Русский сезон в Париже, который без премьер никогда не обходился. А там, Бог даст, настанет и черёд России. О планах Дягилева на Сезон 1915/16 года, в том числе о гастролях в Америке и России, поведал в интервью московской газете «Вечерние известия» (от 21 апреля) барон Дмитрий Гинцбург. Тогда же (24 марта / 6 апреля) Стравинский из Швейцарии писал своему коллеге А. И. Зилоти в Петербург: «Дягилев намеревается приехать в Россию <...>. Я знаю, что он постоянно думает о России, и если до сих пор ему не удалось осуществить этой мечты, то не по его вине».

Италия, входившая формально в Тройственный союз, до сих пор воздерживалась от вступления в войну, но, по-видимому, исподволь готовилась к ней. Для Дягилева она становилась небезопасным местом, и возможность оказаться интернированным — как Нижинский в Будапеште — его совсем не привлекала. Желая удовлетворить свои территориальные претензии, Италия неожиданно перешла на сторону Антанты и 23 мая 1915 года объявила войну Австро-Венгрии. Но Дягилев в это время уже обосновался в нейтральной Швейцарии. В июне он снял виллу Бельрив в Уши, недалеко от Лозанны. Именно сюда стали съезжаться сотрудники и танцовщики возрождающейся труппы.

«У Дягилева громадная вилла, шикарная, старой ренессансной постройки, с фермой, огородом, большим садом и со всякими остальными прелестями, также на самом берегу [Женевского] озера. <...> Половина его труппы уже здесь, остальная приедет на этих двух неделях», — писал 25 июля в Россию Ларионов, недавно приехавший в Швейцарию. В одном из писем он рассказывал о ночной прогулке по Женевскому озеру на катере: «В середине путешествия поднялась гроза, пошёл дождь. Дягилев залез под скамейку. Вообще, было трагично и здесь даже весело — мотор был пущен со всеми силами, какие в нём только были. Мы смеялись, Дягилев был мрачен. Самое нелепое было то, что когда мы через полчаса вернулись назад, то всё озеро было совершенно спокойно».

Несмотря на продолжающуюся войну, все, кто был рядом с Дягилевым в Швейцарии, с энтузиазмом готовились к американским гастролям и будущим сезонам. Никто не сидел сложа руки — работа кипела. В штат сотрудников «Русских балетов» взамен взятого «под ружьё» Пьера Монте был принят швейцарский дирижёр Эрнест Ансерме, подписавший контракт

с Дягилевым 9 июля. Маэстро Чекетти регулярно проводил свои классические уроки для танцовщиков. Импресарио с художниками и близким кругом в горячих спорах обсуждал новые балетные постановки. «Сейчас требуется что-то иное: устремление к свободе в хореографии, свежая подача материала, новая музыка», — уверенно говорил Дягилев. А самым большим его желанием на данный момент было сделать хореографа из Мясина, которого он целенаправленно вёл на эту стезю. Иногда он отлучался по делам во Францию. «Мы всегда знали, когда Дягилев добивался успеха в Париже, ибо у Мясина на пальце появлялся очередной перстень с сапфиром, — вспоминала Лидия Соколова. — Мясин, как и Нижинский, их коллекционировал, но сапфиры Нижинского были в золотой оправе, а у Мясина — в платиновой».

В дягилевской компании Ларионов больше всех любил подискутировать о проблемах хореографии, «новом духе» её творцов и уникальной атмосфере спектакля. Импресарио весьма сочувствовал этому и поручил Ларионову взять шефство над Мясиным в его первых балетных постановках. «Мы начали репетировать в маленьком зале в Уши, проходя вместе шаг за шагом каждое па и решительно отсекая лишнее для достижения естественной простоты», — вспоминал Мясин о совместной работе с Ларионовым. С тех пор художник в творчестве Мясина-хореографа почти всегда будет главным союзником. Как видно, Дягилев и здесь сумел найти ключ к решению проблемы, не зря же в присутствии Бенуа однажды он заявил: «Что такое балетмейстер? Я могу сделать балетмейстера из этой чернильницы, если захочу».

Одиннадцатого сентября Ларионов писал в Россию: «Ваца Нижинский на днях должен приехать — я как раз с ним вместе должен ставить «Шута». Случилось так, что вместо заказанных по телеграмме двух балетов, одного мне и другого Гончаровой, здесь, на месте, добавили ещё по одному. Один я ставлю с Мясиним, над которым сейчас работаю, а другой с Нижинским. Гончарова ставит «Литургию» и «Свадебку» — оба балета мясинской постановки. Из Мясина вышел прекрасный балетмейстер, несмотря на его молодость. <...> Теперь здесь как раз Бакст — он очень облез и как-то постарел — у него не только лысина, но даже и усы вылезли. <...> Дягилев потолстел, поседел, но так же очень мил. <...> Приезжают разные хозяйские друзья вроде художника Серта (испанец), <...> Мися Эдвардс и т. д. и т. д. Самыми забавными оказались американские рецензенты — это прямо чёрт знает что. Здесь уже вся труппа и идут репетиции в здешнем театре при Народном доме».

Упомянутый выше балет «Литургия» на тему Страстей Христовых был

первой постановкой, над которой работал Мясин. Его сценические и музыкальные планы время от времени менялись, но в промежуточном результате Дягилев решил оставить балет без музыки — «для усиления атмосферы» Божественной литургии. И только в антрактах, между картинами спектакля (Благовещение, Рождество, Поклонение волхвов и т. д.), предполагалось участие хора, исполняющего знаменныя распевы старообрядцев, очевидно из рукописных сборников с крюковой нотацией, привезённых из Москвы Ларионовым как подарок Стравинскому. От «Литургии», так и не увидевшей сцены, остались лишь великолепные театральные эскизы Гончаровой, образы которых близки к древнерусскому искусству.

А до «Свадебки» и «Шута» дело тоже не доходило — по вине композиторов — ни Стравинский, ни Прокофьев не предоставили балетных клавиров к назначенному сроку. Если первый, находившийся рядом, мог сполна получать выговоры и нагоняи, то Прокофьев для импресарио был недостижим — несколько телеграмм, отправленных в Россию, не сдвинули его с места. «Дягилев, <...> вероятно, топтал ногами и ругал меня самыми скверными словами», — думал Прокофьев, нарушивший контракт, согласно которому в крайний срок до 3 июля он должен был прибыть «в тот город Европы, где Дягилев будет находиться», чтобы согласовать с ним окончательную редакцию балета. Ларионов уже продумал сценографию «Шута», но над балетом повис серьёзный вопрос, не суливший ничего хорошего в течение нескольких лет.

Найдя выход из затруднительного положения, Дягилев вновь занялся музыкой Римского-Корсакова, на этот раз оперой «Снегурочка», которую он решил приспособить для другого мясинского балета — «Полуночное солнце». Основная работа по оформлению спектакля выпала на долю Ларионова. Как мастер на все руки, он изготовил из камыша макет декораций с восемью вращающимися красными солнцами и «сообразно с движением» необычайно яркие эскизы костюмов. «Работая над «Полуночным солнцем», Ларионов и я, казалось, вдохновляли друг друга при обсуждении и анализе каждой сцены, — вспоминал Мясин. — Ларионов решительно настаивал на подлинно народном стиле балета и, создавая костюмы — красные, пурпурные и зелёные, — действительно опирался на русский фольклор. Обдумывая танцы, я использовал детские воспоминания в хороводе «Гори, гори ясно», и он помог мне украсить эти танцы простыми, житейскими жестами». Трудно сказать, кто из них двоих в большей мере чувствовал себя балетмейстером.

Но вот спустя полтора года возродившаяся труппа «Русские балеты»

могла наконец-то снова заявить о себе с театральных подмостков. Первые её выступления в условиях войны были благотворительными. Используя свои связи с дипломатами, в том числе с князем Аргутинским-Долгоруковым, служившим секретарём в русском посольстве в Париже, Дягилев дал два концерта в пользу Красного Креста стран Антанты. Для парижского гала-концерта был создан комитет под высоким покровительством французского президента Пуанкаре и английского короля. Графиня де Греффюль, входившая в этот комитет, сердечно приветствовала возобновление деятельности балетной труппы Дягилева.

Женевский концерт в пользу русских, пострадавших от войны, был спланирован позже, тем не менее он на несколько дней опередил парижский и стал как бы его генеральной репетицией. Именно на нём 20 декабря состоялся официальный дебют Мясина-хореографа. Премьера балета «Полуночное солнце» прошла успешно, но Дягилев — из боязни перехвалить своего воспитанника — весьма сдержанно заявил о реакции зрителей: «Я не слышал, чтобы они сильно восторгались». На этом же концерте в Женеве, а затем и в Парижской опере известная Фелия Литвин исполняла вокальные сочинения русских композиторов, а Стравинский впервые выступил в качестве дирижёра своей «Жар-птицы», к чему его давно подталкивал Дягилев.

«Спектакль 29 декабря был первым художественным праздником в Париже с начала войны. Он показал со страшной очевидностью, как изменились мы за два года», — писал молодой журналист и будущий писатель Илья Эренбург для газеты «Утро России» (12 января 1916 года). Сборы от благотворительных концертов в Женеве и Париже побили все рекорды — 13 200 швейцарских франков и 126 тысяч французских. «Эти два спектакля не позволили счесть 1915 год для дягилевского балета бесплодным», — отметил Григорьев.

Отъезд труппы «Русские балеты» в США был назначен на первый день нового, 1916 года из порта Бордо. Дягилев с ужасом всходил на борт «Лафайета» и приказал себе не думать ни о гибели «Титаника», ни о лайнере «Лузитания», потопленном в мае прошлого года германской подводной лодкой, ни о прочих морских катастрофах. «Во время путешествия было ветрено и холодно, часто штормило, — вспоминал Григорьев. — Все страдали морской болезнью, за исключением Дягилева, который, казалось, вовсе не замечал качки, но из страха простудиться не выходил из каюты». Однако нервное напряжение сказалось на его аппетите. «Он едва дотрагивался до принесённой еды», — заметил Мясин.

На судне Дягилев часто находился в обществе своего нового

администратора, итальянца Рандольфо Бароччи, который до этого несколько лет провёл в США, был личным секретарём директора Бостонской оперы, свободно говорил по-английски и знал великое множество театральных анекдотов. Почти анекдотичная история приключилась и с Дягилевым в день прибытия в Нью-Йорк. Во время сплошного тумана его охватила ужасная паника, когда на корабле вдруг разом запели туманные рожки и внезапно взревели сирены. В сопровождении Мясина, не медля ни секунды, он спешно устремился к закреплённой за ним спасательной шлюпке, но вскоре выяснилось, что «Лафайет» в нью-йоркской гавани всего лишь приветствовал статую Свободы.

Большие американские гастроли «Русских балетов» начались в театре Сенчури в Нью-Йорке 17 января и длились до 29 января. Затем на протяжении двух месяцев труппа колесила по всей стране, выступив ещё в шестнадцати городах, в том числе в Бостоне, Чикаго и Филадельфии. Антреприза Дягилева имела в своём распоряжении три отдельных поезда. В девяти вагонах размещались 60 артистов балета, 70 музыкантов симфонического оркестра и весь технический персонал. Декорации и костюмы занимали 14 вагонов.

В Вашингтоне труппа выступала в Национальном театре всего три дня, и 25 марта крупнейшая газета столицы США «Вашингтон пост» сообщала читателям: «Сегодняшний вечер будет одним из самых блестящих в конце сезона, будет много приглашённых на праздничный обед, который завершится в Раушере Русским балом в помощь больным и раненым солдатам царских армий». В тот вечер давали «Петрушку», а на спектакле присутствовали весь дипломатический корпус и президент Вильсон, при появлении которого в зале должен был прозвучать американский национальный гимн. «Я был готов, стоял за пюпитром, — вспоминал дирижёр Ансерме, — как вдруг к двери, ведущей в оркестр, подходит механик и говорит: «Господин Дягилев просит вас срочно на сцену». (Механик не понял, что ему сказали.) Дягилева на сцене я не увидел, но в то же время услышал, что оркестр самостоятельно начал играть национальный гимн. В панике я устремился прочь со сцены, чтобы вернуться на своё место. Попастъ туда можно было только через зал, и в проходе я сбил кого-то с ног — как оказалось, президента Вильсона. Я врезался ему головой в живот, это было ужасно!»

После выступления артисты труппы остались на Русском балу. В какой-то момент Дягилев потерял из виду Мясина. Отправившись на поиски, он вскоре обнаружил его с Чернышёвой, Соколовой и её партнёром

в отдельном кабинете. Пара на пару они весело болтали, попивая шампанское. Дягилев окинул их взглядом и, не сказав ни слова, ушёл. Но на следующий день его слуга Василий объявил труппе, что «всякий, кто будет отвлекать Мясина от дел и мешать ему работать, подлежит увольнению». Всем сразу стало ясно, что от дягилевского фаворита надо держаться подальше. Не придумав ничего лучшего, Дягилев использовал старые приёмы и «оберегал» Мясина так же, как когда-то Нижинского.

Тем временем Нижинский был уже «условно освобождён» — благодаря ходатайству европейских и американских дипломатов, короля Испании и папы римского. Но с середины февраля он почему-то надолго застрял в нейтральной Швейцарии и стал выдвигать новые условия своего приезда в Америку. В частности, он требовал, чтобы официальное приглашение в США получил Стравинский, который был уязвлён тем, что не участвует в американских гастролях, хотя Дягилев это ему обещал. Ромола, жена Нижинского, вспоминала, как Стравинский негодовал, проклиная Дягилова: «Он думает, что он и есть «Русский балет». Наш успех ударил ему в голову. Кем бы он был без нас — без Бакста, Бенуа, тебя и меня? Вацлав, я рассчитываю на твою поддержку».

Нижинский «поддержал» Стравинского, отправив в Нью-Йорк телеграмму Отто Кану, который никак на неё не отреагировал. Зато Дягилев мгновенно уловил, откуда ветер дует, и 17 марта из Кливленда телеграфировал Стравинскому: «...Нижинский был готов ехать, но ты сделал всё, чтобы этого не произошло, и <...> навредил всему делу. Я испуган. Твоё будущее в Америке в опасности. Нижинский должен приехать немедленно <...> В ином случае Метрополитен потеряет доверие ко всем нам». В тот же день в другой телеграмме Дягилев сообщал Кану, что «хорошенько намылил шею Стравинскому и с нетерпением ждёт новостей из Швейцарии от всей этой шайки».

Однако до 25 марта ситуация с Нижинским оставалась непрояснённой. Дягилеву было известно, что тот получил от Метрополитен-оперы нескудный аванс, на который можно год прожить в Швейцарии. «Я слишком хорошо его знаю и не поверю, что при таких условиях он станет себя утруждать и менять весну в Лозанне на весну в Нью-Йорке», — делился своими мыслями Дягилев с Каном. Тем не менее 4 апреля Нижинский с супругой и дочерью всё же прибыл в Нью-Йорк, опоздав на первое представление в Метрополитен-опере, где труппа выступала с 3 апреля.

«С самого приезда Нижинский вёл себя ужасно, с немислимой жестокостью и упрямством, — писал Ансерме Стравинскому. — ...Встреча

[с Дягилевым и труппой] была просто трагедией». По наблюдению Мясина, «Нижинский очень изменился. Он полностью под влиянием своей жены». Вот в ней-то всё и дело. Ромола уже не первый раз обводила Дягилева вокруг пальца и готовила ему «сюрпризы». В Нью-Йорк она привезла решение лондонского суда о взыскании с Дягилева 500 тысяч франков золотом в пользу Нижинского. «Мы честно старались забыть, что Сергей Павлович должен Вацлаву полмиллиона франков, за которые придётся бороться, — лукавила Ромола. — Нижинский предпочёл бы вообще бросить это дело, но, думая о семье, понимал, что не может так поступить, и поручил его мне». Имея козырь в рукаве, она сразу же заявила Отто Кану, что Нижинский будет выступать в Америке, но только не с «Русским балетом», по крайней мере до тех пор, пока ему не выплатят долг.

«Вы меркантильны, мадам», — сказал ей потрясённый Дягилев. Он, разумеется, не признавал себя должником и очень сомневался в правомерности судебного решения в Англии, но не имел возможности его оспорить. Едва ли иск Нижинского, составленный его женой и лондонским адвокатом в 1914 году, был безупречен с юридической точки зрения. Оснований для его возбуждения было явно недостаточно, ведь письменного договора между Дягилевым и Нижинским вообще не существовало, их договор был любовным. Но Ромола с азартом боролась до победного конца и, наняв адвокатов в Нью-Йорке, срочно затеяла громкий процесс, привлекая пристальное внимание американской прессы.

«Нижинский здесь и поднимает много шума — отказывается появляться на сцене без бешеных денег, говорит в газетах ужасные вещи о «Русском балете», — писала Соколова родным 9 апреля. Через два дня благодаря вмешательству Кана (возможно, и его финансовой поддержке) враждующие стороны достигли компромисса и Дягилев официально подтвердил, что выплатит Нижинскому в счёт задолженности 13 тысяч долларов, а кроме того, ещё по тысяче за каждый из одиннадцати запланированных спектаклей с его участием. На 12 апреля был объявлен американский дебют Нижинского. Он выступил в лучших партиях своего репертуара — в балетах «Видение розы» и «Петрушка». «После двухлетнего перерыва сказалось отсутствие сценической практики, он танцевал хуже, чем раньше, хотя постепенно набирал силу», — отметил Григорьев.

Из трёх балетов, поставленных Нижинским, в этом американском турне исполнялся только «Послеполуденный отдых фавна». Рецензенты, конечно же, знали о скандале, разыгравшемся вокруг этого спектакля в 1912 году в Париже, и уделили особое внимание «неприличному» жесту в

финале балета. «Фавн есть фавн, а не лидер собрания методистской церкви, и Нижинский заставил его соответственно вести себя», — писал один нью-йоркский фельетонист. Но его разумная мысль не могла помешать блюстителям нравственности выразить гневный протест, который привёл к тому, что финал балета пришлось изменить. Это произошло в самом начале гастролей, когда главную роль до приезда Нижинского исполнял Мясин. Теперь «кастрированный» Фавн раскладывал шарфик нимфы на холме и больше не прикасался к нему, а, присев поодаль, устремлял на него мечтательный взор. В таком виде балет был принят комиссией цензоров и руководством Метрополитен-оперы, после чего Дягилев с чарующей улыбкой провозгласил: «Америка спасена!»

«Шехеразада» тоже немало смущала Америку. Из балета пришлось изгнать всех чернокожих героев — их появление в гареме среди белых жён султана было признано недопустимым. Претензии к этому знаменитому спектаклю доходили до нелепости. Так, например, мэр Бостона потребовал прикрыть обнажённые ноги танцовщиц «от щиколотки и выше», но вместе с тем позволил им танцевать босиком. В разных городах и штатах выдвигались требования не только переделать костюмы, но и «ослабить накал страстей, снять отдельные мизансцены». При всём желании Дягилев не мог понять, что можно изменить в «Шехеразаде», и откровенно говорил представителям прессы: «Сердечные дела в гареме довольно трудно превратить в дамское чаепитие».

Далеко не всегда оценивались по достоинству и другие балеты. В «Жар-птице», «Петрушке» и «Полуночном солнце» американские зрители и критики увидели всего лишь русскую экзотику. И только один рецензент газеты «Нью-Йорк трибюн» написал о «Петрушке» как о балете, «где каждый может увидеть себя, свою судьбу, судьбу человека среди толпы». Но, как правило, этот спектакль оставался непонятым. К тому же американцы не скрывали своего разочарования в связи с отсутствием в «Русских балетах» суперзвёзд.

До приезда Нижинского вся рекламная кампания строилась вокруг самого Дягилева. В ней участвовал даже Бакст, давший для американской газеты явно заказное интервью: «Не имеет значения, кто именно из главных звёзд примет участие, если с труппой будет Дягилев, <...> он является центральной звездой, и всё в «Русском балете» вращается вокруг него. Он — его творец, его душа и его ум. В репертуаре нет такого балета, которого не вызвал бы к жизни Сергей Дягилев». В том же ряду стоит блестящее высказывание пресс-секретаря Метрополитен-оперы ещё в швейцарский период подготовки гастролей: русский импресарио «играючи

использует умы своих друзей, как органист — регистры своего инструмента».

За четыре месяца Дягилев невероятно устал от Америки и мечтал поскорее оказаться в Европе. Поэтому он не проявил никакого интереса, когда Отто Кан повёл с ним разговор о втором турне по США. На это Кан и рассчитывал, ведь на самом деле ему был нужен Нижинский — как залог успеха гастролей — с «Русскими балетами», но без Дягилева, так как руководству Метрополитен-оперы уже надоело исполнять навязанную роль посредника между этими двумя поссорившимися «звёздами». Поначалу мысль отдать балетную труппу на время вторых американских гастролей под руководство Нижинского казалась Дягилеву неприемлемой, но вскоре он увидел в ней массу преимуществ. В этом случае, как писал Григорьев, «оставшись в Европе с Мясиным и ещё несколькими исполнителями, он мог планировать новый репертуар».

Какие бы приятные слова ни говорил Дягилев американским журналистам о их стране, он так и не смог полюбить Америку. «Это непостижимо... В ней нет своеобразия, нет местного колорита», — утверждал он позднее в разговоре с Мисей. С некоторым облегчением 29 апреля он закрывает гастроль в Нью-Йорке, а через неделю навсегда покидает США и отправляется на корабле «Данте Алигьери» в Испанию по приглашению короля Альфонсо XIII.

«Я никогда не забуду этого плавания, — вспоминал Ансерме, — поскольку приходилось постоянно находиться с Дягилевым, который испытывал невыразимый ужас перед морем. <...> Нужно было сидеть рядом с ним, Мясину с одного боку, мне — с другого, и ободрять его, показывая, что опасности нет. Короче, дело кончилось тем, что мы беспрепятственно достигли Кадиса. А высадившись, увидели — Дягилев упал на колени и стал целовать землю как истинно русский, каким он и был». «Слава Богу, вернулся в Европу», — телеграфировал Дягилев 19 мая в Россию своей мачехе. Из Кадиса «Русские балеты» отправляются в Мадрид, где 26 мая на сцене королевского театра «Реал» начнётся испанский Сезон.

Сюда же по зову Дягилева из Парижа приедут Гончарова и Ларионов для работы над новыми постановками. А первым в Испании появился Стравинский, чтобы присутствовать на мадридских премьерх «Жарптицы» и «Петрушки». «Я ждал тебя как брата», — ласково говорил ему Дягилев, желая «свободно излить душу после своего долгого одиночества». «Он рассказал мне, сколько ему пришлось пережить во время путешествия через океан на итальянском пароходе, гружённом боеприпасами, который

постоянно менял свой курс, чтобы спастись от <...> неприятельских подводных лодок. На корабле даже сделали репетицию тревоги, и я храню до сих пор фотографию, подаренную мне Дягилевым, где он изображён в спасательном костюме», — писал в «Хронике моей жизни» Стравинский.

После «подавляющего Нью-Йорка» (определение Мясина) Мадрид казался райским местом на земле. Дягилев блаженствовал, забыв про все конфликты с Нижинским, оставшимся в США, а «Русские балеты» с небывалой лёгкостью покоряли сердца испанцев. Самым преданным их другом и поклонником оказался испанский король, который при первой встрече с Дягилевым то ли в шутку, то ли всерьёз спросил его: «А что вы-то делаете в труппе? Вы не дирижируете, не танцуете, не играете на фортепиано — тогда что же?» «Ваше величество, — отвечал ему Дягилев, — я — как вы, ничего не делаю, но я незаменим». Этот блестящий пассаж из воспоминаний Ансерме, свидетельствующий о том, что наш герой чувствовал себя действительно равным высочайшим особам Европы, ныне в разных переводах облетел весь мир. Общение с великими князьями, императорами, королями для Дягилева было делом привычным.

В том же 1916 году, 10 июня, Отто Кан в Нью-Йорке получил спешное уведомление из Мадрида: «Сезон вчера превосходно завершился. Их Величества посещали каждый спектакль. Я представлял Лопухову, Чернышёву, Больша и Мясина королю, который восторженно говорил с ними. Он желает, чтобы мы приехали следующей весной. Дважды принимал Стравинского, попросил его сочинить «испанский» балет. Его Величество желает, чтобы мы дали несколько гала-концертов в Сан-Себастьяне в августе. Дягилев». Русский импресарио предпочитал писать не письма, а телеграммы, в которых нередко было очень много слов. «Он этим способом так же широко пользовался, как корреспонденты крупных газет, дающие иностранный отчёт о событиях крупной важности», — заметил Ларионов.

В Испании балетная труппа получила возможность прекрасно отдохнуть. Но вместе с тем к концу лета она успела подготовить несколько премьер. Забытый фокинский балет «Садко» был заново поставлен в хореографии Больша и с оформлением Гончаровой. Два небольших балета поставил Мясин. Один из них — «Менины» на музыку «Паваны» Г. Форе — создавался под впечатлением от картин Веласкеса в музее Прадо; над костюмами работал Серт, находившийся здесь же, в Испании. Второй балет, «Кикимора», на одноимённую музыку Лядова, Мясин ставил вновь в тандеме с Ларионовым. Позднее этот короткий спектакль будет дополнен другими сценками и пойдёт под названием «Русские сказки». Король

Альфонсо специально приезжал на премьерные спектакли в Сан-Себастьян и особенно восхищался «испанским» балетом «Менины».

Затем состоялись трёхдневные гастроли в Бильбао, и незаметно приближалось время отъезда в США, где труппу ждал Нижинский. Поскольку Дягилев решил оставить с собой в Европе несколько танцовщиков, перед ним стояла задача восполнить пробел и, кроме того, как-то усилить «Русские балеты». Ещё для первого североамериканского турне он хотел пригласить восходящую звезду Мариинского театра Ольгу Спесивцеву, но тогда она не дала согласия. В начале осени по поручению Дягилева переговоры с ней в Петрограде вёл Нувель, который благодаря своему незаурядному красноречию добился успеха, посулив ей в партнёры знаменитого Нижинского, мировую славу и конечно же «кругленький» гонорар. Спесивцева и ещё одна примадонна — Маргарита Фроман, танцевавшая в «Русских балетах» до войны, выехали из России, чтобы присоединиться к дягилевской труппе в Америке.

Вторые американские гастроли открылись 16 октября в Нью-Йорке на сцене Манхэтген-оперы торжественной церемонией, на которой не было не только Дягилева, но и Нижинского — накануне во время репетиции он получил травму ноги. Ровно через неделю здесь же состоялась премьера балета «Тиль Уленшпигель» на музыку Р. Штрауса, с костюмами и декорациями американского художника Роберта Джонса. В этом спектакле Нижинскому пришлось быть и балетмейстером, и режиссёром, и исполнителем главной роли.

Жена Ромола считала «Тилья» самой совершенной хореографической работой Нижинского, хотя во втором акте, по мнению Соколовой, «балета в действительности больше не было — только несколько неотрепетированных фрагментов». Тем не менее пресса восхваляла балет. «Он был вынут слишком скоро из печки и поэтому был сырой, — писал через три года Нижинский о «Тиле» в дневнике. — ...Я не любил этого балета, но говорил, что «хорошо». <...> Я видел себя чёртом и богом. Меня возвеличили до высот Вавилона». Но ликовать ему пришлось недолго. Труппа с самого начала выражала недовольство его руководством, какая-то часть артистов бастовала уже в Нью-Йорке. А впереди у «Русских балетов» было более пятидесяти городов США и четыре месяца в бесконечных разъездах.

Метрополитен-опера как организатор гастролей придерживалась политики высоких цен на билеты, но так и не дождалась прибыли — деньги рекой не потекли. Поэтому прибегла к урезанию расходов. Под сокращение попали перечисления Дягилеву, который должен был всё это

время платить жалованье своей труппе. Нью-йоркский финансовый директор турне Э. Хенкель сокращал не только количество железнодорожных вагонов, но и музыкантов оркестра, других «ненужных» сотрудников. Он же посчитал, что «очень мало пользы возить по стране двух девочек» — Фроман и Спесивцеву, и те в начале 1917 года досрочно покинули труппу. Несмотря на лояльность прессы, «Русские балеты» с грехом пополам довели гастроль до конца. 24 февраля они завершили их в Олбани, штат Нью-Йорк. И сбылось то, чего так боялись организаторы турне, — плачевный коммерческий результат с убытком в четверть миллиона долларов.

Дягилев между тем сообщал Стравинскому в письме от 3 декабря 1916 года: «Дело в Америке так расклеилось, что (невообразимо!) я получил три депеши на «ты» с подписью «Ваца», — где он меня *умоляет* немедленно *приехать в Америку*, так как он пришёл к убеждению, что единственное спасение (для него!!) — «работать нам вместе». — Вот уж лучше поздно, чем никогда. Всё это, однако, свидетельствует, что ему действительно был «приставлен нож к горлу», чтобы писать подобные телеграммы. Я сделал всё, чтобы уладить или хотя бы отсрочить развязку. Но главное же — три месяца я не получаю из Америки ни одного гроша. Вот они, выгодные американские предприятия».

Это письмо Дягилев отправил из Рима, где он комфортно обосновался, расставшись в начале сентября со своей труппой больше чем на полгода. Кроме нескольких артистов труппы, привезённых им в Италию, в его постоянной компании находились Мясин, Григорьев, Гончарова и Ларионов. Он поддерживал связи с Мисей Эдвардс, Бакстом, Стравинским и Кокто, которые в разное время приезжали к нему в Рим. Маэстро Чекетти приступил к своим классическим урокам с Мясиным и танцовщиками.

Здесь же к «Русским балетам» присоединился Михаил Семёнов, ровесник Дягилева, бородач, весельчак, любитель крепкого словца и почитатель Вакха, живший уже несколько лет в Италии. С Дягилевым он познакомился в Санкт-Петербурге, когда однажды вместе с Брюсовым был на редакционном «вторнике» «Мира Искусства» (на 1903 год журнал анонсировал — очевидно, так и не написанные — его статьи «по вопросам специально художественным»). Предложив свои услуги в Риме, Семёнов, свободно владевший итальянским языком, сразу же получил административную должность в «Русских балетах» — занялся расселением артистов в отелях и арендой помещения для репетиций, а в дальнейшем организацией и проведением гастролей в итальянских городах. «Думаю, никакой другой русский не мог бы лучше меня удовлетворить

разнообразные и прихотливые потребности труппы», — писал в мемуарах Семёнов.

В Риме Дягилев развил бурную деятельность, он работал одновременно над проектами около десяти новых постановок. Какую-то часть из них он связал с итальянскими художниками и музыкантами. По его заказу композитор Винченцо Томмазини оркестровал клавесинную музыку Д. Скарлатти для балета «Женщины в хорошем настроении», хореографию для которого сочинял Мясин, а декорации писал Бакст. Творческие контакты с футуристами привели к тому, что в ноябре 1916 года он заключил договор с Джакомо Балла на оформление «Фейерверка», а с Фортунато Деперо — на «Песнь соловья».

Последний балет — это переделанная опера Стравинского «Соловей», а для того чтобы композитор внёс необходимые изменения, Дягилев в письменном виде изложил 12 требований — буквально по страницам оперного клавира — что нужно сократить, пересочинить, объединить или транспонировать. «И нечего на меня за это дуться! — писал он Стравинскому, аргументируя необходимость сложной переделки. — Я человек театральный, и, слава богу, пока ещё не композитор». Стравинский исполнил все указания Дягилева настолько досконально, что, по мнению музыковеда В. П. Варунца, «сочинение впору было бы подписать двумя именами: Стравинский — Дягилев». Помимо всего прочего сей удивительный пример свидетельствует о том, сколь велика была роль Дягилева в создании каждого спектакля в его антрепризе.

«Надо быть молодым!» — говорил Дягилев Стравинскому. Его, как всегда, интересовали новые тенденции в искусстве и творческие устремления молодёжи. В Париже, где он успел побывать этим летом, пока труппа отдыхала в Испании, он посетил несколько мастерских художников так называемой Парижской школы, общался с Пикассо и Модильяни. О том, что «вальжный Дягилев заходил посмотреть работы Диего [Риверы]», сообщает в мемуарах русская художница Маревна. Он не только знакомился с современной живописью, но и покупал картины — не для себя, а для Мясина, коллекция которого к следующей весне так вырастет, что её можно будет показать на выставке в Риме. Кроме того, на аукционе в Париже Дягилев приобрёл для него старинные итальянские трактаты по танцу. Он всячески способствовал развитию таланта Мясина, не жалея ни сил, ни времени, ни материальных затрат.

«Ему представлялось, — писал Григорьев, — что Мясин способен стать воплощением всего, что было современным в искусстве, и реализовать собственные идеи Дягилева. Пока мы пребывали в Риме, он не

терял возможности внедрить эти идеи в его сознание». Именно здесь, в столице Италии, в постановках Мясина стали отчётливо проявляться характерные для него стилевые особенности. В истории «Русских балетов» начался мясинский период.

Часть пятая

**РИМ. ПАРИЖ. МАДРИД. ЛОНДОН.
МОНТЕ-КАРЛО. БЕРЛИН...**

**«ВЕНЕЦИЯ, ПОСТОЯННАЯ
ВДОХНОВИТЕЛЬНИЦА НАШИХ
УСПОКОЕНИЙ»**

1917–1929



Глава двадцать третья

«ДЕЛАТЬ НЕВОЗМОЖНОЕ — ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО ИНТЕРЕСНО»

В начале января 1917 года Дягилев послал родным в Россию телеграмму, выразив надежду, что Новый год объединит его со всей семьёй и, «наконец, принесёт удачу». А в феврале в России свершилась революция, в результате которой было свергнуто самодержавие. Потерявший равновесие Николай II отрёкся от престола, и власть перешла к Временному правительству, состоявшему в основном из представителей либерально-буржуазных партий — кадетов и эсеров. Их попытки реформировать страну затрагивали и сферу культуры, где главным ориентиром был передовой опыт республиканской Франции. 9 марта «Петроградская газета» сообщала, что кандидатами на пост главы Министерства изящных искусств могут быть названы Дягилев или Бенуа. И тот и другой, как мы помним, предлагали свои проекты реформ художественной жизни России ещё во время революции 1905 года. Но ныне, как и тогда, у этой идеи было немало противников.

Владимир Маяковский, «громадный хулиган» (по определению Бенуа), на митинге в Михайловском дворце выступил и против проекта организации нового министерства, и против захвата власти над искусством группировкой художников «Мир Искусства». По поводу кандидатуры Дягилева в частных разговорах возмущался Мережковский: «Тогда уж лучше *ничего!* Ничего не надо! Лучше, чтоб погибло всё, только бы не возвращаться к этому протухшему барскому эстетизму...» Удивлённый таким резким выпадом, Бенуа писал в дневнике: «...для Дмитрия Сергеевича и для Зиночки [Гиппиус] ускользает значение *стихийности* и разносторонности Серёжи. Видно, он в эпоху «Мира Искусства» успел *так* им досадить, что они готовы лучше примириться со всякой бездарщиной и пошлостью, только бы не увидеть торжество своего кровного обидчика! <...> Дягилева они боятся, пожалуй, именно потому, что в художественной сфере он означал бы «революцию до конца!»»

Между тем на заседании комиссии при Временном правительстве выработали окончательный текст телеграммы Дягилеву. Вскоре он получил предложение вернуться в Россию и возглавить новое ведомство. Его римский адрес Бенуа узнал от Е. В. Дягилевой, которая высказала мнение,

что Сергей, пожалуй, «согласится, — раз перед ним раскрывается здесь столь широкое поле деятельности». «Как бы снова не испытать ему горькой чаши нашей бестолковщины и всяческих интриг», — подумал тогда Бенуа.

Но его опасения оказались напрасными, и об этом он поведал дневнику: «Через день был получен ответ — с решительным отказом. *Pas si bête* [не так глуп] Серёженька. Хаос и бедлам — не его стихия. Он любит творить мятежное в чём-либо крепко установленном». Спустя четыре месяца, в разгар лета, Бенуа из России писал Дягилеву: «...я был скорее рад твоему благоразумию, не поддавшемуся соблазну явиться сюда <...> Но может быть, ты не позволил бы дойти в нашей области до такой степени деморализации, до которой дошли все здешние дела и обстоятельства? Я больше чем когда-либо верю в тебя».

Дягилев, разумеется, был польщён. Однако разговоры об учреждении Министерства искусств в России оказались пустым сотрясанием воздуха. За короткий срок существования Временного правительства был образован всего лишь Совет по делам искусств из 38 человек, в том числе и мирискусников. Дягилев, конечно, не мог знать, что тогда ему предоставлялась последняя возможность побывать на родине. Ещё совсем недавно в письме Стравинскому он назвал поездку в Россию, на которую он «добыл себе право мучениями десяти лет за границей», своей заветной мечтой. Но в данный момент он не мог бросить труппу «Русские балеты», только что вернувшуюся из США. К тому же на этот год у него были заключены контракты на гастролы в Риме, Неаполе, Флоренции, Париже, Мадриде, Барселоне и в нескольких странах Южной Америки. А сколько было ещё индивидуальных договоров с художниками, композиторами и либреттистами! В Риме уже кипела работа над экспериментальным балетом «Парад», и туда по приглашению Дягилева специально приехали из Парижа Кокто и Пикассо.

Итальянские гастролы, начавшиеся в Риме 9 апреля, были организованы в пользу Красного Креста. По традиции они открывались гимном Италии, за которым следовал гимн России, но исполнять «Боже, Царя храни!» теперь было неуместно, поэтому Дягилев, выбрав знаменитую песню волжских бурлаков «Дубинушка» («Эй, ухнем!»), попросил Стравинского срочно её инструментовать для духового оркестра, чем удивил многих друзей, считавших его убеждённым монархистом.

Накануне в Театре Костанци он открыл выставку картин из собрания Леонида Мясина и в наилучшем виде представил итальянской публике работы Бакста, Гончаровой, Ларионова, Деперо, Баллы, Де Кирико, Пикассо, Брака, Гриса, Дерена и Риверы. На следующий день после начала

римского Сезона, 10 апреля, в зале, где разместилась выставка, Национальное музыкальное общество Италии устроило пышный приём в честь «Русских балетов» и тогда же в театре состоялся концерт из произведений Стравинского (оркестром управлял автор). Через день дягилевская труппа показала итальянцам два премьерных спектакля.

Один из них — «Женщины в хорошем настроении» на музыку Д. Скарлатти по одноимённой пьесе К. Гольдони — Дягилев называл своим «итальянским балетом», и у него были все основания так считать. Он проиграл на фортепиано около пятисот сонат Скарлатти, чтобы выбрать из них всего пятнадцать для будущего балета. «Какими неисповедимыми путями передаются из поколения в поколение культурные традиции! — писал в своей книге «Треугольники» наш современник дирижёр Г. Рождественский. — Ведь в своей «селекционной» работе Дягилев повторил то, что сделал Стасов полвека назад, отбирая Балакиреву английские народные песни для музыки к шекспировскому «Королю Лиру». Так и здесь, в Риме, из отобранных Дягилевым сонат итальянский композитор Томмазини скомпоновал целый балет, создав красочную партитуру в неоклассическом духе.

С увлечением работал и Мясин. «Музыка Скарлатти с её остроумием и живостью помогла мне сочинить замысловатый танцевальный рисунок, — писал он в мемуарах, — и добиться необходимой эмоциональной выразительности и точности, сохранив в то же время в каждой сцене формальные особенности венецианской комедии нравов». Мясин-хореограф прочно зарекомендовал себя в комедийном качестве, в его постановках преобладали фарсовое начало, ирония и гротеск. «Мясинский стиль можно определить как перпетуум-мобиле, <...> как безостановочную суету, что и порождает необычайно напряжённую динамику ритма и весёлое оживление в балете «Женщины в хорошем настроении», — утверждал балетный критик А. Левинсон.



Эдмунд Дюлак. Добрая фея Бакст ведёт принца Дягилева к замку спящей принцессы.

Карикатура. 1921 г. Опубликовано в лондонском иллюстрированном журнале «The Sketch»

Второй римской премьерой стал «Фейерверк» Стравинского. Это был не балет, а невиданное ранее представление фантазии для симфонического оркестра со светокинетической сценографией Джакомо Баллы. По-видимому, Дягилев не забыл давние разговоры с уже отошедшим в мир

иной Скрябиным о светомызыке и тоже пытался как-то осуществить эту идею, которая продолжала своё развитие, в том числе и в творчестве итальянских футуристов. Огни на сцене, по словам Мясина, загорались и гасли в ритме музыки. Они проецировались на чёрный задник, подсвеченный красными лучами. «[Оформление] состояло из различных геометрических фигур — всевозможных кубов и конусов, сделанных из прозрачного материала; эти фигуры освещались изнутри в соответствии с очень сложным замыслом, который принадлежал Дягилеву, он же сам его выполнял, — свидетельствовал Григорьев. — Эта кубистская фантазия, как способ интерпретации музыки, пришлось по вкусу его друзьям, отличавшимся крайне авангардистскими взглядами».

После благотворительных спектаклей в Неаполе и Флоренции «Русские балеты» отправились в Париж. На торжественном открытии Сезона в Театре Шатле, 11 мая, в первую очередь исполнялись «Марсельеза» и «Дубинушка». Смелая инициатива Дягилева использовать в качестве гимна России русскую народную песню со всей её мощью и подспудным мятежным духом в тот же вечер нашла продолжение. В финале балета «Жар-птица» Иван-царевич венчался не короной и скипетром, а «санкюлотской» шапочкой и красным флагом. Однако некоторая часть публики сочла всё это неуместным, полагая, что не следует «прославлять на французской сцене народную революцию тогда, когда она при этом угрожает увлечь Россию на путь, который, не будучи благоприятным для неё самой, для нас, французов, явится определённо враждебным».

Воспользовавшись удобным случаем, Дягилев 14 мая пояснил свою позицию через газету «Фигаро»: «В сегодняшней России красный флаг является эмблемой тех, кто считает, что благоденствие всего мира зависит от свободы его народов, достигнутой лишь благодаря победоносной борьбе». Дягилев оказался прозорливым. Ровно через четыре месяца Временное правительство, провозгласив Россию республикой, назвало красное знамя государственным символом. Но песня волжских бурлаков так и не стала гимном России, им послужила на этот короткий срок мелодия французской «Марсельезы» с русским текстом («Отречёмся от старого мира»), написанным в 1875 году революционером-народником Петром Лавровым. Ну а Дягилев, казалось бы, далёкий от политики, своими акциями и заявлениями, несомненно, выразил солидарность с тем, что происходило в революционной России.

В душе-то он был во многих отношениях революционером. Поэтому французы, познакомившиеся с новинками Сезона, могли и в них заметить своеобразную революцию. Все без исключения премьеры «Русских

балетов» представляли балетмейстерские работы Мясина. Заметно изменился исполнительский стиль, который вместо привычной закруглённости, мягкости движений приобрёл резкие, угловатые, «механические» черты, характерные для футуризма. Ларионов и Гончарова привнесли в оформление спектаклей неопримитивизм, а Пикассо — кубизм. Постановки дягилевского театра, таким образом, всё более смыкались с модернизмом.

Балету «Парад», может быть, и не самому интересному в репертуаре труппы, выпала доля обозначить некий рубеж и даже стать художественным манифестом обновлённых «Русских балетов». Родословная «Парада» была чисто авангардной: композитор — Эрик Сати, сценарист — Жан Кокто, художник — Пабло Пикассо. В театральной программке «Парада» поэт Гийом Аполлинер, покоровивший Дягилева необыкновенной чуткостью ко всем современным формам искусства, выступил с манифестом «Новый дух», в котором писал: «В «Параде» вышел своего рода *surréalisme* [сверхреализм], в чём я усматриваю исходную точку целого ряда проявлений того Нового духа, который <...> не преминет соблазнить элиту и обещает собой перемены в искусстве и нравах, сверху и до основания». Новое слово «сюрреализм» — из-под пера Аполлинера — впервые появилось именно здесь, в программке дягилевского балета.

«Парад» был действительно необычным спектаклем. По замыслу Кокто, интрига состояла в том, что подлинное действие зрители могут только представить, но не увидеть, а если и увидеть, то совсем чуть-чуть. Первоначально планировалось применить приём «сцена на сцене», но по ходу дела в этот план вносились коррективы. И получилось просто короткое представление бродячих актёров, пытающихся завлечь публику внутрь балагана, чтобы та посмотрела настоящий спектакль целиком и, разумеется, за деньги. Этим объясняется появление на сцене Менеджеров, американского и французского, трёхметровых гигантов.

«Менеджеры представлялись мне существами свирепыми, разнузданными, вульгарными, способными лишь опошлить своими крикливо-назойливыми восхвалениями то, что они расхваливают, — писал Кокто. — Они и в самом деле возбуждали приступы ненависти и смеха, недоумение толпы, сбитой с толку дикостью их вида и манер». Вот их-то внешний вид был полностью связан с кубизмом, в отличие от всей остальной разностильной сценографии Пикассо. Они выглядели словно ожившие кубистические скульптуры. Специальный занавес для «Парада», который зрители могли созерцать в недолгую увертюру, создавался Пикассо

совсем в другом стиле, в котором преобладали реалистические театрально-бытовые мотивы и аллегории, а также обнаруживалась связь с итальянской и голландской живописью XVI–XVIII столетий. «Пикассо предлагает нам своё собственное видение ярмарочного театра, где Акробаты, Китаец и Менеджеры движутся в некоем калейдоскопе, одновременно реальном и фантастическом», — писал Бакст в той же программке «Парада», отмечая весьма значительную роль художника в этой постановке.

Музыка «Парада» почти идеально соответствовала идее спектакля. Она была нарочито простой, лишённой и тени красоты, «без соуса», по выражению самого Сати. В музыкальную ткань балета композитор искусно вплёл интонации и ритмы парижских уличных мелодий, американских регтаймов, а также множество шумовых эффектов, в частности стук пишущей машинки. Особым звукоизвлечением оркестр имитировал пулемётные очереди и револьверные выстрелы, вой сирен и гул самолёта. А с учётом того, что линия фронта находилась всего лишь в 300 километрах от Парижа, всё это страшно пугало слабонервных и не могло не шокировать публику, попавшую 18 мая на премьеру столь легкомысленного и проникнутого иронией балета.

«Пикассо и Сати сбивали с толку. Кокто, верный своей тактике, удивлял. Не явись к ним на выручку в этот вечер Аполлинер в офицерской форме, авторам досталось бы от зрителей», — свидетельствовал известный писатель Андре Моруа. Зрительный зал в Театре Шатле бурлил негодованием. Присутствовавший на премьере Илья Эренбург впоследствии писал о «бешенстве партера». Об этом же вспоминала Маревна: «Первое исполнение практически вызвало народные волнения. Драки вспыхивали прямо в зале, и когда начинался обмен тумаками, мы все, друзья Пикассо, вмешивались, стараясь удалить скандалистов. Чтобы восстановить порядок, требовалось вмешательство полиции. Сейчас трудно себе представить, что театральный спектакль мог вызвать такие свирепые страсти».

— Они дерутся из-за меня! — восхищался Сати.

— Они думают, я уступлю их ослиным крикам? Ха! Мы это уже проходили. Напротив, я их, пожалуй, ещё встряхну, — говорил, стоя в ложе, возбуждённый Дягилев своим друзьям, в числе которых был художник Жорж Мишель, запечатлевший в живописном этюде скандальную премьеру «Парада». Тогда же Дягилев сказал:

— Пока они спорят о Пикассо, Стравинскому уже устраивают овации. Выходит, ухо публики проще приручить, чем её глаз.

Чтобы приручить, требовалось время. Ну а пока недалёковидная

пресса, живущая, как известно, одним днём, была безжалостной. «Парад» — просто банальная вещица», — утверждал авторитетный критик Пьер Лало. «Каждое утро до меня доходят всё новые оскорбления, — жаловался Кокто, причём некоторые издалика, нас [авторов балета] ругают, даже не удосужившись посмотреть спектакль».

Особенно досталось Сати, которого называли «композитором пишущих машинок и трещоток» и обвинили в том, что он «ради своего удовольствия вымазал грязью репутацию «Русских балетов» и устроил скандал, в то время когда талантливые музыканты смиренно ждут, чтобы их сыграли». По аналогии с белым брачным союзом — без секса, значит, неполноценным и ненастоящим — музыку «Парада» тоже называли белой. Сати защищался, да так яростно, что вскоре был приговорён к восьми дням тюремного заключения и оштрафован на тысячу франков за открытку, которую он послал без конверта одному злобному музыкальному критику, с таким фривольным текстом: «Месье и дорогой друг, вы всего лишь задница, но задница без музыки».

Эпистолярное наследие Сати потрясает своей колкостью, остроумием и лукавством. Вот и ещё один забавный пример: «Вас, Вас я обожаю: не Вы ли тот самый Великий Стравинский? А это я — не кто иной, как маленький Эрик Сати». В свою очередь Стравинский однажды назвал его «тонкой штучкой», но помимо всего прочего «высоко ставил достоинства Сати и роль, которую он сыграл во французской музыке тем, что противопоставил смутной эстетике доживающего свой век импрессионизма свой сильный и выразительный язык, лишённый каких-либо вычур и прикрас».

Композиторская молодёжь восторженно отнеслась к «Параду», более того, этот балет дал толчок для возникновения в истории французской музыки «Le Groupe des Six» — «Группы шести», или просто «Шестёрки», и вызвал к жизни многие последовавшие за ним художественные явления.

«Парад» — первая театральная работа Пикассо, принёсшая ему не только широкую известность, но и перемены в личной жизни. Он, кажется, влюбился, обратив свой пламенный испанский взор на балерину Ольгу Хохлову, скромную и изящную, с довольно милым лицом и гладко причёсанными на прямой пробор каштановыми волосами. В ролях второго плана она танцевала в труппе Дягилева с весны 1911 года. По отношению к себе Хохлова не позволяла никаких вольностей, её даже пугала пылкость ухажёра, а Пикассо с гордостью сообщал друзьям, что она «настоящая девушка».

Ни в коей мере не причастный к сватовству, Дягилев шутливо предупредил нового сотрудника: «Русская девушка — это та, на ком

женятся». А 35-летний Пикассо как раз подумывал о том, чтобы «остепениться» и обзавестись семьёй. Его намерения были чисты. Через год он женится на Ольге, их брак будет зарегистрирован в парижской мэрии и освящён русской церковью на улице Дарю. «Я так устал на венчании Пикассо, — сообщал Кокто матери, — я держал корону над головой Ольги, мы все словно разыгрывали сцену из «Бориса Годунова». Церемония очень торжественная, настоящее венчание в традициях русской православной церкви, сопровождаемое песнопением». Пикассо, таким образом, станет как бы «зятём» если не Дягилева, то «Русских балетов». И это обстоятельство, конечно же, будет только способствовать его дальнейшему сотрудничеству с прославленной антрепризой.

Весь июнь 1917 года, после завершившегося в конце мая Русского сезона в Париже, Пикассо проведёт на родине, в Испании, сопровождая дягилевскую труппу в гастрольном турне. Он неустанно рисует и создаст несколько портретов своей невесты в реалистической манере. Один из них, где Ольга в традиционной испанской мантилье, он подарит матери, которая при первой встрече с будущей невесткой в Барселоне скажет пророческие слова: «Никакая женщина не будет счастлива с моим сыном Пабло».

В Мадриде Дягилев представил Пикассо королю Испании. Альфонсо неизменно посещал каждый спектакль, и даже репетиции «Русских балетов». Когда ему стало известно, что Дягилев не включил «Парад» в программу гастролей, он попросил всё же показать этот балет, наделавший много шума в Париже, тем более что сценографию для него делал испанец. «Парад», показанный 19 июня на закрытии Сезона в королевском Театре Реал, публика не восприняла. Так запомнил Григорьев, но Мясин утверждал обратное: «...к нашей радости, успех был громким». Альфонсо остался доволен, он «умирал со смеху» при виде танцующей лошади с кубистической мордой.

Испанские гастроли были примечательны тем, что в них участвовал Нижинский. Его встреча с Дягилевым в Мадриде, по свидетельству Ромолы, «была такой нежной, словно никаких недоразумений между ними никогда не существовало». Всем стало казаться, что старая дружба восстановлена. На сцене Нижинский выступал в своих обычных ролях, но особой рекламы ему не делалось, поскольку нынешний успех «Русских балетов», как полагал Дягилев, теперь уже не зависел от звёзд. Едва ли супругам Нижинским нравился такой непривычный статус, особенно Ромоле, подозревавшей всю труппу в намерении принизить значение Вацлава. Она не теряла бдительности и, несмотря на дружелюбие Дягилева, сразу же отметила, что «его изумительная гипнотическая власть

не ослабла с годами». Над её благополучием снова нависла угроза. В любой момент она ожидала подвоха или провокаций со стороны Дягилева и его окружения.

Измышления Ромолы доходили до крайней степени нелепости. Трудно даже представить, что стояло за её утверждением, будто «Дягилев использовал Мясина как орудие с целью погубить Вацлава». Ту же цель, по её мнению, преследовали два назойливых танцовщика, проповедующих религиозно-философские и этические взгляды Льва Толстого, подсланные к Нижинскому конечно же Дягилевым. Вацлав всерьёз увлекался этими идеями, но нарастающее влияние толстовцев Ромола называла «дьявольским».

И вдруг её «осенило»: «всё это был тщательно организованный заговор», чтобы отдалить от неё мужа и «вернуть его в цепкие объятия Сергея Павловича». Но тут вполне резонно поставить вопрос: не являются ли домыслы Ромолы результатом параноидного расстройства её психики? Ведь все характерные признаки здесь налицо — преувеличенная подозрительность, склонность видеть в случайных событиях происки врагов, мания преследования. Хуже всего было то, что Ромола умела внушать супругу свои подозрения. Тем самым она постоянно терзала и взвинчивала и без того слишком нервного Нижинского.

Страх потерять мужа — как и три года назад, перед началом войны — вновь обрёл былую силу. В защитной реакции и манёврах Ромолы не было ничего нового. Как тогда она вынудила Нижинского покинуть Лондон, так и здесь, в Барселоне, без особого труда уговорила его сбежать от Дягилева. Но не тут-то было — предусмотрительный импресарио своевременно привлёк к делу полицию и губернатора Каталонии, который заявил Нижинским: «Согласно испанскому закону, если артист афиширован, то, каковы бы ни были его разногласия с дирекцией, он обязан выступить». Из-за Ромолы Нижинский оказался в глупом и безвыходном положении. Ему всё же пришлось выступать в составе дягилевской труппы на сцене барселонского Театра Лисео. Однако не следует забывать о «презренных» деньгах. Последний трюк Ромолы, имитирующий побег, наверняка был с ними тесно связан.

Дело в том, что Нижинский заранее знал о предстоящих гастролях в Южной Америке и, очевидно, уже дал предварительное согласие в них участвовать. Но после скандала по указке жены он стал артачиться, его снова пришлось уговаривать. Для того чтобы составить гастрольный контракт, а главное — поднять его цену, Ромола наняла сеньора Камбо, по её словам, «выдающегося испанского адвоката». Теперь в безвыходном

положении был Дягилев, вынужденный согласиться с «высокими требованиями» Нижинского, точнее, его меркантильной жены.

Она писала в своей мемуарной книге: «...гонорар — тот же, что и в США, будет выплачиваться в золотых долларах — за час до начала каждого спектакля. Я настояла на этом условии, потому что не хотела потом судебных процессов». Вместе с тем она добивалась того, чтобы Нижинский отказался от дальнейшего сотрудничества с Дягилевым. Не исключено, что Нижинский и сам пришёл к этой мысли. Он страстно желал создавать новые балеты, а Дягилев, сделавший ставку на Мясина, оставался равнодушным к творческим устремлениям бывшего фаворита. Надеяться на дружескую поддержку было бессмысленно. И как тут не вспомнить о Фокине, которого Дягилев отодвинул, когда поверил в балетмейстерский талант Нижинского!

В начале июля труппа отправилась на вторые гастроли в Южную Америку. Дягилев, разумеется, не поехал и вместе с Мясиним остался в Европе. Руководить «Русскими балетами» он доверил на этот раз Григорьеву и Бароччи. Турне по городам Уругвая, Бразилии и Аргентины оказалось, по мнению Григорьева, «в числе самых трудных». Проблемы появлялись на каждом шагу. При транспортировке театрального реквизита из Рио-де-Жанейро в Сан-Паулу сгорел контейнер с декорациями для двух спектаклей. Немало хлопот доставлял Нижинский. Его непредсказуемость, странность и мнительность доходили до предела. Из-за какой-то череды неприятных случайностей Ромола вбила в голову Нижинского, что преданные Дягилеву люди покушаются на его жизнь, и наняла ему телохранителей в Буэнос-Айресе. Она бездумно манипулировала сознанием супруга, не принимая во внимание его наследственную предрасположенность к душевной болезни. А тем временем первые признаки недуга уже давали о себе знать.

«Бедный Нижинский, он конченный навсегда человек», — говорил Григорьеву удручённый Бароччи. От общения с руководителями гастролей тот уже отказывался, и поэтому, как сообщал Григорьев, «все организационные дела приходилось вести через его жену». По вечерам Ромола сидела в гримёрной комнате «с часами в руке», дожидаясь зарплаты мужа. Она отлично знала, что Дробецкий, секретарь и казначей труппы, в поисках необходимого количества золота обходил все банки, но ей было абсолютно безразлично, как жили другие артисты труппы. «Платили Нижинскому каждый вечер перед спектаклем, а остальные в конце каждой недели получали сумму, которой хватало лишь на оплату отеля и на карманные расходы, — вспоминал дирижёр Ансерме. — И это всё, что мы

имели в течение всего турне, так что мы возвратились в Барселону совсем обедневшими».

Труппа вернулась в Испанию в середине октября, незадолго до Октябрьской революции в России, откуда продолжали поступать тревожные вести. Ещё в конце июля Стравинский с возмущением писал Дягилеву: «Что за ужас в России! Неужто же не будет положено предела проискам немцев-социалистов и прочему говну?» Едва ли Дягилев мог иметь своё мнение по этому вопросу, хотя в годы войны он позволял себе антигерманские высказывания. В данный момент его волновали успехи и неуспехи «Русских балетов» в Южной Америке.

Об этом он долго расспрашивал Григорьева, Бароччи и Ансерме и был особенно огорчён рассказом о Нижинском. Более подробную информацию ему изложил Зуйков, который и в этом турне, как обычно, был личным костюмером знаменитого танцовщика. 26 сентября слуга Василий в последний раз участвовал в ритуальном преображении «бога танца» перед выходом на сцену Театра Колон в Буэнос-Айресе. В тот вечер Нижинский завершал свои гастроли с труппой Дягилева и танцевал в двух балетах — «Видение розы» и «Петрушка», которые, по словам Григорьева, стали «символическими для его трагического финала». Его карьера в «Русских балетах» подошла к концу вдали от Европы — в Аргентине, и по иронии судьбы в том же городе, где он «случайно женился». Через пару недель он примет участие в благотворительном концерте Красного Креста в столице Уругвая Монтевидео. И это окажется последней искрой славы Нижинского. Вот и всё. Он больше никогда не будет выступать в театрах.

При первой встрече с вернувшейся труппой Дягилев сразу же ей объявил, что он «далёк от отчаяния и уверен, что «Русский балет» ещё узнает лучшие времена». Несмотря на продолжающуюся войну и отсутствие выгодных контрактов, его короткая бодрая речь внушала оптимизм. Позитивный настрой Дягилева, очевидно, имел основание, но живительный источник, из которого он черпал силы, был скрыт от посторонних глаз. Два месяца назад, находясь в Венеции, из отеля на острове Лидо он отправил в Россию необычную телеграмму: «Дорогая собственная моя мама, сейчас получил твои два слова. Родная, ты научила меня верить, и только вера и поможет в тоске о родимой. Серёжа Дягилев»^[50].

По той причине, что телеграмма Елены Валерьяновны не сохранилась, можно лишь догадываться о её содержании. Скорее всего, это было одно из последних материнских наставлений, выраженных двумя словами — *храни веру*. Год от года здоровье её слабело, жизнь приближалась к закату. И

потому, как истинно верующая, она призывала пасынка верить прежде всего в Бога, зная, что его религиозная вера, какой бы абстрактной она ни была, неразрывно связана с безусловной любовью к родителям, отечеству и, конечно же, к делу, которому он себя посвятил. Тонкие струны души Дягилева зазвенели, и в порыве трепетного чувства он тотчас же дал ответ в Россию. «Мачеха осталась для него навсегда самым высоким моральным авторитетом, и когда перед ним вставал вопрос, как поступить, он всегда шёл к ней за советом и поддержкой», — писал Нувель о Дягилеве петербургского периода. Надо ли здесь говорить, что весточка из России от матери укрепила его дух и, придав ещё большей уверенности в своих силах, помогла ему в нелёгких условиях сохранить труппу «Русские балеты».

Позднее Дягилев рассказывал Карсавиной, «как ненадёжно было его положение во время войны, когда несчастья и разрушения смотрели ему в лицо». Особенно тяжёлой выдалась зима 1917/18 года. После трёхнедельного Сезона в Барселоне и Мадриде, в начале декабря он вместе с труппой приехал в столицу Португалии. И тут вдруг на беду случился путч. «Бомбы и снаряды взрывались на улице, — вспоминал Мясин. — Мы ринулись к гостинице, и там нам велели спрятаться под основной лестницей, где мы и провели три дня и три ночи <...> Дягилев, пожалуй, был больше раздражён, чем испуган, и горько сожалел, что мы теряем драгоценное время репетиций».

Сезон в Лиссабоне, можно сказать, провалился, несмотря на отличную рекламу. К искусству «Русских балетов» публика отнеслась с безразличием. Лишь два последних спектакля в Театре Сан-Карлос принесли некоторое удовлетворение артистам. Но в ближайшей перспективе у труппы не было ни одного контракта, а дальше — полная безвестность. Спасая положение, Дягилев дал танцовщикам вынужденный отпуск и отправился в Мадрид в поисках хоть какого-нибудь договора. «Мы были в Лиссабоне более трёх месяцев и в конце этого периода не получали денег вообще: Дягилеву было нечем нам платить, — сообщала Лидия Соколова. — ...В конце концов, мы все жили в кредит».

Весной 1918 года у труппы всё же появилась работа. Дягилев организовал большое турне по пятнадцати городам испанской провинции, в том числе в Сарагосе, Сан-Себастьяне, Бильбао, Кордове и Севилье. Гастроли открылись 31 марта в Вальядолиде, а завершились 21 мая в Гранаде, где помимо запланированных спектаклей артисты дали приватное представление «Шехеразады» в мавританских интерьерах Дворца Львов знаменитого архитектурного комплекса Альгамбра. Русские балеты

пользовалась несомненным успехом у публики, ведь танец в Испании с древних времён — любимое развлечение. Театры были полны. Однако финансовой выгоды гастроли не принесли, по той причине, что поднимать цены на билеты в провинциальных городах было невозможно. «Дягилев сумел выдать танцовщикам лишь средства на пропитание, обещая выплатить остальное в лучшие времена, — свидетельствовал Григорьев и смиренно добавил: — Мы приняли всё как должное, находя, что в Испании интересная жизнь и прекрасные люди».

Мясин между тем усердно изучал испанские народные танцы с целью поставить «испанский» балет. Идея принадлежала Дягилеву, он всячески её продвигал и даже пригласил в помощь Мясину молодого испанца по имени Феликс, великолепного исполнителя национальных танцев своей родины^[51]. А первым делом Дягилев заказал музыку нового балета («Треуголка») Мануэлю де Фалье и, как всегда, держал под своим контролем каждую ноту. Когда де Фалья попытался вставить в клавиру балета несколько старомодных менуэтов и гавотов, Дягилев категорически заявил: «Мне необходимо только испанское, а не эта чужеземная дрянь». Уже на следующий день послушный композитор принёс ему набросок хоты, классического испанского танца. «Вот то, что нам нужно», — приободрил его Дягилев. А Мясин сказал одобрительно: «И это нам надо больше всего». «Так, изо дня в день, хотя Фалья, к восторгу его мучителя, развивалась в длинный страстный танец финала. Результат был поразительный», — вспоминал Артур Рубинштейн, концертирующий в то время в Испании^[52].

В конце мая труппу с восторгом встречали в Мадриде. После каждого спектакля Альфонсо не уставал восхищаться танцами любимых балерин Чернышёвой и Лопуховой и одаривать их цветами. Короля, приютившего в нейтральной Испании дягилевских артистов, стали называть «крёстным» «Русских балетов». Он подолгу беседовал с Дягилевым в своей королевской ложе в Театре Реал. Тогда же в Мадриде наш герой подружился с французским дипломатом Полем Мораном, который счёл себя в ту пору «единственным доверенным лицом Дягилева» и за обедом каждый раз «выслушивал невероятные повествования о невзгодах» его антрепризы. Друзьями русской труппы в Мадриде стали и французские художники — супруги Делоне, Робер и Соня, обосновавшиеся в начале войны на Пиренейском полуострове, в Испании и Португалии. Они являлись представителями авангардных течений в искусстве, в частности орфизма (термин Аполлинера), и Дягилев немного знал их ещё по Парижу.

Вот им-то он и заказал новые декорации и костюмы для «Клеопатры» взамен сгоревших год назад в Бразилии.

Задушевные беседы с Соней — на русском языке! — были особенно дороги Дягилеву. Детство и юность она провела в Петербурге, а однажды вместе с приятелем Сашей Смирновым, сотрудником журнала «Мир Искусства», зашла в редакцию на Фонтанке, то есть в квартиру Дягилева. «Когда мы уходили, какой-то молодой человек с громким весёлым голосом спросил — рассмотрела ли я альбомы, и на мой ответ, что не совсем, предложил зайти ещё, — поведала Соня своему девичьему дневнику 17 сентября 1904 года. — Что-то задорное, мальчишеское было как и в голосе, так и в красивом лице этого господина, так что я была страшно удивлена, когда на мой вопрос, кто он такой, Смирнов ответил, что это «сам Дягилев», издатель и редактор «Мира Искусства». Он мне страшно понравился, и я уже перестала жалеть, что не видала Философова».

Целью этого визита Сони в редакцию журнала было на самом деле «посмотреть вблизи» на Философова, в которого она нечаянно влюбилась, с первого взгляда, встретив как-то на улице. Затем её влюблённость рассеялась как туман, она уехала учиться в Германию. Но тогда в дневнике она назвала «заветной мечтой» общение и сотрудничество с кругом Дягилева. Теперь же, при новой встрече с ним в Мадриде, её мечта осуществилась. Соня с удовольствием занялась костюмами к балету «Клеопатра», попутно вспоминая, как в Петербурге, в начале века, она смастерила для себя маскарадный костюм египетской принцессы. Декорации Робера Делоне, как и костюмы Сони, созданные в орфическом стиле, прекрасно обновят знаменитый фокинский балет и привлекут всеобщее внимание публики.

После недели мадридских гастролей «Русские балеты» отправились в Барселону, где дали восемь представлений в первой половине июня. Затем вновь наступила пауза, для многих танцовщиков мучительная, в условиях каталонской жары и безденежья. Дягилев вернулся в Мадрид и с переменным успехом занимался следующим контрактом, надеясь этой осенью открыть Сезон в столице Великобритании. Для этого он связался с лондонским театральным агентом Эриком Вольхеймом. Однако ничего, кроме участия в программах мюзик-холла в Театре Колизеум, тот предложить не смог. Выступления известных артистов в таких «несолидных» заведениях Дягилев всегда считал падением, но финансовое положение «Русских балетов», по словам Григорьева, «было столь плачевным, что надо было либо принимать предложение, либо распускать труппу». В июле Дягилев заключил лондонский договор. Но вскоре

возникла новая проблема.

Французы не желали пропускать артистов русской труппы через свою территорию и закрыли для них границы. Негласно это объяснялось Брестским миром, подписанным в марте 1918 года Советской Россией, досрочно вышедшей из войны и тем самым предавшей своих бывших союзников. Дипломаты настойчиво предлагали Дягилеву морской путь из Испании в Англию, но этот будто бы единственно возможный вариант приводил его в неопишувемый ужас. В ответ он устроил сцену, обвиняя дипломатов, навязывающих слишком опасный маршрут — из-за кишущих в море германских подводных лодок, в злобном намерении погубить его прославленную труппу.

Между тем в Париже к делу подключилась Мися Эдвардс, вспоминая позднее о своей встрече с французским министром внутренних дел: «Главным образом ради удовольствия взбесить меня он утверждал, что эта космополитическая многонациональная труппа должна быть гнездом шпионов!» Такие подозрения французских властей имели некоторое основание, поскольку Дягилеву и в Монте-Карло, и в Мадриде приходилось коротко встречаться с Матой Хари, танцовщицей и шпионкой, арестованной в Париже и приговорённой к смертной казни в конце 1917 года. Страсти вокруг шпионского скандала ещё не улеглись. В данной ситуации, весьма неблагоприятной, Мися не смогла добиться необходимых виз артистам «Русских балетов». Но Дягилев не сдавался. «Я обращался во все инстанции и дёргал за все ниточки», — писал он Мясиному в Барселону, добавив, что ему пришлось трижды умолять о помощи короля Альфонсо. Высочайшая поддержка «крёстного отца» наконец принесла удачу.

Пока оформлялись транзитные визы для танцовщиков, Дягилев вместе с Мясиным отбыл в Париж. Их сопровождал Хосе Серт, чтобы уберечь русского импресарио от случайных происшествий в пути. И вовсе не напрасно, судя по тому, что рассказывала в мемуарах Мися: «За несколько минут до границы он посоветовал Сержу проверить, нет ли при нём каких-нибудь бумаг, которые могли навлечь на него неприятности. <...>

— Абсурдный вопрос, у меня нет ничего подобного.

Говоря это, он вытащил из кармана пачку бумажек, первой из которых было письмо Маты Хари! <...> она периодически надоедала Дягилеву письмами с просьбой принять её в труппу. Последнее из этих посланий было поспешно выброшено из окна вагона Сертом, лоб которого покрылся испариной от ужаса!»

В Лондон дягилевские артисты прибыли без осложнений в начале августа. По сравнению с печальным и полупустым Парижем столица

Великобритании казалась живой, шумной и многолюдной. Дягилев, конечно же, тосковал по маркизе Глэдис Рипон, умершей в прошлом году, но её дочь Джульетта Дафф с друзьями старалась по возможности его приободрить и развлечь. До открытия Сезона в Колизеуме оставалось около месяца. Это время было использовано не только для обновления декораций и костюмов, но и для пополнения слегка поредевшей труппы, в основном англичанами. Дягилев присвоил им русские фамилии — Муравьёва, Истомина, Лукин, и с ними стал усиленно заниматься Чекетти. «Их жёстко учили по русской методике не только танцевать, но и ходить по сцене и гримироваться», — утверждал Григорьев, заведовавший балетной труппой, которая в Лондоне состояла из сорока восьми человек.

Здание Колизеума по внешнему виду и внутреннему устройству представляло собой совершенно традиционный театр с самым вместительным в Лондоне зрительным залом (3400 мест) и самой большой сценой, хорошо оборудованной. Согласно договору с сэром Освальдом Столлом, магнатом массовых развлечений и директором театра, «Русские балеты» должны были участвовать в дневных и вечерних программах мюзик-холла и давать 12 спектаклей в неделю в течение семи месяцев. На длительный срок труппа была обеспечена работой, а значит, и вполне приемлемыми условиями существования. «Лондон спас меня», — говорил Дягилев, немного преодолевший своё снобистское отношение к мюзик-холлам. Вспомним, как он терзал Карсавину, называя «проституцией искусства» её выступления именно в этом театре. Тем не менее в довоенный период и Сара Бернар не гнушалась подмостков лондонского Колизеума. Труппа Дягилева, таким образом, приняла эстафету по «облагораживанию» развлекательных программ. «Под руководством Столла, скромно державшегося в тени, «веские балеты» погрузились в мир массовой культуры», — справедливо заметила Линн Гарафола, американский историк танца. Вместе с тем Колизеум стал своего рода балетным центром английской столицы, что ещё больше способствовало популярности театра.

Сезон открылся 5 сентября давно известным в Лондоне балетом «Клеопатра». Радость публики по поводу возвращения «Русских балетов», словно старых друзей, была ничуть неподдельной. Англичане безоговорочно приняли фокинский балет в новом модернистском оформлении, созданном супругами Делоне. В тот же день в вечерней программе Дягилев дал премьерный для Лондона «итальянский» балет «Женщины в хорошем настроении», впервые представив публике хореографию Мясина. «Эта постановка идеально отвечала британскому

вкусу», — утверждает современный английский балетовед Джейн Притчард. Исполнявшая в этом балете одну из главных партий Лидия Лопухова сразу же оказалась любимицей публики. Она «пленила Лондон своей лучезарностью и артистичностью, — вспоминал Мясин, — и в течение месяца стала самой знаменитой нашей балериной». Для труппы в целом она завоевала множество новых поклонников, преданно посещавших балетные спектакли. «Единственная вещь, сверкающая в кромешной тьме, — это русский балет, который есть чистейшая красота, это мимолётный взгляд в иной мир», — заключил молодой писатель Олдос Хаксли через неделю после открытия Сезона в Колизеуме.

В октябре Дягилев получил письмо от Прокофьева, желавшего вновь напомнить о себе и восстановить утраченные связи с «Русскими балетами». Рукописный клавир «Шута», посланный Дягилеву с несоблюдением сроков и условий договора, ждал окончательной редакции, сделать которую можно было только при совместной кропотливой и детальной работе. «Каковы Ваши планы и какова судьба моего бедного «Шута», так предательски похороненного в коварных складках Вашего портфеля?» — интересовался Прокофьев. Но Дягилев, ещё не окрепший материально, в ближайшее время не мог готовить новые постановки и мировые премьеры. «Русские балеты» в 1918 году обошлись без премьер, прожив на старом репертуаре. Тем не менее премьерными спектаклями для Лондона в Театре Колизеум стали три балетмейстерские работы Мясина — «Полуночное солнце», «Женщины в хорошем настроении» и «Русские сказки». Тогда же лондонцы впервые увидели балет «Садко», поставленный в Испании Большом, с декорациями и костюмами Гончаровой.

Одиннадцатого ноября война наконец завершилась. На Трафальгарской площади многочисленная толпа праздновала долгожданный мир, танцуя и предаваясь безудержному веселью. Дягилев, по словам очевидца, «похожий в своей шубе на медведя», устало взирал на это всеобщее ликование. Мясин между тем сохранял спокойствие. «В то время как я позволил себе влиться в струю несущейся толпы, — писал он в мемуарах, — мысли мои устремились в прошлое, в мрачные годы войны, и я понял, сколь многим обязан Дягилеву. Его вера в будущее — в нашу значительную роль в развитии современного балета, музыки и живописи — укрепляла наш боевой дух и в конечном счёте предотвратила крах труппы». Мясин ничуть не сомневался, что отныне жизнь вернётся в нормальное русло.

Помощник Григорьева Николай Кремнёв объявил танцовщикам, что репетиций сегодня не будет — в честь наступления мира. Слова его

прозвучали чудно́, даже диковинно, поскольку представляли собой смесь из трёх языков — русского, французского и английского, но юный танцовщик кордебалета, англичанин Лейтон Лукас, которому не было и шестнадцати, сразу догадался о смысле сказанного. В труппе Дягилева он будет выступать три года под сценическим псевдонимом Лукин, а позже станет композитором и дирижёром. Он не знал русского языка, и происходившие иногда в русскоязычном коллективе танцовщиков бурные собрания пугали его. «Это было ужасно, — вспоминал Лукас. — <...> Я не знал, что там происходило, я ожидал убийства каждую минуту. Но всё кончалось дружески, они всё решали «за» и «против». Это случалось достаточно часто».

Ровно через неделю после окончания войны, 18 ноября, в Лондоне состоялось тысячное представление «Русских балетов», зафиксированное в летописи Григорьева. Но из-за каких-то суеверных страхов Дягилев не стал отмечать эту дату, даже в целях рекламы. А вот к Рождеству и Новому году он специально готовил обновлённые и дополненные «Русские сказки». Для этого он вызвал из Парижа Ларионова, чтобы тот создал декорации и эскиз костюма для новой танцевальной картины «Царевна Лебедь». Однажды перед спектаклем Григорьев заметил, что одна из декораций «Русских сказок» подвешена вверх ногами, и когда он рассказал об этом Ларионову, тот был в восторге и долго над этим смеялся. Балагур Мишенька, как все звали Ларионова, не утратил своей жизнерадостности.

В первый день нового, 1919 года Дягилев неожиданно захандрил. Он писал в Париж Мисе: «Ты утверждаешь, что любишь не меня, а только мою работу. Ну что ж! Я должен сказать обратное, так как я люблю тебя, со всеми твоими многочисленными недостатками. Я испытываю к тебе чувства, какие питал бы к сестре, будь она у меня. К несчастью, у меня нет сестры, и вся эта любовь сосредоточилась на тебе. Вспомни, пожалуйста, что не так давно мы *очень серьёзно* сошлись на том, что ты — единственная женщина на земле, которую я мог бы полюбить. Вот почему я считаю недостойным «сестры» устраивать целую историю просто потому, что я тебе не пишу. Когда я пишу — а ты знаешь, что это бывает редко, — я делаю это для того, чтобы *что-нибудь сказать*, не пересказывать успех моего лондонского Сезона, о котором ты наверняка уже слышала, но поделиться с тобой моими надеждами, проектами, планами...»

Выступления в Колизеуме, длившиеся семь месяцев, завершились в конце марта. После двухнедельных гастролей в Манчестере труппа Дягилева стала готовиться к продолжению лондонского Сезона на сцене другого мюзик-холльного театра — Альгамбры, названного в честь

мавританского дворца в Испании. Этим театром владел также сэр Столл, который заключил с Дягилевым договор на срок до конца июля и на этот раз потребовал от него как минимум два новых спектакля. Сезон в Театре Альгамбра оказался успешным. Очереди за билетами на галёрку нередко превращались в дискуссионные собрания балетоманов. К «Русским балетам», как тогда выразился один журналист, «Лондон пристрастился, как утка к воде».

Первой премьерой (5 июня) стала «Волшебная лавка». В основе балетной партитуры лежали неизданные фортепианные пьесы Россини, обнаруженные Дягилевым в архивах Италии несколько лет назад. Под чутким руководством заказчика-импресарио оркестровкой «Волшебной лавки» занимался итальянский композитор Отторино Респиги. Их сотрудничество протекало легко, учитывая то обстоятельство, что Респиги, будучи на гастролях в Петербурге в 1901 году, брал частные уроки композиции и оркестровки у самого Римского-Корсакова. Рука Дягилева особенно заметна в рукописном варианте клавира «Волшебной лавки», где он урезает такты и пассажи, изменяет аккорды, тональности и темпы, а также строго напоминает Респиги: «Не забывать, что все аккорды стилистически должны соответствовать *старому* Россини времён «Севильского цирюльника».

К сценографии балета Дягилев хотел привлечь Бакста, который ещё в начале века оформлял в Мариинском театре «Фею кукол», балетный спектакль с аналогичным сюжетом. «Я рисую полегонечку костюмы к «Boutique fantasque» [«Волшебной лавке»] — это воскрешение Неаполя 1858 года!!» — сообщал Бакст Дягилеву ещё год назад. Однако к эскизам декораций он так и не приступил, из-за чего отказался приехать в Лондон. «Любезный друг Бакст! — писал ему в апреле Дягилев. — ...Очень жаль, что ты об этом меня не уведомил в мой предыдущий приезд в Париж и этим поставил в крайне трудное положение. Ты всегда был того же мнения, что и я, что постановка не может и не должна допускаться без личного участия художника. <...> Таким образом, ты более чем кто-либо поймёшь моё решение и пожалеешь [вместе] со мной о случившемся».

Иными словами, Дягилев поставил Бакста в известность, что принял решение привлечь другого сценографа. Его выбор пал на Андре Дерена, одного из основоположников фовизма. Но никаких ссор и обид, о которых рассказано в трудах многих исследователей, в этой истории не было. «Я просто плюнул на эту постановку», — признавался 24 мая Бакст, напоминая о «главном» — с ним не полностью рассчитались за предыдущую работу («Женщины в хорошем настроении»). В том же

письме, отправленном из Парижа за две недели до лондонской премьеры «Волшебной лавки», он сетовал на нехватку времени — «у меня секунды нет передохнуть, целый день квартира набита актёрами, девками, авторами, портнихами» — и дал запоздалый совет Дягилеву: «Закажи постановку другому, если тебе к спеху...»

Сюжетный план балета на тему оживших кукол появился в результате бесед Дягилева с Мясиним. Они вместе продумали гротескные сцены, персонажами которых являлись танцующие марионетки, владелец лавки с экстравагантной неаполитанской жестикуляцией (эта роль предназначалась Чекетти), покупатели — английские старые девы, процветающая американская семья и большое семейство русского купца. Лучшей игрушкой в магазине была пара канканных танцовщиков (Лопухова и Мясин).

После искромётного канкана, исполнявшегося в пародийно-фривольном стиле, театральный зал Альгамбры, по словам Григорьева, буквально взрывался. Посещавший все спектакли балетный критик Сирил Бомонт свидетельствовал: «Весь зрительный зал вопил в экстазе: «Мясин! Лопухова!». В бурных овациях неизменно тонул и красочный, мажорный финал «Волшебной лавки». Английская пресса дала восторженные отзывы. «В балете воскресли все радости детства, счастливые часы, проведённые с игрушками, картинки на стенах детской, <...> дух игры и шалостей», — отметил с налётом сентиментальности корреспондент «Санди тайме».

Над сценографией второго премьерного балета — «Треуголка» де Фальи — работал Пикассо, приглашённый Дягилевым в Лондон на целых два месяца. Ему предоставилась редкая возможность оформить спектакль, испанский не только по содержанию и форме, но и по духу. Окунувшись в родную стихию, Пикассо обнаружил в себе абсолютное чувство сцены и к тому же достиг полного взаимопонимания с другими участниками постановки. Он увлечённо расписывал сценический занавес к «Треуголке», представив арену корриды и её зрителей — женщин в мантильях и мужчин в сомбреро.

Его помощниками-декораторами стали супруги Владимир и Элизабет Полунины, с которыми Дягилев познакомился в Лондоне. Англичанка Элизабет, урождённая Харт, училась художественному мастерству в одной из парижских академий, а также во второй половине 1900-х годов в школе Бакста, в Санкт-Петербурге. Позднее в Лондоне она напишет портрет Дягилева, вероятно, по фотографии 1919 года, поскольку её «оригинал», находившийся во власти новых суеверий, никак не соглашался позировать. Сотрудничество Полуниных с «Русскими балетами» продлится несколько

лет. Однажды в декорационной мастерской В. Полуниин стал объяснять Дягилеву, что у него в наличии краски плохого качества и совсем невозможно найти киноварь. В ответ он услышал:

— Нет никакого интереса в том, чтобы делать то, что возможно, однако делать невозможное — исключительно интересно.

Заметив растерянность своего сотрудника, Дягилев пояснил:

— Вы думаете, было возможно во время войны приехать в Лондон с моей труппой и пробыть здесь шесть месяцев вместо нескольких недель? Невозможное становится возможным. То, что есть в вашем распоряжении, или то, чего нет, меня не интересует; я знаю только одно — работа должна быть сделана.

«Я понял, что ни цена, ни трудности не помешают Дягилеву осуществить задуманное в наилучшем виде», — вспоминал Полуниин, убедившийся в том, что весь творческий коллектив антрепризы работал, не жалея сил. Подобную мысль высказал и Анри Матисс, когда писал жене из Лондона 22 октября того же года: «Ты едва ли можешь вообразить, что являют собой «Русские балеты». Здесь никто не валяет дурака; это организация, где каждый думает только о своей работе и ни о чём более».

Летом по вызову Дягилева сюда же прибыл мягкий и скромный де Фалья. Он аккомпанировал во время постановочных репетиций «Треуголки», но был вынужден по семейным обстоятельствам срочно вернуться в Испанию, не дождавшись премьеры.

Тогда же в труппу вернулась Тамара Карсавина, приехавшая с мужем из Советской России, где шла кровавая Гражданская война. В «Треуголке» ей была отдана роль Мельничихи, хотя первоначально на эту главную женскую партию Мясин готовил Соколову, в совершенстве постигшую изощрённые па испанских танцев. Отклики на выступление Карсавиной после пяти лет её отсутствия в Лондоне были противоречивы, некоторые критики нашли её не в форме. «Однако вскоре она достигла присущего ей совершенства и восстановила свою былую славу», — сообщал Григорьев. Саму же Карсавину больше всего поразил Мясин, который из прежнего застенчивого юноши, каким она его запомнила, превратился в настоящего взыскательного хореографа, к тому же отлично танцующего на сцене. По мнению Ансерме, Мясин в этом балете полностью преобразился в испанского танцовщика.

Премьера «Треуголки» с успехом прошла 22 июля. До закрытия Сезона в Альгамбре оставалась неделя, и за это время новый балет показали шесть раз. Незадолго до отпуска Дягилев заключил контракт с конкурентом Столла, Альфредом Батом, на выступление труппы в

лондонском Театре Эмпайр, с конца сентября и в течение почти трёх месяцев. Именно Бат подписывал в начале 1914 года договор с Нижинским, когда тот попытался создать собственную небольшую труппу после увольнения из «Русских балетов», но продержался на сцене Театра Палас менее двух недель. Между тем о Нижинском продолжали поступать тревожные вести. Этой весной известный психиатр в Цюрихе поставил окончательный диагноз его болезни — неизлечимая шизофрения. «Кто видел, как танцует Нижинский, останется навеки обездолен этой утратой и долго будет думать с содроганием о его уходе в бездну печального безумия», — писала поэтесса Анна де Ноай, принимавшая близкое участие в деятельности комитетов первых Русских сезонов в Париже.

В последней декаде июля Дягилев получил письмо из Финляндии от Вальтера Нувеля, недавно покинувшего Россию. Перед отъездом в конце мая Нувель отдал на хранение документы своего личного архива Сомову и немало шокировал его на прощание «противными, циничными» разговорами. «Подлинная стихийность» революционных событий уже не радовала его. Он так и не смог найти себе применение в новых условиях, называемых им «чудовищным кошмаром», хотя и заседал после Февральской революции в каких-то «комиссиях художников». В дальнейшем он стал избегать общения с Бенуа. И тот после случайной встречи с Валечкой записал в дневнике: «На моё приглашение отнёсся уклончиво. Видно, мой квазибольшевизм ему претит».

Из письма Нувеля Дягилев узнал, что его мать очень больна, «её состояние весьма тяжёлое». Когда он прочитал эти строки, Елены Валерьяновны уже не стало. Пережив своего супруга на пять лет, она умерла в Петрограде 6 июня. Похоже, Дягилев об этом не знал, но сердцем — почувствовал. И впал в депрессию. 28 июля Ансерме писал из Лондона Стравинскому о недавней «болезненной беседе» с Дягилевым: «Он был сильно подавлен и утомлён, и очень много плакал. Он поведал мне, что временами готов всё бросить <...> Что он не сторонник ни большевиков, ни царской власти, что он любит Россию, но ничего для неё не может сделать, что хотел бы посвятить себя русскому искусству, но при этом ставит «Лавку» и «Треуголку», <...> что, короче говоря, он живёт в вымышленном мире, а не в реальном, с фальшивой удачей и фальшивым успехом, <...> и что он больше не желает так жить».

Август Дягилев провёл в любимой Венеции, где уже много лет находил утешение от всех невзгод. Здесь же он строил новые планы и сумел заключить договоры с театрами Рима и Милана на гастроли «Русских балетов» с конца февраля до начала апреля следующего года. Из

Венеции Дягилев отправил телеграмму Стравинскому, с которым они не виделись два года, и назначил ему на 8 сентября «абсолютно необходимую» встречу в Париже — для срочного обсуждения «спорных вопросов». Дело, по-видимому, касалось финансовой стороны их сотрудничества.

По словам Миси, Стравинский вёл с Дягилевым «жалкие и довольно мерзкие споры о деньгах». Он без конца с ним торговался и педантично подсчитывал, сколько ещё тот ему должен. «Деньги я не перестаю требовать у Дягилева, а он упорствует, как осёл, совершенно не понимая, что только раздувает скандал», — сообщал Стравинский Мисе, которая не только сама оказывала ему материальную помощь, но и привлекала к тому же других меценатов. «В то время как, с одной стороны, я каждый год помогала Дягилеву совершить чудо, чтобы свести концы с концами, — писала Мися в мемуарах, — с другой стороны, мне приходилось выслушивать всё более и более пронзительные стенания Игоря [Стравинского], который забывался до такой степени, что называл своего благодетеля [Дягилева] свиньёй и вором».

В назначенный день ничто не помешало им встретиться в Париже как старым друзьям. И совершенно прав был Нижинский-, больной, но ещё не совсем потерявший рассудок, когда писал в том же 1919 году, что Дягилеву «нельзя жить без Стравинского, а Стравинский не может жить без Дягилева. Оба понимают друг друга. Стравинский борется с Дягилевым очень ловко. Я знаю все ужимки Стравинского и Дягилева». Вопреки тому, что их отношения переживали не лучшие времена, импресарио при встрече из принципа проявил полное равнодушие к недавним успехам открытого им композитора, разумеется, на том основании, что эти успехи не имели никакого отношения к его антрепризе.

«В Париже он пустил в ход всю свою дипломатию, чтобы заставить меня, заблудшую овцу, вернуться в лоно «Русских балетов», — вспоминал Стравинский. — Он рассказывал мне с преувеличенной экзальтацией о своём проекте показать «Песнь соловья» в декорациях и костюмах Анри Матисса, в постановке Мясина». Композитор в свою очередь намеренно не выразил ни малейшего восторга по поводу этой затеи. Но его всерьёз заинтересовало другое предложение Дягилева, имевшего при себе немало копий, снятых им с неоконченных рукописей Джованни Перголези и других итальянских композиторов XVIII века во время поездок в Италию, а также в библиотеках Лондона. «Это составило довольно значительный материал, — отметил Стравинский. — Дягилев показал мне его и настойчиво склонял меня вдохновиться им и сочинить балет, сюжет которого он взял из сборника, состоящего из пересказов любовных

приключений Пульчинеллы. Идея эта меня чрезвычайно соблазнила».

У Дягилева была в запасе ещё одна приятная Стравинскому тема. Он уже твёрдо решил возобновить «Весну священную» в новой хореографии Мясина. Прийти к такому решению ему помог Николай Рерих, недавнему приезду которого в Лондон Дягилев и способствовал. «Дело в том, что мне очень хочется ехать в Лондон и Париж; не можешь ли мне помочь получить разрешение, — писал Рерих из Выборга Дягилеву. — ...Считаю, что наше дело теперь пропагандировать Россию во всех областях. Здесь, в Финляндии, — дело маленькое, надо выступать шире <...> Извести, милый, что можно сделать для моего приезда и для моего выступления». Зная о планах Томаса Бичема поставить ряд русских опер в театре Ковент-Гарден, Дягилев быстро уладил вопрос с Рерихом, добившись для него контракта. А заодно решил свои проблемы со старыми декорациями. «У меня сложилась новая версия «Половецкого стана» — пожалуй, вместо реставрации не сделать ли новую?» — предлагал Рерих Дягилеву. А 21 ноября художник информировал Стравинского: «Сейчас буду сочинять новые варианты декораций к «Весне».

На сцене лондонского Театра Эмпайр «Русские балеты» открыли Сезон 29 сентября. Репертуар был тот же самый, что и в Альгамбре. Единственной новинкой (14 ноября) стал балет «Парад», который, по свидетельству Григорьева, «зрители сочли занимательным, но не более того». Такого скандала, как в Театре Шатле весной 1917 года, он не вызвал. После парижской премьеры Дягилев предусмотрительно удалил из жуткой шумовой партитуры балета и вой сирен, и рёв моторов, и азбуку Морзе, и даже стук пишущей машинки, из-за чего крупно поссорился с Жаном Кокто. «Этот бездарный Кокто со своей чепухой», — отозвался о «Параде» Рерих и тут же заметил, что «Дягилев-то всё видит и понимает». А вот Матисс, тоже впервые увидевший этот спектакль в Лондоне, долго пожимал плечами и откровенно признавался, что совсем не понимает кубистов. По воспоминаниям Жорж-Мишеля, некоторые сцены «Парада» не переставали удивлять Матисса, и «он спросил как-то [Мясина]:

— Скажите, месье хореограф, когда маленькая танцовщица, перепрыгнув через верёвку, бросается на землю и бьёт ногами в воздухе, что это значит?

— Очень просто, — ответил поражённый таким непониманием постановщик, — это катастрофа «Титаника».

Балет «Песнь соловья», над оформлением которого трудился Матисс, Дягилев хотел поставить ещё в 1917 году. Заняться сценографией тогда он предложил Фортунато Деперо, посетив римскую мастерскую этого

художника-футуриста в сопровождении Мясина, Семёнова и Жильбера Клавеля. «С Деперо я заключил контракт, и он работает великолепно, декорация восхитительна, и Лёня [Мясин] мечтает о постановке балета», — сообщал Дягилев из Рима Стравинскому. Однако в результате каких-то расхождений во взглядах договор с Деперо был расторгнут, а постановка приостановлена. И вот сейчас, в Лондоне, с Анри Матиссом, работа сдвинулась с места.

Этот балет готовился в первую очередь для Парижа. Дягилев понимал, что за 16 месяцев, безвыездно проведённых его труппой в британской столице, англичане могут устать от «Русских балетов». Контракт с Жаком Руше, директором Парижской оперы, на 40 спектаклей благодаря посредничеству Миси Эдвардс, был уже подписан. Сезон в Париже Дягилев открыл в Рождественский сочельник 24 декабря, с большой помпезностью — как всегда.

Богемную публику Парижа он нашёл мало изменившейся по сравнению с Лондоном, где в последнее время его согревали горячие симпатии группы Блумсбери, элитарного общества английских интеллектуалов, писателей и художников. «Весь Париж» между тем пополнялся титулованными эмигрантами, магнатами модной индустрии, клубными знаменитостями и приверженцами авангардных направлений в искусстве. Поколение, вернувшееся с войны, по словам Поля Морана, «бросалось в авангард», испытывая любопытство «к будущему, к тому, что смогло бы объяснить людям, кто они есть, раскрыть перед ними новый мир».

Несмотря на появление серьёзных конкурентов, Дягилев энергично восстанавливал былую популярность в Париже. Но накануне Нового года удачно начатый Сезон был внезапно прерван из-за забастовки оркестра, хора, балета и обслуживающего персонала Парижской оперы. Она продолжалась целых три недели. Однако даже те несколько спектаклей, которые удалось показать до забастовки, на рождественской неделе, подтвердили верховенство Дягилева как главного поставщика балетных представлений в Париже.

Глава двадцать четвёртая

СЕЗОНЫ В ЕВРОПЕЙСКИХ СТОЛИЦАХ НОВОЕ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ «ВЕСНЕ СВЯЩЕННОЙ» РУССКИЙ АВОСЬ И «ВЕЛИКОЛЕПНАЯ КАТАСТРОФА»

Прерванные гастроли «Русских балетов» в Опере возобновились 20 января 1920 года, а уже в начале февраля Дягилев представил «Песнь соловья». Новый балетный спектакль, как заметил Григорьев, «оказался в парижском вкусе». Критик Луи Лалуа, давний поклонник Русских сезонов, назвал Мясина не просто балетмейстером, но художником, «создавшим ряд картин, движущихся в пространстве», и вместе с тем высоко оценил «волшебные сочетания» цвета в декорациях и костюмах Матисса.

Для Леонида Мясина этот балет стал «одним из самых удачных опытов сотрудничества с художником-декоратором». По его воспоминаниям можно представить, насколько эффектным было зрелище: «Когда умирающий Император — его танцевал Григорьев — в конце балета вернулся к жизни, он встал и развязал свою чёрную мантию, которая спала, покрыв около пяти квадратных метров сцены своей великолепной ярко-красной подкладкой. Матисс задумал её как неотъемлемую часть постановки».

Между тем Стравинский в Швейцарии работал над партитурой «Пульчинеллы», в основе которой лежал архивный музыкальный материал, вручённый ему Дягилевым. Время от времени он приезжал в Париж для обсуждения деталей с импресарио, художником и балетмейстером. «Нередко у нас возникали разногласия, которые оканчивались подчас довольно бурными сценами: то костюмы не отвечали замыслу Дягилева, то его не удовлетворяла моя инструментовка», — сообщал Стравинский. На одном из совещаний «Дягилев швырнул рисунки [Пикассо] на пол, затоптал их и ушёл, хлопнув дверью. На следующий день ему пришлось пустить в ход всё свое обаяние, чтобы примириться с Пикассо, глубоко оскорблённым, и Дягилеву удалось-таки убедить его сделать оформление «Пульчинеллы» в стиле комедии дель арте». Речь здесь идёт только о костюмах. Что касается декораций, то по воле взыскательного заказчика

они должны были воплотить современный дух кубизма.

Премьера «Пульчинеллы» готовилась к маю, когда «Русские балеты» после гастролей в Италии снова вернутся в Париж. На это же время Дягилев планировал премьеру оперы-балета «Женские хитрости». Позабывтая опера Доменико Чимарозы, итальянского композитора, служившего несколько лет придворным капельмейстером в Санкт-Петербурге при Екатерине II, была им обнаружена в библиотеке Неаполя и привлекла его внимание прежде всего финальной сценой русского бала, где была использована народная мелодия камаринской.

Составив план необходимых изменений в клавире оперы, Дягилев поручил новую оркестровку О. Респиги. Над костюмами, декорациями и занавесом работал Серт, а хореографией занимался Мясин. Готовящиеся премьерные спектакли — «Пульчинелла» и «Женские хитрости» — имели общие особенности, которые трудно не заметить. Оба ставились на музыку итальянских композиторов XVIII века, в оформлении испанских художников, но в русской хореографии. По этому поводу Дягилев говорил Григорьеву:

— Но что делать? Где взять за границей молодых русских музыкантов и художников? Ах, как бы я хотел вернуться в Россию: дышать её воздухом и черпать энергию из её почвы! Но удастся ли? Если бы знать!

Той же зимой в Париже Дягилев побывал на прослушивании хореографической поэмы «Вальс» Равеля, с которым он когда-то договорился о том, что это сочинение будет написано только для «Русских балетов». Равель тогда не возражал, был даже рад, но, вспоминая о прошлом горьком опыте, ощутил смутную тревожность. «Что Вы хотите? Моё беспокойство извинительно: бедный «Дафнис» немало пострадал от Дягилева, — писал он Мисе. — Но должен признаться, что это было «взаимно»: немногие произведения приносили Дягилеву столько неприятностей, хотя его вины в этом не было».

Прошло три года с тех пор, как Равель взялся написать, да так и не написал новый балет на либретто Франческо Канджullo, итальянского футуриста. Из воспоминаний последнего известно лишь то, что в 1917 году его оригинальная пьеса «Зоопарк» о жизни фантастических животных так понравилась Дягилеву и Мясину, что они решили воспользоваться этим сюжетом и поставить футуристический балет, выбрав композитором Равеля. Похоже, этот замысел, родившийся в условиях военного времени, оказался нежизнеспособным. И всё же он никак не мог омрачить дружеских отношений Равеля и Дягилева. Однако то, что произошло на прослушивании «Вальса», иначе как непостижимым недоразумением

назвать невозможно.

Тогда Равель впервые играл свой «Вальс» в парижском салоне Миси Эдвардс, где кроме Дягилева, двух или трёх его секретарей, Мясина и Стравинского была публика немногочисленная. Присутствовавший здесь же молодой композитор Пуленк с интересом наблюдал за Дягилевым: «Я видел, как у него задвигались челюсти, как он стал вставлять и вынимать монокль, я видел, что он в замешательстве, видел, что ему это не нравится, что он готов сказать «нет». Когда Равель закончил, Дягилев сказал только одну фразу, по-моему, очень верную: «Равель, это шедевр, но это не балет! Это портрет балета, изображение балета...» Но самым поразительным было то, что Стравинский не сказал ни слова!» «Вальс», таким образом, был отвергнут, и сотрудничество Дягилева с этим выдающимся французским композитором стало постепенно сходить на нет. «Ссора с Равелем — одна из редчайших, причиной которой были не деньги», — отметила в мемуарах Мися.

После 16 февраля, закрытия Сезона в Париже, «Русские балеты» отбыли в Италию, где почти месяц выступали в римском Театре Костанци и полторы недели (до 5 апреля) в Милане, на сцене Театра Лирико. Дягилев никогда не отказывался, как и его родители, от участия в благотворительных спектаклях. Так и здесь, по сообщению итальянской прессы, в римской галерее Джакomini 13 марта состоялся такой концерт, в котором «с любезного разрешения Дягилева» танцевали две солистки «Русских балетов» Любовь Чернышёва и Вера Немчинова. Приближение весны действовало на Дягилева ободряюще, а жизнь в любвеобильной Италии всегда делала его моложе. Во всяком случае, он это ощущал, особенно ярко в тот день, когда получил приглашение для своей труппы выступить в Театре Костанци и в следующем году.

Кроме спектаклей в Риме шли ежедневные репетиции «Пульчинеллы» и ставились танцевальные номера «Женских хитростей». И тут из-за финальной сцены русского бала в опере Чимарозы у Дягилева с Мясиным начались слишком уж жаркие споры. Хореограф хотел закончить спектакль большим балетным дивертисментом, состоящим из отдельных номеров, а Дягилев предлагал сюитную форму, в которой все танцы как-то связаны между собой.

«Конечно, они и раньше спорили по мелким поводам, но Мясин всегда уступал Дягилеву, — свидетельствовал Григорьев. — Теперь возникла новая ситуация, и, независимо от того, можно ли её охарактеризовать как бунт со стороны Мясина или он просто отстаивал своё понимание, между ним и Дягилевым образовалась трещина». Они изрядно потрепали нервы

друг другу, но неожиданно для всех молодой балетмейстер победил своего наставника, который, как известно, практически никогда не отступал от своих намерений. Из неких личных соображений Дягилев сыграл в поддавки, решив покориться.

«Это было первое настоящее разногласие, положившее начало постепенному спаду в наших отношениях», — вспоминал Мясин. Впрочем, их отношения были уже не безоблачны. Дягилев ещё в Испании летом 1918 года упрекал Мясина в том, что у него «стеклянное сердце», что от него не дожидаться ни благодарности, «ни одного ласкового слова». «Видимо, иногда нужно объясниться, учитывая, что ты не хочешь ни понимать, ни чувствовать. <...> Неужели мне не суждено вызвать у тебя теплоту солнца русской весны?» — вопрошал он в письме из Мадрида, когда добился наконец разрешения на транзитный путь через Францию в Англию, а «бессердечный» Мясин вместе с труппой в то время находился в Барселоне.

Без любимых и друзей, «без капли нежности» Дягилеву было тоскливо и очень трудно. Именно тогда он начал понимать, что отношение к нему Мясина нельзя назвать искренним. То же самое в 1917 году почувствовал и Нижинский. Он «был тоже Мясиным в продолжение 5 лет» и, размышляя на эту тему, глаголил истину в своих записках: «Мясин очень хороший человек, только скупен. У Мясина цель простая. Он хочет разбогатеть и выучиться всему, что Дягилев знает».

В 1920 году Мясин был уверен, что в профессиональном плане он вполне созрел, что он достиг определённых высот и фактически уже получил статус ведущего европейского хореографа. Ему не хватало только свободы. Дягилевская опека стала его слишком тяготить. Но каким образом обрести независимость? Этот вопрос всё чаще вставал перед Мясиным. Однако он продолжал пользоваться всеми благами, которыми его щедро осыпал Дягилев.

Год от года росла его коллекция картин и ювелирных украшений. Какую-то часть картин согласился взять на хранение Михаил Семёнов, с которым Мясин крепко подружился. Пару лет назад, побывав в гостях у Семёнова в Позитано, небольшом рыбацьем посёлке, где тот купил (на деньги, заработанные у Дягилева) старую мельницу и превратил её в виллу, Мясин облюбовал три острова Ли Галли и решил во что бы то ни стало их приобрести в собственность. Этот небольшой архипелаг в заливе Салерно — между побережьем Позитано и островом Капри, согласно древнему преданию, был остатками некогда знаменитого острова, где обитали сладкоголосые сирены, пытавшиеся завлечь Одиссея.

«Дягилев очень возражал против этого приобретения, потому что боялся, что владение островами могло бы нанести урон артистической деятельности Мясина. Вот почему он делал всё, чтобы изменить это решение, — писал в своей мемуарной книге Семёнов. — Например, предложил купить острова на моё имя, то есть, попросту говоря, подарить их мне, лишь бы добиться, чтобы Мясин отказался». Тем не менее через два года, когда Мясин покинул «Русские балеты», он всё же купил при посредничестве Семёнова архипелаг Ли Галли за 70 тысяч лир^[53].

В начале апреля, покидая Италию, труппа отправилась в Монте-Карло. Ровно шесть лет прошло с тех пор, как «Русские балеты» там были в последний раз. Коллектив, приехавший в 1920 году в Монте-Карло, был не просто обновлённый, а совсем другой. Из старых артистов остались единицы — Чернышёва, Соколова и Карсавина, которая как бы и вернулась, но, став женой британского дипломата Генри Брюса, периодически отсутствовала по семейным и прочим обстоятельствам. В минувшем марте она выступала в лондонском Колизеуме в новом балете «Правда о русских танцовщиках» английского композитора Арнольда Бакса. Причём этот балет она сама и поставила, это был её первый балетмейстерский опыт, с чем Дягилев её, конечно, поздравил — ведь тема спектакля связана с Россией, — но в дальнейшем не проявлял никакого интереса к Карсавиной как хореографу, верной последовательнице Фокина. А вот с Баксом Дягилеву приходилось сотрудничать, когда ему понадобилась инструментовка двух пьес Лядова для балета «Русские сказки».

Выступления артистов дягилевской труппы очень тепло приняли в Монте-Карло. Маленький уютный театр всегда заполнялся до отказа. Наряду со старыми постановками Фокина было показано пять балетов Мясина, которому Дягилев, в предчувствии беды и желании каким-то образом её предотвратить, позволил именоваться на афишах и в театральных программах балетмейстером труппы. Импресарио старался поддерживать дух антрепризы, а сохранять незыблемые традиции ему исправно помогали Чекетти и Григорьев. Как потомок владельцев винокуренных заводов, Дягилев говорил со знанием дела своим незаменимым помощникам:

— Сколько бы ни взяли из бочки вина, при заполнении её новым старое остаётся.

«В отношении «Русских балетов» это высказывание было верно», — заметил тогда Григорьев, на которого в Монте-Карло вдруг нахлынули воспоминания о работе с Бакстом и Бенуа, Стравинским и Фокиным,

Карсавиной и Нижинским. Наверное, и Дягилев вспоминал об этом. А однажды за завтраком в отеле он увидел Кшесинскую, сидевшую за столом с директором Театра Монте-Карло Раулем Гюнсбургом. Как выяснилось из разговора, Малечка вместе с великим князем Андреем Владимировичем и его матерью великой княгиней Марией Павловной совсем недавно, в начале марта, бежала из Новороссийска на итальянском судне в Венецию, откуда они затем перебрались во Францию. И вот теперь она живёт в Кап д'Ай, на границе с Монако, на собственной вилле Алам, приобретённой для неё великим князем Андреем Владимировичем ещё до войны. Дягилев вскоре навестил её в Кап д'Ай и предложил «выступить у него в предстоящем Сезоне в Париже». Польщённая предложением, Кшесинская отклонила его. «С тех пор как Императорские театры перестали существовать», она больше не хотела выступать на сцене.

Дягилев расспросил её о великой княгине Марии Павловне и выяснил, что та в настоящее время отдыхает в Каннах, куда ему не составило труда съездить с визитом. Мария Павловна была из породы волевых, «мужественных» женщин, императрица её даже побаивалась. Она не любила жаловаться на нездоровье и невзгоды и пресекала жалобы других, категорически восстала против поступления сына Андрея в Белую гвардию — «не было случая в России, чтобы члены Династии принимали участие в гражданской войне» — и до последней минуты, «как русская Великая Княгиня», из патриотических чувств не хотела покидать территорию России. Встреча с ней в Каннах доставила Дягилеву большое удовольствие.

Да, им было что вспомнить со светлой печалью. Ведь Мария Павловна, как и её покойный супруг великий князь Владимир Александрович, которого она заместила на посту президента Императорской академии художеств, тоже покровительствовала первым начинаниям Дягилева, входила в организационные комитеты выставок и Русских сезонов в Париже, пока не спасовала в 1910 году. Визит к ней Дягилева был, несомненно, благодарственным. И видел он её по воле судьбы в последний раз. Из Канн великая княгиня уехала на свою виллу в Контрексевиль, в Вогезском департаменте, где спустя четыре месяца (6 сентября) внезапно умерла. А ещё через четыре месяца её смерть позволила беспрепятственно обвенчаться великому князю Андрею Владимировичу с Матильдой Кшесинской, о чём при жизни Марии Павловны и речи быть не могло.

Апрель в Монте-Карло пролетел довольно быстро. Труппа спешила в Париж, где на 4 мая в Национальном театре оперы был назначен гала-концерт в пользу русских беженцев во Франции. В благотворительном концерте участвовали не только дягилевские танцовщики, но и великая

Сара Бернар, виртуозная прима-балерина Карлотта Замбелли^[54] и сводный русский хор. Сюрпризом для публики оказалось участие Иды Рубинштейн, которую Дягилев уговорил выступить последний раз в своей коронной роли Зобеиды в «Шехеразаде» под уважительным предлогом, что исполняется десять лет со дня премьеры этого балета в Париже. С восторгом публика встречала и появление Карсавиной в «Сильфидах». А Мясин здесь впервые исполнил романтическую роль Юноши (прежде исполнявшуюся Нижинским, а затем Гавриловым), несмотря на то что Дягилев всегда считал, что роль эта ему не подходит, в частности и по той причине, что «ножки» его нынешнего фаворита были далеки от идеала балетного танцовщика.

Через три дня в этом же театре труппа вновь открыла Сезон. Один из критиков писал, что без «Русских балетов» в Париже и весна не весна. «Для Дягилева оценка Парижем его эстетических идей всегда имела решающее значение, она давала ему критерий подлинного успеха или провала, — писал Григорьев. — Париж, со своей стороны, всегда жаждал увидеть его постановки». К этому времени Стравинский со своей семьёй переселяется из Швейцарии во Францию. А в Париж приезжает Прокофьев, встреча с которым оказалась необычайно тёплой и радостной. После первого спектакля в опере и праздничного ужина в ресторане по случаю открытия Сезона 8 мая композитор занёс в дневник свои наблюдения: «Дягилев разошёлся, спаивал шампанским, сыпал анекдотами и был великолепен. Стравинский подпил, увлекался скабрёзностями, но был вполне хорош. Очень приятный вечер». Через пару дней Прокофьев получил большое удовольствие от репетиции оперы Чимарозы «Женские хитрости», которую «вёл Дягилев с чрезвычайным увлечением и прямо-таки мастерством, муштруя певцов в каждой нотке, в каждом слове».

Прокофьев посещал спектакли «Русских балетов», бывал на вечеринках у Миси, которую он деликатно называл мадам Эдвардс, но находил её вульгарной, хотя та помогла ему быстро и легко получить необходимые визы. («Впрочем, одно другому не мешает», — спокойно размышлял Прокофьев.) В её доме он стал свидетелем забавной ссоры Дягилева и Стравинского после премьеры «Пульчинеллы». Они «сцепились чуть ли не до драки», когда Дягилев заявил, что финал этого балета всё-таки не удался композитору. Обиженный Стравинский тут же провозгласил свой балет «гениальной вещью», а своего хулителя обвинил в том, что он «ничего не понимает в музыке». Дягилев резонно возразил:

— Вот уже двадцать лет, как все композиторы говорят, что я ничего не понимаю в музыке, и все художники [твердят], что ничего не понимаю в

живописи, а между тем всё, слава богу, движется.

«В конце концов их разняли, и через пять минут они уже мирно пили шампанское», — сообщил Прокофьев. 19 мая его также пригласили на большой приём в честь «Русских балетов» у принцессы Виолетты Мюрат, где кроме ведущих артистов дягилевской труппы были Стравинский, Гончарова, Ларионов, Пикассо (с супругой Ольгой), Кокто, молодые французские композиторы, титулованные эмигранты из России, в том числе великий князь Дмитрий Павлович, известный своим участием в громком убийстве Распутина. «Много говорили, а потом много шумели и прыгали. В три часа ночи Стравинский сидел под роялем со своим врагом Кокто, на рояле визжал граммофон и кто-то дубасил по клавиатуре, а Дягилев, кажется, с хозяйкой дома танцевал *lancier* [лансье]», — фиксировал в дневнике Прокофьев, противопоставив себя на этой грандиозной вакханалии всем поголовно: «Я один сохранял спокойствие».

«Женские хитрости» впервые показали в Париже 27 мая. В спектакле участвовал сильный состав молодых вокалистов, которых Дягилев тщательно отбирал в Италии. Дивертисмент Мясина был всё же вполне хорош. Декорации и костюмы Серта, оформившего уже третью постановку в «Русских балетах», показались Прокофьеву скучными, но, услышав, как их хвалят Дягилев и Стравинский, он подумал, что они «кривят душой, ибо Серт «свой». Тем не менее «опера с присыпкой балета» — так её назвал Прокофьев — не произвела ожидаемого впечатления на публику. «Её приняли благожелательно, но Париж она не покорила, и Дягилев остался в расстроенных чувствах», — отметил Григорьев. Однако она пришлась по вкусу Лондону.

Десятого июня «Русские балеты» открыли Сезон в столице Великобритании, в королевском театре Ковент-Гарден, на сцене которого труппа не выступала уже семь лет. В первую же гастрольную неделю в Лондон приехал Нувель и на перроне вокзала утонул в объятиях Дягилева. Прокофьев же встретил его с нарочитой сдержанностью. Вскоре Вальтер Фёдорович получил должность администратора антрепризы, но для Дягилева он навсегда остался всё тем же Валечкой, который, по давнему наблюдению Бакста, «только и может собачкою бегать по команде и приказанию Серёжи».

В Лондоне Прокофьев вновь занялся «Шутом». Прослушав в исполнении композитора музыку и отметив, что в ней «много красивых, чисто русских тем», Дягилев приступил к очередным урокам, продолжавшимся несколько дней. По его словам, балет «слишком подробно следовал за действием», поэтому он предложил Прокофьеву «выкинуть все

иллюстративные части и вместо них развить темы, как <...> в симфонии», аргументируя тем, что «от этого выиграл бы и балет как музыкальное произведение, выиграла бы и пластика, которая сделалась бы свободной».

Прокофьев охотно со всем согласился, более того, мысль переделать балет в цельное симфоническое произведение его вдохновляла. «Дягилев вместе со мной детально рассмотрел «Шута», и мы наметили, что надо развить и что урезать, — читаем в дневнике композитора. — Говорил Дягилев также, что каждая картина должна отличаться от другой и иметь свою физиономию». Итак, Прокофьев получил большое задание — пересочинить «целый ряд мест», в том числе заключительный танец балета, а также заново сочинить пять антрактов, чтобы все шесть картин шли без перерыва. Кроме того, следовало учесть критическое замечание Дягилева: почти «весь балет в миноре».

Импресарио дал согласие оплатить содержание Прокофьева в течение трёх месяцев, пока тот будет переписывать клавир «Шута». Он обещал премьеру балета в Париже, в будущем мае. А напоследок сказал:

— Только вы уж хорошенько переделывайте, а то французы теперь злые и говорят, что я, кроме Стравинского, никого не могу открыть.

Лондонский сезон «Русских балетов» имел большой успех. 7 июля труппа с особым удовольствием давала «Треуголку» в гала-концерте в честь «крёстного отца», короля Альфонсо, получив от него приглашение снова приехать в Испанию. Тем не менее кончился Сезон неудачно. Последний спектакль Дягилев по совету юриста отменил ввиду финансовых проблем с дирекцией Ковент-Гардена. Прокофьев, работавший над «Шутом» в Париже, от кого-то слышал, что Томас Бичем заплатил «лишь четверть того, что должен был получить Дягилев» по договору, и что «часть артистов даже не получила жалования» за тот Сезон. Спешно подписав контракт на ничуть не интересующие его осенние гастроли в английской провинции, Дягилев выехал в Париж.

И, как говорится, попал с корабля на бал — на свадьбу. 2 августа после двенадцати лет совместной жизни Мися и Хосе Серт решили узаконить свои отношения. Уже давно известно, что если говорят о Серте, подразумевают и Мисю. «Вы предназначены друг другу судьбою», — писал им Марсель Пруст в свадебном поздравлении. Вскоре Серты отправились в путешествие по Италии на автомобиле, прихватив с собой Коко Шанель, чтобы «спасти её от отчаяния» после недавней гибели любимого Боя. «Если бы не Серты, я бы так и умерла душой», — говорила уже в поздние свои годы Шанель, выразив, иными словами, благодарность тем, кто открыл для неё мир высокого искусства. Она быстро вошла в круг

артистов, художников и музыкантов, заняв в нём достойное место.

Когда тем летом Серты прибыли в Венецию на остров Лидо, их спутница Коко была настолько скромна и молчалива, что Дягилев почти не обратил на неё внимания и даже не запомнил имени незнакомки. Занятый обсуждением дальнейших планов «Русских балетов», он сильно переживал о своём детище, оказавшемся в трудном положении, и уже не знал, к кому обращаться за помощью. На возобновление «Весны священной» срочно требовались деньги.

Очень скоро, по приезде в Париж, Дягилев получил 300 тысяч франков от Коко Шанель. Его очень удивил такой неожиданный и щедрый дар. Коко поставила ему одно условие: никто не должен знать, от кого поступили эти деньги. Она понимала, что её помощь Дягилеву могла задеть самолюбие ревнивой и непредсказуемой Миси. Однако в дальнейшем условие анонимности нарушат обе стороны: Дягилев назовёт имя меценатки своему секретарю Борису Кохно, а Шанель расскажет об этой субсидии Полю Морану. Её благотворительность той же осенью имела продолжение. Узнав, что семья Стравинского нуждается в жилье, она предоставила ей свою виллу «Бель Респи-ро» в Гарше, парижском пригороде, до следующей весны. Повеселевший Дягилев в Париже навестил Прокофьева, который писал о нём в дневнике: «Как и полагается, он вновь воскрес из пепла, достал деньги, имел ангажементы, прослушал «Шута», расхвалил переделки, заплатил три тысячи [франков]». «Значит, я котируюсь хорошо», — думал Прокофьев.

Тем временем Мясин после консультаций со Стравинским составлял план новой постановки «Весны священной» и готовился к репетициям. В связи с этим Дягилев в ноябре освободил его, а также Соколову и Савину от гастрольной поездки по городам британской провинции. Соколова участвовала и в постановке Нижинского в 1913 году, но новая версия Мясина ей нравилась больше, и это вполне естественно, поскольку в 1920 году она танцевала единственную сольную партию в этом балете, роль Избранницы, которая требовала максимального приложения сил и способностей. Она самозабвенно работала над ролью и даже не заметила, как Мясин влюбился в Савину. Об этом она узнала от самой Веры Савиной, тоже англичанки, урождённой Кларк, год назад поступившей в труппу. Соколова пришла в ужас и немедленно рассказала подруге о женитьбе Нижинского и её печальных последствиях. Тем не менее роман развивался, хотя Мясин, прибегнув к конспирации, до того запутал следы, что Дягилев поначалу подозревал его в измене с Соколовой, а не с Савиной.

Премьера второй редакции «Весны священной» состоялась 15 декабря

в Париже, в том же Театре Елисейских Полей, где семь лет назад спектакль давал Нижинский. Успех балета в значительной степени был связан с Соколовой. «Я, вероятно, производила впечатление существа, сотрясаемого ударами электрического тока», — вспоминала она, уверяя, что без поддержки других исполнителей не смогла бы устоять на ногах при поклонах по окончании спектакля. Критики единодушно хвалили Соколову, но мнения о работе Мясина разделились.

Часть критиков предпочла хореографию Нижинского, сожалея об утраченной постановке, насыщенной историческими реминисценциями. В новой версии «Весны» Андрей Левинсон увидел «сплошные гимнастические экзерсисы, лишённые всякой выразительности». «Мясин уделил больше внимания сложным ритмам, нежели содержанию и духу музыки, и в результате вышло нечто формальное, — считал Григорьев. — Балет Нижинского, пусть в чём-то беспомощный, лучше отражал характер музыки: в нём были выявлены главная тема и в особенности контраст между двумя картинками, что в постановке Мясина не получилось». А вот мнение Стравинского никогда не отличалось постоянством: он сразу выступил в парижской прессе с похвалой Мясину, но позже отмечал «местами натянутый, искусственный характер» его хореографии в этом балете.

Дягилев, вероятно, был прав, когда летом 1919 года в Лондоне говорил Ансерме, что «Мясин больше не знает, в каком направлении двигаться». Он уже тогда почувствовал, что его воспитанник исчерпал свой творческий потенциал и новых ярких достижений в ближайшее время ждать от него смысла нет. После парижской премьеры «Весны» он неожиданно спросил Григорьева:

— Что вы скажете, если Мясин от нас уйдёт?

Его бессменный режиссёр лишь изумлённо на него взглянул, не зная, что ответить. А Дягилев продолжал:

— Да, мы должны расстаться.

Григорьев наконец собрался с мыслями:

— Мясина как танцовщика можно заменить, но найти ему замену как хореографу было бы чрезвычайно трудно.

— Вы так считаете?

В последнем вопросе Дягилева сквозило сильное сомнение. Его отношения с Мясиним быстро ухудшались. «Единственным признаком огорчительного для Дягилева личного конфликта было то, что он меньше интересовался спектаклями», — отмечал Григорьев.

После двухнедельного Сезона в Париже труппа отправилась в Рим и

уже в первый день нового, 1921 года открыла гастроли на сцене Театра Костанци. Пресса на все лады воспевала «Русские балеты» и лично Дягилева, начавшего «блестящий этап» в истории хореографии. Однако Рим не увидел новой «Весны священной».

Колдовская музыка этого балета уже второй раз вела к скандалам и требовала жертвоприношений. Атмосфера внутри антрепризы и без того накалялась, хотя Мясин на рожон не лез. «Было нелегко спрятать свои чувства, особенно от Дягилева, который был по-настоящему чутким человеком», — вспоминал Мясин. В Риме он продолжал тайно встречаться с Верой Савиной и, конечно, не знал, что Дягилев приказал за ним следить. Пожалуй, на пути к свободе он ещё не обрёл смелости. Свобода его манила и пугала. Но жуткая неопределённость ситуации изрядно действовала на нервы Дягилеву.

Поэтому он не стал ждать того дня, когда его поставят перед фактом измены, и решил спровоцировать Мясина. «Он сам пригласил на ужин коварную дочь туманного Альбиона, — сообщал Михаил Семёнов. — Это было невероятное событие, попавшее в анналы «Русских балетов». Ужин проходил в отдельном кабинете большого ресторана. Дягилев, пивший обычно очень мало, в этот вечер пил много и ещё больше заставлял пить свою даму. Ужин продлился далеко за полночь и закончился, когда Мясин уже давно мирно спал в своей постели. Они вдвоём с Мясиним жили в Гранд-отеле, в двух комнатах, разделённых салоном.

После ужина Дягилев отвёз жертву в свою гостиницу, привёл в салон, раздел догола, под руку ввёл в комнату Мясина, разбудил его и сказал:

— Вот тебе твоё сокровище!

— Бог мой, что это? — воскликнул спросонок Мясин и даже перекрестился. Потом он встал, оделся, одел свою англичанку, взял свои чемоданы и покинул гостиницу, чтобы никогда больше сюда не возвращаться».

На следующий день Григорьев по приказу Дягилева сообщил Мясину, что он уволен из труппы. Если Нижинскому он должен был только послать телеграмму, то Мясину пришлось говорить об увольнении в лицо. «Известие было подобно удару молнии», — писал балетмейстер в своей мемуарной книге. Он также поведал о том, что почувствовал себя «брошенным и одиноким». Страдали обе стороны конфликта, и неизвестно, кто больше. «Дягилев много дней не появлялся на людях, и Василий [Зуйков] говорил мне потом, что он чуть не умер», — рассказывала Соколова. У Нувеля были все основания беспокоиться не только за здоровье своего друга, но и за его разум.

«Говорят, что люди исключительные страдают намного сильнее от поражающих их несчастий, — писал Семёнов. — Я в этом убедился после того, как провёл одну ночь у постели Дягилева, который потерял всякий контроль над собой. Никогда раньше я не видел подобного отчаяния и страдания и никак не мог себе представить, что такое существует на свете. Дягилев бился головой о стену, ломал руки, рыдал и плакал, как ребёнок». Римские журналисты не остались в стороне от этой драмы и приукрасили её слухами о побеге Мясина с Чернышёвой, но вскоре газета «Пикколо» опровергла эти домыслы и напечатала статью о личной жизни Мясина и его романе с Верой Савиной, тоже покинувшей труппу.

Одно из последних выступлений «Русских балетов» в Театре Костанци, 4 февраля, было связано с благотворительностью. Этот концерт, организацией которого под эгидой Красного Креста занималась княгиня З. Н. Юсупова вместе с итальянской знатью, рекламировался лозунгом «Проявите великодушие к русским беженцам. Вспомните о Мессине!»^[55]. На концерте присутствовала королевская семья Виктора Эммануила III.

Далее труппа держала путь в Лион, где в течение недели выступала в Гранд-театре, а также, как и восемь лет назад, дала гала-представление в честь Лионской ассоциации ежедневных газет. Дягилев всё это время провёл в Париже, занимаясь неотложными делами антрепризы. По словам Прокофьева, «он был в расстройстве духа». Как назло, сорвалась предварительная договорённость с Парижской оперой о весеннем Сезоне, и ему пришлось заключить договор с Театром Гетэлирик.

Из-за того, что «Русские балеты» остались без хореографа, Дягилев думал о возобновлении забытых спектаклей, вспомнил о «Трагедии Саломеи» и обсуждал это с Судейкиным, недавно ставшим эмигрантом и обосновавшимся в Париже. С ним, его второй женой Верой и Стравинским Дягилев обедал 19 февраля в ресторане на Монмартре. «Очень красивая, полногрудая, статная, лупоглазая», — писал Бенуа о Вере Судейкиной в петроградском дневнике 1916 года. А на Стравинского в тот февральский день на Монмартре она произвела неизгладимое впечатление, их встреча надвое разделила его семейную жизнь на долгие годы. Этот роман завершится вторым браком для композитора и четвёртым для Веры.

С Судейкиным связаны перемены и в жизни Дягилева — тот познакомил импресарио с семнадцатилетним москвичом Борисом Кохно. Якобы с важным поручением (весьма надуманным, по поводу возобновления «Саломеи») Судейкин отправил этого юношу к директору «Русских балетов» в отель «Континенталь». При встрече Дягилев ничего не сказал о «Саломее», но проявил живой интерес к Борису и два часа

расспрашивал его о нём самом и о России, которую тот покинул всего пять месяцев назад. «Я дал тебе Бориса (если он тебе надоел, я охотно возьму [его] обратно)... Этим я показал свою любовь [к тебе]», — напоминал Судейкин Дягилеву в декабре того же года, причём таким неподходящим тоном, будто речь шла не о человеке, а о котёнке или щенке.

Юный Кохно был из дворянской семьи, увлекался театром, музыкой и литературой, особенно поэзией, пробовал сочинять стихи. Наедине с собой он размышлял: «Я не хотел бы казаться гением или великим человеком. Моя жизнь протекает пока неведомая миру, но я знаю, что в ней должно произойти что-то очень важное, случиться что-то необычайное — и не хочу упустить этого». Судя по всему, встреча с Дягилевым и была самым важным событием в его жизни. «Через неделю я стал его личным секретарём. Никогда не забуду начало своей карьеры, — вспоминал Кохно. — Будучи уже секретарём, я приходил к Дягилеву, плохо понимая, что мне нужно делать. Он сам разбирал свою почту, сам отвечал на телефонные звонки. Я же целыми днями просиживал в углу его номера. Однажды я его спросил: «Что же я всё-таки должен делать?» И навсегда запомнил его ответ. <...> «Надо прежде всего стать незаменимым, — сказал он, — и только ты сам можешь знать, как это надо сделать». Кохно очень быстро завоеует симпатии Дягилева, войдёт в круг своих обязанностей и станет «незаменимым». Уже летом он напишет своё первое либретто — по поэме Пушкина «Домик в Коломне» — для новой оперы Стравинского «Мавра».

Из Лиона «Русские балеты» переехали в Мадрид. «Папа Григорьев», как называли его артисты, уже распределил и отрепетировал роли, ранее исполнявшиеся Мясиним. Леон Войциковский оказался на редкость хорош в роли Мельника в «Треуголке». Вскоре в столице Испании появился Дягилев со своей заметно увеличившейся свитой. Кроме Бароччи и Нувеля в неё вошли Кохно, Стравинский, де Фалья, Ларионов, Робер и Соня Делоне.

«Дягилев, которого Мадридский королевский театр пригласил на Сезон, попросил меня поехать с ним и продирижировать там «Петрушкой», любимым произведением короля», — сообщал Стравинский, добавив, что Альфонсо с семьёй, как обычно, был на всех спектаклях. Перед католической Пасхой (27 марта) Дягилев с близким кругом поехал в Севилью, чтобы провести там Страстную неделю и увидеть знаменитые праздничные процессии. «Все эти семь дней мы бродили по улицам, смешавшись с толпой, — вспоминал Стравинский. — Приходится удивляться, что эти полуязыческие, полухристианские празднества, освящённые веками, не утратили ни своей свежести, ни жизненности...»

Дягилев с друзьями тогда же посетил несколько городов Андалусии — Кордову, Малагу, Кадис. Он не уставал восхищаться испанскими танцами и повсюду искал лучших танцовщиков. «Я спрашивал их, где они научились так превосходно танцевать, — рассказывал Дягилев. — Ответ был неизменным: «Нигде. Мы танцуем с семи лет, как и все». <...> Без всяких особых усилий и, что важно, без специального обучения испанские танцовщики владеют техникой, которая по-своему так же значительна, как техника Павловой». Дягилев загорелся идеей испанского спектакля «Квадро фламенко» — сюиты из восьми завораживающих народных танцев с гитарами и кастаньетами. Решив показать его в Париже и Лондоне, он подобрал группу танцовщиков. Декорациями и костюмами для этого спектакля в ближайшее время займётся Пикассо, уроженец Малаги.

Сезон в Мадриде с блеском завершился 10 апреля. Труппа отбыла в Монте-Карло, где кроме трёхнедельных гастролей Дягилев организовал репетиции парижских премьер. Наконец-то дело дошло до «Шута». Сюда же приехал и Прокофьев. Первым, кого увидел он в Монте-Карло, был новый секретарь Дягилева — «Кохно, хорошенький и очень лощёный мальчик, замещающий Мясина». Однако «редкой птицей», то есть хореографом, Дягилев так и не обзавёлся. Не видя никого, кому можно было бы поручить постановку «Шута», он стал присматриваться к своим артистам и остановил выбор на молодом танцоре Тадеуше Славинском, поступившем в труппу полтора года назад. Григорьев сильно сомневался, что тот способен сочинить балет, но Дягилев раскрыл ему свои карты:

— Знаете, Ларионов, которого я только что видел, первый хореографический учитель Мясина, мечтает вновь поставить балет. Но, конечно, как художник сам этого сделать не может, и ему нужен танцор, который мог бы за него по-называть артистам выдуманные им танцы и сцены. Вот я и решил соединить его со Славинским, пусть творят вместе! Правда, я не знаю, что из этого выйдет. Но так как музыка Прокофьева написана на сюжет русской сказки и балет должен быть поставлен в форме модернизированного русского фольклора, а Ларионов является большим его знатоком, то, я надеюсь, он справится с задачей. Во всяком случае, — добавил он с улыбкой, — это будет интересный опыт!

«Ларионов — хитрый и талантливый мужичонка, и надо думать, что у него что-нибудь есть в голове, раз он берётся за это дело», — размышлял Прокофьев, признавая, что эскизы ларионовских декораций выглядят великолепно. На репетиции художник приходил с толстым альбомом, где были зарисованы позы и группы «Шута». Два неопытных мастера складывали танцевальные па, как мозаику, кусочек к кусочку, но всю

тяжесть постановки нёс на себе Ларионов. «Славинского мы забрали в руки, — сообщал Прокофьев. — Дягилев часто приходил на репетиции, и это было одно удовольствие, так как всегда он давал отличные советы». К концу пребывания труппы в Монте-Карло «Шут» был готов. Слишком простым, ученическим назвал его Григорьев, но Дягилев увидел положительные стороны этого спектакля:

— Из трех слагаемых балета — музыки, живописи и хореографии — последняя будет в этой постановке на третьем месте, но она своей неприхотливостью или простотой, как вы говорите, может возбудить известный интерес. Я боялся, что она будет хуже, чем получилась.

Прогноз Дягилева о «Шуте» отчасти оправдался, особенно для Парижа. Сезон в Театре Гетэлирик, начавшийся 17 мая, был очень коротким, всего неделю. В первый же день показали обе премьеры — «Квадро фламенко» и «Шута». Прокофьев сам дирижировал оркестром и полагал, что он имеет большой успех, хотя вместе с усиливающимися аплодисментами в зале раздавался и свист. Постановку «Шута» — первой его сценической вещи — он считал огромным событием в своей жизни. Друзья говорили Прокофьеву, что «теперь Стравинский выбит «Шутом» из седла и с досады щёлкает зубами». Но увидев «Весну священную», он испытал сильное потрясение, в его глазах Стравинский вновь встал «во весь свой рост». Тем не менее скрытое противостояние двух русских композиторов набирало силу.

После трёх премьерных представлений «Шута» в Париже Дягилев вновь попросил Прокофьева внести изменения в партитуру балета — сделать купюру и объединить пятую и шестую картины. Хотя по молодости лет Прокофьев нередко проявлял задиристость и боевитость, за что Дягилев назвал его однажды «господином Петушковым», он не рискнул протестовать против купюр и тотчас принялся за работу. В итоге, по сведениям американского музыковеда Стивена Пресса, более сорока процентов первоначального музыкального текста «Шута» было удалено или переписано.

Уже в начале июня последнюю купюру срепетировали, и в лондонском Театре принца Уэльского Дягилев провёл генеральную репетицию балета с приглашённой публикой и критикой. «Репетиция началась благополучно, — записал в дневнике Прокофьев. — Однако в середине первой картины оркестр стал врать. Я остановил, исправил и стал продолжать. В это время подлетел Дягилев, очень взволнованный, и прошептал: «Вы просрались на весь Лондон, не смейте больше останавливать, хотя бы у вас ни одного инструмента не было вместе, как будто это спектакль!».

Лондонская премьера «Шута» состоялась 9 июня. Успех, как показалось Прокофьеву, был «больше даже, чем на премьере в Париже». Но британские обозреватели думали иначе — «около 120 рецензий, из которых 119 было ругательных». Особенно из кожи лез видный критик Эрнест Ньюмен, уже давно и беспощадно атакующий Дягилева и Стравинского. Теперь он взялся и за Прокофьева: «Шут» обманывает надежды, так как спектакль скучен и выполнен на любительском уровне. Декорации <...> могли бы считаться сенсационными лет десять тому назад <...> Хореография бедна, и танцоры явно не знают, что с ней делать. Прокофьев со своей музыкой напоминает молодого человека, старающегося казаться ужасным смельчаком, а на самом деле лишь наводит скуку».

Дягилев публично выступил в защиту Прокофьева, при этом упрекнул своего оппонента в том, что тот мыслит как провинциал, и назвал его «несносным старцем» критики. Подливая масла в огонь, Ньюмен продолжал пикировку и 31 июля, на следующий день после закрытия гастролей труппы Дягилева в Лондоне, читатели газеты «Санди таймс» узнали от него невероятную новость: «Русский балет если ещё не почил в бозе, то уже умирает».

Понятно, что с такой убийственной критикой продолжать эксперимент со Славинским было бы бессмысленно. Дягилев, впрочем, не унывал и не бездействовал. Размышляя о новом репертуаре, он ещё ранней весной принял решение поставить один из лучших русских балетов — «Спящую красавицу» в оригинальной хореографии Мариуса Петипа. Конечно, жаль, что на какой-то срок ему пришлось свернуть с новаторского пути антрепризы, но этот шаг в сторону был почти единственным выходом из создавшегося положения. Решению Дягилева благоприятствовало то обстоятельство, что режиссёр балетной труппы Мариинского театра Николай Сергеев, покинувший Россию три года назад, привёз в Париж подробные записи нескольких петербургских спектаклей, в том числе и «Спящей красавицы».

Именно этот большой трёхактный балет-феерия, впервые поставленный в 1890 году, оказался, по мнению Бенуа, «прекрасным увенчанием» всего творчества Петипа. «Едва ли я ошибусь, — утверждал позднее Бенуа, — если скажу, что, не будь тогда моего бешеного увлечения «Спящей» <...>, если бы я не заразил своим энтузиазмом друзей, то и не было бы «Ballets Russes» и всей порождённой их успехом «балетомании». Дягилев ничуть не сомневался, что самым подходящим художником для постановки этого балета является Бенуа, блестящий знаток эпохи Людовика XIV, однако вызвать его из России в данный момент было, увы,

невозможно. После неудачной попытки привлечь Андре Дерена в качестве декоратора Дягилеву пришлось уговаривать Бакста, пообещав ему заплатить 28 тысяч франков за шесть декораций и эскизы ста костюмов.

На постановку «Спящей красавицы», названной в Лондоне «Спящей принцессой», Дягилев получил огромную сумму — 20 тысяч фунтов стерлингов, или 1 миллион 220 тысяч французских франков (по курсу 1921 года). Эти деньги ему ссудил Столл, он же сдал в аренду Театр Альгамбра, а возврат денег должен был осуществляться из кассовых сборов. Дягилев щедро расходовал полученные средства. Как настоящий русский барин, он совершенно не знал слова «экономия». Стоимость одного костюма, по свидетельству Сирила Бомонта, доходила до 50 фунтов. «Казалось, Дягилев хотел превзойти постановку петербургского театра и поразить Лондон шедевром, созданным в России», — писала Бронислава Нижинская, которая была снова принята в труппу «Русских балетов».

Совсем недавно она уехала из России. В Вене встретилась с большим братом Вацлавом, но тот даже не узнал её. «Пожалуйста, организуйте мой немедленный отъезд из Вены. Я хочу работать с Вами», — телеграфировала она Дягилеву 25 июля, и он, конечно же, помог ей и с визой, и деньгами. Нижинская активно участвовала в постановке «Спящей», танцевала фею Сирени и фею Виолант, сочинив для этих партий новые вариации на тему Петипа и развив в них большую виртуозность. Она же придумала новую вариацию принцессы Авроры, арабский и китайский танцы из «Щелкунчика» (включённые Дягилевым в лондонскую постановку «Спящей») и необычайно популярный танец трёх Иванов в финальном дивертисменте. Дягилев с интересом наблюдал за работой Нижинской и, надо полагать, возрадовался, поверив в её балетмейстерский талант.

Тем временем труппа «Русские балеты» значительно увеличилась. Если летом она насчитывала 40 человек, то осенью в ней было уже больше шестидесяти. На главные роли Дягилев искал лучших балерин и первых танцовщиков Мариинского театра, впитавших традиции Петипа. Ему удалось подписать контракты с О. Спесивцевой, В. Трефиловой, Л. Егоровой, П. Владимировым и А. Вильтзаком. А на роль злой феи Карабос Дягилев пригласил итальянскую балерину Карлотту Брианцу, которая 31 год назад исполняла главную партию на премьере «Спящей красавицы» в Санкт-Петербурге. Теперь ей было уже 54 года, она немного пополнела, но выглядела молодо. Переговоры с ней велись в Париже, в присутствии балетного критика Валериана Светлова, который впоследствии вспоминал: «Дягилев полушутя-полусерьёзно и осторожно спросил её:

— Могли бы вы, Карлотта, протанцевать Аврору?

Она сначала рассмеялась и долго не могла прийти в себя от изумления. Потом задумалась и, как бы отвечая на свои мысли, сказала:

— Нет, это невозможно. Во всяком случае, сейчас — совершенно невозможно. Я отстала. Мне потребовался бы минимум год, чтобы восстановить мою технику. Да и то...

— Но мне бы хотелось иметь имя Брианцы, первой создательницы «Спящей красавицы», на афише первого её возобновления в Лондоне.

— Так что же! — сказала вдруг Брианца. — Это возможно. Я могу предложить нечто другое: хотите, я сыграю в «Спящей» роль феи Карабос?»

Контракт с ней Дягилев подписал в тот же день. Таким образом, он установил прямую связь с первоначальной постановкой. Хотя его главной целью было воссоздать балет с учётом всех тонкостей стиля Петипа, это не мешало ему вводить туда новый материал. Он уже основательно потрудился над музыкальной редакцией балета Чайковского. Изучил партитуру, сравнил её с клавиром и, по словам Григорьева, «вычеркнул всё, что казалось ему скучным».

Он проигрывал балет в четыре руки то с Нувелем, то со Стравинским и по ходу игры не мог не вспомнить смешную историю об Антракте (музыкальном номере в клавире «Спящей»), которую знали все меломаны и театралы старого Петербурга. На генеральной репетиции балета, накануне премьеры, присутствовал Александр III. Когда дошли до Антракта, император как раз в этом месте зевнул и сказал сидевшему рядом композитору: «Чайковский, здесь что-то скучно». «Этого было достаточно, чтобы Антракт немедленно был пропущен и даже не включён в оркестровую партитуру», — напомнил Дягилев и решил восстановить его в своей лондонской постановке, поручив Стравинскому оркестровать этот Антракт по клавиру, а заодно и ещё пару отсутствующих в партитуре номеров (вариацию Авроры и заключительную часть финала). «От этих изменений партитура несомненно улучшилась», — уверял всех Григорьев, научившийся с полуслова понимать своего директора. Негромко сомневался в этом Светлов, оправдывая все новшества в хорошо ему известном спектакле лишь тем, что «Дягилев любил «освежать» старые произведения».

С удивительной энергией Дягилев руководил постановкой «Спящей красавицы», не упуская из виду ни одной детали. Григорьеву это «напоминало его активность в пору организации первого парижского Сезона». Репетиции могли продолжаться до поздней ночи, когда на них

присутствовал Дягилев. «В такие моменты его не волновала ни растущая плата за сверхурочную работу, ни сколько часов это занимает, ни даже тот факт, что он сам уже давно ничего не ел», — сообщил С. Бомонт. Баксту тоже пришлось забыть о покое. Дягилев, как обычно, до последнего дня требовал от него вносить изменения в театральные эскизы. «Бакст превзошёл себя, — сообщали лондонские газеты. — Не знаешь, чем больше восхищаться — мастерством архитектоники декораций и их красочностью или поразительными костюмами, каждый из которых — произведение искусства, достойное музея...»

Задолго до премьеры «Спящей» пресса сильно подогрела интерес публики к этому неординарному событию в театральной жизни Лондона. Стравинский в газете «Таймс» дважды излагал свой восторженный взгляд на музыку Чайковского, отмечая её свежесть, силу и редкий мелодический дар. «Тем не менее наше увлечение той задачей, чтобы защитить талант Чайковского в Европе от всеобщего непонимания, осталось безрезультатным. Чайковского и даже Глинку Европа никогда не поймёт», — с грустью констатировал Дягилев. «После «Волшебной лавки» и «Треуголки» старый шедевр Чайковского и Петипа ожидался представителями «передового отряда» со смешанными чувствами, — вспоминал английский писатель С. Ситуэлл. — Перспектива пяти действий и трёхсот костюмов Льва Бакста вселяла в меня радостное ожидание. Во время первого антракта один несчастный сказал мне, что его тошнит от всего этого, что это полнейшая деградация, особенно в музыке. <...> Но для кого-то, как и для меня, любившего музыку «Щелкунчика» с детства, это даже не могло быть поводом для обсуждения».

Вокруг «Спящей» между тем разгорались жаркие споры. Этот балет расколол и публику и критику. Эстеты блаженствовали и неистово аплодировали. А модернисты равнодушно пожимали плечами — спектакль воспринимался ими как антитеза всему тому, что Дягилев научил их ценить в искусстве раньше. «В результате мы имеем то, что и можно было представить, — балет ранних девяностых, балет, в котором даже госпожа Лопухова и господин Идзиковский не смогли произвести впечатление, балет, который разодет в пух и перо и тянется три часа, балет, восхищающий тех, кто ненавидит «Весну священную», — писал один критик и вопрошал с нескрываемым разочарованием: «Что стало с господином Дягилевым?»

А со стороны эстетов известный художник Эдмунд Дюлак на страницах старейшей воскресной газеты «Обсервер» призывал обратить внимание на то, что «в данном случае Дягилев предлагает зрелище как

другую грань чудесного искусства своей уникальной труппы». Вскоре в британском иллюстрированном еженедельнике «Скетч» появилась мастерски исполненная карикатура Дюлака, где он изобразил Бакста в образе доброй феи, ведущей «очаровательного принца» Дягилева (во фраке и знаменитой шубе нараспашку) к замку Спящей принцессы.

Той же лондонской зимой Дюлак рисовал портрет Ольги Спесивцевой, которая рассказала Борису Кохно о своих сеансах у художника «и о том, как Дюлак объяснялся ей в любви, то есть просто полез целоваться». «Дюлак сделал 5 рисунков и все отложил в сторону — не удались. Начал 6-й со слезами на глазах. Получился, как она говорит, Боттичелли. Но она с ним поругалась...» — писал 10 декабря в дневнике Кохно. Когда он в тот же день рассказал Дягилеву про свои регулярные дневниковые записи, тот почему-то удивился, решительно не одоббив такого занятия. «И стал говорить, что из этого получается уйма бумажная, никому не нужная. Что дневник никогда исправлять нельзя. Его отец говорил, что писание дневников — признак дурачества (между прочим). Расстроился я», — признавался Кохно, но всё же некоторое время продолжал фиксировать будничные события в тетрадке.

Значительную часть времени он проводил с Дягилевым и Нувелем, который в интересах своего друга негласно за ним присматривал. «Где Борис? Жить я без него не могу», — голосил с нарочитостью Валечка и нередко называл юного дягилевского секретаря «разгильдяем» и бездельником. «В[алечка] — шут гороховый. <...> всё время скандалит», — отмечал Кохно в дневнике. «Я сказал вчера Серёже, что В[алечка] — человек грубый и что частое соседство с ним тяготит. Валечка — вылитая тётка Мэри (моя бабка), которая была скупа, ехидна, читала всем нравоучения, такая пустяшная, такая мелочная, скупая и неважная, и косила левым глазом. Мы её, понятно, не любили. А я привык быть в кругу милых, молодых приятелей. Тех, которые относятся ко всему легко, не глухи, не слепы, увлекаются, довольствуются мелочами», — писал Кохно, тут же под конец не случайно добавив, что Сергей Павлович «в жизни простой». Вот это ему было приятно отметить.

На досуге Дягилев, Нувель и Кохно вместе читали новые книги русских поэтов, вышедшие в свет в Петрограде и в русском издательстве «Скифы» в Берлине — «Христос воскрес» Андрея Белого, «Скифы» и «Двенадцать» Блока, «Триптих» Сергея Есенина. «Мистическое» течение в советской поэзии пришлось по вкусу Дягилеву:

— Мистицизм — ведь это реакция. Чем эти люди большевики? Они писали и без большевиков.

— Конечно, писали. Но если бы не было большевиков, они бы не написали того, что они пишут.

— Ну, конечно. Но если бы не было русской истории, то «Борис Годунов» не был бы написан. Если бы не было природы, то не было и Серёжи. Это просто — уметь реагировать на то, что вокруг происходит...

Со дня премьеры (2 ноября) «Спящую принцессу» в Альгамбре показывали ежедневно, сначала семь, а затем даже восемь раз в неделю. Балет, длящийся целый вечер, был совершенно новым явлением для британской публики. Спектакль посмотрели английский король Георг V и королева Мария, а также гостивший у них король Норвегии Хокон VII с семьёй. О посещении театра норвежскими высокими гостями Кохно записал в дневнике 12 декабря: «Тревожимся до спектакля. Заходим посмотреть, как украшен театр (ложи в розах и голубых материях). <...> Король приезжает без четверти 9. Зал полон. На сцене волнение... Публика пыталась отметить криком появление Нижинской, но тут же, как бы опомнившись, переставала. Вопили при появлении Лидии [Лопуховой]. Королевская чета немедленно взялась за программу: «Кто это, дескать?» И первое, чему они аплодировали, это было *Pas de deux*. <...> Ну, потом пошло. Все аплодировали не переставая. Появилась Спесивцева — галдёж. <...> С. П. [Дягилев] был в ложе у Короля. Хвалили, пели, как могли. И действительно, танцевали ведь чудесно».

Примерно так всё продолжалось до Рождества. Затем кассовые сборы начали падать, что не могло не вызвать разочарований Дягилева, почему-то надеявшегося на ежедневный прокат «Спящей» в течение шести месяцев. «Ещё не наступило время для многоактных спектаклей, — полагал Григорьев. — Это нравилось ограниченному кругу зрителей, который быстро сужался». Почему же Дягилев не предусмотрел этого? Ведь публика не привыкла смотреть один и тот же балет полгода, изо дня в день. И не только в Лондоне, но даже в Москве, и в Петербурге-Петрограде, где постановки многоактных балетов имели давние традиции и почти всегда пользовались любовью зрителей. Несмотря на грандиозную работу, проделанную Дягилевым, его надежда на продолжительный успех «Спящей» была слишком зыбкой и необоснованной. В его иррациональном (если не сказать авантюрном) ведении лондонского Сезона просматривается, с одной стороны, излишняя барская самоуверенность, а с другой — несомненно, русский народный авось.

Сэр Столл, по сведениям Григорьева, предлагал вернуться к обычным программам и перемежать «Спящую принцессу» с одноактными балетами, но Дягилев отказался, узнав, что в случае финансового краха дирекция

Альгамбры намерена конфисковать весь театральный реквизит «Русских балетов». А между тем арест грозил и самому Дягилеву, который не имел возможности погасить оставшийся долг (больше десяти тысяч фунтов). Поэтому незадолго до конца Сезона он незаметно — «по-английски», как говорят французы, — покинул Лондон, а попросту сбежал, оставив труппу на попечение Нувеля и Григорьева, и таким образом пожертвовал в пользу кредиторов драгоценными костюмами и декорациями Бакста.

После отъезда Дягилева на тонущем корабле «Русских балетов» возникла реальная угроза забастовки танцовщиков, не получивших полной оплаты. Бунт удалось предотвратить, и последнее представление «Спящей» всё-таки состоялось 4 февраля 1922 года. В итоге за три месяца в Альгамбре спектакль был показан 105 раз. «Последний из них был подлинным триумфом. Публика не хотела расходиться, и стоило немалого труда очистить театр», — сообщал очевидец. «Великолепной катастрофой» Дягилева назвал этот балет один из английских критиков.

Едва ли нашего героя сильно волновало свалившееся на его голову банкротство. Материальные трудности — дело для него обычное, он переносил их легко. Но вот его малодушный побег из британской столицы, досрочно завершённый Сезон, бьющий по престижу антрепризы, и брошенная на произвол судьбы балетная труппа, которая стала, как и в начале мировой войны, рассыпаться, доставляли ему массу душевных терзаний.

Самым неприятным воспоминанием была крайне неудачная премьера «Спящей красавицы». В тот вечер казалось, что палки в колёса летят со всех сторон. Мало того что Спесивцева, поскользнувшись, упала и на глазах у изумлённой публики просидела «в величавой позе» и «с молящим взглядом» на сцене до конца своей вариации, так ещё подвела скверная, скрипучая машинерия в Альгамбре, сведя на нет наиболее важные сценические эффекты. По техническим причинам спектакль пришлось остановить, и в этом непредвиденном антракте Дягилев приказал оркестру играть финал Пятой симфонии Чайковского. Мечтавший в наилучшем виде преподнести лондонской публике «последнюю реликвию великих дней Санкт-Петербурга», он болезненно переживал из-за неудачи, был на грани нервного срыва и, по словам Стравинского, «рыдал, как дитя». Тем временем несносный критик Ньюмен строчил очередной пасквиль для «Санди тайме» и ликовал по поводу «самоубийства русского балета». В инцидентах на премьере «Спящей» суеверный Дягилев тотчас же усмотрел дурные знаки.

«Постановкой этого балета я чуть-чуть было не убил все моё дело

русского балета за границей, — писал Дягилев спустя несколько лет, приукрасив свою мысль мистической вуалью. — Я вижу в этом указание [свыше] (ибо вся наша жизнь создана из [таких] указаний) на то, что не моё [это] дело и не мне подобает заниматься восстановлением старых триумфов».

Глава двадцать пятая

«ХОЧЕТСЯ БЫТЬ ВПЕРЕДИ И РАБОТАТЬ НЕ ТОЛЬКО ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ЖИТЬ»

До начала апреля 1922 года дягилевские артисты находились в Лондоне «как бы» в отпуске. Среди них распространились слухи о скором закрытии «Русских балетов», что побудило некоторых искать себе работу в других антрепризах. А четыре танцовщика затеяли судебный процесс против Дягилева, требуя выплаты долга по зарплате. Таким шатанием и разбродом воспользовался Мясин, который недавно вернулся из гастролей по Южной Америке, заключил в Лондоне договор с театром Ковент-Гарден и переманил в свою небольшую труппу Лопухову, Соколову, Войциковского и Славинского (трое последних, между прочим, были истцами и в конце концов выиграли дело в суде). Нелегко пришлось Григорьеву, который позже вспоминал: «...я провёл в Лондоне два неприятнейших месяца, не зная, какого удара мне ещё ожидать. Велико же было облегчение, когда наконец я получил инструкции: привезти остатки труппы сначала в Париж, а затем в Монте-Карло».

На помощь Дягилеву, которому только что исполнилось 50 лет, в Париже пришла княгиня Эдмон де Полиньяк, страстная меломанка и, по словам Стравинского, «чудачка-американка с лицом Данте». Она предоставила в его распоряжение некую сумму, которая позволяла в течение полугода сохранить труппу «Русские балеты» и продолжать её гастрольную жизнь, но в условиях строгой экономии. Правда, это случилось уже после того, как Дягилев продал свои любимые запонки с чёрным жемчугом. Однако де Полиньяк помогла не только финансами. Заимев родственные связи с семьёй правящего князя Монако, она обещала более основательно «пристроить» дягилевскую труппу в Монте-Карло, чтобы «Русские балеты» обрели там постоянный статус, обеспечение и надёжную базу для репетиций. Договор о таких комфортных отношениях с театром в Монте-Карло будет подписан ближайшей осенью.

Кроме того, княгиня де Полиньяк любезно разрешила Дягилеву поставить балет «Лиса» на посвящённую ей Стравинским музыку «весёлого представления с пением». Полное название этого сочинения — «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана». Сперва сценография спектакля

была поручена Судейкину, который около года вынашивал замысел, но по ряду причин общение с ним не доставляло удовольствия ни Стравинскому, ни Дягилеву. Очевидно, и стиль Судейкина не вязался с народным духом постановки. И потому, воспользовавшись возникшей заминкой после очередного выяснения отношений, Дягилев написал ему: «Я думаю, что если бы я сейчас настаивал, то ты при дружбе ко мне согласился бы исполнить эту работу. Однако это не в моих принципах — каждый художник должен у меня сотрудничать за радость работы, а не из наилучших, даже дружеских чувств». Заявив о своём замечательном, похожем на праздничный тост, принципе — «за радость работы», Дягилев неожиданным образом отказался от услуг Судейкина и решил отдать «Лису» Ларионову, большому знатоку русского фольклора.

Аналогичная история произошла и с Бакстом. В 1921 году он получил заказ на сценическое оформление тогда ещё недописанной оперы «Мавра». Но когда Стравинский весной 1922-го завершил работу над партитурой, Дягилев решил поискать другого художника. К измене Баксту его склонил, по некоторым сведениям, Ларионов, предложивший в качестве декоратора Леопольда Штюльцваге, с которым он дружил и принимал участие в давнишних авангардных выставках «Стефанос» (1907) и «Бубновый валет» (1910) в Москве. Бывший ученик К. Коровина и Л. Пастернака, Штюльцваге обосновался во Франции в период между двумя русскими революциями. В 1917 году его жизнь кардинально изменилась, когда в парижской галерее *Bongard* Аполлинер организовал его первую персональную выставку и в тексте каталога подарил художнику-эмигранту новое имя на французский манер — Сюрваж.

Молва, что Дягилев ведёт переговоры с Сюрважем, в конце апреля дошла до Бакста. Тот, конечно, разозлился, угрожал взыскать за нарушение договора неустойку (десять тысяч франков) и в резкой форме заявил, что отказывается от дальнейшего сотрудничества с «Русскими балетами». «Дорогой друг Лёвушка, — отвечал ему лукавый и дерзкий Дягилев. — Мне очень жаль, что мысль, которая у меня только родилась в голове и не получила ещё даже окончательного осуществления, уже тебе известна ранее, чем я смог сам о ней сообщить». Бакст воспринял свою отставку очень болезненно, для него это была не очередная ссора, а окончательный разрыв. Правда, потом он довольно регулярно напоминал Дягилеву о себе, высылая ему вырезки из французских газет и журналов, в которых говорилось о «гениальном Баксте».

Восемнадцатого апреля «Русские балеты» открыли весенний Сезон в Монте-Карло, длившийся три недели. Поскольку премьерных спектаклей

здесь не намечалось, самым главным делом для труппы стала подготовка к ближайшим гастролям в Париже. На ежедневных репетициях восстанавливали старые балеты, давно не исполнявшиеся — «Видение розы», «Послеполуденный отдых фавна». Причём в последнем балете Дягилев предложил Брониславе Нижинской выступить в амплуа трагиста и сыграть главную роль — Фавна, то есть взять на себя роль брата и как бы творчески его изжить. Она легко согласилась на это. Мужских черт характера в ней было достаточно, да и лицом она очень напоминала брата, так что роль Фавна ей была не страшна. «Как жаль, Броня, что вы родились не парнем», — говорил ей Дягилев. Тогда же он поручил ей постановку «Лисы». Ещё в конце прошлого года он писал Пуленку: «Очень рад сообщить Вам, что у меня есть сейчас новый превосходный балетмейстер — Нижинская, сестра Нижинского, делающая чудеса».

Убедившись, что она справится с «Лисой», Дягилев занялся другим спектаклем, составив из лучших номеров «Спящей красавицы» одноактный дивертисмент «Свадьба Авроры». Директор Парижской оперы Жак Руше был очень недоволен такой заменой. Подписывая контракт с Дягилевым ещё прошлой осенью, он возлагал большие надежды прежде всего на «Спящую красавицу», с её роскошным сценическим оформлением и с участием звёзд Императорского балета. Теперь же его стала беспокоить судьба нынешнего Сезона, ему мерещился провал (в первую очередь, конечно, свой, а не Дягилева).

За несколько недель до начала гастролей «Русских балетов» в Париже Руше встретил Мясина, не имевшего на тот момент работы и на любых условиях согласного вернуться в труппу Дягилева. После недолгих размышлений Руше увидел свет в конце тоннеля и бодро взвалил на себя роль посредника в перемирии, которое, по его мнению, будет непременно содействовать успеху Сезона. «Г-н Руше вызвал меня в театр и, когда я пришёл, сказал, что возле кабинета в коридоре ждёт Мясин, — сообщал Дягилев из Парижа Григорьеву в Монте-Карло. — Он намерен спросить, не возьму ли я обратно в труппу его самого и всех его танцовщиков. Он не будет возражать против того жалования, которое ему положат». Но русский импресарио тогда не пожелал встречаться со своим бывшим воспитанником и, выдержав внушительную паузу, дал ответ директору оперы, что не видит причин принимать предложение Мясина.

Григорьев объяснял такое решение Дягилева исключительно его желанием отомстить. Обида, конечно, ещё не прошла, но на первый план здесь вышло, скорее всего, нежелание строить дальнейшие планы с Мясиним, тем более что в труппе появился новый хореограф, сулящий

открыть второе дыхание «Русским балетам». Нижинская тоже придерживалась принципа «за радость работы», сумев доказать это во время постановки «Спящей красавицы».

Что касается этого балета, то Дягилев долго не мог смириться с невозможностью показать его в Париже. Есть как минимум два свидетельства того, что он пытался вернуть (то есть выкупить) бакстовскую сценографию «Спящей». Соглашение с Лондоном, по версии Светлова, было достигнуто, но «костюмы оказались вконец испорченными и не поддающимися никакому ремонту». Иначе рассказал об этом Жорж Мишель: «Напрасно мы собрали четыреста тысяч франков, которые Дягилев предложил Столлу вместо затребованных семисот. Столл остался непреклонен». Уже не важно, кто из двух свидетелей был ближе к истине, детали сходились лишь в том, что попытка Дягилева провалилась.

В конце концов он нашёл не лучший, но, пожалуй, единственный выход из сложного положения — использовать в «Свадьбе Авроры» довоенные декорации и костюмы Бенуа к «Павильону Армиды» и срочно изготовить по эскизам Гончаровой новые костюмы для сказочных персонажей балета, таких как Кот в сапогах, Мальчик-с-пальчик, Красная Шапочка и Серый Волк.

На пути «Свадьбы Авроры» к парижскому успеху стояло ещё одно препятствие, о котором вспоминал Светлов: «Зная нелюбовь французов к Чайковскому, Стравинский предпринял в прессе кампанию для «реабилитации» этого композитора. Но ничто не помогло. На оркестровой репетиции в Гранд-оперей музыканты сложили свои инструменты и отказались играть.

— Эта музыка совершенно недостойна оперного оркестра и не для нашего театра, а для Фоли-Бержер, — заявляли они дягилевскому дирижёру [Г. Фительбергу].

Пришлось обратиться за помощью к директору [Ж. Руше], который объяснил музыкантам, что «синдикальные права» не дают им права критики произведений и вмешательства в репертуар». Тем не менее премьера «Свадьбы Авроры», состоявшаяся в Парижской опере 18 мая, в первый день открытия Сезона, имела успех. «Вся труппа оказалась на высоте», — отметил Григорьев. В главных партиях выступали уже немолодая Вера Трефилова и Пётр Владимиров, в недалёком прошлом любимец последнего русского императора. В роли Авроры Дягилев хотел видеть Ольгу Спесивцеву (которая была на 20 лет моложе Трефиловой), он страстно мечтал познакомить французов с её удивительным искусством.

«Облик Спесивцевой, обрекавший её на гениальность, облик этот не

может лгать, — утверждал А. Левинсон. — Для чего-то она родилась с чертами романтической Пери, очами байроновской гречанки...» После гастролей в Лондоне Спесивцева отправилась в Россию, но, сделав остановку в Германии, заключила там договор с частной антрепризой на всё лето. Между тем среди русских эмигрантов в Париже о ней ходили дурные слухи. Своим близким знакомством с советскими комиссарами и чекистами она заработала себе репутацию Красной Жизели, её считали даже шпионкой, поставив в один ряд с Матой Хари. Говорили, что в Лондоне её повсюду сопровождали под видом танцовщиков два секретных агента, приставленных к ней советскими властями.

Впрочем, эмигрантские политические сплетни мало интересовали Дягилева. Его мысли шли в другом направлении. Он изложил их 15 июня в письме к Спесивцевой: «...Наша лондонская эпопея не дала того, что от неё ожидали. Театральный кризис дополнил кризис материальный. В Париже я опять воспрянул духом и мечтал о Вашем возвращении. У В. Нувеля уже была виза в кармане и необходимые средства, чтобы ехать за Вами, но работа некоторых благонамеренных соотечественников парализовала добытое мною разрешение для Вашего въезда во Францию и тем самым коренным образом изменила мой парижский Сезон. Я давно не имею никаких от Вас сведений, кроме кратких известий, что Вы в Берлине и собираетесь возвращаться в Россию. Это последнее меня сердечно огорчило, не потому что я не понимаю Вашего желания вернуться домой, а потому что таким образом я Вас надолго потеряю, а для меня это горько и обескураживает меня в моей художественной работе.

Мне передавали, что Вы не хотели продолжать работу со мной <...>, потому что я человек безденежный, а Вы мечтали о «золотых горах». Мне хочется думать, что это не так, потому что это не связывается с Вашим образом, который живёт в моей душе и который мне мил. <...> И всё же я пишу Вам это в надежде нашего сближения. Я имею основание думать, что здешний запрет на визу не окончательный. <...> Зимний сезон начнётся в октябре в Бельгии, и я был бы счастлив, если бы мы могли вновь объединиться хотя бы на два-три года, чтобы делать новую работу и создавать новые ценности. Хоть и тяжело живётся, всё-таки хочется быть впереди и работать не только для того, чтобы жить. Подождите уезжать [в Россию]. Может быть, уедем вместе. А пока напишите мне скорее о себе...»

Ближайшие годы мысль о поездке в Советскую Россию будет сильно занимать Дягилева. Он уже восемь лет не был на родине и сильно тосковал. Наряду с этим в нём проснулся интерес к русским книгам — «книжечкам»,

как он их любовно называл, особенно к старым, дореволюционным изданиям. Он начал их собирать.

«Первая книга, положившая начало его русской библиотеке, собранной к концу жизни, была альманах «Новоселье», вышедший в свет в Петербурге в 1833 году, — вспоминал Б. Кохно. — На фронтисписе сборника запечатлена группа писателей и поэтов (среди них нетрудно заметить Пушкина), собравшихся за праздничным столом. В этом томе был впервые напечатан «Домик в Коломне» Пушкина, который послужил литературной основой комической оперы Стравинского «Мавра». С того дня, как Дягилев приобрёл «Новоселье», собирание старинных русских книг и рукописей стало предметом его бурной и всепоглощающей деятельности. То, что поначалу было не более как забавой, своего рода хобби, стало смыслом жизни. Это увлечение со временем приобрело характер одержимости — оно, скажем, могло внести коррективы в режим дня и даже в маршруты его предстоящих поездок по миру».

Ещё один экземпляр альманаха «Новоселье» Дягилев подарил своему молодому секретарю и либреттисту с такой надписью: «Моему дорогому Борису Кохно, в память первого представления «Мавры» в Парижской опере, 3-го июня 1922 года. Преданный Сергей Дягилев». В тот памятный день Кохно обнаружил эту реликвию «у своего прибора под салфеткой» перед ужином в ресторане. Очевидно, дягилевский культ Пушкина, ярко проявившийся в мирискуснический период, вновь напомнил о себе.

Замысел оперы «Мавра», по словам Стравинского, «возник из нашего беспредельного преклонения перед Пушкиным и нашей общей любви к великому поэту, чьё имя иностранцы знают, увы, лишь по словарям, но чей гений во всём своём разнообразии и универсальности был нам не только бесконечно дорог и мил, но и воплощал для нас целую программу». В своём сочинении Стравинский расширил эту программу, опера имела посвящение: «Памяти Пушкина, Глинки и Чайковского». Однако театральная премьера «Мавры» провалилась. «Можно было подумать, что театр пуст», — вспоминал Кохно. Всего четыре вокалиста смотрелись слишком одиноко на огромной сцене Парижской оперы. Но совсем иначе прошло первое исполнение «Мавры» в программе организованного Дягилевым концерта русской музыки в зале отеля «Континенталь». В тот вечер, 29 мая, по свидетельству Кохно, «опера имела триумфальный успех» и первый же её дуэт был встречен овацией.

Сезон в Париже с 17 июня продолжался в относительно новом мюзик-холльном театре Могадор в течение двух недель. Прежний репертуар был дополнен балетами «Женщины в хорошем настроении» и «Шут». К труппе

присоединилась приехавшая из Лондона Карсавина, которая таким образом отмечала 20-летие своей творческой деятельности. И тут к Дягилеву обратились члены правления Союза русских писателей и журналистов в Париже с просьбой организовать благотворительное выступление «Русских балетов» — в пользу этого самого союза, основанного два года назад и поначалу державшегося в стороне от политики.

Хотя Дягилева едва ли можно назвать эмигрантом — он не эмигрировал, а просто работал за границей, — его не могли не волновать проблемы русской эмиграции. С соотечественниками его сближало не только общее дело — сохранить, приумножить и прославить русскую культуру за рубежом, но и щемящее чувство тоски по родине. Не секрет, что в те годы русские литераторы во Франции, даже самые известные, испытывали крайнюю материальную нужду. Поэтому Дягилев охотно согласился на благотворительное представление, решив совместить полезное с приятным — отметить заодно и творческий юбилей Карсавиной, всеобщей любимицы публики. Он предоставил ей роль бенефициантки на «Галей Карсавиной» — именно так назывался тот спектакль, состоявшийся 27 июня в парижском театре Могадор.

В конце июля «Русские балеты» вновь выступали в Марселе (первый раз они там были в середине мая), участвуя в культурной программе Колониальной выставки. Спектакли шли под ярким солнцем на эспланаде недалеко от выставочного дворца, в окружении большой и пёстрой толпы зрителей. Из Марселя труппа переехала в Женеву, где в начале августа дала несколько спектаклей в Гранд-театре, затем держала путь в Бельгию, в Остенде. А Дягилев между тем из Женевы отправился в Италию, доверив руководство труппой Нувелю.

Август он провёл в любимой Венеции, на острове Лидо. Тогда же там отдыхали Айседора Дункан и Сергей Есенин. Прошёл уже год, как «товарищ Дункан» с одобрения высокопоставленных партийных чиновников Советской России открыла детскую школу танца в Москве. Презрев свою мировую славу, которая, правда, была уже на закате, Айседора, по её же словам, «оставила Европу, где искусство раздавлено коммерцией». Она была уверена, что «в России совершается величайшее в истории человечества чудо», и гордо называла себя «красной». «I'm red, red!» — азартно кричала Айседора, ударяя себя в грудь. Однажды в московской мастерской художника Якулова она впервые увидела молодого поэта с голубыми глазами и копной золотых волос. Ей показалось, что они знакомы уже сто лет. В мае 1922 года она заключила с ним брачный союз, стала носить двойную фамилию — Дункан-Есенина, и они вместе

отправились в «медовое турне», на Запад. Только тогда, в августе 1922 года, а не двумя годами позже, как сообщал Лифарь в книге «Дягилев и с Дягилевым», могла состояться в Венеции встреча русского импресарио с «молодожёнами» из Советской России^[56].

Во время этой встречи Дягилев, надо полагать, получил немало сведений — из первых рук — о художественной жизни современной России. Метаморфоза, случившаяся с Айседорой, поражала его воображение. Как оказалось, она обожала Чайковского, особенно его Шестую симфонию, которую называла «жизнью человечества», часто под неё танцевала в России. Из русского языка Айседора знала лишь отдельные слова и короткие фразы, а когда Есенин читал свои стихи, содержание которых ей было непонятно, она всякий раз слышала в них чудесную музыку, не могла не признать их гениальность, неуёмно восторгалась и порой пускалась в пляс. «Они любили друг друга, но как-то совсем уж необузданно», — заметили тогда очевидцы. Однако бросающаяся в глаза экстравагантность этой пары ничуть не смущала Дягилева. Ему уже приходилось слышать о их скандалах и пьяных дебошах, недавно устроенных в Берлине.

После относительно спокойных гастролей Айседоры в Брюсселе здесь, в Венеции, остановившись на полмесяца в отеле «Эксельсиор» на Лидо, они с новой страстью предались Вакху. В один из этих дней Есенин вдруг исчез как тень в полдень, и Айседора, прихватив бутылку шампанского и солёный миндаль, отправилась на автомобиле искать мужа по всему острову, подозревая, что тот завалился спать под каким-нибудь кустом. По дороге она клялась, что сведёт счёты с жизнью, если найдёт Есенина мёртвым. Айседора не оставила без внимания ни одного куста и ни одной живой изгороди на Лидо. Разомлевшая от жары и выпитого, к вечеру она клевала носом. Выйдя из машины, пошла танцующей походкой на пляж, принадлежавший отелю, и блаженно растянулась на песке. «Нет, не думаю, что я сейчас покончу с собой: ноги мои по-прежнему красивы!» — сказала она служившей у неё польке-переводчице, полдня сопровождавшей её в поисках беглеца. Поэт в конце концов нашёлся сам. Тем же летом супруги побывали ещё в нескольких городах Италии, затем уехали в Париж, став самыми первыми советскими гражданами, въехавшими на территорию Франции.

Труппа Дягилева между тем совершала большое турне, названное Григорьевым «калейдоскопическим», вероятно, потому, что в восьми городах четырёх европейских стран — Швейцарии, Бельгии, Испании и Франции «Русские балеты» выступали всего по два-три дня, максимум

неделю, как в Сан-Себастьяне и Брюсселе. 1 ноября это турне завершилось в Льеже.

Дягилев в это время занимался другими делами — налаживал контакты с Монако, подписав договор, по которому его труппа получила «зимнюю прописку» в Монте-Карло. Во второй половине октября он ездил с Кохно, Стравинским и Прокофьевым в Берлин, превратившийся за два последних года в крупнейший центр русского зарубежья, чему способствовал массовый отток интеллигенции из Советской России. До середины 1920-х годов Берлин подобно мосту соединял две разъятые ветви русской культуры. Может быть, Дягилев надеялся, что встретит здесь Спесивцеву и уговорит её присоединиться к «Русским балетам»? Увы, в начале осени она уже вернулась на родину. Но, пожалуй, больше всего привлекала Дягилева Первая русская выставка, организованная Наркомпросом РСФСР и открытая 15 октября в галерее Ван Димена на одной из главных улиц германской столицы — Унтер-ден-Линден, по соседству с Советским посольством.

Около тысячи экспонатов этой выставки впервые давали возможность немецкой публике увидеть, как выразился Луначарский, «кусочек жизни Советской России». Вот этот «кусочек» и был нужен Дягилеву. В данном случае им двигала не только ностальгия, но и огромный интерес к художественной культуре родной страны. Этим же объяснялись его регулярные контакты с русскими художниками зарубежья. Он, несомненно, оказал поддержку инициативной группе художников, решившей весной 1921 года на новом историческом витке возродить общество «Мир Искусства» в Париже и устроить в начале лета шикарную выставку в галерее *La Voetie*, а затем показать её на Осеннем салоне. Ну а здесь, в Берлине, Дягилев познакомился с художником-эмигрантом Павлом Челищевым (которого позднее он привлечёт к своей антрепризе), а также с Петром Сувчинским, видным представителем евразийства, и с советским поэтом Владимиром Маяковским.

Немало времени потратил Дягилев на посещение берлинских книжных лавок и магазинов, торгующих русскими книгами, их было больше десятка, как и русских издательств в Германии. Был он и в «Москве», крупнейшем русском книжном магазине, и в «Россике», антикварном магазине русских книг, владел которым эмигрант Юлий Вейцман, вскоре ставший консультантом и поставщиком Дягилева-библиофила.

Поэт Маяковский — откровенно хулиганского облика — «ужасный апаш», согласно дневниковым записям Прокофьева, «очень благоволил к Дягилеву, и они каждый вечер проводили вместе, яростно споря, главным

образом о современных художниках». «Дягилев под конец даже стучал руками по столу, наседая на Маяковского. Следить за этими спорами было очень любопытно, — сообщал Прокофьев. — ...Зато чем Маяковский одержал истинную победу, так это своими стихами, которые он прочёл по-маяковски, грубо, выразительно, с папироской в зубах. Они привели в восторг и Стравинского, и Сувчинского, и Дягилева; мне они тоже очень понравились». Их общение в Берлине закончилось тем, что импресарио пригласил Маяковского в Париж, обещая помочь с гостевой визой. Он сдержал своё слово и, мало того, организовал для советского и, как его нередко называли, «революционного» поэта большую культурную программу, которая предусматривала ряд встреч и знакомств с деятелями искусства русского зарубежья и Франции.

Пребывание Маяковского в Париже длилось всего неделю (18–25 ноября). В эти дни он посетил мастерские Пикассо, Брака, Леже, супругов Делоне и некоторых других художников, нанёс визит Стравинскому в музыкальную студию, которую тот снимал у фирмы «Плейель», и вместе с Дягилевым был (разумеется, вне плана) на похоронах Марселя Пруста, умершего в день приезда поэта во французскую столицу. А 24 ноября Союз русских художников в Париже и эмигрантский журнал «Удар», лояльный к Советской России, чествовали Маяковского в кафе «Обсерватуар» на бульваре Пор-Рояль. Полсотни участников банкета, среди которых были Дягилев, Кохно, Нувель, Гончарова, Ларионов, Сюрваж, Билибин, Робер и Соня Делоне, художник-пурист Амеде Озанфан и основатель дадаизма Тристан Тцара, поставили автографы на подписном листе. Гончарова, знавшая Маяковского по московским футуристическим акциям начала 1910-х годов, позднее вспоминала, что ей «пришлось первой говорить вступительное слово», что «выступали и французы и говорили с большой симпатией» к советскому поэту, «кованные литые стихи» которого поражали чудесами «простоты, ясности ритма, слога, слова и мысли».

Вернувшись в Москву, Маяковский выразил глубокую признательность Дягилеву, отправив ему двухтомник своих стихов, недавно вышедший из печати, с дарственной надписью и дружеское письмо. «Изрядно насорил в Москве статьёй о поездке. <...> Наиболее продуманное отложилось в книжку, 7-дневный смотр парижской живописи. <...> Ни один штрих не затерялся в моём чемодане (ни в кожаном, ни в головном). Разговор о возможной демонстрации искусства моих парижских друзей [в Москве] принят весьма сочувственно. Привет прекрасному Пикассо и столь же — Делоне. Жму руку», — писал Маяковский Дягилеву, добавив в конце, что всегда готов «к услугам любого

калибра и веса». Время от времени они будут поддерживать контакты. Ларионов с энтузиазмом проиллюстрирует поэму Маяковского «Солнце», которую выпустит в свет в 1923 году советское издательство «Круг». А молодой дягилевский секретарь получит от поэта в подарок книгу избранных стихов с таким панибратским автографом: «Милейшему Кохно от такого же Маяковского».

Труппа «Русские балеты» в ноябре обустроивалась в Монте-Карло. Дягилев сократил её до тридцати человек, уволив самых слабых танцовщиков. Но вскоре труппа снова стала увеличиваться. В течение 1923 года в неё вошли Алиса Никитина, покинувшая берлинскую балетную антрепризу Б. Романова, симпатичная ирландка Нинет де Валуа и пять учеников Нижинской, приехавших из Советской России, среди которых был Сергей Лифарь, оказавшийся «полным неучем». По поводу пяти последних «папа» Григорьев вспоминал: «Когда Дягилев впервые их увидел, он сделал гримасу и заметил, что, похоже, не стоило беспокоиться и тратиться на дорогу, чтобы их везти».

Радеющий об усилении балетной труппы Григорьев уговорил своего директора простить дезертиров, год назад ушедших к Мясину и теперь оставшихся без работы, и вскоре сам съездил в Лондон за Соколовой, Войциковским и Славинским. Осенью в труппу вновь был принят Патрикеев — Патрик Кей, неплохо танцевавший в кордебалете в лондонской постановке «Спящей красавицы», что отмечала даже Спесивцева. Возвращению англичанина настойчиво содействовала его наставница Серафима Астафьева. При повторном ангажементе Дягилев осторожно, но в то же время и весьма заманчиво пообещал ему сольские партии и предложил новое, звучное сценическое имя — Антон Долин. «У меня на уме были две вещи — моя карьера и Дягилев. Я буду неискренен, если не признаю, что эти две вещи в представлении амбициозного молодого человека сливались в одну», — писал в автобиографической книге Антон Долин.

В Монте-Карло «Русские балеты» безвыездно находились до середины мая 1923 года. Около трёх месяцев труппа участвовала в спектаклях итальянской антрепризы, договор с которой театральная дирекция в Монако подписала раньше, чем с Дягилевым. Кроме того, несколько раз в неделю танцовщики выступали в дневных спектаклях во Дворце искусств, где, в частности, была впервые показана хореографическая сюита «Русские танцы» на музыку Бородина, Лядова, Чайковского и Шопена.

Здесь же, в Монте-Карло, Нижинская готовила к парижскому Сезону балет Стравинского «Свадебка». Несколько лет с большими перерывами

работал Стравинский над «Свадебкой», и в итоге это долгожданное сочинение Дягилев назвал «особенно гениальным», немало беспокоясь, что публика его не поймёт. Гончарова ещё в 1915 году занималась эскизами декораций и костюмов для этого балета, и речь тогда шла именно о крестьянской свадьбе, «с народной пляской, с яркой многоцветной одеждой». Она не раз возвращалась к своим эскизам, переосмысливала их и создавала новые варианты. Чтобы их увидеть, её парижскую мастерскую как-то посетил Дягилев вместе с Нижинской. «Там было не меньше восьмидесяти эскизов, все замечательно нарисованные, с яркими красками, театральные и по-русски богатые, — вспоминала Нижинская. — ... Выйдя из мастерской Гончаровой, Сергей Павлович обратился ко мне:

— Вижу, Броня, вы абсолютно спокойны. Я надеюсь, что костюмы для «Свадебки» вам понравились.

— Чесчно говоря, — ответила я, — сами по себе эти костюмы великолепны и, может быть, были бы хороши в русской опере, но совершенно непригодны для любого балета, особенно для «Свадебки». Они никоим образом не отвечают ни музыке Стравинского, как я её слышу, ни тому, как я уже вижу «Свадебку».

— Однако Стравинский и я одобрили костюмы Гончаровой, — возразил Дягилев холодно. — Так что, Броня, я не дам вам постановку «Свадебки».

— Прекрасно, Сергей Павлович, — был мой ответ, — это как раз то, что я хотела сказать, — при таких костюмах я не могу сочинять хореографию для этого балета».

Конечно, Дягилев не собирался расставаться с Нижинской, другого выбора у него и не было. Интрига заключалась в том, как видит постановку «Свадебки» его строптивый хореограф. Оказалось, что Нижинская, не питавшая никаких сентиментальных чувств к свадебному обряду и, вероятно, к идее брака вообще (после развода с неверным мужем), хотела очистить балет от повествовательности, а заодно и от «русско-боярского» колорита. О женских партиях она уверенно заявила Дягилеву: «Свадебка» — это балет, который нужно танцевать на пуантах. Это удлинит силуэты танцующих и сделает их похожими на святых с византийских мозаик». Обоснование блестящей идеи взбодрило импресарио, и он решил, как всегда, контролировать весь процесс создания спектакля, но явно не вмешиваться в работу хореографа. На репетициях Нижинской он чаще всего выражал одобрение.

В марте в Монте-Карло также приехал Стравинский, которого Дягилев просил быть ассистентом Нижинской. «Вначале он только делал указания,

сердился, жестикулировал, потом входил в азарт, снимал пиджак, садился на место пианиста <...>, пел в каком-то исступлении ужасным голосом, но так убедительно, что в этом не было ничего комического, и играл до изнеможения, — свидетельствовал Лифарь. — Под его исступлённую игру все уже не репетировали, а по-настоящему танцевали...» Стравинский здесь же и завершил в начале апреля инструментовку «Свадебки», написанную для необычного состава исполнителей — смешанного хора, четырёх певцов-солистов, фортепианного квартета и большой группы ударных инструментов. Ему очень хотелось разместить всех музыкантов прямо на сцене. Но Дягилев на это не согласился, несмотря на то что Стравинский в душевном порыве, из дружеских чувств, посвятил ему своё сочинение. И Дягилеву пришлось серьёзно задуматься о том, где же найти место для четырёх роялей, ведь в оркестровую яму они не войдут.

«Я почувствовала, что эти рояли он ворочает в голове уже много дней», — вспоминала Гончарова. В тот день Дягилев попросил её сделать для «Свадебки» новые эскизы декораций, предельно простые, неяркие, даже нейтральные, а также спроектировать костюмы по типу обычных костюмов, принятых в труппе для репетиций, — укороченные брюки и рубашки для мужчин и свободные туники для женщин. «Было совсем нетрудно «русифицировать» эту репетиционную форму, слегка удлинив женские туники, чтобы превратить их в сарафаны, и изменив ворот мужских рубашек, чтобы придать им «крестьянский» вид», — сообщал Кохно, который был, как и полагалось секретарю, в курсе всех дел антрепризы.

Дружба Дягилева с монакской княжеской семьёй между тем крепла день ото дня. Незадолго до начала Сезона в Монте-Карло наследная принцесса Шарлотта (которая была внебрачной дочерью Луи II, взошедшего на престол летом 1922 года) и её муж Пьер, племянник княгини де Полиньяк, пожелали присутствовать на репетиции «Свадьбы Авроры». «Дягилев представил ведущих танцовщиков, которых принцесса уже знала по сцене, и труппе она показалась очаровательной, — рассказывал Григорьев. — За этим визитом последовали другие — на репетиции «Весны священной» и «Свадебки». А так как Монте-Карло отнюдь не велик, интерес, проявленный к нашей деятельности, высочайших особ в конечном счёте способствовал успеху Сезона». Однажды, когда Дягилев привёл на репетицию принцессу Шарлотту, у одной из танцовщиц на бретельке костюма был завязан яркий платочек. Таких вольностей директор «Русских балетов» не любил. Не прошло и половины репетиции, как он объявил всей труппе по-русски:

— Принцесса сразу же выразила свой восторг по поводу наших простых чёрных костюмов. Ну а вас, мадмуазель N., — обратился он к танцовщице, привлекающей слишком большое внимание, — принцесса хотела бы видеть *без платочка*, он так портит ансамбль, не снимете ли вы его для нас?

Этот случай описала в своей книге «Приглашение к танцу» Нинет де Валуа, добавив, что Дягилев высказался «очень мило и любезно, но всё же настойчиво». По утверждению Лифаря, наследная принцесса после посещения репетиций посылала труппе шампанское, «по полбутылки на человека». Другие вечеринки — «с водкой, икрой, русскими народными песнями, русскими тостами и русскими шутками» — запомнила Нинет де Валуа. Она сочувствовала дягилевским артистам, «оторванным от страны, где они родились», и словно носившим свои жизни за спиной, в каком-то «рюкзаке, набитом воспоминаниями о прошлом».

Впрочем, предаваться воспоминаниям, как и лучезарным мечтам, танцовщики могли не часто, им приходилось много работать, почти без выходных. Их дневная норма состояла из трёх репетиций либо из двух репетиций и одного вечернего спектакля. Артисты «Русских балетов» в 1923 году получали зарплату не меньше, чем их коллеги в Парижской опере, но значительную часть их доходов пожирал экономический кризис, охвативший Европу. В таких условиях выгодный договор Дягилева с театральной дирекцией в Монте-Карло был для труппы спасительным.

Заручившись влиятельными сторонниками при княжеском дворе Гримальди, наш герой стал претендовать на главную роль в организации культурной жизни в Монако. Согласно его заметкам, он детально разрабатывал проекты создания художественного центра в этом курортном раю. Его пламенные речи с обещаниями новых эстетических откровений и артистических открытий, великолепного каскада мировых премьер в Монте-Карло производили сильное впечатление и затмевали всё, что было прежде на этой ниве.

Он предлагал провести ряд грандиозных фестивалей, симфонических концертов, выставок русской, французской, итальянской, испанской живописи и учредить в Монте-Карло новый Музей современного искусства. Первое мероприятие было запланировано на начало следующего года, включало восемь театральных премьер и называлось «Французским фестивалем Сержа Дягилева». К его подготовке он привлёк Эрика Сати, молодых композиторов французской группы «Шестёрка» Ж. Орика и Ф. Пуленка, кубистов Жоржа Брака и Хуана Гриси, а также приглашённого из Советской России Александра Бенуа.

«Что делает Серёжа, и остаётся ли ещё какая-нибудь надежда, что наши пути когда-нибудь встретятся?» — писал в конце 1922 года Бенуа в Париж князю Аргутинскому-Долгорукому, попросив его прозондировать почву насчёт своей работы у Дягилева. А между тем авторитет Бенуа в Петрограде был очень высок. Он заведовал картинной галереей Эрмитажа, участвовал в работе художественного совета Русского музея, читал лекции в университете, входил в директорию Мариинского театра, был режиссёром-постановщиком Большого драматического театра. И притом продолжал писать множество статей по искусству, заниматься живописью и графикой и экспонироваться на выставках.

В суровых советских условиях Бенуа, казалось, нашёл себе достойную нишу, но на самом деле он скрывал от коллег по службе желание перебраться в Париж — «выбраться на простор, к свежей бодрящей жизни». С потрясающей наивностью он спрашивал Аргутинского и Бакста, могут ли они гарантировать, что в Париже он найдёт «тот же почёт», который есть у него в Петрограде, и не пожалеет ли он, что покинул Россию. Летом 1923 года Дягилев предложил Бенуа участвовать в монтекарлосской постановке оперы Гуно «Лекарь поневоле» за шесть тысяч франков.

«В восторге я, во всяком случае, и от того, что мы снова поработаем вместе, и от того, что работа эта будет протекать в обстановке, которую я в душе считаю по-прежнему «родной»...» — писал Бенуа Дягилеву за три месяца до своей командировки во Францию. После восьмилетнего перерыва он надеялся вскоре снова получить от своего друга «тот заряд энергии, который всегда так благотворно действовал» на него.

Эта новость не прошла мимо Бакста, разорвавшего, как мы помним, отношения с Дягилевым. В письме Добужинскому от 15 июня он сделал попытку предсказать ход событий, связанных с возобновлением сотрудничества Бенуа с «Русскими балетами»: «Дягилев, который выхлопотал невероятными усилиями паспорт Маяковскому-сволочи и лебезивший перед ним, подобострастно выслушивал, что у них в России «всё переменяли», что «господ Бенуа» там ни в грош не ставят <...> И, как Валечка [Нувель] заметил, Дягилев решил, что Шура [Бенуа] будет ему «полезен» для «Mddecin malgrd lui» [«Лекарь поневоле»] — то он ему её поручил, но чтобы Шура почувствовал себя на равной ноге в смысле художества, увы, — от Дягилева, бездушного паразита художников, ему не дожидаться. Шура и его мнение будут всегда на самом заду всех марал и идиотов в 20 лет, которые ему будут указаны *передовитыми французами*. Ты поймёшь, дорогой друг, что моральная сторона [дела] будет накопять и,

как я и Валечка доказываем Аргутинскому, наконец лопнет, с характером Шуры, в виде ужасающего скандала...»

Тем временем балетная труппа Дягилева, завершив Сезон в Монте-Карло, неделю выступала в Лионе на сцене Гранд-театра, затем участвовала в двухдневной концертной программе швейцарского Праздника нарциссов в Монтрё, откуда выехала в Париж. Открытие короткого Сезона с единственной премьерой «Свадебки» в Театре Гетэлирик было назначено на 13 июня. А накануне музыка нового балета, написанная Стравинским в духе старинных русских причетов и скоморошских попевок, с задорными свадебными выкриками, исполнялась у княгини де Полиньяк, в её домашнем салоне, и там произвела сенсацию. Широко разрекламированная премьера прошла в театре с огромным успехом, превзошедшим все ожидания. Этот успех, по словам Григорьева, «напомнил наши триумфы 1909 года». Критики давали в основном хвалебные отзывы.

Одно из редких отрицательных мнений высказал в русской эмигрантской газете Андрей Левинсон: «Стиль г-жи Нижинской, связанный, с одной стороны, с навыками далькروزовской ритмики, порождён в то же время бредовой идеологией советского «массового» театра, «мистерии» на паперти Фондовой биржи... Связи между этим хореографическим маразмом и произведением Стравинского нет никакой». Хореография Нижинской в этом балете была действительно первой ласточкой конструктивизма на западноевропейской сцене. И Левинсон, пожалуй, был близок к истине, подозревая, что «Свадебка» в каком-то смысле стала частью советской культурной экспансии, начавшейся именно в 1920-е годы гастролями московских драматических театров и советскими художественными выставками в Европе и Америке. А вот Герберт Уэллс увидит в этом балете визуальное воплощение русской души.

На парижской премьере «Свадебки» присутствовал Вацлав Нижинский. Он смиренно сидел в ложе вместе с женой. С его стороны не было ни малейшей реакции на происходящее и никаких признаков, что он узнаёт кого-либо в театральном зале или на сцене. Ничто на него не действовало, ни премьерный балет, поставленный его сестрой, ни «Петрушка», ни «Половецкие пляски», дававшиеся в тот же вечер. Однако утверждать, что чудес в жизни не бывает, не могли даже лечащие врачи, рекомендовавшие Нижинскому посещение театра — в призрачной надежде вывести его из состояния апатичного покоя и разомкнуть врата болезни. Дягилев тоже загорелся идеей «вернуть к жизни» Нижинского и вскоре навел его в квартире, снятой Ромо-лой недалеко от Эйфелевой башни.

— Ваца, ты просто ленишься, пойдём со мной, ты нужен мне. Ты

должен танцевать для «Русского балета», для меня.

Нижинский покачал головой:

— Я не могу, потому что я сумасшедший.

По воспоминаниям Кохно, тогда же Нижинского приводили на репетицию «Весны священной» (что было довольно странно, поскольку этот балет исполнялся уже не в его, а мясинской версии). В сопровождении санитаря и сиделки, неуверенной походкой и с отсутствующим видом Нижинский вошёл в зал, его усадили в кресло. Дягилев дал знак к началу репетиции. «Итак, заиграл рояль, танцовщики задвигались, — рассказывал Кохно. — И в этот момент с Нижинским произошло что-то необычайное: кажется, он стал оживать, взгляд его оживился <...> Он стал приподниматься, и можно было подумать, что он хотел выйти на сцену и смешаться с танцовщиками. И вдруг резко упал в кресло, словно кто-то навалился на его плечи. Он так и остался сидеть совершенно неподвижно до конца репетиции». Появление Нижинского потрясло артистов, а те немногие из них, кто прежде (шесть и более лет назад) танцевал вместе с ним, уходили с репетиции со слезами на глазах. «Это было душераздирающее зрелище», — признавался Кохно.

Едва успев завершить Сезон в Театре Гетэлирик, Дягилев получил предложение от членов французского правительства организовать благотворительный спектакль в Версальском дворце. Цель этого концерта заключалась в пополнении фонда, предназначенного для реставрации Версаля, всего дворцово-паркового комплекса. Дягилев с радостью согласился, тем более что в его распоряжение предоставили Зеркальный зал, где в прошлые века проводились придворные празднества и балы, особо торжественные аудиенции.

«Он принялся за работу немедленно, построив сцену, сделанную почти полностью из зеркал, — вспоминал Стравинский. — Даже ступени лестниц, которые вели по обе стороны [сцены], были зеркальными. Дягилев скомпоновал великолепную программу из танцев и песен. Каждый из исполнителей был одет в костюм в стиле Людовика [XIV]. Знаменитая галерея зеркал была залита светом, и драгоценности дам буквально слепили глаза». 30 июня здесь собралась самая именитая публика, в зале находились все главы министерств, премьер-министр Пуанкаре и дипломатический корпус. Когда в Зеркальном зале принимали членов Совета министров и «весь Париж», рядом с Дягилевым стояла очаровательная Мися Серт. «Об этом спектакле говорили в течение всего месяца как о «гвозде» сезона», — утверждал Стравинский.

Дягилев дал труппе полтора месяца отдыха, а сам занялся насущными

проблемами нового репертуара. Прежде всего, нужно было проконтролировать и подхлестнуть Сати, Орика и Пуленка, которые уже трудились над его заказами. Вдобавок ко всему в одной из парижских библиотек он как-то ненароком обнаружил забытое сочинение Мишеля де Монтеклера, французского композитора эпохи Людовика XIV, и попросил оркестровать его Анри Казадезюса, которого он помнил с тех пор, когда тот приезжал на гастроли в Россию в далёком 1908 году со своим камерным ансамблем «Общество старинных инструментов».

Постановка нового балета на музыку Монтеклера была задумана Дягилевым в стиле «галантного века», с сюжетом, позаимствованным из пасторальной интермедии «Искренность пастушки», разыгрываемой участниками костюмированного бала во втором акте «Пиковой дамы» Чайковского. Идея такого балетного спектакля родилась ещё год назад, когда Дягилев вспоминал персонажи той интермедии — Прилепу, Миловзора и Златогора, танцующих пастухов и пастушек, Амура и Гименея, венчавших главных героев. (Тогда же в этой связи он невольно упомянул в письме к Спесивцевой «золотые горы».)

Балет получил барочное название «Искушение пастушки, или Любовь-победительница» и осенью 1923 года на основе классического танцевального лексикона был поставлен Брониславой Нижинской, которой, по словам Григорьева, пришлось «тщательно руководствоваться в деталях стиля замечаниями Дягилева». Декорации, костюмы и занавес для этого балета, заказанные испанцу Хуану Грису, содержали лишь едва уловимый намёк на то, что их автор — один из ведущих представителей кубизма.

Премьера «Искушения пастушки» состоится в самом начале следующего, 1924 года и войдёт в обширную программу Французского фестиваля в Монте-Карло, подготовкой которого Дягилев был сильно озабочен. Причём настолько, что, похоже, ему пришлось отменить либо изрядно сократить привычный отдых в Венеции. «Проклятые дела так задерживают — уже четвёртую неделю сижу в томительном Милане, составляю мою оперную труппу. Дела масса, и очень трудного. Мечтаю о нашей совместной работе, которую надо начинать, не откладывая», — писал он 3 сентября 1923 года прибывшему в Париж Бенуа. Ровно через две недели Ансерме сообщал Стравинскому, что «Дягилев ещё в Милане, прослушивает уже двухсотого тенора». Однако импресарио очень торопился в Париж, ведь там его ждал не только Бенуа, но и кузен Корибут-Кубитович, тоже приехавший из СССР и выбравший отныне добровольное изгнание из Отечества.

Когда-то и Павка был выпускником Пермской мужской гимназии,

которую он окончил на четыре года раньше Дягилева, хотя и был старше его на целых семь лет. Теперь же седобородый Корибут-Кубитович имел вид благообразного старичка. Именно он, по словам Карсавиной, давал Дягилеву «возможность соприкоснуться с атмосферой дома, служил связующим звеном с его истоками». И потому кузена Павку в порыве родственных чувств он ласково называл Павушкой.

С его приездом Дягилева вновь охватили пермские, бикбардинские и петербургские воспоминания, доводившие порой до слёз. Для Дягилева его кузен стал подобием валериановых капель — беседы с ним действовали убажывающим образом. Этому в немалой степени способствовало Павкино лицо с невероятно подвижной мимикой. Как заметил Бенуа, «выражения ласки, веселья, ужаса, сострадания и т. п. чередовались на нём почти непрерывно, смотря по тому, что он рассказывал или чему он внимал. Мимику эту можно было назвать прямо-таки чудесной».

Корибут-Кубитович станет постоянным членом дягилевской свиты, будет выполнять всевозможные мелкие поручения, но никакой должности в «Русских балетах» он не получит. В «большие» дела вмешиваться ему не позволялось. «Ты старик на отдыхе. Сиди и не рыпайся», — напоминал ему Дягилев. Зато Павел Георгиевич с его всегдашней участливостью и мягким характером пользовался несомненной любовью у танцовщиков. Лифарь его называл даже «защитником труппы» и вспоминал, как Дягилев в шутку изображал обиженного, когда говорил своему кузену:

— О чём это ты всё шепчешься по углам с артистами, а мне ничего не говоришь? Что это за панибратство и разго-ворушки?

В конце сентября Дягилев отправил труппу на трёхнедельные гастроли, сначала в Женеву, Лозанну, Берн, а затем и в Антверпен. Сам он плотно занялся подготовительной работой к Французскому фестивалю в Монте-Карло, встречался в Париже с композиторами «Шестёрки» и художниками. Бенуа он сразу поручил не только декорации и костюмы, но и режиссуру двух опер Гуно — «Лекарь поневоле», «Филемон и Бавкида», а также постановку одноактной сатирической оперетты Шабрие «Неудачное воспитание» (в сценографии Гриса). Большое задание получил Бенуа, ему было где развернуться. Да и гонорар его возрос до 25 тысяч франков.

Из Антверпена дягилевская труппа отбыла напрямиком в Монте-Карло, так сказать, домой — на «зимовку». А 25 ноября «Русские балеты» открыли здесь зимний Сезон. В репертуар вновь вошли «Нарцисс» Черепнина и «Лебединое озеро» Чайковского (сокращённая версия, в которой когда-то у Дягилева блистала Кшесинская, а теперь Трефилова).

Декабрь для труппы выдался самым тяжёлым, о выходных днях все забыли. С утра и до ночи шли репетиции фестивальных спектаклей. Нижинская ставила два новых балета — «Докучные» Орика и «Лани» Пуленка. Кроме того, она работала с Бенуа и сочиняла танцевальные сцены для оперы «Лекарь поневоле». Дягилев разрывался, всё держал под контролем — постановочную работу, изготовление костюмов, аксессуаров и декораций, оперные, балетные и оркестровые репетиции. Тем временем в Монте-Карло со всей Европы съезжалась знатная публика.

Глава двадцать шестая
ФРАНЦУЗСКИЙ УКЛОН «РУССКИХ
БАЛЕТОВ»
ПОПЫТКИ УСТАНОВИТЬ КОНТАКТ
С СОВЕТСКОЙ РОССИЕЙ

Первого января 1924 года в приподнятой праздничной атмосфере состоялось открытие Французского фестиваля Сержа Дягилева в Оперй де Монте-Карло. Этот фестиваль длился целый месяц, весь январь. Его программа включала восемь премьерных спектаклей на музыку французских композиторов старой и новой школы. Для столицы Монако была ещё одна, девятая по счёту премьера — забытый «испанский» мясинский балет «Менины» (впервые показанный в Сан-Себастьяне летом 1916 года) на музыку «Паваны» Габриэля Форе, опять же французского композитора. Соответственно и «Дафнис» Равеля, и «Фавн» Дебюсси также на полных правах вошли в фестивальную программу.

Роль Дафниса исполнял Антон Долин, новый балетный премьер, который добился за короткое время значительных успехов в танце. И Дягилеву хотелось как можно скорее показать свою последнюю находку. «У него была привлекательная внешность, а движения изящны и отточены. Его недостатком оставалась склонность к манерности, что Дягилев видел и, как мог, старался исправить», — отметил Григорьев. Немного позже, в Париже, на «молодого красавца англичанина» обратил внимание К. Сомов, недавно ставший тоже эмигрантом. О Долине в балете Орика «Докучные» он писал в Петроград (уже переименованный в Ленинград) своему племяннику: «Он очень талантлив и разнообразен. В этом балете он целый номер танцует на пуантах в необычайно красивом костюме и похож на нашего эрмитажного Вандика Lord'a Warton'a^[57]. У него большое будущее, [но] пока его красивое лицо (ему всего 21 год) ещё мало выразительно».

Балетное либретто «Докучных» по мотивам комедии Мольера написал Борис Кохно. Он стал для Дягилева не только «незаменимым» секретарём, но и наперсником, и таким образом заметно повысил своё «закулисное» положение в «Русских балетах». Ему уже не терпелось проявить своё влияние, а другим сотрудникам приходилось теперь волей-неволей считаться с его мнением. Как либреттист он позволял себе некорректно

вмешиваться, вплоть до скандала, в работу даже хореографа.

«Достаточно опытная, чтобы самостоятельно поставить балет, Нижинская не считалась с Кохно, с которым, как думали, она будет сотрудничать, и часто игнорировала его советы, — сообщал Григорьев. — Побывав на репетициях, Дягилев неодобрительно отнёсся к увиденному; это привело к тому, что между ним и Нижинской начались долгие и горячие споры, которые каждый раз д лились до тех пор, пока репетицию не отменяли». На объективный взгляд Григорьева, «вмешательство Дягилева и Кохно отнюдь не всегда оказывалось разумным». Нижинская в итоге утратила интерес к этому балету и с полным равнодушием согласилась выполнить все указания. А позже она вспоминала: «Что бы ни происходило между нами, Дягилев всегда сохранял надо мной таинственную власть, я ощущала некую магическую силу, которая заставляла подчиняться ему».

В другом премьерном спектакле — «Лани» («Les Viches») Пуленка — Нижинская пользовалась большей свободой. Однако и здесь Дягилев дал ей задание: средствами танцевальной сюиты придать «Ланям» современную форму фокинских «Сильфид». И это её вдохновляло. Балетного сценария как такового не было, а некоторые идеи больше года назад высказывал Жан Кокто в письме Дягилеву. Название балета обыгрывало двойной смысл французского слова «biche» (изображение ланей зритель видел на занавесе), но опиралось полностью на его переносное значение — от устаревшей по смыслу «дамы полусвета» до современной «лапочки», «дорогуши», «милочки» и «милашки». Балетное действие совершалось на какой-то странной вечеринке, или же прямо в борделе, хотя в театральной программке об этом ничего не говорилось, и можно было только догадываться. Сомов, например, определил «Лани» как «сцену в бардачке». Персонажами этого бессюжетного балета были экстравагантная хозяйка, 16 эмансипированных девиц-лореток и трое рослых мужчин в костюмах гребцов.

Одну из девиц танцевала Вера Немчинова. Она вспомнила, как на первой репетиции в костюмах, когда на ней было длинное платье из синего бархата — сшитое по эскизу Мари Лорансен и чем-то напоминающее униформу швейцара, — Дягилев взял вдруг ножницы, подошёл и обрезал платье, полностью обнажив её ноги в белом трико. Тогда Немчинова зарыдала и пыталась протестовать, заявив, что она чувствует себя голой, но это ей никак не помогло. Костюм, превращённый в короткую куртку мальчика-пажа и дополненный белыми перчатками, подчеркнул её превосходные стальные ноги. Её удивительный танец (с невиданной ранее «прогулкой на пуантах») в этом смелом костюме сразу же стал сенсацией.

Немчинова ничем до того не выделялась, но, как заметил Пуленк, «Дягилев угадал, что она создана для этой роли».

Под «наивную, шарманочно-танцевальную» музыку Пуленка (так отозвался о «Ланях» разочарованный Прокофьев) стайка восхитительных милочек в обществе трёх кавалеров шаловливо резвилась на сцене. «В этих галантных играх можно было и ничего не увидеть, и вообразить самое рискованное. Именно здесь и проявилось полное аллюзий искусство Нижинской-хореографа», — утверждал Пуленк. Нижинская наполнила свой балет необычайной иронией, и сама исполняла в нём с мужской жёсткостью роль хозяйки борделя под музыку рег-мазурки. Вот её краткий словесный портрет, данный Сомовым: «Нижинская пляшет соло очень странное и страшно неприличное, держа в зубах папиросу в мундштуке и перебирая руками длинные нити жемчуга. На голове огромный эгрет из жёлтых перьев». Дягилеву и Пуленку хореография Нижинской в этом балете очень нравилась.

«Лани» снискали наибольший успех и у публики, и у критики. «Среди визитёров, наводнивших в январе Монте-Карло, оказался ряд критиков и журналистов, которые желали познакомиться с новыми балетами, особенно с музыкой молодых французских композиторов, а также с оформлением знаменитых художников», — сообщал Григорьев. Но с операми Дягилев просчитался. Несмотря на его старания обновить оперные спектакли, они пользовались меньшим вниманием. Особенно не нравились ему работы Бенуа, и ничего, кроме давно уже пройденного этапа, в них он не увидел. В свою очередь Бенуа отрицал огулом модернистские увлечения своего старого друга, ехидно заметив в дневнике: «Талантов возле Дягилева вьётся уйма, а рождается вздор».

«Мне больно, я клянусь судьбу, не давшую мне создать для него нечто «великолепное и поразительное» (о, если бы не этот тупица Брак <...>), — сетовал Бенуа в письме Аргутинскому, — а относительная неудача «Филемона и Бавкиды», в связи с интриганством снобов Кохно и Кокто окончательно подорвала мой кредит и свела его на нет. Уходя из Монте-Карло, я совершенно отчётливо чувствую, что там для меня всё кончено. <...> Но втайне я всё же надеюсь, что авось Серёжа одумается и поймёт, чем я мог бы быть для него. Авось он изживёт очередной приступ снобизма и предпочтёт меня Кохнам и Коктам. Разумеется, я бы работал для него с иной радостью, нежели для других». Впрочем, работать для Дягилева больше ему не пришлось.

Тем не менее успех Французского фестиваля был очевиден. «Дягилев достиг главных целей, превратив Монте-Карло в центр современной

художественной жизни», — свидетельствовал Григорьев, но вместе с тем сожалел, что из-за отсутствия «чего-либо русского» в намеченной Дягилевым программе «мы всё более отдаляемся от России». Импресарио, конечно, всё это понимал, однако в данном случае преследовал другие цели — укрепить позиции «Русских балетов» в Монте-Карло, нельзя упускать время.

Вскоре наследная принцесса Шарлотта пожелала брать балетные уроки, и в качестве преподавателя Дягилев рекомендовал ей Чернышёву, жену Григорьева. Отныне вдобавок ко всему она решила покровительствовать его балетной труппе. В ответ на такую милость Дягилев решил пожертвовать своим громким именем в названии труппы, и с некоторых пор она стала называться «Les Ballets Russes de Monte-Carlo». По словам Григорьева, это название «продержалось только год», хотя для Монте-Карло оно локально сохранялось вплоть до мая 1929 года, о чём по-прежнему извещали театральные программки. Также и высокий патронат наследной принцессы Монако над «Русскими балетами» не отменялся до самого конца существования труппы.

Попутно Дягилев занялся издательским проектом, мысли о котором возникли у него в конце 1923 года. Ему тогда подвернулся случай заключить договор с парижским издательством «Les Quatre Chemins» на выпуск книжной серии «Театр Сержа Дягилева». Один из издателей, эмигрант из России Владимир Ракинт писал 19 февраля 1924 года московскому критику и журналисту Павлу Эттингеру: «По соглашению с Дягилевским театром (передавшим в наше распоряжение все художественные материалы по наиболее интересным из последних балетных постановок этого театра), мы выпускаем в ближайшие месяцы ряд иллюстрированных (в красках) монографий об этих постановках». Вскоре на французском языке ограниченным тиражом вышли две роскошные двухтомные книги, одна посвящена балету «Лани», а другая — балету «Докучные». В книгах были опубликованы эскизы декораций и костюмов, фотосессия балетных сцен, статьи Жана Кокто, Луи Лалуа и Дариюса Мийо.

Пользуясь благоприятными условиями в Монте-Карло, Дягилев легко решал финансовые вопросы антрепризы. С Обществом морских купаний, владевшим казино, он достиг соглашения об огромных субсидиях на Сезон 1924/25 года — более 1,4 миллиона франков. Он вернулся к русским темам и планировал постановку оперы Глинки «Руслан и Людмила», нового балета Стравинского, но по некоторым независящим от него обстоятельствам эти планы не осуществились, а субсидии, возможно, были

урезаны.

К этому прежде всего был причастен Рауль Гюнсбург, крепко обосновавшийся в Монте-Карло и занимавший уже более тридцати лет пост директора театра. По словам Н. Трухановой, «внешность этого румынского еврея напоминала окарикатуренного Наполеона». Этим молодой Гюнсбург успешно пользовался, когда порой выходил на сцену в России, где он прожил около десяти лет и возглавлял французскую антрепризу. Однажды он давал «Самсона и Далилу» Сен-Санса в Царском Селе и якобы получил протекцию от самого Александра III, который написал князю Альберту I в Монако и просил его дать театральное направление деятельности Гюнсбурга. Себя он считал не только антрепренёром, но и оперным режиссёром, а также и композитором. Выше уже упоминалась его опера «Иван Грозный», в которой пел Фёдор Шаляпин, без особого желания, однако за высокий гонорар.

Активность Дягилева в Монте-Карло сильно тревожила Гюнсбурга. Он почуял опасность оказаться не у дел. Поэтому поставил перед собой неотложную задачу — отменить конкурирующие с ним смешанные оперно-балетные Сезоны Дягилева. Ему требовалось во что бы то ни стало отстоять свою давнюю монополию на оперные спектакли. Если завоёванное им право не нарушится, он будет вовсе не прочь — в угоду принцессе Шарлотте — использовать балетную труппу, так нагло прописавшуюся в Монте-Карло, в своих оперных постановках. По завершении фестиваля в феврале Нижинской часто приходилось ставить для него танцы. При этом Гюнсбург радовался любой оплошности «Русских балетов» и методично собирал компромат. Когда Дягилеву стало ясно, какого врага в лице Гюнсбурга он себе нажил, он назвал Монте-Карло «тёмным местом» и вместе с Долиным отбыл в Париж.

В один из февральских дней они навестили Нижинского. Новый дягилевский фаворит прежде никогда не видел «бога танца», он знал о нём только по рассказам и фотографиям. Долин заметил, что «в лице этого человека было что-то гораздо более выразительное, чем целый том слов». А между тем Нижинский почти ничего не сказал за время недолгой встречи. «Дягилев пытался заставить его заговорить, но тот не произнёс ни слова — только сидел и улыбался, — вспоминал Долин. — ...Я потом часто размышлял о том, что испытывал в тот момент Дягилев. Но какие бы чувства его ни обуревали, он успешно их скрывал. Во время чая Нижинский не ел и не пил. Казалось, он ничего не способен делать. Он выглядел таким же здоровым, как любой из нас, но его мозг почему-то отказывался работать. Он сидел на своём стуле, пытаясь что-то понять, и,

думаю, многое понимал...» Нижинский вполне осмысленно проводил гостей до двери, когда те собрались уходить, и, как запомнил Долин, «попрощался по-русски, а когда Дягилев спросил, не прийти ли нам ещё, он так тоскливо кивнул головой, словно говоря: «Я очень, очень устал».

Ну а теперь Дягилеву нужно было продвигать талант Долина. Несмотря на манерность, его новый протеже был очень спортивен. Этим обстоятельством он и решил воспользоваться, когда Кокто написал для него либретто балета «Голубой экспресс», героями которого были молодые спортивные люди, развлекающиеся на модном пляже Лазурного Берега. Тема спорта приобрела особую актуальность: Париж готовился принять летние Олимпийские игры. Кокто был наслышан о строптивости Нижинской, о её ссорах с Борисом Кохно на репетициях «Докучных» и поэтому с некоторым опасением заранее просил Дягилева: «Узнайте у Нижинской её мнение обо мне. Я не двинусь без того, чтобы быть уверенным, что она собирается слушать меня, так как смехотворные дипломатические игры бесполезны». Дягилев, как мог, успокоил Кокто, сказав, что Нижинская, вопреки её несдержанности и недружелюбию, всё-таки превосходная женщина и главное, о чём не следует забывать, она принадлежит к семье Нижинских — балетной династии. То же самое ему уже приходилось говорить Кохно.

Вернувшись в Монте-Карло, Дягилев вручил Нижинской сценарий Кокто и попросил её поставить «Голубой экспресс» на музыку Мийо к парижскому Сезону. Чтобы как-то восполнить недостаточность русских образов, Нижинская приступила к ещё одному балету — «Ночь на Лысой горе» Мусоргского. В оформлении Н. Гончаровой этот балет показывался всего один раз — 13 апреля в программе весеннего Сезона в Монте-Карло, а затем исчез из репертуара. По-видимому, он чем-то не понравился Дягилеву. Из Монако «Русские балеты» отправились на гастроли в Барселону, где успешно выступали на сцене Театра Лисео до конца апреля. Затем их путь лежал в Голландию. Здесь труппа в начале мая впервые дала спектакли в Гааге, Амстердаме и Роттердаме.

За неделю до начала Сезона в Театре Елисейских Полей дягилевские танцовщики прибыли в Париж. Нижинская между тем завершала постановку «Голубого экспресса». Кокто, увидев, что было уже сделано хореографом, пришёл в неопикуемый ужас. Он жаловался Дягилеву, что Нижинская извратила его замысел, всё вывернула наизнанку. А во время репетиций, по словам Кохно, он бесцеремонно вмешивался, часто прерывал их высокомерным тоном и менял пантомимными сценами танцы. Нижинская до последнего момента, перед самой премьерой, давала

указания артистам, которые уже не знали, кому подчиняться — хореографу или либреттисту. Дягилев в итоге принял сторону Кокто. «Голубой экспресс» доставил Нижинской много неприятностей.

Жанр постановки как будто умышленно вводил в заблуждение и был обозначен очень странно — «танцевальная оперетта», хотя в партитуре Мийо ни вокальных партий, ни разговорных сцен совсем не было. Никакого расширения жанровых границ при этом не наблюдалось. По определению Прокофьева, бывшего 20 июня на премьере, музыка «Голубого экспресса» есть «преднамеренная попытка написать вульгарность и оркестровать её в вульгарном стиле».

В оформлении спектакля принимали участие три художника: Анри Лоран создал архитектурные декорации пляжа, Габриэль Шанель — пляжные и спортивные костюмы (которые были одной из приманок балета и мгновенно вошли в моду), а по гуаши Пикассо «Женщины, бегущие по пляжу» князем Шервашидзе был выполнен сценический занавес. Пикассо не ожидал такой точности исполнения монументального варианта своей небольшой работы и сразу же написал на занавесе: «Посвящается Дягилеву», — поставив дату и подпись. Злейшим критиком занавеса Пикассо выступил в частном письме Сомов: «...две огромные бабы с руками, как ноги, и с ногами, как у слона, с выпученными треугольными титьками, в белых хламидах пляшут какой-то дикий танец. Кирпичные тела на синем фоне. Гадость!»

Хореографию Нижинской в «Голубом экспрессе» Григорьев назвал изобретательной и вполне удачной. В основном она была построена на спортивных движениях и акробатике. Сама Нижинская танцевала Чемпионку по теннису. Среди персонажей балета был Игрок в гольф (Войциковский) в спортивных бриджах, как у принца Уэльского. Роль Красавчика с особым успехом исполнял Долин, спортивность которого всячески обыгрывалась. «Он ходил на руках, становился на голову, делал сальто, не щадя себя, падал, перекувыркивался на колени, снова подымался на ступни и снова с грохотом падал, — свидетельствовал Лифарь. — Всё это Долин проделывал с такой ловкостью и с таким молодым задором, что ему единодушно-радостно аплодировали». По мнению Сомова, «искуснейший и грациозный» Долин здесь «сильный акробат скорее, чем танцовщик». В общем, «Русские балеты» именно этим спектаклем попали в самое яблочко, ведь Сезон в Театре Елисейских Полей был посвящён VIII Олимпийским играм в Париже.

Ближе к концу Сезона Нувель представил Дягилеву двадцатилетнего композитора Владимира Дукельского, эмигрировавшего из России во время

Гражданской войны. Дукельский около трёх лет прожил в США, где завершил своё первое крупное сочинение — фортепианный концерт, начатый в Киеве. Теперь же по совету пианиста Артура Рубинштейна он приехал искать удачи в Старый Свет. Он уже был знаком с Петром Сувчинским и Прокофьевым, который назвал его (в дневнике) «противным мальчишкой», но концерт похвалил, обнаружив в услышанной музыке какую-то долю своего влияния. Ну а Дягилев произвёл на Дукельского неизгладимо яркое впечатление, зафиксированное в мемуарной книге «Парижский паспорт»: «Поначалу он напомнил мне римского императора времён упадка империи, или, может быть, Чингисхана, или скифа-варвара — и только потом я понял, кем же он был на самом деле: русским *grand seigneur* эпохи Александра III».

— Серёжа, вот Владимир Дукельский — молодой композитор, о котором я тебе говорил, — важно промолвил Валечка, наверное, вспомнив, как лет десять назад, в Лондоне он точно так же представлял Дягилеву молодого Прокофьева.

— Надо же, какой симпатичный мальчик. Что само по себе совсем необычно. Композиторы редко выглядят хорошо. Ни Стравинскому, ни Прокофьеву конкурса красоты никогда не выиграть. А сколько же вам лет?.. Не люблю молодых людей после двадцати пяти — они утрачивают подростковый шарм и спят со всякой бабой, которая им кивнёт... Впрочем, если у вас плохая музыка, я всегда могу нанять вас танцором.

Дукельский был смущён так сильно, что даже залился краской. Тем же вечером он ужинал в ресторане с Дягилевым и всей его свитой, в том числе и со Стравинским. Через пару дней, 30 июня, он писал матери: «С Дягилевым познакомился и играл ему свой концерт в весьма для меня лестной обстановке <...>. Дягилев человек очень крупный, блестящий и с большим шармом; в отношении ко мне он очень мил, внимателен и без всякого неприятного привкуса, который испытали многие другие. Моя музыка Дягилеву чрезвычайно понравилась — он нашёл в ней много силы и свежести, но ругнул за сходство с Прокофьевым, который здесь теперь не в моде. Во всяком случае, он настолько заинтересован, что сказал, что займётся приисканием сюжета для балета с моей музыкой. Не знаю, что, как и когда с этим выйдет, — пока можно только гадать, — но я началом более чем доволен. (Плюю через оба плеча и держу в кармане два кукиша.)».

После закрытия парижского Сезона, в начале июля, Дягилев заказал Дукельскому балет «Зефир и Флора». Либретто он поручил написать Кохно и советовал ему взять за образец спектакли начала XIX века, где этот

греческий миф часто использовался. Затем он отправил Кохно и Дукельского (они, кстати, были знакомы по Константинополю) творить новый балетный шедевр в пригород Парижа — сельский городок Шуазель, в долине Шеврёз. Сам же Дягилев вместе с Долиным в середине июля отбыл в Венецию.

Его новый фаворит был необычайно высокого мнения о себе, его переполняли иллюзии по поводу собственного величия. «Глядя на него, можно было подумать, что он родился в королевской семье», — отзывались о Долине некоторые его коллеги. Дягилев, несомненно, увлёкся этим изящным танцовщиком, хотя порой его терзали сомнения в правильности выбора, что-то его настораживало, в том числе и то, что Долин был иностранцем. С англичанами у Дягилева было мало эмоционально общего, и с обеих сторон нередко возникали досадные недоразумения. Как-то раз он внимательно выслушал «жизненную философию» одного из британских артистов своей труппы, а затем спокойно заявил: «Иногда мне кажется, что вы абсолютно верите, будто Бог сотворил только животных и англичан».

А между тем Коко Шанель на репетиции «Голубого экспресса» сказала Дягилеву: «Вот твой танцор», — указав на самого слабого артиста кордебалета — Сергея Лифаря. Сидевшая рядом Мися Серт тоже находила его очаровательным. Лифарь действительно был сложен хорошо. К тому же, как и Долин, он обладал безграничными амбициями и обожал привлекать к себе внимание. При каждой возможности он стремился попасться Дягилеву на глаза. Так, например, в Государственном музее Амстердама его главная цель состояла отнюдь не в том, чтобы увидеть живопись Рембрандта, а в том, чтобы быть самому замеченным и удивить импресарио (который находился там в компании с Долиным и Кохно), дескать, вот он какой замечательный — ходит один по музею, «старается что-то понять» и занимается самообразованием. Позднее он также полагал, что этим утёр нос и Долину, и Кохно.

Уловок у Лифаря было множество, наконец какие-то из них сработали, и вскоре Дягилев решил отправить его в Турин — заниматься в частном порядке с Чекетти. А перед этим он водил его к портному и по разным магазинам, одел с ног до головы. В труппе все уже давно знали, что Дягилев одевает своих любимчиков. Когда Лифарь появился в новых брюках гольф и шляпе-канотье, Соколова на правах соотечественницы прошептала Долину по-английски: «Твоя песенка спета, приятель». Естественно, Долин занервничал, хотя на что-то ещё надеялся, продолжая себя чувствовать королём и виртуозом современного танца. Тем не менее 6 июля Дягилев лично провожал Лифаря в Италию, благословив его «на

работу и на всё хорошее» и снабдив кучей русских книг.

«Мне пришли в голову все ходившие в нашей труппе разговоры о необычной интимной жизни Дягилева, о его фаворитах... Неужели и я, — переживал Лифарь, — для Сергея Павловича его будущий фаворит, неужели он и меня готовит для этого? Я так живо представил себе это, что наедине с самим собой, перед самим собой густо покраснел и сейчас же откинул для себя возможность этого. Нет, всё, что угодно, только не это — я никогда не стану «фаворитом»! Но что же тогда делать? Я знал, что если буду продолжать встречаться с Дягилевым, то не смогу грубо и резко оттолкнуть его, не смогу ни в чём отказать ему...» Так что Лифарю заранее всё было известно, с этим он легко смирился и просто кокетничал.

Итак, в Турине он брал уроки у «свирепого, вспыльчивого, злого маэстро» Чекетти, безропотно принимая удары тростью по своим ногам и рукам. Дягилев тем временем встречался в Венеции с директорами европейских и американских театров, вновь получил от Отто Кана приглашение на гастроли в США. «Здесь в Венеции так же божественно, как и всегда, — для меня это место успокоения, единственное на земле, и к тому же место рождения всех моих мыслей, которые я потом показываю всему миру», — писал он Лифарю в Турин. Но в первую очередь дал наставления: на уроках старика Чекетти «надо сразу брать быка за рога», усвоить всё, что можно, а на досуге много читать.

Дягилев сообщал, что «тоже целый день» читает, в частности нашумевший роман Марселя Пруста, но о том, что чтение его порой прерывается, когда он с театральным биноклем наблюдает за резвящимся на пляже Долиным, писать, конечно, не стал. И это понятно, ведь этим летом на личном фронте он вёл двойную игру. 27 июля в Венеции Дягилев поздравлял Антона Долина с двадцатилетием, а через день назначил встречу в Милане девятнадцатилетнему Лифарю. Русские предпочтения вновь взыграли, но двух дней с Лифарём в Милане ему показалось мало, это была, так сказать, «проба пера», поскольку тот ещё только трепетно думал об «одном мгновенном дыхании жизни, скрепляющем союз». Вернувшись в Венецию, Дягилев посвящает Долину ещё одну неделю на Лидо, затем три дня во Флоренции, откуда посылает Лифарю танцевальные туфли плюс «небольшой подарочек — 10 книжек» с иллюстрациями работ самых великих флорентийских художников эпохи Возрождения, при этом строго обязывает своего питомца «изучить все эти снимки наизусть».

Около 10 августа Дягилев с Долиным приезжает в Монте-Карло. Сюда же через пару дней придут Дукельский и Кохно. Им следует отчитаться, что сделано за целый месяц. В большей мере это касалось Дукельского, так

как с Кохно по поводу либретто велась интенсивная переписка. Результатами, по-видимому, Дягилев был не разочарован, новая музыка Дукельского ему понравилась. «Я сделал все замечания, он очень мило принимал всё к сведению и будет продолжать [работу над сочинением] в Монте-Карло под моим присмотром, чем я доволен, — сообщал друзьям Дягилев. — Для 20 лет он чрезвычайно одарён и развит». Творческая жилка Дукельского давала о себе знать не только в музыке, но и в поэзии, которой он занимался и впоследствии, выпустив в конце своей жизни четыре книги стихов на русском языке. В одной из книг опубликована великолепная эпиграмма «На С. П. Дягилева», датированная 1924 годом:

*Кто дубы зачавший жёлудь?
Кто ярится, аки лев?
Кто воркует, аки голубь?
Бог балета Дягилев.*

«Все находили Дукельского привлекательным, а некоторые из молодых танцовщиц даже углядели в нём сходство с Пушкиным», — сообщал Григорьев, ярко дополнив характеристику молодого композитора-вундеркинда. Его кропотливая ежедневная работа «под присмотром» Дягилева в Монте-Карло длилась неделю. Импресарио ждали дела в Италии, он должен снова туда ехать, и на этот раз без Долина, который в мыслях предположил, вполне деликатно, что импресарио будет в Турине — «смотреть, как Серж Лифарь берёт уроки у маэстро Чекетти».

Но в Турин Дягилев не поехал. Срочной телеграммой и денежным переводом из Монте-Карло он прекращает туринские уроки своего пока что предполагаемого фаворита и назначает ему встречу снова в Милане. 20 августа Лифарь прибывает на миланский вокзал, и они «тотчас» же едут в Венецию, где проводят пять счастливых дней. Ошеломленному Лифарю показалось, что «всё стало в жизни другим». Другим стал и Дягилев, он вдруг «превратился в дожа-венецианца», гордого, жизнерадостного, добродушного, и даже про свои любимые музеи забыл. А Лифарю, вспоминавшему эти дни, померещилось, что они «после оперы [в Театре Ла Фениче] ужинали с Есениным и Айседорой Дункан». Он опустил детали той важной встречи, которой вовсе не было и быть не могло, зато хорошо запомнил, что Дягилев ему рассказывал много венецианских историй, и это правда.

Затем они недолго были в Падуе. «С этого дня я стал жить только

танцем и Сергеем Павловичем», — пафосно писал Лифарь, ощутивший себя не только «частью чего-то большого, громадного», но и под надёжным крылом. Впрочем, он ошибался, радость его была преждевременна. Они вернулись опять в Милан и здесь же расстались. Дягилев приказал Лифарю ехать в Париж, где 1 сентября после отпуска должна собраться труппа перед большим турне по Германии, а сам поехал в свою резиденцию, в Монте-Карло, откуда он прибыл в столицу Франции уже с Долиным и Кохно. «Я сразу же почувствовал между Дягилевым и собой стену, отделившую меня на несколько месяцев», — с унынием вспоминал Лифарь. Он так был огорчён, что заболел в Берлине и не участвовал во второй половине гастролей. Ну а пока в Париже вместе со всеми артистами он две недели посещал уроки и репетиции Нижинской (которая старалась не обращать внимания на этого выскочку, не верила в его способности и не принимала всерьёз).

Дягилевская труппа уже десять лет не выступала в Германии. После мировой войны эта страна находилась по-прежнему в сложном международном положении, считалась в Европе политическим изгоем, по этой причине немецких спортсменов (как, впрочем, и советских) не приглашали на Олимпиаду в Париж. Григорьев опасался за успех гастролей в Германии, однако Дягилев на этот счёт проявлял оптимизм и оказался прав. В организации этого осеннего турне, длившегося больше двух месяцев, не было ни одного изъяна. Дягилевские артисты успешно выступили в десяти немецких городах, в том числе в Мюнхене, Лейпциге, Кёльне, Гамбурге и Ганновере. «Нас везде хорошо принимали и умно комментировали спектакли», — свидетельствовал Григорьев.

Особенно тепло встречали «Русские балеты» в Берлине, который (наряду с Парижем) пока ещё оставался крупнейшим центром русской эмиграции в Европе. Афиши заранее известили публику о гастролях прославленной труппы, состоявшей из семидесяти человек. Выступления состоялись 9—26 октября в Театре дес Вестене. И вот что писал о первом спектакле в Берлине поэт и театральная обозревательница эмигрантской газеты «Руль» Юрий Офросимов: «Мы, русские, не видевшие дягилевского балета и только издали следившие за его исключительными успехами, — с особым нетерпением ждали этого вечера <...> Скептики говорили: «Дягилевский балет был во времена Карсавиной, Павловой, Фокина, Нижинского. Теперь его нет». После этого вечера мы можем им не верить; дягилевский балет <...> не менее чудесно продолжает цвести и теперь».

Осенью 1924 года Владимир Дукельский дописывал в Париже балет «Зефир и Флора». Ему хотелось знать профессиональное мнение о новом

своём сочинении. С этой целью он навел Прокофьева. Тот его принял сдержанно, затаив чувство ревности и обиду на Дягилева, который уже три года не заказывал ему новых балетов, а этому «весьма развязному мальчишке» так сразу и заказал. «Почему Дягилев вдруг круто отошёл от меня — вот загадка!» — ломал голову Прокофьев. 30 октября, через неделю после визита молодого дарования, он писал Сувчинскому: «Какие пикантные подробности о воссиянии Дукельского! По тем отрывкам, которые он мне играл, я не решаюсь судить, открыл ли Дягилев на горизонте новую звезду или же звезда окажется керосиновым фонарём, как в своё время обласканные Черепнин и Штейнберг. От того же, что балет будет писаться на текст Говно [так Прокофьев из неприязни называл Кохно], меня, разумеется, стошнило».

Дукельский признавался, что аудиенция у Прокофьева прошла окольными путями «по инициативе С. П. Дягилева». Автор «Шута» об этом, похоже, не знал. Кое-что из впервые услышанной музыки он всё же похвалил, а на прощание сказал:

— Не говорите Сергею Павловичу, что вы играли мне «Зефира». Это вам не поможет.

Когда «Русские балеты» завершали гастроли в Германии, Дягилев вместе с Кохно с середины ноября уже находился в Париже. Здесь он вновь встречался с Маяковским, у которого возникли проблемы с французской визой. И чтобы посодействовать её продлению, Эльза Триоле, младшая сестра Лили Брик, организовала званый ужин в отдельном кабинете шикарного кафе около Парижской оперы с участием 25 человек из русско-французской литературно-художественной среды. Кроме Маяковского главной персоной этого вечера считался Дягилев, который благодаря его связям был живым воплощением основной надежды на продление визы.

«Хорошо изучивший эффекты, Дягилев, вероятно, опоздал нарочно, — полагала Валентина Ходасевич, театральная художница из СССР, участница встречи в кафе, — чтобы произвести большее впечатление величественным спокойствием движений, чуть откинутой назад красивой, с серебряными волосами головой, слегка прищуренными, рассеянно смотрящими из-под тёмных утомлённых век неизвестно на кого и куда глазами. Он как бы говорил: «То ли я видел в жизни... Ну, посмотрим ещё!..» Маяковский подошёл к нему размашистым шагом, пожал ему руку, довёл до предназначенного ему места и вернулся на своё». Во время ужина Дягилева трижды приглашали к телефону. Вернувшись к столу после второго разговора, он сказал Маяковскому:

— Мне звонили. Есть шансы, что ваше дело уладится. Немного погодя

обещали позвонить ещё раз, и я думаю, что всё будет в порядке. А вот у меня к вам есть дело: я обдумываю ещё одно предприятие кроме балета — «Обозрение», автором которого вижу только вас! Лучшие артисты всех специальностей будут участниками этого грандиозного спектакля. Всё должно быть первоклассным. Основа — музыка, стихи, зрелища. Это не должно быть искусством только ради красоты — те времена уже прошли. Надо найти что-то совсем, совсем новое, и я верю, что только вы, Маяковский, это найдёте! А деньги под это дело найду я!

Дягилев необычайно оживился, рассказывая, что это ревю можно будет возить по всем странам мира, включая Советскую Россию, и оно должно везде иметь ошеломляющий успех. «Дягилев так увлёкся своей идеей, что появилось в нём даже что-то хлестаковское», — отметила В. Ходасевич, и в то же время утверждала, что этот проект явно захватил Маяковского.

Но не только идея эстрадного шоу «Обозрение» тогда занимала Дягилева. Со своей стороны он просил Маяковского оказать посредническое содействие в его поездке в Россию, где он не был уже десять лет. На это Маяковский также живо откликнулся и 20 ноября написал письмо наркому просвещения Луначарскому: «Вы знаете Сергея Павловича Дягилева не хуже меня, а С. П. в рекомендациях не нуждается. Пишу всё же эти строки, чтобы С. П. быстрее прорвался через секретариат, который случайно может оказаться чересчур оборонительно настроенным». Затем Маяковский добавил: «...главное дело С. П. — полюбоваться нами».

Дипломатические отношения СССР и Франции были только что установлены, первым полпредом назначили Леонида Красина. И Дягилев твёрдо решил ехать. Он стал ходатайствовать о въезде в СССР с Антоном Долиным. Иностранец для этого путешествия — лучший компаньон (Кохно и Лифарь были призывного возраста, для них поездка в Советский Союз равносильна самоубийству). Забегая немного вперёд, сообщим, что Дягилев получил отказ, об этом была даже заметка в советском журнале «Жизнь искусства» (№ 6 за 1925 год). Злые языки среди эмигрантов утверждали, что ехать он в последний момент испугался. На самом деле его не пустили, ничем не мотивируя отрицательный ответ. Народный комиссариат по иностранным делам (НКВД) к решению этого вопроса подключал разные структурные подразделения власти, в том числе Президиум ЦИК СССР и Управление государственными академическими театрами. Из кабинета в кабинет летали срочные телефонограммы. А вот и архивная выписка из протокола заседания «Особого Комитета по организации заграничных артистических турне и художественных

выставок при Комиссии заграничной помощи» от 17 января 1925 года:

«Слушали: Запрос НКВД о желательности въезда в СССР Директора Русского балета в Монте-Карло С. П. Дягилева и артиста его балета английского гражданина Патрика Кай.

Постановили: Въезд в СССР С. Дягилева и П. Кай считать нежелательным».

Маяковский и Луначарский оказались бессильны. Но первому из них Дягилев всё же помог. Тогда, в ноябре 1924 года, министр иностранных дел Франции дал согласие на продление визы: «Надо показать этого горлана Парижу». Горлан Маяковский покинул Францию только в конце декабря.

Среди других важных дел в Париже у Дягилева была встреча с так называемой «петроградской четвёркой» — Баланчивадзе, Даниловой, Жевержеевой и Ефимовым. С начала лета они выступали в разных городах Германии, затем в Англии, о чём Дягилев знал от своих агентов. Он отправил на поиски этих артистов своего кузена Павла Корибут-Кубитовича, который вечно опаздывал — по чьей-то наводке приезжал в какой-нибудь город, а те только что оттуда уехали. И вот наконец в Париже Дягилев их застал.

«Наша первая встреча с Дягилевым состоялась в доме Миси Серт, которая пригласила нас на чашку чая, — вспоминала Александра Данилова. — Тамара Жевержеева и Жорж [Баланчивадзе] принесли свои костюмы и станцевали номер. А когда Дягилев спросил меня, какой танец исполню я, я ответила: «Никакого». — «Почему?» — «Если я балерина Мариинского театра, то и Вам должна подойти». В правильности моего ответа я уверена по сей день. Ведь если вы скажете, что поёте в Ла Скала, все поймут, что у вас есть голос. Это то же самое. Лучшей рекомендации не надо. Дягилев засмеялся. И всё же Борис Кохно убедил меня станцевать: «Ну, Шурочка, покажите что-нибудь». И тогда я станцевала вариацию из лопуховской «Жар-птицы». Между прочим, Дягилев задал мне вопрос о моём весе: когда мы приехали из России в Берлин, я с голоду накинулась на еду и меня разнесло, — тогда мы не обращали на это внимания. Я ответила ещё более дерзко, в том смысле, что вы, мол, не лошадь покупаете, а то, может быть, ещё зубы посмотрите? Но поскольку с Дягилевым никто никогда так не разговаривал, для него это служило развлечением».

Контракт с четырьмя советскими танцовщиками будет подписан чуть позже, уже в Лондоне, где «Русские балеты» 24 ноября откроют Сезон. При посредничестве Эрика Вольхейма финансовый конфликт со Столлом удалось уладить. Дягилев обещал погасить свой долг в течение года и для этого заключил новый договор о гастролях труппы в Театре Колизеум на

длительный срок, разделенный на три отдельных Сезона. Уже более трёх лет он не мог забыть злорадных слов — о смерти «Русских балетов», — высказанных в британской прессе «несносным старцем» Ньюменом. Вот и настало время дать ему ответ. Накануне открытия Сезона в Колизеуме, 23 ноября, Дягилев через газету «Обсервер» сделал публичное заявление: «Когда в последний раз я был в Лондоне, критики твердили, что Русский балет уже умер, а некоторые из них пошли столь далеко, что чуть ли не стали сочинять по этому поводу реквием <...> Русский балет никогда не умирал — ни на единый час».

Дягилев, пока он ещё не добрался до Англии, не переставал думать об одной особе — Ольге Спесивцевой, блиставшей три года назад в составе его труппы на лондонской сцене. Она вновь напомнила о себе. Этим летом, когда она проходила курс лечения в итальянском санатории, Дягилев слал ей письма и телеграммы, уговаривая присоединиться к «Русским балетам». Чтобы вести переговоры напрямую, он направлял к ней Нувеля, который в начале осени рассказывал Сомову, что Спесивцева «не сошлась в условиях и долго капризничала». Затем, по донесениям разведки Дягилева, в конце октября она прибыла в Париж и вскоре подписала годовой контракт с Жаком Руше на выступления в Опере. Как оказалось, в дело вмешался Бакст, подружившийся со Спесивцевой во время лондонской постановки «Спящей красавицы».

Их дружба имела эпистолярное продолжение в минувшем июне. Спесивцева писала Баксту из Италии, ответы ей приходили из Парижа. В этих письмах Бакста кроме комплиментов она нашла, во-первых, предупреждение, что с её стороны было бы большой ошибкой иметь дело с Дягилевым, и, во-вторых, настоятельный совет подписать контракт с Руше, который уже готов к этому и просит изложить её условия. Бакст лично встречался с директором Оперы по такому важному делу. Он очень старался устроить карьеру Спесивцевой, но делал всё это в первую очередь ради того, чтобы насолить Дягилеву, которого он стал считать своим врагом, с тех пор как пару лет назад тот лишил его возможности оформить оперу «Мавра».

Бакст долго не мог успокоиться. Он и в 1923 году изливал свою желчную обиду в письме Добужинскому: «Разумеется, негодяй Дягилев надул меня, и я уже навсегда порвал с ним и даже не кланяюсь». В том же письме Бакст позволил себе дать антрепризе недруга безапелляционную характеристику: «...увы, ядро русского балета и оперы Дягилева решительно переменялось совсем в худшую сторону. Боясь смертельно «состариться», он без чутья и вкуса, в потёмках, бросился, по

обыкновенно, на яркие, самые передовые имена и постарался примазаться к ним, думая, что он молодеет от этого. Вышла ужасающая чепуха, ибо то, что поддерживало Дягилева раньше, — это его вкус и нюх — сейчас он уже окончательно растерял в области ему чуждой и не отвечающей его чувствительности».

Выдающийся театральный художник Бакст, видимо, запомнил, что достичь столь желанной славы в Европе и Америке ему помог именно Дягилев и его антреприза. Тем не менее он жаждал мести, пусть даже мелкой, и сумел отодвинуть Спесивцеву от «Русских балетов» на целых два года. Возможно, Дягилев до последнего дня перед своим отъездом в Лондон предлагал этой блестящей балерине разорвать контракт с Парижской оперой и возместить все убытки. Между прочим, когда Спесивцева из Рима приехала в Париж, Бакст не мог её встретить. С ним случился апоплексический удар, он попал в госпиталь. А 27 декабря скончался. Получив известие об этом в Лондоне, Дягилев, по словам Лифаря, «горько рыдал на руках у своего Василия». Кохно подтверждает это. Скорее всего, он и отправлял в Париж телеграмму Сертам: «Передайте семье Бакста моё глубокое соболезнование в связи с потерей друга. Масса трогательных воспоминаний за долгий период нашего сотрудничества и 35-летней дружбы. Дягилев».

В Лондоне, пока шёл Сезон в Колизеуме, наш герой посвятил много времени хореографам. Ему казалось, что в этой среде стал наблюдаться застой. Вместе с тем распространялись слухи о скором уходе Нижинской. В начале января 1925 года она действительно ушла. Одним из поводов послужило то, что Дягилев тайно — давно знакомый приём — поручил постановку «Зефира и Флоры» пока ещё никак не проявившему свои дарования Лифарю. Молодой кандидат в хореографы в лондонской балетной студии С. Астафьевой пытался сотворить хоть что-нибудь, но недолго. Очевидцы рассказывали, что, сделав несколько танцевальных па, подсказанных Дягилевым, он продолжал угодливо спрашивать своего наставника: «А что дальше?» Эксперимент был признан неудачным. Лифарь не прошёл творческого испытания. Но экспериментировать с Долиным Дягилев не стал. «Он часто говорил мне, — свидетельствовал Григорьев, — что эстетические принципы Долина совершенно расходятся с нашими, русскими, его сознание и темперамент были отчётливо британскими».

Дягилев решил внимательно присмотреться к Баланчивадзе, которого он вскоре переименовал в Баланчина. В Советской России у того уже был небольшой балетмейстерский опыт, в чём Дягилев убедился после

просмотра «Траурного марша» Шопена, а также нескольких танцев, поставленных для Тамары Жевержеевой, его жены. Дягилев много расспрашивал Баланчина о петроградском и московском балете, и беседы с ним доставляли ему огромное удовольствие. В какой-то момент он даже решил, что Баланчин способен стать именно тем хореографом, который ему нужен в «Русских балетах». Но одновременно, как заметил Григорьев, «он понял — и это ему нравилось меньше, — что идеи Баланчина уже достаточно сформировались и он может проявить внутреннюю независимость и не пожелать служить инструментом для воплощения собственных концепций Дягилева». Поэтому для начала он предложил ему заняться вместо Нижинской постановкой танцев для оперных спектаклей Гюнсбурга в Монте-Карло, но уже после лондонского Сезона. Пока же Дягилев решил поддаться на уговоры Кохно и встретиться с Мясиным, чтобы заключить с ним договор на постановку «Зефира и Флоры» Дукельского и «Матросов» Орика. Либретто второго нового балета тоже написал Кохно, так что контракт с Мясиным был всецело в его интересах, ему же пришлось быть посредником на переговорах.

Десятого января 1925 года Сезон в Лондоне был завершён, труппа отбыла в Монте-Карло. А там Дягилева ожидал настоящий сюрприз. Оказывается, князь Пьер, муж наследной принцессы, пришёл накануне в такую ярость, что сгоряча расторг договор с директором театра Гюнсбургом. Произошло это после того, как он получил анонимно переправленное ему письмо, случайно выпавшее из сумочки графини де Греффюль и содержащее какой-то компромат то ли на него самого, то ли на прохвоста Гюнсбурга. Мечта Дягилева — возглавить почти что собственный маленький театр в Монте-Карло — была близка к осуществлению. Но не тут-то было. С невероятной скоростью старый лис Гюнсбург мобилизовался, используя все свои крепкие связи в Монако и Франции, и выдвинул против князя Пьера судебный иск на пять миллионов франков. Собственных миллионов князь, по-видимому, не имел, а из-за своих нетрадиционных увлечений (таких же, как у Дягилева) и вытекающих отсюда измен принцессе Шарлотте, похоже, был под колпаком у Гюнсбурга. Последний, таким образом, остался при своей директорской должности. У него всё было «схвачено».

Отношения Дягилева и Гюнсбурга отнюдь не улучшались, холодная война между ними продолжалась. О «Русских балетах» директор Оперы де Монте-Карло стал говорить: «Эта организация — настоящее препятствие для моих гигантских трудов». За месяц до пролонгации контракта монакского Общества морских купаний с Дягилевым разразился новый

скандал, связанный с постановкой оперы Равеля «Дитя и волшебство». До сих пор понять невозможно, кто был прав и кто виноват. Все думали, что Дягилев, войдя в азарт, просто по инерции лез на рожон. Во всяком случае, Равель вновь оказался в числе оскорблённых. А в результате и Дягилев пострадал: субсидирование его труппы на ближайший год было урезано почти наполовину. Теперь ему самому требовалось искать деньги на новые постановки, а также на новых артистов.

Тем не менее концертно-театральная жизнь в Монте-Карло шла своим чередом. Наряду с участием в оперном Сезоне Гюнсбурга дягилевские артисты несколько раз давали концерты в Новом музыкальном зале, примыкавшем к казино. На этих концертах, которые шли без декораций, на фоне чёрного бархатного задника вместо оркестра использовали два рояля и струнный квартет. Камерные спектакли в Новом зале пришлись по вкусу зрителям, здесь всегда был аншлаг.

Двадцать пятого марта в Монте-Карло приехал со своим концертом Сергей Прокофьев. Он по-прежнему скептически относился к новому курсу «Русских балетов», связанному с французской «Шестёркой». «Это совершенно непонятная для меня вещь. А также Дягилев, вцепившийся в эту молодёжь и вдруг не желающий меня знать, — недоумевал Прокофьев летом 1924 года. — Вот эстетическую сторону всего этого я никак не могу понять. То, что они делают, мне не нравится, поэтому я стал по отношению к ним в позицию открыто враждебную». Но весной 1925-го в Монте-Карло в сложившейся ситуации произошёл перелом. Дягилев при встрече с Прокофьевым даже расцеловался и тут же представил его княжеской семье Гримальди. Поздним вечером они ужинали в ресторане, где Дягилев вдруг сказал:

— У меня, как у Ноя, — три сына: Стравинский, Прокофьев и Дукельский. Вы, Серж, извините меня, что вам пришлось оказаться вторым сыном!

Прокофьев уловил намёк на библейского Хама и в том же духе ответил:

— Подождите, когда вы напьётесь, посмеюсь я над вами!

Лёд тронулся, и в тот же вечер Дягилев в общих чертах заговорил о новом балете Прокофьева для своей труппы. А в середине лета в Париже разговор об этом будет более определённым. Перед отъездом из Монте-Карло 27 марта Прокофьев нанёс прощальный визит Дягилеву, который торопился в Канны на очень важный для него благотворительный концерт «Русских балетов».

Инициатором концерта в пользу франкорусских детских приютов была

графиня Софья Николаевна де Торби, внучка А. С. Пушкина. С просьбой об этом концерте к Дягилеву обратился её супруг — великий князь Михаил Михайлович (семейное прозвище Миш-Миш), брачный союз которого Александр III назвал недействительным, навсегда закрыл для него въезд в Россию и, по сути, заранее спас от жуткой участи царской семьи в Екатеринбурге. 2 июля в лондонском отеле «Сесиль» труппа Дягилева снова будет участвовать в благотворительном концерте (в пользу русских беженцев), организованном при содействии графини де Торби и её супруга. Письменную благодарность Дягилев получит 7 июля: «...Мы все с величайшим удовольствием любовались Вашими блестящими артистами. Прошу Вас принять от имени великого князя [Михаила Михайловича] и моего, а также со стороны комитета Красного Креста нашу самую горячую и искреннюю благодарность. Графиня де Торби».

В Монте-Карло между тем близился конец весеннего Сезона. По этому случаю Дягилев решил дать 28 апреля премьеру «Зефира и Флоры». С Мясиным, ставившим этот балет, он почти не общался, держался с ним холодно. При первой же попытке Мясина обратиться, как прежде бывало, на «ты» Дягилев резко оборвал его: «Что-то я не пойму, кого это здесь зовут Серж?» «У Леонида нет ни души, ни сердца, ни вкуса, и единственное, что его интересует, — это деньги», — говорил молодому Дукельскому Дягилев, но всё же согласился на очень крупный гонорар, затребованный Мясиним. Прокофьеву очень понравилась музыка «Зефира и Флоры», которую он полностью услышал в Монте-Карло в авторском исполнении на фортепиано. «Классический балет с русским душком» — так с нарочитой бравадой тогда определил своё сочинение Дукельский. Но, как ни странно, «Зефир» у публики успеха не имел. Григорьев полагал, что в «хореографии Мясина не хватало ни стиля, ни вдохновения, не было в ней также и свежих идей».

Это был первый балет, где Лифарю по желанию Дягилева отвели одну из главных ролей — Борея, олицетворявшего в греческой мифологии северный ветер. Его партия строилась на эффектных прыжках, он «летал» по сцене, а один из этих моментов должен был напоминать зрителю знаменитый полёт Нижинского в «Видении розы». Финал балета, когда все нимфы перед Бореем, по словам Прокофьева, «ложатся веером на спины, предлагая ему отдаться», доставил озабоченной публике явное удовольствие. Но несмотря на то что техника танца Лифаря заметно улучшилась, он оставался неопытным и недостаточно уверенным в себе артистом. Зато продемонстрировал всем своё физическое совершенство и, разумеется, был максимально оголён — в бронзовом боевом шлеме с

конским хвостом и коротких золотистых штанишках. Зефира танцевал Долин в трико с прикреплёнными к нему лепестками и в жокейской шапочке. А на Флору. (Алису Никитину) художник Брак надел дамскую шляпку, украшенную цветами. Музы и нимфы были в современных модных платьях, чуть ли не от Шанель, и в роскошных головных уборах, напоминающих русские кокошники («русскими тиарами» их назвал журнал «Вог»). В общем, сплошная эклектика и эпатирующий модернизм. Дягилев потом много думал, как можно улучшить этот балет для Парижа и Лондона.

В начале мая «Русские балеты» приехали в Барселону, где их, как и в прошлом году, хорошо принимали. Двухнедельные гастроли в Театре Лисео (со 2 по 15 мая) прошли на ура, только модернистские спектакли, такие как «Голубой экспресс», не очень интересовали барселонцев, они, по словам Григорьева, сохраняли свои симпатии к старым балетам — «Шехеразаде» и «Клеопатре». Затем дягилевская труппа отправилась в Лондон для выступлений опять же в мюзик-холльном Театре Колизеум на два с половиной месяца, до 1 августа. Правда, в середине июня в лондонских монотонных гастроях был запланирован недельный перерыв — для короткого Сезона в Париже, в Театре Гетэлирик.

Главным образом для Парижа Мясин ставил балет Орика «Матросы». А Баланчин тем временем создавал новую хореографическую версию «Песни соловья» Стравинского — по заданию Дягилева и, несомненно, с целью, как бы между прочим, щёлкнуть по носу Мясина, поставившего этот балет пять лет назад. В заглавной роли Соловья впервые выступала миниатюрная Алисия Маркова (англичанка по фамилии Маркс), которой было всего 14 лет. Её «стилизованное ужимки», по мнению Григорьева, «подчас чрезмерно отвлекали зрителей», но надо признать, что Баланчин обставил первое появление Соловья на сцене весьма эффектно — в золотой клетке, которую выносили четыре китайских «мандарина». В труппу Дягилева эта беби-балерина была принята полгода назад. Сосватала Маркову опять же Астафьева, а вот другой её талантливый ученик, Антон Долин, был вынужден покинуть «Русские балеты» по причине заметного охлаждения к нему Дягилева и соперничества с Лифарём.

О положении дел в антрепризе Пуленк информировал Пикассо 19 июня 1925 года: «Лифарь всё больше становится любимчиком [Дягилева], хотя танцует и вправду чудесно. Долин жестоко и несправедливо выставлен за дверь, несмотря на протесты Жана [Кокто] и Миси [Серт]». Лифарь, конечно, ликовал. А сколько ему пришлось испытать сомнений в своих скромных на данный момент возможностях. Целый год он страдал, чувствовал себя соблазнённым и брошенным. И вот наконец с уходом

Долина реванш взят! Один французский музыкальный критик вспоминал о Лифаре того времени, пожалуй, слишком экзальтированно и преувеличенно: «У меня было ощущение, что знаменитый директор «Русских балетов» прогуливается по Парижу в компании ягуара! В этом беспокойном, диком подростке была заключена невероятная энергия, жгучая необузданность, тайна Востока и благородная сила зверя».

Однако Лифарь не мог заменить Долина в его сценических партиях. «Когда в 1925 году я ушёл из «Русских балетов», была одна роль, которую никто больше не мог исполнить, — роль Красавчика в «Голубом экспрессе», — вспоминал Долин. — Одному Богу известно, что только ни делал Дягилев, чтобы Лифарь разучил акробатические трюки и падения, которые исполнял я, но Лифарю это никак не удавалось, и балет исчез из репертуара». Некоторые классические партии Долина были отданы П. Владимирову, вновь ангажированному. Тогда же в труппу поступил в качестве педагога-репетитора Николай Легат (вместо Чекетги, который навсегда уехал на родину, в Италию), а также ещё один русский эмигрант — Борис Лисаневич, успевший поработать, несмотря на молодость, в кордебалете Одесского театра, а после эмиграции — в берлинской труппе «Русского романтического театра» Бориса Романова. В Лондоне новый танцор получил роль Городового в балете «Петрушка». На первой репетиции Дягилев крикнул ему:

— Лисаневич! Надеюсь, вы знаете, что в этой роли у меня начинал карьеру Лёня Мясин? Верю, вы достойно продолжите его традицию.

Весёлый мясинский балет «Матросы» в Лондоне в отличие от Парижа не вызвал особого энтузиазма. «Любопытный пример различия французского и английского вкусов», — отметил Григорьев. Однако Дягилев как-то особенно выделял автора партитуры «Матросов» Жоржа Орика за его бунтарский дух, блестящий юмор и иронию, он любил его больше всех других композиторов французской «Шестёрки». Прокофьев, побывавший на репетиции этого балета в Париже, записал в дневнике: «Появился Дягилев, <...> уселся рядом. «Свинская музыка», — улыбнулся он по поводу одной темы Орика, действительно абсолютно пошлой, но сказал это не без ласки к этой музыке. Через некоторое время он сказал: «Ну что ж, Серж, нам надо балет писать». Я ответил: «Да, надо. Но сперва надо выяснить, какую музыку вам хочется иметь. Такую (как эта тема Орика) я писать не могу». Дягилев: «Всякий композитор сочиняет по-своему; сложившемуся композитору нельзя делать указки». Этим разговор пока ограничился».

За новое сотрудничество Дягилева с Прокофьевым настойчиво ратовал

Нуфель. Он отчасти разделял мнение некоторых критиков, что «Русские балеты» ныне кажутся упадническими, что в них не хватает «русскости», преобладает «изломанное легкомыслие» наряду с «музыкальным ребячеством». Валечка злобно покашливал и, покручивая седоватые усики, говорил Дягилеву о гениальной музыке Прокофьева, сравнивая её с балетами молодых композиторов «Шестёрки»:

— Это тебе не французские штучки-брючки, кхе-кхе. Накрадут канканчиков из Оффенбаха или Лекока, прицепят фальшивые ноты — вот тебе, кхе-кхе, и музыка... А Мийо в «Голубом экспрессе» даже о фальшивых нотах забыл — очевидно, поленился: сойдёт и так!

Дягилев в ответ на эти выпады, по воспоминаниям Дукельского, «пробормотал что-то о «косопалых скифах» и «талантливых дураках». А в действительности, как мы знаем, он ещё весной наметил возобновить контакты с Прокофьевым. Теперь его мысли созрели, окрепли, и 22 июня он решительно заявил композитору:

— Писать иностранный балет, для этого у меня есть Орик. Писать русский балет на сказки Афанасьева или из жизни Иоанна Грозного — это никому не интересно. Надо, Серёжа, чтобы вы написали современный русский балет.

— Большевистский?

— Да.

Прокофьев был немало удивлён, однако сразу представил: «что-то из этого сделать можно. Но область чрезвычайно деликатная, в чём и Дягилев отдавал себе отчёт». И тут перед Прокофьевым возникла задача: ни в коем случае не допустить участия Кохно в постановке «большевистского» балета, поэтому он сразу предложил привлечь Сувчинского, который мог бы придумать, как ему казалось, нечто интересное. «Дело в том, что за последние три года для всех либретто Дягилев подсовывает своего мальчика (ныне отставного, но просто эстетического друга, как ни странно, очень на Дягилева имеющего влияние) Кохно, — пояснял в дневнике Прокофьев. — На Кохно писали и Стравинский, и Орик, и Дукельский. Хуже всего то, что на афишах объявляется: прежде всего — балет Кохно, затем музыка такого-то, декорации такого-то и хореография такого-то. Я всегда, глядя на афиши, громко ругался, а теперь, когда дело шло о заказе балета мне, решил дать бой и ни за что на Кохно не писать». Здесь же Прокофьев лукаво добавил: «Важные обстоятельства часто смешиваются с пустяками».

Через месяц Дягилев вернулся в Париж из Лондона — Сезон в Колизеуме ещё две недели будет продолжаться под руководством

Григорьева — и подтвердил Прокофьеву заказ на «большевистский» балет, а своё намерение поставить этот неординарный спектакль, созвучный времени, подкрепил весьма экстравагантным и громким заявлением:

— В России сейчас двадцать миллионов молодёжи, у которой... (тут нецензурное выражение о прославлении полового желания) [такое скромное примечание сделал Прокофьев]. Они и живут, и смеются, и танцуют. И делают это иначе, чем здесь. И это характерно для современной России. Политика нам не нужна!

Между тем Сувчинский самоустранился от этой затеи, полагая, что ни красный, ни белый балет поставить нельзя. По его евразийскому мнению, «всякая нейтральная точка будет нехарактерна для момента». От дальнейших разговоров о «большевистском» балете он уклонялся, за что Прокофьев назвал его «чистоплотным Понтием Пилатом». Кохно пока не терял надежды стать сценаристом и даже пропел несколько советских частушек Прокофьеву, но в конце концов всё же признал свою некомпетентность. Тогда Дягилев стал думать о привлечении к сотрудничеству кого-то из советских писателей.

Один из них, Илья Эренбург, как раз находился в Париже. «У него интересное лицо, — отметил Прокофьев, — но, засыпанный табаком, с гнилыми зубами, небритыми щеками и ссохшимися нестриженными волосами, он напомнил лесной пень. Говорил он охотно, но в его манере себя держать было что-то неприятное. Чувствовалось также, что этот человек прошёл какую-то революционную школу...» В конце июля Дягилев обсуждал с Эренбургом балетный сценарий и размер гонорара, а после ухода писателя сердито воскликнул: «Вот! То у человека нет штанов, а то, когда предложишь вместе работать, с вас лупят пять миллионов!» Для красного словца названная сумма была значительно преувеличена.

«Выяснилось, что Эренбург запросил с Дягилева пять тысяч франков, — сообщил Прокофьев, — и при этом дал понять, что хотя и согласен сделать либретто, этот вопрос его особенно не интересует. Кажется, последнее особенно рассердило Дягилева». В таких сотрудниках он точно не нуждался. Гораздо приятнее было иметь дело с Георгием Якуловым, театральные работы которого на Международной выставке декоративного искусства в Париже Дягилеву сразу же приглянулись. Без малейших сомнений он заказал ему декорации и костюмы в стиле советского конструктивизма. «Якулов — человек лет сорока, ясно подчёркнутого армянского типа, в необыкновенном фиолетовом жилете. Он принёс целую папку рисунков и эскизов его бывших постановок в Москве, также проект бакинской башни. Всё это он показывал нам, главным образом Дягилеву, и

очень много объяснял, <...> заливая Дягилева потоками туманных объяснений. На вопрос Дягилева, можно ли сделать балет из современной русской жизни, он ответил, что бесспорно можно», — писал Прокофьев в дневнике.

Из речей Якулова, который вполне сросся с новым советским режимом, Прокофьев «выудил массу любопытных вещей и чёрточек». Он говорил Дягилеву: «Передо мною прямо развернулась картина и большевистской Москвы, и нашего балета. У Якулова не хватает только организующего начала, чтобы привести весь этот материал в стройный порядок, но зато это начало есть у меня». Буквально за пару дней либретто было сделано. «Я был удовлетворён двусмысленностью сюжета: не разберёшь, в пользу ли большевиков он или против них, то есть как раз то, что требуется, — читаем в дневнике Прокофьева от 29 июля. — Якулов немного боялся, не обидел бы такой сюжет Москву, ибо ему надо было туда возвращаться, однако соглашался. <...> Якулов ещё посоветовал хорошее название: «Урсиньоль» (Ursiniol), от URSS, официальные литеры Советской России». Балетный сценарий Дягилев принял, по словам Прокофьева, «очень сочувственно», выдал нескучный аванс композитору — пять тысяч франков, одну треть гонорара, и в тот же вечер отбыл на отдых в Италию с двумя «мальчиками» — Кохно и Лифарём.

Артисты «Русских балетов» после лондонского Сезона на целых два месяца ушли в отпуск. Некоторые из них, в том числе Войциковский, Соколова, Легат и Трусевич, вероятно, получили дополнительные субсидии, чтобы присоединиться к Дягилеву в Венеции. С участием «звёздного» Лифаря эта небольшая группа танцовщиков смогла дать приватный концерт в палаццо Пападополи на правом берегу Большого канала. В начале сентября в Венецию приехал и Стравинский, анонсированный в программе музыкального фестиваля, проходившего в Театре Ла Фениче. Затем Дягилев с образовательной целью для своих подопечных отправился в путешествие по Италии, делая остановки во Флоренции, Риме, Неаполе, Сорренто и на острове Капри. Всё было прекрасно, но, пожалуй, единственной неприятностью стало то, что Лифарь отказался выполнить просьбу Дягилева — выпить на «ты» с Кохно. Отношения этих двоих и вправду были как у кошки с собакой. Кстати, Кохно-либреттист позднее возьмёт себе псевдоним Собака (не исключено, что это шутливое искажение русского слова, легко узнаваемого), а Лифарь у Дягилева первое время имел интимное прозвище «котёнок».

Первого октября труппа собралась в Париже. Начались репетиции, продолжавшиеся всего неделю. Потом артисты, находясь «не в форме»

после отпуска, неудачно выступали два вечера в Антверпене, за что получили нагоняй от Дягилева и «папы» Григорьева. После этого вернулись в Париж репетировать и готовиться к лондонским гастролям в Театре Колизеум.

В который раз за этот год труппа пересекла ненавистный Дягилеву пролив Па-де-Кале, все уже сбились со счёта. Новинкой для английской публики в этом зимнем Сезоне, начавшемся 26 октября, стал балет «Зефир и Флора». Музыка Дукельского доставила лондонской публике некоторое удовольствие. Рецензии критиков были мягко-снисходительными, хотя в одной заметке высказывалась пророческая мысль, что этому спектаклю едва ли суждена такая долгая жизнь, как «Петрушке».

За неделю до окончания гастролей, 11 декабря, Дягилев дал в Лондоне мировую премьеру — комический балет «Барабау» в постановке Баланчина. Музыка и балетный сценарий принадлежали 27-летнему итальянскому композитору Витторио Риети, учителями которого были Респиги и Казелла, давние сотрудники Дягилева. «Для молодого композитора, каким вы являетесь, весьма важен тот факт, что ваше имя появится на программе дягилевского спектакля», — писал Риети его римский музыкальный издатель, советуя пойти на уступки и принять не очень выгодные условия контракта с директором «Русских балетов».

Эскизы декораций и костюмов для «Барабау» Дягилев заказал довольно известному в Париже художнику — Морису Утрилло, который, как ни странно, никогда до этого не занимался оформлением театральных постановок. Сомову понравилась работа Утрилло, особенно то, что яркие декорации были «хорошо связаны с костюмами и сюжетом». Один из рецензентов газеты «Морнинг пост» назвал балет «восхитительной в своей нелепости фантазией» и признался: «...я смеялся с начала и до конца, и, кажется, большая часть зрителей разделяла моё веселье со мной». Противоположное мнение высказал Сирил Бомонт: «Постановка откровенно грубая и скорее нудная, чем весёлая. В целом «Барабау» породил сомнения в мудрости дягилевского выбора Баланчина как балетмейстера». Однако публика с восторгом принимала этот спектакль.

Прощание со зрителями лондонского Колизеума было очень трогательным. Каждый артист «Русских балетов», по воспоминаниям Григорьева, приветствовался бурными аплодисментами, и труппу на сцене буквально завалили цветами. На следующий день, 20 декабря, артисты выехали в Берлин. Двухнедельные гастроли в столице Германии проходили на этот раз на сцене Немецкого художественного театра и закончились полным финансовым крахом. Только на первом спектакле театр был полон,

а в остальные дни зрительный зал заполнялся всего на четверть, а то и меньше. «Учитывая наш почти неизменный успех, эта ситуация глубоко озадачивала», — сообщал Григорьев.

К концу первой недели стало ясно, что у Дягилева после берлинских гастролей не хватит денег, чтобы оплатить переезд труппы в Монте-Карло. Поэтому он совершенно злой уехал в Париж, надеясь найти там какие-то средства — несмотря на то, что наступили рождественские праздники. Возможно, эта неудача являлась следствием ошибки, допущенной им самим. Гастрольная программа, которую он составил, оказалась слишком французской, а отношения Германии и Франции были отнюдь не дружескими. В конце концов из Парижа Дягилев выслал деньги на дорогу, и балетная труппа 7 января 1926 года покинула угрюмый Берлин. Тогда все сразу почувствовали, что вернуться в Монте-Карло — это несказанное блаженство. Здесь дягилевских артистов любили и ждали.

Глава двадцать седьмая

МАЛОЕ БРИТАНСКОЕ УКЛОНЕНИЕ ТРИ ЮБИЛЕЙНЫЕ ДАТЫ БИБЛИОФИЛЬСКАЯ СТРАСТЬ

До 1926 года Дягилев никогда не ставил балетов на музыку английских композиторов. Но в 1925 году, когда «Русские балеты» так много времени провели в Лондоне, художник Эдмунд Дюлак познакомил его с двадцатилетним композитором Константом Ламбертом, который был тогда ещё студентом Королевского музыкального колледжа. Прослушав несколько опусов молодого музыканта, Дягилев отважился заказать ему балет. Поскольку тема сразу не оговаривалась, Ламберт при написании балетного клавира вдохновлялся созерцанием какой-то английской акварели или гуаши XIX века, а своё новое сочинение назвал «Адам и Ева». Дягилеву это название не понравилось, он тут же сменил его на «Ромео и Джульетту», посчитав, что шекспировский сюжет больше подходит к английскому балету, и, конечно же, был прав.

В это же время произошло ещё одно важное событие — Дягилев установил дружеские и деловые связи с лордом Ротермиром, газетным магнатом Великобритании. Григорьев описал его как «высокого дородного господина с приятным лицом английского типа». Когда в начале 1926 года лорд Ротермир впервые появился на репетиции в Монте-Карло, Дягилев представил его всей труппе как «пылкого поклонника» «Русских балетов» и сказал, что «он уже не один год следит за нашим развитием и хотел бы посмотреть, как идёт создание спектакля». Ранее Ротермир уже оказывал поддержку труппе Анны Павловой, субсидировал постановку «Оперы нищего», которая выдержала в Лондоне более тысячи представлений. Ну а теперь на какой-то срок он согласился стать финансовым гарантом «Русских балетов», и первую его «гарантию в 2000 фунтов» для проведения летнего Сезона в столице Британии Дягилев получил в середине марта. Тогда же, между прочим, выяснилось, что столь почтенный и немолодой лорд Ротермир положил глаз на красавицу-балерину Алису Никитину.

В Монако дягилевские артисты только время от времени давали свои балеты, в основном они репетировали, почти два месяца были заняты танцами в оперных спектаклях Гюнсбурга и усиленно готовились к предстоящим Сезонам в Монте-Карло, Париже и Лондоне. Первый из них

должен открыться в начале апреля. Между тем Дягилев, как обычно, всё держал под контролем и однажды сильно разгневался, обнаружив, что урезаны утренние часы репетиций. Помимо этого он стал проявлять недовольство методикой педагога Легата, сторонника французской школы танца, а не итальянской, к которой привыкли танцовщики, занимавшиеся много лет с маэстро Чекетти. Особенно огорчило Дягилева неудачное дебютное выступление Лифаря в «Лебедином озере». Пируэты и двойные туры его фаворита, по свидетельству Григорьева, «всё ещё были крайне слабы». Дягилев обвинил Легата за неспособность помочь Лифарю. Последнего он строго отчитал перед всей труппой и через неделю отправил на месяц в Милан — заниматься с Чекетти под присмотром своего кузена Корибут-Кубитовича.

Следующей неприятностью для Дягилева стал внезапный уход, почти побег, Николая Зверева и Веры Немчиновой, двух ведущих артистов. Это случилось вскоре после того, как Немчинова, готовившая главную партию в «Лебедином озере» по просьбе Дягилева с самой Кшесинской, танцевала 24 января этот балет вместе с Лифарём. Всё оказалось очень просто: Зверева и Немчинову перекупил лондонский антрепренёр Чарлз Кокран, с которым пять лет назад Дягилев даже сотрудничал, готовя летний Сезон в Театре принца Уэльского. Директору «Русских балетов» было известно, что к созданию своих последних ревю Кокран привлекал также Мясина и Дукельского. К первому из них Дягилев уже не имел ни особых пристрастий, ни ревности — всё быльём поросло, но Дукельский — это же его третий музыкальный «сын», и отношение к нему было вроде отеческого. А поступок Зверева и Немчиновой, пожалуй, нельзя расценить иначе как предательство — это невозможно простить.

Дягилев долго не мог успокоиться и только 30 марта выпустил пар — написал письмо Кокрану: «Вы, конечно же, знали, что мадам Немчинова была моей подопечной и что именно у меня она обучалась танцу в последние десять лет... Позвольте мне по-дружески добавить, что у меня вызывает огромное сожаление <...> то, как Вы эксплуатируете русских артистов, которых я открыл и воспитал. Дукельский, пишущий плохие фокстроты для мюзиклов, делает совсем не то, для чего он предназначен; Мясин, танцующий в вечерних клубах и сочиняющий хореографию в стиле «Помпеи а-ля Мясин» опасным образом компрометирует себя; точно так же Немчинова — она не создана для ревю <...> Нужно создавать постановки и артистов, а не использовать тех, кого сотворили другие в целях, совершенно отличных от Ваших, и в атмосфере, не имеющей ничего общего с тем, что делаете Вы». Кокран вскоре весьма учтиво ответил, что

принял — «со всей скромностью» — критику Дягилева, но на деле продолжил успешную «эксплуатацию» русских артистов.

Дукельский откровенно говорил, что он прельстился «фунтами стерлингов Кокрана после тощих дягилевских франков», и подписал с англичанином контракт на работу в ревю и даже в кабаре. «Попав как-то ночью в лондонский Трокадеро, в программе которого стояли номера с моей музыкой в хореографии Мясина, — вспоминал Дукельский, — Дягилев пришёл в дикий раж и растоптал, к великому ужасу Сергея Лифаря, Бориса Кохно и самого преступника, то есть меня, мой новенький цилиндр, взвизгнув при этом: «Б...ь!» Прокофьев отнёсся к моей подозрительно фривольной новой деятельности не сочувственно, но прозвал меня, несколько смягчив сильное выражение Дягилева, только «полукокоткой».

«Падение» Дукельского, несомненно, обсуждалось при встрече импресарио с Прокофьевым этим мартом в Париже. Но разговор их в основном был посвящён «большевистскому» балету. Дягилева вдруг осенило, что к этой постановке следует привлечь Мейерхольда и надо непременно его вызвать из Советской России. Эскизами костюмов и конструктивистских декораций Якулова импресарио был вполне доволен. Музыку балета Прокофьев сочинил ещё прошлой осенью, но без переделок не обошлось. Требовательный заказчик после двукратного прослушивания музыки одобрил только девять (из двенадцати) номеров сюитной композиции и обратил внимание на чересчур длинный музыкальный антракт. Вскоре забракованные номера были переписаны, антракт укорочен, фортепианный клавишник готов. Можно начинать репетиции. Но на этот раз, согласно дневниковой записи композитора от 23 марта, Дягилев заявил, что намерен «отложить постановку до будущего года, так как в будущем году двадцатилетие его, как он сказал, «славной деятельности» и он хотел бы дать исключительно русский сезон: Стравинский — Прокофьев — Дукельский». (Другими словами — Русский сезон трёх его «сыновей».) То, что постановка «большевистского» балета отодвигается, не радовало Прокофьева. Его новую «удачную вещь» опять «будут солить». И с этим ничего не поделаешь — репертуарный план антрепризы на этот год был уже весь расписан.

Для проведения Сезона в Париже Дягилев арендовал Театр Сары Бернар (ныне Городской театр), стоящий напротив Театра Шатле на одноименной площади. Хореографию двух парижских премьер он поручил Баланчину. Одна из них — балет «Пастораль» Жоржа Орика. Другой короткий балет с английским названием «Jack in the Box» (в русском

переводе «Чёртик из табакерки») ставился специально для вечера памяти Эрика Сати, ушедшего из жизни около года назад. Клавир этого сочинения, в котором Сати использовал синкопированные ритмы регтайма, Дягилев выпросил у графа Этьена де Бомона и сразу отдал его Мийо для оркестровки. Работа над премьерными спектаклями шла в Монте-Карло полным ходом. Здесь же в марте начались репетиции «Ромео и Джульетты» под руководством Нижинской, которую Дягилев вновь пригласил в качестве хореографа. Невзирая на былую ссору, та охотно дала согласие на сотрудничество, однако потребовала устроить экзамен Лифарю, выдвинутому на главную роль. Уж очень не любила она Лифаря, но тот, недавно вернувшийся из Милана от Чекетти, назло ей испытание выдержал.

Декорациями и костюмами к «Ромео и Джульетте» первоначально занимался английский художник Кристофер Вуд. Вместе с композитором Ламбертом он прибыл в Монте-Карло для участия в постановочной работе. Сохранилась его групповая зарисовка (с автопортретом) всех на тот момент создателей балета — Нижинской, Ламберта, Кохно и Дягилева (в шляпе и с моноклем). Вуд с гордостью писал матери, что о его заказе на «Ромео и Джульетту» говорит «весь Париж». Однако неожиданным образом Дягилев в апреле расторг с ним контракт. Импресарио захотел поставить не просто английский, а сюрреалистический балет, у которого появился подзаголовок — «репетиция без декораций». Логика Дягилева всех потрясла: в театре Шекспира тоже не было декораций, а жанр репетиций на лондонской сцене некогда уже имел популярность, и забывать об этом не следует. Всем известный сюжет бессмертной трагедии разыгрывать в балете совсем не нужно, его некоторые эпизоды пройдут только пунктирной линией, а закончится всё хеппи-эндом — Ромео в костюме авиатора взлетит с Джульеттой на аэроплане. Вот это да! Bravo! Это будет сенсация! Суперсовременно и актуально.

Но не все этим восторгались. Например, Григорьев — совершенно точно — недоумевал. Вместе с тем разрыв Дягилева с Вудом вызвал возмущение Ламберта. Теперь, как он полагал, все карты спутались, его балету грозит провал. Два молодых британца достигли взаимопонимания, и поэтому Ламберт стал горячо заступаться за своего соотечественника. Он бесстрашно полемизировал с Дягилевым и высказал своё крайнее разочарование его стихийным выбором каких-то художников-сюрреалистов — испанца Хуана Миро и немца Макса Эрнста, приехавших в Монте-Карло на замену англичанина Вуда. Клавир балета «Ромео и Джульетта» патриотичный Ламберт издал в Оксфордском университете, с рисунком

Вуда на обложке. После премьерных спектаклей в трёх столицах Европы его общение с Дягилевым почти прекратится на несколько лет. И только в 1929 году в лондонском Ковент-Гардене они будут сотрудничать, но уже в последний раз: Дягилев пригласит Ламберта дирижировать своим новым сочинением в симфоническом антракте между балетами.

Дягилев решил, что кордебалет будет одет в обыкновенные репетиционные костюмы, и только костюмы Ромео и Джульетты должны напомнить публике об итальянском Возрождении. Участие двух лидеров сюрреализма, названных выше, выразилось лишь в том, что по их эскизам князь Шервашидзе написал пару театральных занавесов, впрочем, никак не стыкующихся со спектаклем. «Дягилев потратил огромные усилия на освещение этих занавесов, и во время одной из репетиций по свету, — вспоминал Григорьев, — где я, как обычно, сидел рядом с ним, он спросил, не кажется ли мне, что первый занавес особенно хорош. <...> Я не мог впасть в экстаз от этого зрелища, о чём сказал Дягилеву, который тут же взорвался: «Не могу вас понять, — сказал он. — После того как вы столько лет со мной проработали и столько повидали, вы неспособны осознать идею современной живописи!». В ответ Григорьев назвал сюрреализм «бессмысленным и уродливым». Это ещё больше возмутило Дягилева, но он не стал громко ругаться, дорожа своим бессменным режиссёром, «становым хребтом» труппы «Русские балеты».

Григорьев, впрочем, не зря опасался за «Ромео и Джульетту». Сенсации в Монте-Карло спектакль не произвёл, несмотря на то, что Дягилев пригласил на роль Джульетты Карсавину. Её партия изначально не могла дать публике сильного впечатления. И это объяснялось тем, что в постановке Нижинской было мало танцев — в основном упражнения у станка и мимические сцены. Тем не менее, как полагал Дукельский, «хореография Нижинской (особенно в «Ромео») сознательно отразила в своей рассчитанной беспомощности — и небрежности — всю шаткость — а временами и прелесть — поставленных ею вещей».

Ромео — Лифарю тоже не удалось полностью покорить зрителей. В то время, по его словам, он якобы сильно увлёкся сорокалетней и по-прежнему очаровательной Карсавиной, к которой Дягилев его приревновал. На эту юношескую влюблённость, может быть, и не стоило обращать внимания — Лифарь в отношении самого себя буквально всё преувеличивал, — но примерно то же самое, что и он, повторила в своих «Воспоминаниях» Кшесинская.

Полгода назад, осенью 1925 года, Малечка приняла православие (до этого она была католичкой) и, словно заново родившись, была счастлива

этой весной говеть и причащаться вместе с супругом, великим князем Андреем, и сыном Владимиром. Кроме того, она решила устроить Пасхальный праздник и пригласить 2 мая в Кап д'Ай, к себе на виллу Алам, артистов «Русских балетов» во главе с Дягилевым. Пасхальный стол был поистине царским — изобилие яств, изысканная сервировка, всё украшено и благоухало розами. Лифарь тогда перебрал со спиртным и флиртовал с Карсавиной. На это Дягилев строго сказал, что сей молодой человек «слишком развеселился, не пора ли ему домой?». Лифарь тотчас был отлучён от праздничного стола и отвезён почивать в шикарный номер отеля.

Через неделю, 9 мая, в Монте-Карло состоялось закрытие Сезона, и вскоре труппа переехала в Париж. По неким причинам там не могла танцевать Карсавина, и в роли Джульетты её заменила Никитина, к великому удовольствию лорда Ротермира. Парижская премьера «Ромео» прошла в первый же день Сезона на сцене Театра Сары Бернар. В тот вечер, 18 мая, её отыграли дважды, как когда-то давно «Послеполуденный отдых фавна» и «Весну священную», но повод для скандала был совершенно иной. Спектакль пыталась сорвать ватага сюрреалистов, которые отрицали всякую утилитарность в искусстве, следовательно, и декорационную живопись. Они протестовали против того, что их единомышленники Эрнст и Миро продались «буржую» Дягилеву, сделав по его заказу театральные эскизы и тем самым опорочив идеи сюрреализма. Прокламации, которые разбрасывали в театре сюрреалисты, были подписаны главными теоретиками этого движения Андре Бретоном и Луи Арагоном. «Мы считаем недопустимым, чтобы творческая мысль была в услужении у капитала», — заявляли они.

Скандал разразился сразу, как только публика увидела занавес первого действия «Ромео и Джульетты», который представлял собой, по словам В. Светлова, «несколько запятых и клякс». А вот что писал в дневнике Прокофьев, присутствовавший на премьере: «Едва началось представление (мы сидели на балконе у прохода), как появились молодые люди, начали свистеть в свистки, кричать и бросать в партер прокламации. Их было много, человек пятьдесят, и шум и свист стоял оглушительный. Дягилев, который был предупреждён о готовящейся демонстрации, в свою очередь, предупредил артистов и оркестр, приказав им продолжать спектакль во что бы то ни стало и что бы в зале ни случилось. Таким образом, оркестр что-то играл (что — не было слышно), а на сцене что-то танцевали (что — никто не видел, так как все смотрели на демонстрантов), а в зале шёл свист, демонстративные хлопки и перебранка со стороны тех, кто желал слушать.

Я, разумеется, аплодировал, поддерживая спектакль». Обзор дягилевского сезона Сергея Ромова в советском журнале «Жизнь искусства» дополняет картину этой скандальной премьеры: «В партер под шум и крик неистовой толпы ворвался ураган белых листков, и свист превратился в грозный вой: «Долой снобов, долой педерастов!» Из бельэтажной ложи выбрасывается чёрный флаг с вышитой золотом и красным надписью: «Да здравствует Лотреамон!^[58]» Кто-то в суматохе принимает его за флаг III Интернационала. Кричат: «Да здравствуют Советы!» В партере происходит свалка».

Нагрянула полиция, которую пришлось недолго ждать. Стражи порядка стали выводить из зала скандалистов, но несколько человек, наиболее дерзких, успели прорваться через партер довольно близко к оркестровой яме. Их задача была проста — сшибить дирижёра, ведущего балетный спектакль, и спектакль остановится. Но здесь они получили внезапный отпор от находившихся в первых рядах партера англичан — «великолепных джентльменов во фраках и моноклях», — вообразивших, как уверяет Прокофьев, что началась «демонстрация против постановки английской вещи». По всем правилам бокса они наносили мощные удары по несчастным демонстрантам. «Полицейские мало-помалу очистили зал, и публика потребовала, чтобы балет начали сначала. Тут выяснилось, что музыка сама по себе дрянь, — грубо оценил Прокофьев. — Декорации были милы, но, как мне показалось, незначительны. Так что, в сущности, спектакль не стоил демонстрации». Зато, как сообщил Лифарь, «о новом балете стал говорить весь Париж, и в те дни, когда он шёл, публика ломилась в театр». В этом смысле протестная акция сюрреалистов пошла балету на пользу, и не только балету, но и всему Сезону, и соответственно — кассовым сборам.

Бронислава Нижинская, поставившая «Ромео и Джульетту», сама в спектакле не участвовала и сразу после завершения этой заказной работы из труппы ушла. Едва ли она могла предположить, что работать с Дягилевым ей больше никогда не придётся. По-видимому, незадолго до премьеры появилась идея дополнить балет антрактом-интермедией при слегка приподнятом занавесе. Идея, когда публике видны лишь ноги артистов, проделывающих экзерсис у станка, была в принципе не нова, но она эффектно усиливала впечатление репетиции. После ухода Нижинской этот антракт, исполнявшийся без музыки, по просьбе Дягилева поставил Баланчин. В этот парижский Сезон молодой хореограф «Русских балетов» весьма значительно заявил о себе — были показаны три его новые постановки: «Барабау», «Пастораль» и «Чёртик из табакерки». «Баланчин

делает успехи», — отметил Прокофьев, однако ханжески посчитал, что в его балетах «много неприличия».

Конечно, во всех новых постановках, кроме «Чёртика», блистал Лифарь. К тому времени некие перемены коснулись и его внешности: по требованию Дягилева он «починил» свой нос. По словам Никитиной, «у него был длинный нос, некрасиво приподнятый». Но однажды произошло чудо — Лифарь появился в труппе с безупречным носом. Ему пришлось, вероятно, пройти не одну мучительную процедуру, чтобы достичь совершенной формы. Во всяком случае, в мае 1926 года Кокто со смехом рассказывал «о том, как Дягилев, увлечённый Лифарём, никак не мог помириться с его носом и решил при помощи подкожного вливания парафина претворить его нос в греческий; как затем Лифарь ушёл смотреть на пожар и как парафин от жары потёк вниз и образовал шишки вокруг подбородка». Искусство, как известно, требует разных жертв.

Эту историю Кокто рассказывал Мийо и Прокофьеву перед приёмом в честь Мейерхольда, приехавшего ненадолго по делам в Париж с женой, актрисой Зинаидой Райх (ранее женой поэта Есенина), и ещё одним человеком, исполнявшим роль переводчика, из большевиков. Дягилев встретился с Мейерхольдом 29 мая на последней репетиции премьерного балета «Пастораль». Он сразу извинился перед режиссёром за то, что не ответил на два его письма. А поговорить при этой встрече им в общем-то не удалось — дела разрывали Дягилева на части, но он успел пригласить Мейерхольда на все спектакли, предложив почётному гостю свою ложу. В начале июня советский режиссёр был ещё в Париже. С Дягилевым, надо полагать, разговор у него состоялся, но, по некоторым данным, от сотрудничества в постановке «большевистского» балета на музыку Прокофьева он сразу отказался, и причина нам неизвестна.

Одиннадцатого июня Сезон в Париже завершился. «Русские балеты» торопились в столицу Великобритании. Григорьев торжествовал: наконец-то лондонские гастроли будут проходить в «настоящем» театре, а не в мюзик-холльном Колизеуме. Дягилев арендовал Театр Его Величества, один из самых красивых в Лондоне. Сезон открывался 14 июня, и в этот день английская публика впервые познакомились со «Свадебкой» Стравинского. Реакция критики была самой разной. Ньюмен на страницах «Санди тайме» был опять беспощаден: «Это только последовательность уродливых поз и пирамидальных построений <...> На роялях играли Орик, Пуленк, Риети и Дукельский — по симметричной четвертушке композитора за каждым. Мучительное выражение на их лицах, как и казнь Макхита^[59], могло заставить «даже палачей пролить слезу». Дирижёр

Юджин Гуссенс тоже казался источающим муку сквозь каждую свою пору; дирижирование «Весной священной» нам представится детской забавой по сравнению с попытками удержать такую команду вместе. <...> Музыкальная Европа более чем чуть-чуть подустала от мужика [Ньюмен латиницей пишет русское слово — моцјік] с его плохо пропечённым мозгом <...> Вся партитура на самом деле есть продукт музыкального атавизма».

Дягилев был взбешён. Перед очередным представлением «Свадебки» в кабинете управляющего Театром Его Величества он с волнением заявил четырём композиторам-«четвертушкам», исполнявшим роли пианистов:

— Господа, мне достаточно хорошо известно, что Эрнест Ньюмен будет снова сегодня вечером в театре. В своей подлой рецензии он оскорбил Россию, Игоря Стравинского, меня и вас, моих сотрудников.

И изложил свой план наказания критика. Тот из композиторов, кому выпадет жребий, подойдёт к креслу Ньюмена и выведет его — на глазах у всей публики — за нос, очень большой и длинный, из театрального зала. На радость трём композиторам (двум французам и итальянцу) жребий достался Дукельскому, самому молодому из них, а к тому же и русскому. Вот ему и выпала такая честь — вполне логично. Однако Ньюмен, кажется, был кем-то предупреждён. Он сбежал из театра, не дожидаясь исполнения столь унижительного наказания.

В целом этот Сезон был одним из самых успешных. Программа состояла из двадцати балетов, включая четыре новинки для лондонской публики. Состав труппы тоже радовал — Трефилова, Карсавина, Лопухова, Данилова, Владимиров, Войциковский, Идзиковский, Лифарь, Баланчин. А в начале июля Дягилев открыл небольшую выставку картин современных художников из коллекции Лифаря в «The New Chenil Galleries». Выставка была приурочена к Сезону «Русских балетов» в Лондоне. Её экспозиция (всего 35 работ) состояла в основном из театральных эскизов Дерена, Эрнста, Миро, Пикассо и Прюны. Последний из названных художников был представлен также портретами Лифаря, Никитиной, Дукельского и Кохно. Если верить Лифарю, то выставку посетил даже испанский король Альфонсо. Как и в мясинский период, Дягилев с некоторых пор вновь озаботился комплектованием коллекции своего фаворита. Кое-что из художественных приобретений перепало и Кохно. Не зря же Поль Моран позднее вспоминал, что Дягилев в Париже 1920-х годов раньше всех «успевал осмотреть новую живопись, выбрав, как всегда безошибочно, самое лучшее».

Лорд Ротермир был удовлетворён лондонским Сезоном, закрытие

которого состоялось 23 июля. Во всяком случае он мило улыбался, когда Дягилев полностью выплатил гарантийную сумму. Речь сразу же пошла о следующем Сезоне в Лондоне, в конце осени — начале зимы. Тут же выяснилось, что лорд Ротермир не так прост, каким хотел казаться, любезно предлагая свои гарантии. Он не замедлил выдвинуть ряд требований: репертуар «Русских балетов» должен быть рассчитан на публику попроще, иначе говоря, «на толпу, у которой балет ассоциируется с красотой», и поэтому следует организовать Сезон низких цен. Вдобавок ко всему он хотел, чтобы в программе появился настоящий английский балет, без всяких сюрреалистических выкрутасов. «Ротермир надеялся обрести власть над «анархией» культуры, — отметила Линн Гарафола, — в тот критический момент, когда её начнут потреблять массы». Как газетный магнат, он уже имел влияние на общественное мнение, но желал его значительно усилить, особенно в области культурных предпочтений простых людей.

За новым и подлинным английским балетом Дягилев обратился к ещё одному Лорду (в данном случае это имя-псевдоним) — Лорду Бернерсу, а в действительности Джеральду Тирвитгу, с которым он был знаком по Риму, когда тот служил в британском посольстве в годы войны. Лорд Бернерс увлекался многими видами искусств, желая проявить себя в творчестве. Он, несомненно, был одарён, но оставался «любителем» в хорошем смысле этого слова, а к тому же был весьма эксцентричен, слыл большим чудаком, пожалуй нарочитым, и испытывал страсть к изощёренным розыгрышам. Среди его итальянских друзей, с которыми он любил пошалить, была маркиза Луиза Казати. Стоит заметить, что музыкальные опусы Лорда Бернерса отличались вторичностью, их творца называли «английским Сати», но Дягилеву они, кажется, нравились.

Новому британскому балету вскоре дали название «Триумф Нептуна». Либретто на темы излюбленных пантомим Викторианской эпохи сочинял знакомый Дягилеву поэт и критик Сечевэрэлл Ситуэлл. Однажды, когда они в Лондоне допоздна обсуждали балетный сценарий, Ситуэлл не единожды говорил, что опаздывает на пригородный поезд в Элдерсхот. Неважно владевший английским Дягилев, спросил раздражённо: «Кто это Элдерсхот, ваша любовница?» Если бы это было так, могла возникнуть ссора.

В начале августа Дягилев с Лифарём уехал на отдых в Италию. Мысли его постоянно вращались вокруг репертуара «Русских балетов». Не доехав до Венеции, из Милана он написал Кохно о «самом важном деле» — заказать Гончаровой новые декорации и костюмы для «Жар-птицы»,

которая уже пять лет не ставилась по той причине, что старая сценография пришла в негодность. Дягилев задумал удивительное зрелище — «вся сцена в яблоках, тёмная ночь с фосфорными яблоками (а не только одно дерево), сад тёмно-коричневый <...> Затем для второй картины — задник изменяется и сад превращается в Святой город, яблоки в золотых кустах, церкви — несметный рой и ютящиеся друг на друге. Все костюмы новые, Жар-птица — тоже фосфорящаяся». Гончарова с радостью приняла заказ, сказав, что мысли Дягилева по поводу этой постановки ей «очень хорошо подходят».

Строя дальнейшие планы в Италии, импресарио задумал скомпоновать три программы из сочинений Стравинского, куда кроме балетов и опер он включил и «Регтайм» (для одиннадцати инструментов), танцевать который должна одна пара солистов на фоне панно Пикассо. Замыслы эти он реализовал лишь частично. Какие-то проекты откладывались на потом, а позже вытеснялись новыми.

Так, например, Дягилев заказал младшему «сыну» Дукельскому ещё один балет. В сентябре он пригласил его во Флоренцию, чтобы обсудить балет в деталях вместе с Кохно и Баланчиным. Балет получил условное, неокончательно утверждённое название «Три триады». Дукельский называл его также «Три времени года», поясняя, что «четвёртого — осени — С. П. [Дягилев] не переносил». Усердно трудясь, молодой композитор 15 октября 1926 года в письме к матери в США изложил вольно-шутливую аннотацию своего нового сочинения: «Знаешь ли ты мужиков Венецианова? Вот атмосфера балета: крестьянки 1830-го на пуантах и хорошо вымытые мужики в белых рубашках. Соответственно и музыка слегка русско-итальянская; есть кое-что от Глинки, есть и от Доницетти. Думаю, зрелище будет занятное; музыка более светлая, чем «Зефир». В «Зефире» было некоторое нагромождение деталей, которого стараюсь здесь избежать». Но когда клави́р «Триад» был завершён, Дягилев забраковал его и назвал «пыльной вещью». «Звучит как Аренский», — добавил он, сравнив с музыкой нелюбимого им композитора.

Здесь же во Флоренции Дягилев и Баланчин вместе с Ситуэллом и Бернерсом работали над «Триумфом Нептуна». В качестве учебного пособия и образца для подражания импресарио вручил Лорду клави́р «Спящей красавицы» Чайковского, и тот с конца сентября продолжал корпеть над сочинением в Риме. После поездки в Неаполь и на Капри Дягилев тоже прибыл в Рим — проверить, что сделано, внести поправки и дать дальнейшие распоряжения. Неумолимое время подгоняло: до премьеры «вполне английского» балета оставалось всего полтора месяца. В

Лондоне Дягилеву пришлось подключить к работе Бернерса срочно найденных помощников — К. Ламберта и ещё одного композитора — Уильяма Уолтона, который оркестровал весь балет.

По совету лорда Ротермира в Лондоне был арендован Театр Лицеум как «идеальное место для популярного Сезона». Князь Шервашидзе в спешном порядке исполнял больше десяти декораций для «Нептуна» по цветным английским гравюрам середины XIX века, отобранным Дягилевым. В стиле того времени Педро Прюна создал эскизы костюмов, а парижская мастерская Веры Судейкиной эти костюмы изготавливала. Работа кипела везде — на острове и материке.

Сезон в Театре Лицеум открылся 13 ноября. С целью внести разнообразие и эффект новизны Дягилев включил в программу этого Сезона «Лебединое озеро» в одноактном варианте (так называемый «лебединый акт») с Даниловой и Лифарём в главных партиях. Ещё одним возобновлённым балетом был «Послеполуденный отдых фавна». В Англии его видели в последний раз в 1913 году с участием Нижинского. Теперь же Фавна танцевал Лифарь. Третьей из старых постановок стала «Жар-птица» в новой сценографии Гончаровой. На первом просмотре декораций в театре Дягилев любовался ими и громко хвалил. Гончарова учла и мастерски исполнила все указания заказчика. Однако Григорьев, как ведущий спектакль режиссёр, понизив голос, осторожно заметил некоторые недостатки с практической стороны. Позднее он вспоминал о таком разговоре, который начал вести Дягилев, обратившись к Гончаровой:

«— Наташа, как же так вышло, что занавес сплошной и нет в нём выходов?

— Но меня никто не предупредил, что должны быть выходы, — тихим и спокойным голосом ответила Гончарова.

— Гм, да, — промолвил Дягилев, — ну что же делать, придётся вырезать промежутки между деревьями, и царевны будут проходить за ними — это будет красиво!

— Но ведь нужны ещё ворота и забор, через который лезет Иван-царевич, — добавил я.

— Знаете что, Григорьев, вы мне надоели, — раздражённо сказал Дягилев, — говорите сразу, что вам ещё нужно.

— Дупло Кощея, — произнёс я.

— Миша, — обратился он к Ларионову, — пожалуйста, сговорись с Григорьевым и сделай всё, что ему надо, а мне лично не нравится небо — светло, надо сделать его темнее и со звёздами».

Новое оформление «Жар-птицы» публика приняла с большим

интересом и даже удовольствием. Так свидетельствовал Григорьев, хотя ему самому «больше нравилось первоначальное оформление Головина». Балет имел особенный успех и воспринимался почти как новая постановка. Тем временем репетиции «Триумфа Нептуна» шли ежедневно, но не всё в работе ладилось. Спектакль был довольно сложно задуман — с чудесами машинерии и сценическими полётами. Лондонцы с нетерпением ждали премьерный английский балет, широко разрекламированный и объявленный на 3 декабря. Наконец этот день настал. «Театр был переполнен и, несмотря на то что балет оказался не совсем срепетированным, а по ходу спектакля возникала не одна мини-катастрофа, занавес опустился в атмосфере такого энтузиазма, что Лорд Бернере обнаружил себя в гуще артистов, лавровых венков и букетов», — писал рецензент одной из лондонских газет. Всю неделю до конца гастролей «Нептуна» давали каждый день, с неизменным успехом, причём иногда спектакли шли утром и вечером.

Также следует сказать, что этот удачный во всех отношениях Сезон проходил под покровительством герцога Коннаутского (принца Артура), третьего сына королевы Виктории. Впрочем, этот высочайший патронат ничего не стоил и ничего нового не принёс, кроме шумихи в прессе и всплеска патриотических настроений британцев. Этого помимо прочего и добивался лорд Ротермир.

Покинув Лондон, «Русские балеты» около десяти дней провели в Париже, перемежая репетиции отрядным отдыхом. Артисты готовились к гастролям в Италии, но в один из этих дней они узнали о возвращении в труппу Мясина и о новом контракте Дягилева со Спесивцевой, что само по себе сулило некие перемены в их антрепризе. Импресарио к концу года всё же подписал договор с прима-балериной и очень радовался её возвращению в «Русские балеты», присвоив ей псевдоним — Ольга Спесива, который был у неё в лондонской «Спящей принцессе». В мае этого года Спесивцева завершила выступления в Парижской опере, а затем долго думала, всё лето и осень, идти ли ей к Дягилеву. Она была классической балериной и не любила модернистских балетов. В Италии она танцевала только в «Свадьбе Авроры», «Лебедином озере» и фокинской «Жар-птице» (которая уже считалась классикой). Её партнёром в первых двух балетах был Лифарь, а в третьем — Мясин, с которым Дягилев не церемонился и на этот раз существенно урезал его гонорар. Со своим новым положением в труппе Мясину пришлось примириться — деваться ему было некуда. Он очень сожалел, что не имел возможности создать собственную труппу. «А другого дела, как Дягилев, в Европе нет»,

— сообщал он родному брату в Россию.

Двухнедельные гастроли в Турине «Русские балеты» открыли 24 декабря, в Рождественский сочельник. Дягилевская труппа выступала здесь впервые. Туринская публика сочла показанную программу «отчасти заумной», как пишет Григорьев, и «хотя спектакли прошли удачно, они не произвели большого фурора». Без маленького «семейного» скандала и тут не обошлось. Дягилев опять устроил своему фавориту показательную порку за неудачный дебют со Спесивцевой в «Лебедином озере»: «Это был позор! <...> Что же касается месье Лифаря, то, видя его, я умирал со стыда! За всё время существования нашего балета так не танцевали никогда!» Затем с 10 января «Русские балеты» выступали в Милане на сцене знаменитого театра «Ла Скала» — всего четыре вечера. Рецензент одной миланской газеты восторженно писал: «Выступление Ольги Спесивцевой было триумфальным. Она сумела очаровать модную и элегантную публику, которая благодарила её, бросая на сцену множество цветов. Её партнёром был С. Лифарь. Трогательная сцена произошла во время их выхода. Среди зрителей был их старый учитель Энрико Чекетти. Он не смог скрыть своего восхищения Ольгой Спесивцевой: он был чрезвычайно взволнован, а на его глазах показались слёзы». Но в целом гордые миланцы, казалось, были разочарованы русским балетом, а старые театралы ещё помнили скандал, устроенный 15 лет назад хореографом Фокиным. Дягилев, как заметил Григорьев, сильно огорчился.

Новый, 1927 год труппа отмечала по григорианскому календарю в Турине, а по старому, юлианскому календарю, праздновала уже в Милане. Такого ещё не бывало. Потом артисты отбыли в Монте-Карло, где 22 января открыли очень короткий зимний Сезон, как бы предварительный, а его большое продолжение — на целый месяц — было запланировано на весну. Помимо репетиций и участия в оперных постановках Гюнсбурга «Русские балеты» отыграли в марте благотворительные концерты в Монте-Карло и Марселе.

Теперь у Дягилева было два хореографа. Баланчин сочинял танцы для опер и ставил новый балет молодого французского композитора Анри Соре «Кошка». Чтобы Мясин не сидел без дела, ему была поручена новая версия «Докучных». Объяснялось это тем, что Дягилеву якобы не очень нравилась в этом балете хореография Нижинской. Вдобавок Мясина попросили возобновить балет Сати «Меркурий» (в сценографии Пикассо), впервые показанный на «Парижских вечерах графа Этьена де Бомона» летом 1924 года. «Ну, брат, запрягли меня вывозить тяжёлый воз. Труппа наполовину новая, репертуара не знает, балеты мои так исказили, что едва узнаю.

Кроме того, сделал две новые постановки, вторую только что кончил — надо учить», — писал 27 марта 1927 года Леонид Мясин своему брату Михаилу в Россию.

А между тем накануне в Париж из гастрольной поездки в СССР вернулся Прокофьев. Два месяца он выступал с концертами в Москве, Ленинграде, Киеве, Харькове и Одессе. В день прибытия композитора во французскую столицу первый телефонный звонок был от Дягилева, который горел нетерпением встретиться, «чтобы переговорить о делах». При встрече Прокофьев узнал о скором приезде Якулова и о том, что Дягилев решил поручить постановку «Урсиньоля» Мясину («чему я очень рад, — писал Прокофьев в дневнике, — так как Баланчивадзе казался мне слишком эротичным и потому дряблым»). Из Москвы Прокофьев привёз свои дневниковые записи о поездке «в Италию в 1915 году к Дягилеву на предмет «Алы и Лоллия» и «Шута». Некоторые отрывки оттуда он вслух зачитал. «Нуфель и Кохно смеялись, — сообщал Прокофьев, — я хохотал больше всех, а Дягилев делал сердитый вид и говорил: «Совершенно верно, очень хорошо, что я так сказал, так и надо, я и теперь сказал бы то же самое».

Четвёртого апреля открылся весенний Сезон в Монте-Карло. Праздная публика познакомилась с английским балетом «Триумф Нептуна», мясинской версией «Докучных» и «Чёртиком из табакерки». Главным событием Сезона стала мировая премьера «Кошки» (30 апреля). Балетное либретто написал Собека (Б. Кохно) по басне Эзопа, повествующей о том, как некий юноша влюбляется в кошку, которую Афродита, внимая его неустанной и страстной мольбе, превращает в девушку. Но вскоре богиня Любви посылает суровое испытание и соблазняет девушку пробегающей мышью, за которой та бросается в погоню, покинув возлюбленного и снова превратившись в кошку.

Сценографией этого балета занимались братья Наум Габо и Антон Певзнер, эмигрировавшие из России в начале 1920-х годов. Многие сотрудники Дягилева иронизировали, что на сцене сооружается таинственная лаборатория или клиника. Основание так говорить действительно было. Оформление спектакля состояло из чёрной блестящей клеёнки и разных проволочных конструкций, покрытых целлулоидом и слюдой. «Построить декорации для «Кошки» было нелегко, — вспоминал Кохно. — Габо и Певзнер должны были самостоятельно выполнить металлические части этой декорации, полностью составной, и их появление в мирных отельчиках и семейных пансионатах Монте-Карло, где они остановились на время работы, вызывало общую панику и разгоняло

традиционную клиентуру. Все видели, как они кружили в коридорах с паяльными лампами в руках, в странных защитных масках, которые делали их похожими на водолазов, а когда вскоре после их приезда из их комнат стал раздаваться ещё и адский шум, дирекция выставила их вон».

На премьере «Кошки» в Монте-Карло в главных ролях танцевали Лифарь и Спесивцева, которая под ласковым натиском Дягилева изменила классике и выступала также в «Ромео и Джульетте» и «Зефире и Флоре». А успех нового балета, по словам Григорьева, был огромен. Музыка Core (ученика Сати), как отметил Прокофьев, была «подражанием чему-то простенькому — очень скучно, хоть была бы живость». Однако хореография Баланчина многих порадовала изобретательностью и новизной, особенно удачным в ней оказался ярко проявленный античный дух, а также позы, на редкость «скульптурные», и масса спортивных движений. В один момент Лифарь появился на сцене «как триумфатор, стоя на плечах своих соратников, образовавших подобие живой колесницы», сообщал Сирил Бомонт, отныне сменивший гнев на милость в отношении балетмейстера Баланчина. Когда, увидев в «Кошке» балерину, приседающую во время вращения, Мясин недовольно заявил, что Баланчин украл его идею, Дягилев без лишних эмоций, совершенно спокойно ответил ему: «Если так легко воровать ваши мысли, пожалуйста, лучше не думайте».

Мясин, разумеется, обижался на Дягилева, но был терпелив, и награда за эту выносливость не заставила себя ждать. Вскоре ему поступило интересное предложение поставить новый балет о Советской России. В начале апреля с целью выяснить линию постановки в Монте-Карло прибыл Прокофьев. Тогда же Дягилев стал его уговаривать вставить в партитуру «Урсиньоля» приглянувшуюся ему увертюру из балета «Трапеция», написанную по заказу Бориса Романова, но получил решительный отказ композитора. «Видя беспомощность дальнейших рассуждений, Дягилев перешёл на вопросы о России, куда ему очень хочется ехать, — заметил Прокофьев. — Я сказал: в России больше всего боятся, что он будет выуживать оттуда танцоров и танцовщиц. Поэтому ему перед поездкой надо торжественно заявить, быть может, даже в письменной форме, что он не собирается этого делать, а едет просто посмотреть; тогда ему будут очень рады». Дягилев внимательно выслушал совет гастролёра, вернувшегося недавно из СССР, намотал на ус полезную информацию, но от своего желания внести дополнение в партитуру не отказался.

Прокофьев тем временем обсуждал новую постановку с хореографом. «Утро опять провёл с Мясиним, беседа о балете, — записал он в дневник

10 апреля. — Казалось, сначала было трудно сторговаться, когда, например, в первом номере я видел стихийную народную волну, а Мясин борьбу бабы-яги с крокодилем (по Ровинскому). Но затем он объяснил, что, разумеется, не будет ни бабы-яги, ни крокодила, но он берёт это за основу для получения стихийности. <...> [Дягилев], кажется, верит Мясину и предоставляет ему полную свободу творчества. Мясин предложил новое название: «Pas d'acier», которое я сейчас же перевёл «Стальной скок». Название мне понравилось. Но Дягилев не одобрил: «Pas d'acier» точно «Puce d'acier» («[Стальная] блоха» Лескова)». Он стал предлагать другие варианты, пожалуй, даже не в тему, однако позже, принимая во внимание экономический подъём и курс на индустриализацию в СССР, согласился со «Стальным скоком». Именно с этим названием вошёл в историю балет, имевший поначалу всего лишь прилагательное «большевистский». Дягилев вскоре опять вернулся к разговору о дополнении партитуры Прокофьева. Пожертвовав своим исключительным правом на постановку балета в течение пяти лет и уступив композитору это «право на «Стальной скок» для России с первого января 1928 года», Дягилев всё же добился желаемого. Прокофьев оркестровал для него «добавочный номер», но воспользоваться выменянным правом ему не довелось.

Завершившийся в начале мая Сезон в Монте-Карло буквально через день сменился гастролями в Барселоне. Труппа снова выступала в Театре Лисео. 17 мая по случаю двадцать пятой годовщины правления Альфонсо XIII артисты дали праздничное гала-представление, состоящее из любимых балетных постановок коронованного виновника торжества — «Петрушки», «Треуголки» и «Половецких плясок». Участие дягилевской труппы в празднествах, проходивших с большим размахом по всей стране, было знаком искренней благодарности, ведь уже более десяти лет испанский король покровительствовал «Русским балетам». Как один миг пролетели две гастрольные недели в Барселоне. Близился парижский Сезон, как всегда, очень важный, а в этом году особенно.

«Что-то праздники ныне сплошь да рядом», — думал, наверное, Дягилев. Этой весной он мысленно отмечал три свои юбилейные даты. О первых двух — 55 лет со дня рождения и 30-летие своей трудовой деятельности (на ниве культуры), которая началась с вернисажа английских и немецких акварелистов в Санкт-Петербурге, — вслух он не вспоминал. Это, как он полагал, никому не интересно, а первый юбилей к тому же был для него слишком грустный, ведь не зря он любил повторять, как заклинание, что надо всегда быть молодым. Но о третьей (относительно молодой) дате — двадцатой годовщине его «славной театральной

деятельности», начавшейся в Париже с Русских исторических концертов, он стал говорить загодя. Вот только подошёл он к ней не очень подготовленный. Провести исключительно Русский сезон, как было задумано, теперь уже не удастся — Дукельский подкачал, со Стравинским всё сложно, один Прокофьев не подвёл. А между тем парижские газеты фанфарно трубили: «Только тот, кто хорошо знает Париж, может оценить силу влияния на него Русского балета Дягилева. Завоевать Париж трудно. Удерживать влияние на протяжении двадцати Сезонов — подвиг. История Парижа не знала другой театральной антрепризы, которая бы из года в год имела такой беспрецедентный успех».

Ещё в начале апреля Дягилев узнал, что Стравинский готовит ему подарок. Это была опера-оратория «Царь Эдип» (по трагедии Софокла). Написавший либретто Кокто должен был позаботиться о финансировании постановки, встретиться с княгиней де Полиньяк, но до неё он так и не дошёл. Финансовый вопрос повис в воздухе. Дягилеву пришлось самому общаться с княгиней, и та согласилась дать 65 тысяч франков — «только на постановку в узком смысле слова». Поэтому Дягилев решил дать «Царя Эдипа» в концертном исполнении, без костюмов и декораций. Принимая во внимание всем известный сюжет античной трагедии, он воспринял подношение Стравинского неоднозначно, заподозрив скрытую провокацию, связанную с отношениями его самого и композитора, которого он открыл миру и прилюдно величал своим первым музыкальным сыном. Дягилев отозвался о «Царе Эдипе» как о «весьма макабрном [похоронном, мрачном] подарке» и сказал, что Кокто «является кляксой на всём этом деле», но всё же включил оперу в программу парижского Сезона. Успеха это сочинение не имело. А вот какое мнение о ней вынес Сомов: «Вещь сумбурная, шумная, длинная, претенциозная, скучная и в общем отвратительная. Она провалилась, хотя ею дирижировал сам маэстро [Стравинский]. <...> Певцы кричали, хор выл, казалось, он и оркестр поют совсем разное».

Премьера «Царя Эдипа» состоялась на третий день Сезона, открывшегося 27 мая на сцене Театра Сары Бернар. А накануне в газете «Фигаро» появилась заметка Дягилева с похвалой Спесивцевой. В тот день была генеральная репетиция, она танцевала. «Стравинский сам дирижировал «Жар-птицей» — сделал успехи, — отметил Прокофьев. — В общем интересна обстановка репетиции, сам Дягилев — фигура, масса знаменитостей: Пикассо (очень мил), Кокто, «Шестёрка» etc.». Но в этот же день произошла катастрофа — Спесивцева повредила ногу. Некоторые современники считали травму несерьёзной, полагая, что на самом деле причина крылась в обиде на Дягилева, недавно сказавшего ей на

репетиции: «Не забывайте, что вы только исполнитель, а я хочу сделать из вас артистку». Унять обиду она не могла и решила уйти из «Русских балетов» под «уважительным» предлогом.

Позднее Спесивцева, улыбаясь, рассказывала «свою версию её знаменитого инцидента с Дягилевым» ученице Нине Тихоновой, которая писала об этом в мемуарах: «Чтобы избавиться от этого ангажемента, она на репетиции якобы подвернула ногу, после чего некоторое время сидела дома с забинтованной щиколоткой и горько жаловалась на свою беду навещавшим её Кохно и Лифарю». Дягилев был сильно огорчён и вызвал своего личного врача Далимье помочь Спесивцевой. Однако отменять спектакли было нельзя, пришлось искать замену прима-балерине. В «Жар-птице» стала танцевать Данилова, а на главную роль в «Кошке» была срочно ангажирована Алиса Никитина, примерно год назад покинувшая труппу и ныне называвшая себя «приёмной дочерью» лорда Ротермира (в то время как о их любовной связи говорили повсюду).

За неделю до открытия Сезона в Париж приехал Луначарский, который, между прочим, об антрепризе Дягилева писал нелестные статьи ещё до революции 1917 года. Знал он многих мирискусников. Бенуа, например, с ним нередко общался после революции по служебным делам и тогда же высказал любопытное сравнение: «...пожалуй, Луначарский как раз состоит у большевиков на том же амплуа, какое я занимал при Дягилеве, — однако с большей примесью личного безумия и как-никак «во всероссийском масштабе». И здесь нам следует вспомнить, что в марте 1917 года Временное правительство России предлагало Дягилеву возглавить Министерство искусств. Это факт достоверный. Но есть ещё малоизвестные сведения о том, что в начале 1920-х годов от самого Ленина, через Луначарского, Дягилеву поступило предложение занять пост народного комиссара советского театра. «Несмотря на своё непреодолимое любопытство, которое Дягилев не отрицал, и возможность покорить артистическую Москву, он смертельно боялся, что жизнь под надзором «Красного царя» окажется невыносимой», — писал французский художник Бланш. О том же предложении Ленина, упомянув посредничество Луначарского, Дягилев рассказывал Дукельскому и другим лицам. Тем не менее трудно сказать, насколько правдива эта информация, так похожая на легенду и сохранившаяся только на страницах воспоминаний.

Около 20 мая 1927 года Луначарский и его супруга, художники Якулов и Ларионов завтракали в парижском кафе вместе с Дягилевым, ведя непринуждённую беседу. Прокофьев, который на этом завтраке не был, но слышал о нём от самого Сергея Павловича, кратко изложил его рассказ в

своём дневнике: «Луначарский нападал на гнилой Запад, но Дягилев ответил, что это старо, а советский наркомпрос должен отправляться за талантами, как в лес за грибами, — сегодня он найдёт рыжика под одним деревом, а завтра белый гриб под другим; так нет и гнилого Запада, но таланты рождаются то тут, то там, и в разном виде. Луначарский очень расшаркивался перед Дягилевым, и в конце разговора его жена резюмировала, что если бы она была слепой и присутствовала при этом разговоре, то, не сомневаясь, сказала бы, что советский министр — это Дягилев, а представитель буржуазного искусства — Луначарский». Вернувшись в СССР, нарком просвещения сразу же написал для «Вечерней Москвы» две статьи — «Развлекатель позолоченной толпы» и «Новинки дягилевского сезона». В них он ловко смешал в одну кучу все достоинства и недостатки как известной антрепризы, так и самого Дягилева, которого он всё же представил читателям «выдающимся организатором, человеком большого вкуса», но сравнил его с проклятым Агасфером и не забыл упомянуть о грибах, к семейству которых относятся и ядовитые мухоморы. Как видно, не зря Дягилев назвал Луначарского «дураком из русского богатства».

Нарком просвещения видел несколько спектаклей «Русских балетов», но особенно интересовался «Стальным скоком», мировая премьера которого состоялась в Париже 7 июня. Накануне премьеры, по сведениям Прокофьева, «Дягилев работал до половины четвёртого ночи, а Якулов до семи, но с полдевятого Дягилев уже был снова [в театре]», так как не мог пропустить важной для него «осветительной» репетиции — он всегда с азартом занимался ею лично. В тот день он пренебрёг не только обедом, но и своим внешним видом, не успев даже побриться. Зато премьера прошла успешно, хотя отзывы критиков были крайне противоречивыми и многие из них признавали, что решительно не поняли происходящего на сцене. Но почти всех восхитили вторая часть балета и особенно финал. Один из французских рецензентов так описал свои впечатления: «Танцовщики превращаются в зубчатые колёса, рычаги, валы и блоки. Эти женщины, которые выворачивают локти, крутят кистями рук и приседают, уже не люди, а обезумевший коленчатый вал. Эти полуголые мужчины в кожаных фартуках, которые обхватили друг друга руками и плавно кружатся, — бегущая шестерёнка». Ещё одна группа людей со всей силой била молотками по гулкому полу. В финале, по мере того как нарастало крещендо оркестра, заметно усилилась танцевальная динамика, а тут и конструктивистские декорации, к изумлению публики, внезапно пришли в движение — вращались колёса, двигались рычаги и поршни, зажигались и

гасли лампочки, всё время меняя цвет. Это был настоящий апофеоз.

Премьера «Стального скака» прошла без публичных эксцессов. Опасения, что белоэмигрантские круги устроят (даже со стрельбой) политическую акцию, к счастью, не оправдались. Однако маленький скандал всё же был. Его устроил Жан Кокто. Услышав, как Дукельский поёт дифирамбы Прокофьеву и при этом пренебрежительно называет парижскую музыку «музикеттой» (или по-русски «музычкой»), Кокто разозлился. Гнусавым голосом он язвительно пригрозил Дукельскому, что парижане смешают его с дерьмом, дал ему пощёчину и скрылся. Дягилев, всерьёз напуганный, схватил Дукельского за лацкан фрака и «прошипел»:

— Не смейте драться здесь, в моём театре. У меня и без того достаточно неприятностей с властями... Нас всех могут депортировать. Понятно?!

Дукельский вызвал Кокто на дуэль, но тот проигнорировал вызов. Тем не менее парижский скандалист «получил по морде», а в ответ выкинул фортель — заключил Дукельского в «особенно крепкие объятия» и предложил поцеловаться. На этом «дуэль» и кончилась. Чуть позже Кокто в письме Борису Кохно резко раскритиковал в «Стальном скаке» хореографию Мясина «за превращение чего-то столь великого, как русская революция, в зрелище, похожее на котильон».

Закрыв двухнедельный парижский Сезон 11 июня, «Русские балеты» поспешили в Лондон, где в Театре принца Уэльского уже 13 июня открыли большой летний Сезон. Лорд Ротермир ещё весной, подписывая чек на имя Дягилева, выразил надежду, что в программе следующих гастролей «эксцентричных» спектаклей не будет. Дягилев соглашался, надеясь под шумок показать и новые работы, но вместе с тем дал команду Григорьеву подготовить для Лондона около двадцати старых балетов. Англия, впрочем как и Монако, направляла его на путь консерватизма, хотя стремился он совсем в другую сторону. Старый балласт ему был не нужен, он вечно находился в поисках нового — душа его, как известно, не желала стареть. Вот почему для него был так важен Париж, всегда задававший тон современному искусству и наводнённый молодыми талантами со всего света. Эти таланты Дягилев и вылавливал — чаще всего в Париже. Однако Лондон и Монте-Карло были важны для «Русских балетов» с финансовой точки зрения.

Лондон для Дягилева имел и другие притягательные стороны. Здесь у знакомых букинистов он нередко пополнял своё собрание старых и редких русских изданий. «Его любовь к коллекционированию книг возросла, — вспоминал Григорьев. — Любая находка доставляла ему огромное

наслаждение. Однажды, зайдя к нему по его просьбе, я увидел, что он осторожно переворачивает страницы книги, которую тут же мне вручил.

— Вы тоже любите старые книги, — сказал он. — Это моя давнишняя привязанность, возникшая ещё до того, как я пристрастился к театру. И теперь я, кажется, к ней возвращаюсь.

Он произнёс это почти извиняющимся тоном, словно оправдывая своё невнимание к балету».

В столице Британии Дягилев время от времени продолжал общаться с внучкой Пушкина, которая, как он заметил, «по-русски и о России почти совсем не говорила», но «это не мешало графине де Торби сохранить совершенно русскую барскую прелесть уже не существующих поколений». «Однажды в Лондоне, в начале лета 1927 года, после завтрака у графини де Торби, зашла речь о бумагах и вещах, оставшихся после Пушкина», — вспоминал Дягилев. Графиня сказала, что у неё есть письма её деда, и приказала принести «секретную» коробку. «В этом старинном ларце я нашёл одиннадцать писем Александра Сергеевича и письмо И. С. Тургенева, — продолжал он. — Письма эти были на французском языке...» Графиня не могла расстаться с ними «до смерти» из-за обещания, данного ею своей матери Наталье Александровне, младшей дочери поэта. «Я могу их вам завещать, если хотите», — сказала графиня Дягилеву, который отказался от этого «милого» предложения. «Через несколько дней, однако, она попросила меня выбрать одно из писем, которое меня наиболее интересует, — сообщал Дягилев, — и подарила его мне, несмотря на мои робкие протесты». (Это было письмо Пушкина тётке, Н. И. Гончаровой, от 26 июня 1831 года из Царского Села.) 14 сентября 1927 года графиня де Торби неожиданно скончается. Хранителем десяти писем поэта своей невесте, датированных 1830 годом, станет её супруг, овдовевший великий князь Михаил Михайлович, который уже в июле 1928 года уступит эти реликвии Дягилеву. Вскоре у нас ещё будет повод вспомнить об этом.

Ну а пока Сезон в лондонском Театре принца Уэльского шёл своим чередом. «Кошку» дали на второй день после открытия гастролей и, по словам Григорьева, её «приняли не хуже, чем в Париже». Никитина, «приёмная дочь» лорда Ротермира, вновь танцевала в этом балете вместо Спесивцевой. По-прежнему жалуясь на боль в ноге, капризная прима-балерина в Лондон не поехала. «Она сегодня упражнялась, но нога болела, и она не могла стоять даже на полупальцах. [Доктор] Далимье уверяет, что если даже и будет боль вначале, то это ничего не значит и со временем пройдёт, — сообщал Дягилеву заботливый Нувель из Парижа 28 июня. — Но она сама очень волнуется и беспокоится. В конце недели увидит, когда

она сможет выступить». Дягилев очень надеялся, что Спесивцева вскоре присоединится к его труппе в Лондоне. Но сочтя себя здоровой только к началу осени, она вернётся не в «Русские балеты», а в труппу Парижской оперы, снова подписав контракт с Руше, к немалому огорчению Дягилева.

Одним из главных событий этого Сезона стал спектакль под названием «Галá Стравинского», состоявшийся 27 июня. Стравинский сам дирижировал «Петрушкой», «Пульчинеллой» и «Жар-птицей». («Между прочим, — заметил в скобках Григорьев, — к ужасу танцовщиков, которые никогда не знали, какой темп он задаст дальше».) По-видимому, в тот вечер давала о себе знать импульсивная натура композитора. Когда кто-то его спросил, что он будет теперь сочинять, Стравинский иронично ответил: «Во всяком случае, не музыку с молотками». Прокофьев сразу уловил: «Камешек в огород «Стального скака». Премьеру этого балета Дягилев всё же дал 4 июля, несмотря на то что Прокофьев струсил, полагая, что в Англии его музыку не любят, и советовал не везти «Стальной скак» в Лондон. По словам Лифаря, когда занавес по окончании балета опустился, в зале стояла гробовая тишина: «Взоры всего театра обращены в сторону ложи герцога Коннаутского, и никто не решается выразить своего отношения к новому балету. Дягилев нервно, испуганно бледнеет — провал? Наконец маленький сухощавый старик встаёт, подходит к барьеру ложи <...> и начинает аплодировать — и, точно по данному сигналу, весь зал неистово аплодирует и кричит «браво». Честь «Русского балета» была спасена герцогом Коннаутским, и успех «Стального скака» в следующих спектаклях был обеспечен». Тем не менее реакция британской критики была определённо двойственной. До Прокофьева, который в Лондон не приехал, дошли слухи, что его музыку называли «шумной дурью». А у Стравинского появилась ещё одна возможность высказать о своём конкуренте неизменное за последние годы мнение: «Прокофьев талантлив, но дикарь». Однако Дягилев в интервью лондонской газете «Обсервер» накануне премьеры заявил, что «Стальной скак» после «Свадебки» является самым значительным из представленных им балетов.

Сезон в Лондоне прошёл отлично. Дягилев организовал два «королевских» гала-концерта: один в честь старого друга «Русских балетов» Альфонсо XIII, а другой — в честь короля Египта Ахмеда Фуада I. Лорд Ротермир был доволен, когда в торжественной обстановке ему преподнесли программы балетных спектаклей в сафьяновом переплёте, под аплодисменты всей труппы, и когда Дягилев в очередной раз сполна выплатил гарантийную сумму.

Наступило время отпуска. Август Дягилев вновь провёл в прекрасной

Венеции. Однако о «Русских балетах», новом репертуаре и гастролях он думал меньше всего. Теперь он в основном занимался перепиской с владельцами книжных магазинов Европы, изучением каталогов и бюллетеней антикварных русских изданий, составлением списков книг, интересовавших его и желательных для приобретения в коллекцию. Страсть коллекционера полностью им овладела. В его собрании находились прижизненные издания А. С. Пушкина, литературные альманахи XIX века, автографы Г. Р. Державина, Н. М. Карамзина, М. Ю. Лермонтова, И. А. Крылова, И. А. Гончарова, первопечатные русские книги, в том числе такие раритеты, как «Часослов» Ивана Фёдорова (1565) и «Азбука» Василия Бурцова (1637). О другой редкой книге — «Букваре», изданном Иваном Фёдоровым во Львове (1574), Дягилев писал Лифарю в сентябре 1927 года: «В Риме всё было удачно, <...> нашёл чудную, *потрясающую* русскую книгу и кое-что ещё». А вот маленький отчёт о следующем путешествии из его октябрьского письма: «В Мюнхене было очень хорошо. О книгах уже не говорю — просто залежи, я пропадал целые дни у книжников и с дивными результатами».

«В последние годы жизни Дягилева коллекционирование редких изданий стало фактически его основной деятельностью, причём оно приняло столь интенсивные формы, как и более ранние стороны его деятельности, — сообщал Борис Кохно. — Это была очередная блажь Дягилева, и делалось это, разумеется, ради удовольствия. Но не сомневаюсь, что его библиотека стала бы со временем публичной, подобно выставкам, концертам и спектаклям, которым он некогда отдал столько сил.

Избегая одиночества, Сергей Павлович всегда любил окружать себя друзьями и единомышленниками. Но вскоре он стал отходить от общества, предпочитая многочасовым беседам чтение каталогов букинистических магазинов, — продолжал Кохно. — Комнаты в отелях, которые он снимал, стали приобретать вид товарных складов, поскольку были загромождены многочисленными коробками, заполненными книгами и рукописями. Здесь стоял неистребимый запах пыли и плесени: Дягилев, боявшийся сквозняков, запрещал проветривать помещение даже тогда, когда его не было в нём, — он явно опасался, что раритеты могут улететь в открытые окна. В отдельные дни он разбирал свои книги, нередко записывал их наименования на библиотечные карточки. После того как заносились название и выходные данные книги, он произвольно начинал описывать эпизоды из своей жизни, которые пробуждало в его воспоминаниях имя автора книги».

Некоторые сотрудники с полным основанием опасались, что директор

пожертвует «Русскими балетами» в пользу своей книжной страсти. Однако тот продолжал тянуть лямку, хотя порой и без прежнего азарта. Этой осенью Стравинский сообщил Дягилеву, что пишет по заказу Библиотеки Конгресса в Вашингтоне новый балет, и половину сочинения сыграл ему на фортепиано. «Вещь, конечно, удивительная, необыкновенно спокойная, ясная, <...> с благородными прозрачными темами, всё в мажоре, как-то музыка не от земли, а откуда-то сверху», — отметил очарованный Дягилев. Стравинский был сразу согласен на постановку балета в дягилевской антрепризе, но только после американской премьеры, намеченной на весну следующего года. Неоконченный балет пока не имел ни сюжета, ни названия. Это был будущий «Аполлон Мусагет».

Ещё одно новое сочинение играл Дягилеву той же осенью молодой композитор Николай Набоков (двоюродный брат известного писателя Владимира Набокова). С середины 1920-х годов он стремился попасть в поле зрения знаменитого импресарио. Более того, до эмиграции он был знаком с братом Дягилева, Валентином Павловичем, женатым на кузине его отчима, и даже музицировал с их старшими сыновьями. Только один Набоков в своих мемуарах упомянул, правда преждевременно, об аресте В. П. Дягилева. На исходе осени Сергей Павлович действительно потерял связь с живущим в СССР единокровным братом Линчиком и его женой Сашей — они оба исчезли. Вероятно, при содействии Миси Серт встревоженный Дягилев обратился в Министерство иностранных дел Франции, которое сделало запрос в советские инстанции. Ответ был неутешительный. Советский Комиссариат иностранных дел не располагал сведениями о местонахождении Валентина Дягилева и его супруги. К делу подключилась тайная полиция Франции, но и ей не удалось обнаружить «следов ареста». На самом деле в начале августа брат был арестован, обвинён в контрреволюционном заговоре, отправлен на Соловки, а в октябре 1929 года расстрелян. Репрессиям подвергнется и Юрий Дягилев — в конце 1920-х годов он будет сослан в Среднюю Азию. До конца своих дней Сергей останется в полном неведении о судьбе своих братьев.

На конец 1927 года Дягилев запланировал гастроли в Германии, Австрии, Чехии, Венгрии и Швейцарии. Они продолжались полтора месяца, до 22 декабря. Наибольший успех, как сообщает Григорьев, труппа имела в Венской опере. Однако после этого турне Дягилев остался должен сто тысяч франков, поэтому удачным его назвать нельзя. Два последних выступления «Русских балетов» в этом году состоялись в Парижской опере. Это были рождественские спектакли, объявленные на 27 и 29 декабря. Договор с Руше Дягилев подписал в начале ноября по новой сложной

формуле, выгодной театру, которому отчислялись 25 тысяч франков за каждый спектакль плюс ещё какие-то проценты. Все билеты были раскуплены, зрительный зал полон. Давали «Стальной сок», «Кошку», «Жар-птицу», «Послеполуденный отдых фавна» и «Половецкие пляски». «Дягилев доволен (но не больше), мил и рассеян, — записал в дневник Прокофьев. — Кажется, неуспех в Германии и финансовые затруднения. <...> Уходим под впечатлением какого-то упадка в дягилевском балете». Как осциллограф, Прокофьев предчувствовал что-то недоброе — может быть, скорый конец «Русских балетов»?

Глава двадцать восьмая

САМЫЙ «ВЕСЕННИЙ» ЧЕЛОВЕК НА ЗЕМЛЕ

СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ

Новый, 1928 год Дягилев встречал в Париже. Вскоре здесь вышел из печати третий сборник «Вёрсты», евразийское издание при редакторском участии Сувчинского, который заказал Дукельскому для этого сборника статью о Дягилеве. Статья называлась «Дягилев и его работа». Русская эмиграция в Париже проявила повышенный интерес к этой публикации. Так, пианист А. Боровский, по сведениям Прокофьева, «восхищался ею и удивлялся, как это такой вертихвост [Дукельский] мог иметь столь острый ум». Статья действительно была хороша. Она предлагала по-новому взглянуть на деятельность Дягилова. «Созданный им балет есть вместительное им пройденных или проходимых увлечений; здесь, как и в самом человеке, столкнулись и тем не менее ужились противоположные и даже враждебные друг другу элементы. В его работе непрерывная смена кажется единственным принципом: приятие, затем отбрасывание временно нужных ингредиентов, каждодневная переоценка ценностей, — писал Дукельский. — Это не снобизм и не прихоть; здесь нет и речи о парении над искусством, а истинное претворение и отражение его в едва ли не единственно верном зеркале».

Прежде чем опубликовать статью, Дукельский показывал её Прокофьеву и постарался учесть все его замечания, а во время работы над ней, по всей вероятности, консультировался с Нувелем, который в своих заметках о Дягилеве высказал много общего с тезисами автора вышеназванной статьи. Во всяком случае, их тексты в отдельных местах перекликаются и дополняют друг друга. «Прежде всего человеком чувства» оставался Дягилев для Нувеля. «Он не терпел никакой идеологии. Это не значит, что его дух был закрыт для идей. Напротив, он постигал их, и во всей полноте, и с лёгкостью играл ими, если это было нужно для достижения избранной цели, — рассуждал Нувель о своём старом друге. — Но в его душе идеи никогда не имели прочного фундамента. И поэтому он менял их, как перчатки. Такая игра была для него наслаждением. Когда некая идея казалась ему подходящей, он провозглашал эту идею со всей настойчивостью и покоряющей силой убеждения, хотя потом, когда она переставала ему служить, вполне мог отказаться от неё и даже выдвинуть

диаметрально противоположную, подкрепляя её столь же убедительными доводами. Ибо он умел быть убедительным, как никто. Его мозг функционировал с необыкновенной лёгкостью. Спорить с ним было невозможно. Он всегда был прав и доказывал это с такой всепобеждающей силой, что, несмотря на вашу уверенность в собственной правоте, вы начинали в себе сомневаться». Это испытал на себе не только Нувель, но и почти все творческие сотрудники Дягилева.

Между тем «Русские балеты» до возвращения на «зимовку» в Монте-Карло в середине января дали несколько спектаклей в Лионе и Марселе. Дягилев не особо спешил в Монако, испытывая недовольство от театральной рутины в маленьком княжестве. «Он даже заявил, что в этом году не намерен показывать там новые балеты», — сообщал Григорьев. Основной Сезон в Монте-Карло был запланирован на начало апреля, а до этого времени труппа выступала лишь изредка, внося разнообразие в оперный репертуар Гюнсбурга. В феврале Дягилев вновь отправил Лифаря в Милан заниматься с Чекетти. Алиса Никитина подалась на Ривьеру, где её ждал лорд Ротермир, путешествовавший в сопровождении Эрика Вольхейма. Дягилева беспокоило, что лорд Ротермир до сих пор не выразил никакого желания обеспечить его гарантиями на предстоящий летний Сезон в Лондоне. Поэтому он снарядил в поход Нувеля — для того чтобы через Вольхейма выяснить намерения британского покровителя. 21 февраля Нувель телеграфировал Дягилеву о Ротермире и Никитиной: «Он не разрешает ей танцевать никакие роли, кроме главных <...> Ничего не будет делать без неё. Она жалуется, что приходится делить с другими «Кошку» <...> Эрик точно знает, что одного слова Алисы будет достаточно для того, чтобы всё уладить с лондонским Сезоном и финансовыми условиями».

Однако Дягилев сомневался, что Никитина заслуживала то место в «Русских балетах», которое ей мог купить лорд Ротермир. Он был в отчаянии, крайне нуждаясь в деньгах для двух новых постановок. И тогда он решил продать живописный занавес Пикассо для балета «Треуголка», разрезав его на части. Фрагментарная композиция этой работы, в отличие от занавеса к «Параду», позволяла это сделать легко. По некоторым сведениям, Дягилев заручился согласием Пикассо, во всяком случае продажей занялся торговый агент художника, Поль Розенберг, который ещё в 1920 году издал малым тиражом в Париже альбом репродукций с эскизами для «Треуголки». В начале мая разрезанный на части занавес был продан коллекционеру из Германии за 175 тысяч франков. Григорьев хорошо запомнил этот случай и слова, произнесённые накануне

Дягилевым: «Я сам вырежу что нужно», — но в своей книге спутал дату, назвав 1926 год.

На случай непредвиденного срыва продажи занавеса Пикассо и категорического отказа лорда Ротермира от обещанных гарантий Дягилев решил обратиться за помощью к Джульетте Дафф, дочери маркизы Рипон, содействовавшей пропаганде и финансированию «Русских балетов» в Англии до войны. Леди Дафф немедля откликнулась, обошла несколько состоятельных домов в Лондоне и сумела кое-что собрать. Дягилев благодарил леди в письме от 7 мая, восхваляя её «доставшуюся по наследству энергию, которая вновь была предназначена для того, чтобы спасти его антрепризу».

Он сдержал слово, данное Григорьеву, и действительно не показал ни одной премьеры в монте-карлоском Сезоне. В апреле премьеры ещё готовились, разумеется, в первую очередь для Парижа. Постановку набоковского балета «Ода» Дягилев поручил Мясину, а сценографию — Павлу Челищеву, с которым он познакомился, как и с Маяковским, в Берлине осенью 1922 года. Источником вдохновения и побудительным толчком для написания балета «Ода» Набокову послужила духовная ода Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743). Дягилев видел в этой оде, по словам Набокова, «едва завуалированную аллегорию коронации Елизаветы Петровны, которая, собственно, и символизировала собой великое северное сияние». У него были свои оригинальные представления о постановке балета, в соответствии с которыми Кохно написал балетный сценарий. Дягилев видел в Кохно своего преемника и, чтобы убедиться в этом, возложил на него руководство постановкой, тем более что его самого больше интересовал «Аполлон Мусaget». Краем глаза он всё же следил за работой над «Одой» и пришёл к выводу, что «телегу тащат в три разные стороны». Об этом он гневно говорил Набокову:

— Борис [Кохно] совершенно не знает, что делать с этим балетом, а Мясин и того меньше. Что до Челищева, я ни черта не понимаю в его выкрутасах. Одно могу сказать точно: все эти эксперименты не имеют к вашей музыке никакого отношения.

Затем Дягилев с едва скрываемым пренебрежением прошёлся и по музыке Набокова. «Он пояснил, что единственной причиной, заставившей его вопреки доводам здравого смысла всё-таки дать согласие на постановку «Оды», было желание Лифаря. <...>

— Вы сами знаете, тщеславие у Серёжи [Лифаря] непомерное, а мозгов в голове маловато. Если ему понравилась ваша музыка, тут чести

немного.

Выкладывая мне это, — вспоминал Набоков, — Дягилев всё больше распалялся, выражения, которые он использовал, становились всё грубее и обиднее, а под конец он и вовсе перешёл на непечатный язык».

Некоторые части «Оды» его совсем не удовлетворяли. «Он нашёл их слабыми и несовместимыми со всей остальной музыкой и пожелал, чтобы я изменил их, — сообщал Набоков. — ...Само собой разумеется, что я внёс все изменения и написал новые части как можно быстрее». Заказывая сочинения композиторам, подобно меценату, Дягилев часто требовал от них то сокращений, то новых вставок. «Восхитительным ритуалом» назвал его «уроки» Набоков, запечатлевший такой эпизод: «Дягилев небрежно замечал, что какая-то часть балета слишком длинна. <...> Прежде чем вы могли сказать «да» или «нет», один из помощников вручал ему партитуру и он, указывая в ноты, говорил:

— Я внимательно смотрел это вчера и думаю, что купюры должны быть сделаны здесь и здесь... Разве вы не согласны?»

Дягилев редко появлялся на репетициях «Оды», хотя наверняка знал от Кохно, что там творится. Тем временем ведущей фигурой в постановке балета стал художник Челищев, внёсший существенные изменения в сценарий Кохно. Его меньше всего интересовали императрица Елизавета Петровна и XVIII век. Он пытался выразить в балете мысль о величии природы во всех проявлениях — от небесных светил (Солнца, созвездий и комет) до зарождения жизни на Земле и возникновения рода людского, в общем, можно сказать, его привлекала космическая натурфилософия. Как оказалось, Челищев шёл впереди всех создателей балета, а многое из того, что он осуществил в «Оде», в частности свет вместо декораций, направленные прямо в зрительный зал прожекторы, кинопроекция, одноцветное трико, облегающее всю фигуру танцовщика, — станет достоянием балетного театра лишь четверть века спустя. «Я думал, что открываю незаметную дверь в стене, которая казалась всем сплошной», — записал Челищев в своём дневнике 1928 года. «Он был заядлым рассказчиком и так увлекался собственными идеями, что собеседник почти мог представить воображаемые им формы и рисунки, о которых он так страстно говорил», — вспоминал Мясин, как правило, отталкивавшийся в своей хореографии от изобразительного искусства. «Ода» оказалась последней работой Мясина в «Русских балетах».

Однажды Набоков попал на репетицию балета «Аполлон Мусагет», который ставил Баланчин, и ненароком услышал от Дягилева похвалу хореографу: «То, что он делает, восхитительно. Чистейший классицизм,

которого мы не видели со времени Петипа». На самом деле точнее было бы сказать, что Баланчин в этом балете ведёт диалог со старым классическим балетом, показывая при этом высокие образцы петербургского и парижского стилей. Бессюжетный балет «Аполлон Мусагет» был поставлен на античную тему в неоклассическом стиле. «На «Аполлона» я смотрю как на поворотный пункт в моей жизни, — признавался Баланчин. — По своей дисциплине, сдержанности, сохраняемому единству звучания и настроения эта партитура была для меня откровением. Из неё мне стало ясно, что я впервые не вправе был пользоваться любой из моих идей, что я тоже обязан отбирать». Хореограф имел в виду, что на редкость красивая и мелодичная музыка «Аполлона» была написана Стравинским для камерного оркестра неполного состава — для одних лишь смычковых струнных инструментов, и потому, обретая «ясность путём ограничения», он нашёл чуть ли не единственно верное решение.

После закрытия Сезона в Монте-Карло (6 мая) «Русским балетам» предстояло отправиться в двухнедельное бельгийское турне. Гастрольные выступления начались в Антверпене, затем продолжались в Брюсселе, на торжественном открытии Дворца искусств, где не было сцены, только концертная площадка, поэтому спектакли шли без декораций. Закончились бельгийские гастроли 25 мая в Льеже, на сцене Королевского театра. А в начале июня труппа выступала в Лозанне и была снова приглашена, уже второй раз, на Праздник нарциссов в Монтрё. Дягилев никогда не позволял снимать на кинокамеру свои балеты, в этом вопросе он проявлял необъяснимую непреклонность. Однако в Монтрё его запрет кто-то посмел тайно нарушить. Относительно недавно, в 2011 году, английский историк балета Джейн Притчард обнаружила в британском архиве записанный на плёнку фрагмент балета «Сильфиды» с Лифарём в роли Юноши. Исследователи утверждают, что на сегодняшний день это единственные кинокадры выступления «Русских балетов».

Тем временем приближался парижский Сезон, снова в Театре Сары Бернар. Его открыли 6 июня «Стальным скоком», «Свадебкой» и премьерой «Оды». Последний балет оставался в сыром виде вплоть до генеральной репетиции. Сдвиг произошёл только за три дня до премьеры. «Дягилев взял всё в свои руки — отдавал приказы, принимал решения. Он был поистине вездесущ, энергия его казалась неисчерпаемой. <...> Он присутствовал на всех оркестровых и хоровых репетициях и заставлял дирижёра Дезормьера, солистов и хор вновь и вновь повторять одни и те же фрагменты, добиваясь, чтобы они идеально сочетались с движениями артистов и световыми переменами. <...> Кроме того, две ночи подряд он занимался

отлаживанием света, — сообщил Набоков, смертельно уставший к дню премьеры. — ...Но за пятнадцать минут до начала я увидел за кулисами Дягилева в великолепном вечернем костюме, с моноклем и знаменитой розовой жемчужиной, сверкающей на белоснежной рубашке. И только тогда я понял, что лишь благодаря одержимости и невероятной силе этого человека работа над «Одой» завершена и всё готово к поднятию занавеса».

Первый спектакль прошёл относительно гладко. Часть публики проявила неподдельный интерес, о чём, например, свидетельствует запись в дневнике Гертруды Стайн: «По-моему, премьера эта была величайшим успехом <...> Она ошеломляла <...> Сам дух балета представляется мне столь чуждым всем моим современникам, что меня удивил даже и тот положительный резонанс, который «Ода» всё-таки вызвала». Тем не менее рецензии на этот балет в подавляющем большинстве были прохладными. Один парижский критик назвал его «чередой загадочных и приводящих в замешательство сцен». Дукельский снова откликнулся на «Оду» эпиграммой:

*Набоков сел на Челищева,
Погоняет Мясным «Оду»;
Мэтр Дягилев, эту пищу вы
Зачем поднесли народу?*

«Ода» не имела счастливой сценической судьбы и не задержалась в репертуаре «Русских балетов» в отличие от «Аполлона Мусажета», парижская премьера которого состоялась 12 июня. Некоторым показалось странным то обстоятельство, что для оформления «Аполлона» Дягилев обратился к Андре Бошану, французскому художнику-самоучке, представителю наивного искусства. А объяснялось это просто: импресарио в нём нашёл «наивный, искренний подход, совершенно особый, резко отличающийся от шаблонных греческих постановок». Хотя Бошан и принял предложение, он, по словам Кохно, «ничем не проявил своего отношения к балету, и тогда Дягилев решил использовать для декораций пейзажи с двух его холстов, которые адаптировал для сцены князь Шервашидзе». От балетных костюмов Бошан вообще уклонился. Ими занимался сам Дягилев — одел богиню Лето в длинный хитон, златокудрого Аполлона в короткую пурпурную тунику, а трёх муз — Каллиопу, Полимнию (Полигимнию) и Терпсихору — в традиционные пачки, которым он придал «особую форму», подрезав их ножницами у

одной музы спереди, у другой сзади, а у третьей сбоку. К Рождеству всех муз оденет Коко Шанель. Она создаст свою версию античной туники, собранной складками при помощи трёх узких поясов из галстучного шёлка с небольшими бантами.

Позднее Баланчин вспоминал: «При своём появлении «Аполлон» не так уж и понравился. Особенно французам. Они почувствовали, что Стравинский оглянулся назад, вместо того чтобы устремиться вперёд». Да и композитор отдавал себе отчёт в том, что в его новом сочинении «нет тех элементов, которые способны сразу вызвать восторг у публики». Музыка «Аполлона», между прочим, сильно раздражала Прокофьева. «Стравинский мой «коллега» и мой конкурент, значит, надо взывать к благородству», — уговаривал себя Прокофьев, подавляя враждебность, тем не менее не удержался от злой критики в письме коллеге и другу Мясковскому: «Материал [«Аполлона»] жалкий, и к тому же нахвотанный из самых зазорных карманов: и Гуно, и Делиб, и Вагнер, и даже Минкус. Всё это поднесено с чрезвычайной ловкостью и мастерством». Художник К. Коровин, примкнувший к русской эмиграции в Париже около пяти лет назад, писал Дягилеву: «Величавая торжественная красота и гордая вечная правда Аполлона сделаны замечательно!!» А сам импресарио ещё накануне премьеры назвал этот балет «плодом подлинной художественной зрелости» и шедевром.

Сезон в Париже завершился 23 июня. Через день открывался лондонский Сезон, на сцене Театра Его Величества. Лорд Ротермир всё же расщедрился и за несколько дней до крайнего срока выполнил своё обещание, хотя, вероятно, в меньшем объёме. Гастроли «Русских балетов» в британской столице под свою опеку снова взял герцог Коннаутский. Дягилев был вполне доволен, весел и материально обеспечен и в благодушном порыве даже решил срочно подготовить для Лондона ещё одну премьеру кроме «Оды» и «Аполлона». Гастроли продолжатся чуть больше месяца, времени в обрез, но вполне достаточно, чтобы, как выразился Григорьев, «сварганить» новый балет. Кохно под псевдонимом Собека вскоре напишет балетный сценарий под названием «Боги-нищие» на пасторальную тему. Томас Бичем аранжирует музыку Г. Ф. Генделя, воспринимаемого в Англии сугубо национальным композитором. Баланчин спешно примется за хореографию. А декорации и костюмы возьмут из старого реквизита, первые из «Дафниса и Хлои», вторые из «Искушения пастушки». К середине июля новый балет будет готов, публика примет его с восторгом. Тогда директор «Русских балетов» с одной из самых обаятельных своих улыбок сделает вид, что наконец-то он прислушался к

дельному совету, данному лондонской прессой пару лет назад: «... господину Дягилеву самое время вновь приняться за поиски прекрасного, вместо того чтобы продолжать заниматься гротеском».

В Лондоне Дягилев, как говорится, был на коне. Но от безысходности он уже около года вёл переговоры об американских гастролях и сразу же предупреждал: «...поедем, но когда — не знаю, это так сложно. Я плохой моряк». На этот раз в Лондоне эти переговоры он окончательно сорвал. Представитель нью-йоркского театра «Метрополитен» в письме Отто Кану жаловался на неблагоразумие Дягилева: «Вопреки предварительному соглашению он не гарантировал участия артистов, которых я просил включить в труппу, и к тому же не соглашался с моим выбором балетного репертуара и не позволял мне самому выбрать номера для открытия». «Вы слишком многого хотите, господа», — наверное, думал Дягилев, никому с юных лет не позволявший диктовать ему какие-то условия. Надобность в американских гастролях в настоящее время отпала. Теперь, после успешного Сезона в Лондоне, завершившегося 28 июля, можно было подумать об отпуске, о своей коллекции замечательных русских изданий и рукописей, о только что купленных у великого князя Михаила письмах Пушкина. Последнее, невероятно удачное приобретение, по словам Григорьева, «сделало его на время счастливейшим человеком в мире».

С небольшой свитой Дягилев отбыл в Италию. Лифарь, проводивший с ним отпуск, как будто ничего не знал о великой радости своего патрона, уже владевшего письмами Пушкина. Во всяком случае, в своей напумевшей книге «Дягилев и с Дягилевым» (Париж, 1939) он всё перепутает и сообщит, что эти письма попали в руки к импресарио летом 1929 года, «незадолго до смерти». Впрочем, книгу, как ныне доказано, написал не он, а известный пушкинист Модест Гофман, знакомый с Дягилевым по Петербургу ещё до революции. На примере «молодожёнов» Есенина и Дункан, отдохавших в Венеции, у нас уже была возможность убедиться в том, что эта книга сильно грешит недостоверной информацией. Согласно ей, упомянутый выше благотворительный спектакль 1925 года, организованный по инициативе внучки Пушкина, состоялся в Ницце (а не в Каннах, где он был в действительности) 30 марта 1928 года. Но ведь графини де Торби уже не было в живых. Если Лифарю простительно не знать даты её смерти, то пушкинисту Гофману такое неведение не делает чести. Более того, «соавторы» продолжали вносить путаницу, подводя читателя к мнению — на их удочку попались и некоторые специалисты, — что именно Лифарь познакомил графиню де Торби с Дягилевым. Не зря же Дукельский назвал Лифаря «царём саморекламы».

Описывая начало «тесной совместной жизни с Дягилевым» в своей книге, Лифарь сообщал, что только ради него Сергей Павлович в длинной ночной сорочке и в мягких войлочных туфлях «начинал танцевать, делать «турчики» и «пируэтики» <...> или имитировать балерин «на пальчиках». Писатель Владимир Набоков, написавший в США злую рецензию на эту книгу, не мог не заметить, что вся «вторая часть книги посвящена тому, кого автор считает наиболее удачной находкой Дягилева, — Сергею Лифарю», и что «интимные детали взаимоотношений автора с Дягилевым <...> отвратительны не только сами по себе, но и по причине неуклюжести пера г-на Лифаря».

В Венеции Дягилев вместе с Кохно и Лифарём иногда навещал Берти Ландсберга, который в середине 1920-х годов приобрёл в собственность красивейшую виллу Фоскари, называемую также Ла Мальконтента. Эта вилла в предместьях Венеции, построенная Андреа Палладио, знаменитым зодчим эпохи Возрождения, к моменту продажи находилась в весьма запущенном виде, и новый хозяин решил восстановить её величие. Во многом ему помогали друзья — художник Паоло Родоканаки и баронесса Катрин д'Эрланже. Ландсберг был большим поклонником искусства, поддерживал знакомство с художниками, в том числе с Браком, Матиссом и Сертом, по молодости лет сочинял стихи и в 1923 году в Лондоне издал поэтический сборник со своим портретом работы Пикассо. На вилле Фоскари, по негласным правилам, после обеда гости, вооружённые столовыми ножами, помогали хозяину выявлять под слоем штукатурки старые фрески, предположительно Веронезе. «Помню Дягилева с его выбившейся белой прядью, выделявшейся в окрашенных волосах, с моноклем в глазу, разглядывающего плафон, <...> в то время как Лифарь и Кохно скоблили штукатурку стен», — вспоминал Поль Моран. А Дягилева тогда, наверное, слегка забавляла неординарная ситуация, когда два милейших врага с ножами в руках, скрипя зубами, якобы дружно бок о бок работают.

Для будущих Сезонов Дягилев уже заказал Витторио Риети новый балет «Бал». Из Венеции написал Прокофьеву, выразив желание и от него получить новый балет. В том же письме он спрашивал его о молодых советских композиторах, к которым он мог бы обратиться с таким же заказом. Ещё одним его адресатом стал Стравинский. Рассказывая композитору о лондонском успехе его последнего балета, Дягилев намеренно прикрыл скобками главный вопрос своего письма от 10 августа: «Что за история о твоём предложении «Аполлона» Иде Рубинштейн?» Он не на шутку был взволнован тем, что его бывшая артистка — выступавшая

в мимических ролях, но мнящая из себя балерину, — которую он первым помпезно представил Парижу в Русских сезонах, основывает свою балетную антрепризу. А «денег у Идки, конечно, больше, чем у него», — заметил ехидно Прокофьев. Ранней весной, когда договор об «Аполлоне» с директором «Русских балетов» был ещё не подписан, Г. Пайчадзе, издатель Стравинского, провоцировал композитора отдать этот балет Рубинштейн: «Она нам заплатит всё, что Дягилев нам должен, и кроме того даст ещё больше того, что нам может дать Дягилев вообще. Что Вы по этому поводу думаете?» Стравинский не набрался смелости действовать открыто и до середины августа вёл за спиной Дягилева сепаратные переговоры с Идой Рубинштейн и об «Аполлоне», и о новом для неё балете — «Поцелуй феи». О последнем балете он всё же сообщил в ответном письме Дягилеву, для которого эта новость была настоящим ударом. Их отношения были почти прерваны.

В сентябре Дягилев собирался поехать в Грецию, на Афон. Больше всего там его интересовали древнерусские рукописные и старопечатные книги. Он надеялся пополнить свою коллекцию раритетами. Но этот план сорвался, поскольку в Греции разразилась эпидемия и Дягилев, смертельно боявшийся инфекций, не стал рисковать. Уже в который раз он отправился в путешествие по Италии с друзьями на автомобиле, побывав в Падуе, Ферраре, Равенне, Ареццо, Сиене и других городах, богатых историческими достопримечательностями всемирного значения. Конечным пунктом этого маршрута была Флоренция. Отсюда в конце сентября Дягилев послал Лифаря под присмотром Корибут-Кубитовича в Милан для уроков с Чекетти, как оказалось, в последний раз. Через полтора месяца прославленный педагог, сотрудничавший много лет с «Русскими балетами», навсегда покинет этот мир. Сам Дягилев между тем отбыл в Германию, а затем в Польшу, где он очень давно не был.

«Пейзаж перед Варшавой, лесные опушки, бабы в платках напоминают нашу матушку-Русь, — писал он Лифарю 3 октября. — ...Что здесь изумительно — это еда — действительно первый сорт; дорого, но везде русская кухня <...> Вместе с тем все очень любезны, стараются вас понимать и отвечать по-русски, однако всё молодое поколение по-русски больше ни слова не говорит — да это и понятно!» В этой поездке Дягилеву удалось совместить и балетный и книжный интерес. «Кое-что недурное и полезное для библиотеки» он купил в Варшаве у брата лондонского книготорговца Левина. Пригласил в свою труппу несколько артистов, русских и поляков. А в Берлине пополнил свою коллекцию в антикварном книжном магазине «Россика» и заказал новый балет Паулю Хиндемиту.

В Варшаве у Дягилева состоялись последние встречи с Дмитрием Философовым. Его кузен сумел отойти от Гиппиус и Мережковского, но сразу же попал под мощное влияние Бориса Савинкова, жизнь которого три года назад завершилась в московской тюрьме на Лубянке. Под руководством этого известного террориста он несколько лет активно вёл политическую деятельность против большевизма. К моменту встречи с Дягилевым он возглавлял редакцию весьма бойкой эмигрантской газеты «За свободу!» и был, как говорится, до мозга костей человеком идейным. «У Димы-то натура Анны Павловны [Философовой], и наследственность когда-нибудь скажется», — давно заметал проницательный Нувель. А Дягилев в цитированном выше письме Лифарю в Милан писал из Варшавы: «Скажи Павке [Корибут-Кубитовичу], что выдаю Диму и расскажу ему об этом подробно». Философов, конечно, любил Россию не меньше, чем Дягилев, с которым его связывали не только родственные отношения, но и когда-то глубокие, даже слишком нежные чувства. Ну а теперь в своих пламенных речах, однако, пронизанных изрядным пессимизмом, он выражал душевную боль по поводу того, что Россия заливается кровью, стонет под гнётом и диктатурой большевиков, а Дягилев в это время занимается совершенно бесполезными и ненужными вещами. Найти общий язык с Философовым ныне оказалось очень сложно. Две-три варшавские встречи, случившиеся этой осенью после длительного перерыва, огорчили Дягилева, наверное, не столько нелепыми упрёками в его адрес, сколько холодом стальных глаз своего кузена, ставшего проводником радикальных политических идей, доведённых до фанатизма.

Впрочем, этих философских упрёков с упоминанием «ненужных и бесполезных вещей» могло и не быть на самом деле. О них мы знаем только из книги Лифаря. Вопросы культуры, тем более русской, никогда не могли стать чуждыми для Философова. И это, в частности, подтверждает запись в дневнике Прокофьева, который тоже с ним встречался во время своей польской гастрольной поездки в середине января 1925 года: «Вечером, встретив меня на «Зигфриде», он сказал, что рад приветствовать в моём лице «настоящего большого мастера» и что мой приезд в Варшаву и успех они хотят особо отметить в своей газете, дабы подчеркнуть значение русской культуры». По любезному приглашению Прокофьев посетил редакцию «За свободу!», где дал интервью, и был очень этим доволен. От главного редактора он, конечно же, не мог услышать ничего подобного тому, что в конце XIX века говорила А. П. Философова своему дорогому племяннику Серёже Дягилеву: «...нам люди нужны не для витания в абстрактных теориях или для писания симфоний, а люди нужны в народе».

Дороги двух кузенов давно разошлись, они уже 20 лет не встречались. Размышляя о Философове, Василий Розанов позднее с сожалением писал: «Его настоящее место было именно около Дягилева, и до могилы — около Дягилева». Однако в сложившихся обстоятельствах теперь их объединяло то, что они оба вошли в большую когорту блудных сынов России.

По возвращении из Польши и Германии во второй половине октября Дягилев в Париже заказал новый балет Прокофьеву. «В третьем свидании Дягилев и Кохно излагают мне сюжет балета: притча о блудном сыне, перенесённая на русскую почву, — читаем в дневнике композитора. — Излагают оба и очень убедительно. <...> Мне нравится. И хотя я никогда не хотел работать с Кохно, кажется, возьму сюжет (Дягилев вложил переделку в уста Кохно, хотя я уверен, что три четверти в ней дягилевские)». Вскоре речь зашла о гонораре. Прокофьев стал требовать 25 тысяч франков, полагая, что и этого мало — «Идка заплатила бы семьдесят пять», — но Дягилев был готов заплатить только двадцать, объясняя это тем, что Хиндемиту он платит ещё меньше. Прокофьев парировал:

— Но Хиндемиту нужен Париж, где он почти неизвестен, так что и то ты дал дорого. Меня же ты хочешь держать впроголодь.

— Посмотри на свою физиономию, — сказал Дягилев, указывая на зеркало, где она отражалась розовой и толстой.

Спустя несколько дней Прокофьев «решил, что глупо ссориться с Дягилевым из-за пяти тысяч». Вечером 9 ноября договор был подписан. Сказав, что «работать над балетом мы должны дружно и совместно», импресарио дал композитору предварительное указание: «Ты мне балет напиши попроще». По-настоящему увлечённый Прокофьев сочинил почти всю музыку за две недели. Дягилев «страшно удивился», когда узнал об этом, и в тот же день, 23 ноября, пришёл её слушать. «Ему чрезвычайно понравились первый и второй номера, обкрадывание и пробуждение блудного сына, и материал для возвращения, гораздо меньше — «красавица» и её танец», — отметил в дневнике Прокофьев и записал ключевые слова Дягилева о музыке последней сцены балета: «Надо проще, ласковей и мягче». А через неделю «из-за третьего номера («красавицы») [произошло] целое столкновение». Дягилеву стало ясно, что Прокофьев поверхностно понимал притчу о блудном сыне. Ошибочно полагая, что «чувственные эксцессы тут неуместны», композитор, по его словам, «задумал туманный образ, взятый с точки зрения невинного мальчика». С целью растолковать евангельский сюжет и раскрыть подавленную чувственность Прокофьева Дягилев в запале обрушил на него целый арсенал «образных и неприличных выражений», которыми он в узком

кругу эффектно пользовался в нужный момент. Затем они перешли к последней сцене балета. Новой темой, писал композитор, «Дягилев остался доволен и даже советовал играть медленней, чтобы лучше распеть мелодию. Контрапунктическое соединение трёх тем заставил сыграть медленно и нашёл, что соединено хорошо». В тот день Прокофьева осенило: «Вся ставка Дягилева была на последний номер, и если я на нём опозорюсь, то балет пропал — без венца».

По указаниям Дягилева композитор заново переписал отдельные сцены, сделал многочисленные купюры и расширил заключение балета. Одновременно он оркестровал получившие «дягилевское утверждение» балетные номера. Порой прилежного «ученика» Прокофьева одолевали сомнения — «боюсь, это не то, что хочет Дягилев», «не уверен, хорошо ли получилось», а иногда он начинал ворчать, что «Дягилеву теперь нужно обратное тому, что он проповедовал мне в Риме в 1915 году». Но в целом композитор понимал, что без «гениальной дягилевской головы» в «Блудном сыне» всё было бы не так. Своим неизменным руководством импресарио озадачивал Прокофьева вплоть до следующей весны.

Той же осенью 1928 года Дягилев параллельно держал под контролем работу Риети над балетом «Бал». Либретто написал опять же Кохно по повести графа В. А. Соллогуба «Большой свет», имеющей подзаголовок «повесть в двух танцах» (прототипом главного героя повести, как известно, был поэт Михаил Лермонтов). Сценографию «Бала» Дягилев заказал итальянцу Джорджо Де Кирико с просьбой делать театральные эскизы масляными красками, для того, чтобы эти эскизы обогатили коллекцию Лифаря. Последнему он писал из Парижа 25 ноября: «Играл мне свой балет Риети. Он очень выправился и может быть мил». Однако к концу зимы Риети в отличие от Прокофьева не вытерпел чрезмерной требовательности Дягилева и, устав вносить коррективы в клавиш, а затем в партитуру, отослал своё сочинение заказчику вместе с коротким письмом: «Дорогой господин Дягилев! Вот «Бал». Он посвящён Вам — Вам лично. Делайте с ним что хотите, но не надейтесь, что я буду над ним ещё работать! Всегда Ваш Витторио Риети».

Двадцать второго ноября Ида Рубинштейн открыла свой Сезон в Парижской опере, не пригласив ни Дягилева, ни Кохно, ни Пикассо, ни Нувеля. Но Дягилев вместе с Мисей Серт и Маяковским, который снова приехал в Париж, всё же прорвался на премьерные спектакли, разнёс их в пух и прах, Иду обозвал непотребным словом с прилагательным «рыжая» и заявил, что она «танцевать ничего не может». Особенно раздражало Дягилева то, что Рубинштейн собрала в свою труппу всех тех, кого он

когда-то отверг, — Бенуа, Нижинскую, Мясина, Вильтзака, Шоллар, и к тому же пользовалась услугами композиторов, которых он открыл и с которыми когда-то сотрудничал, — Черепнина, Стравинского, Равеля, Мийо, Core. Побывал на спектаклях Рубинштейн и заядлый театрал Сомов, который написал своей сестре: «У Иды был блестящий провал. Она со своей высокой и худощавой фигурой на пуантах и в балетной пачке была прямо ридикюльна и беспомощна. А былой красоты уже нет и в помине. Скука была невероятная». Беспокойство Дягилева по поводу появления новой балетной труппы вскоре развеялось, он лишний раз удостоверился, что «Русские балеты» вне конкуренции. «Спектакли Рубинштейн — это те же картинки, про которые Бакст говорил: «Как полезно смотреть на это говно», — писал Дягилев Лифарю в Британию, где его труппа до середины декабря совершала турне по пяти городам.

В те же ноябрьские дни в Париже Дягилев вновь встречался с Мейерхольдом. Об одной из этих встреч Прокофьев как свидетель записал в дневник: «Мейерхольд и Дягилев весь завтрак проговорили про возможность совместной работы и про способы привезти театр Мейерхольда в Париж. Возможно, что весной их спектакли состоятся в чехарду, то есть сегодня Дягилев, завтра Мейерхольд, послезавтра Дягилев и так далее, на совместной афише». При этом от Мейерхольда требовалось непременно исключить «всякую политическую подкладку» в спектаклях, им поставленных. «Убеждён, что он талантлив, — отзывался о нём Дягилев, — и нужен прямо сейчас, завтра будет уже, может быть, поздно. Единственный возмущённый — конечно, Валечка, который рвёт и мечет против — но что же делать! — такие люди, как он и Павка, милы, но если их слушать — лучше прямо отправляться на кладбище. Оттого и выходят спектакли Иды как «благотворительный базар» (сказал Челищев), что она слушает своих Валечек, а талантишка нет через них перескочить...»

В Великобританию Дягилев поехал в начале декабря, был в Эдинбурге и Ливерпуле, где завершались гастроли «Русских балетов». Как всегда, он замечал каждую оплошность артистов и тогда же дал строгий нагоняй Алисе Никитиной:

— Потрудитесь танцевать как следует, если вы хотите оставаться в моём Балете.

Спустя некоторое время эти слова аукнутся Дягилеву. Ну а пока труппа пересекла Ла-Манш и 20 декабря открыла короткий зимний Сезон в Парижской опере. В канун Рождества, 24 декабря, состоялся «Фестиваль Стравинского». Несмотря на прохладные отношения с композитором, который по каким-то причинам отсутствовал в театре и не пожелал

покинуть Ниццу, Дягилев в этом галей дал три его балета — «Жар-птицу», «Аполлона Мусагета» (уже в костюмах от Шанель) и «Петрушку» с Карсавиной. Тогда Григорьев сразу почувствовал, что его директор «предался воспоминаниям о прошлом». И действительно, 27 декабря в театр по инициативе Дягилева был привезён больной Нижинский на «Петрушку» и «Песнь соловья». Его привезли из пригородного санатория Кохно, Набоков и бывший личный костюмер Василий Зуйков. Дягилев надеялся на чудо, а именно на то, что если Нижинский увидит Карсавину в «Петрушке», некое потрясение поможет ему обрести рассудок и восстановить утраченную нить воспоминаний.

— Сегодня он в хорошем настроении. Похоже, ему нравится смотреть балет, — сказал Дягилев Карсавиной. — Подождите его на сцене.

«Дягилев вёл Нижинского под руку и говорил с ним с деланной весёлостью. Толпа артистов расступилась. Я увидела пустые глаза, неуверенную походку и пошла навстречу, чтобы поцеловать Нижинского, — вспоминала Карсавина. — Застенчивая улыбка осветила его лицо, и он посмотрел мне прямо в глаза. Мне показалось, будто он узнал меня, и я боялась вымолвить хоть слово, чтобы не спугнуть с трудом рождающуюся мысль. Но он молчал. Тогда я окликнула его, как звали друзья: «Ваца!» Нижинский опустил голову и медленно отвернулся. Он позволил подвести себя к кулисе, где фотографы установили аппараты. Я взяла его под руку и, так как меня попросили смотреть прямо в объектив, не могла видеть Нижинского. Вдруг среди фотографов произошло какое-то замешательство. Повернувшись, я увидела, что Нижинский наклонился и испытующе всматривался в моё лицо, однако, встретившись со мной взглядом, поспешно отвернулся, словно ребёнок, старающийся скрыть слёзы. И это движение, такое трогательное, застенчивое и беспомощное, пронзило болью моё сердце».

Чуда не случилось, так никто и не узнал, какое впечатление произвёл «Петрушка» на Нижинского, но Дягилев всех уверял, что Вацлав не хотел покидать театр. Словно древнего старца, выводить его из Парижской оперы Дягилеву помогал граф фон Кесслер, который был совершенно потрясён нынешним видом великого танцовщика. «Медленно, с трудом преодолевали мы три лестничных марша, казавшиеся бесконечными, и подошли к машине. Нижинский не произнёс ни слова, будто в состоянии оцепенения занял своё место <...> Дягилев поцеловал его в лоб, и его увезли, — записал в дневник Кесслер. — ...Человеческое существо, сгоревшее дотла. Невероятно, но ещё менее постижимо, когда страстные чувства между двумя личностями угасают, и только слабый отблеск на

мгновение освещает безнадежно утраченные следы прошлого».

В тот вечер, когда Нижинский смотрел балет в Парижской опере, в зале присутствовал юноша шестнадцати лет, который через восемь лет женится на его дочери Кире. Он же будет последним сотрудником и последним фаворитом Дягилева. Речь идёт об Игоре Маркевиче. «Есть нечто загадочное в этой встрече первого артиста, с которым был связан Дягилев, и последнего, сотрудничавшего с ним до самой его смерти. Когда я стал зятем Нижинского, то словно замкнул круг «Русских балетов», — говорил позднее Маркевич. С ним Дягилев познакомился чуть больше месяца назад, скорее всего до отъезда труппы на гастроли в Британию, так как роль свахи сыграла артистка кордебалета и по совместительству дягилевский секретарь «для особых поручений» Александра Трусевич. Она была знакома с матерью Маркевича и однажды попросила милovidного вундеркинда Игоря, студента консерватории, сочинявшего музыку с тринадцати лет, написать произведение специально для Сергея Павловича. Несколько первых сочинений Маркевича не понравились Дягилеву, он услышал в них звуки вчерашнего дня. Но «очень новая музыка», написанная «специально для Сергея Павловича», необычайно его взволновала. На другой день Дягилев послал Игорю клавир «Руслана и Людмилы» Глинки с такой надписью: «Не считайте это произведение курьёзом. Здесь находится одно из евангелиев нашего искусства, каждый такт которого Вас обогатит».

Дягилев по-настоящему увлёкся юным композитором, уже давно его так сильно никто не очаровывал. Он моментально помолодел. Не зря же в конце ноября Прокофьев заметил: «Дягилев был сегодня очень интересен, моложав и оживлён». Всё говорит о том, что Маркевич не замедлил ответить взаимностью на проявленный к нему душевный интерес. Знаменитый импресарио тоже произвёл на него сильное впечатление, о чём он вспоминал позднее: «Дягилев казался больше, чем другие. Он был вроде Гулливера, одетого со старомодной изысканностью; его трости, шейные платки, цилиндр, монокли и бинокли вошли в историю! Он походил на какое-то толстокожее животное и, как пакетбот, с достоинством плыл в струях духов и душистых солей ароматных ванн. Его вежливость была из другой эпохи и приобретала порой ироничный или безапелляционный оттенок, вплоть до безжалостности».

Вскоре Дягилев заказал Маркевичу фортепианный концерт. По мысли заказчика, это сочинение должно было стать чем-то вроде испытания, прежде чем браться за музыку для балета. Кроме того, разрабатывалась целая программа не только для того, чтобы поднять образовательный

уровень нового питомца, но и с целью привести его к широкой известности в художественном мире. Дягилев знакомит Маркевича с Мисей Серт, Коко Шанель, княгиней де Полиньяк, графиней де Греффюль, Кокто, Де Кирико, Ларионовым, Прокофьевым, де Фальей и Риети. Последний будет помогать юному дарованию в инструментовке концерта. С самого начала Дягилев постоянно следит за процессом работы над сочинением и приободряет Маркевича: «Концерт начат — не бойтесь отсутствия времени, чтобы его дописать. Ваше творение — почему бы мне не сказать «наше»[?] — не должно быть лишённым воли! Никогда не забывайте, что дело идёт об умении хотеть — всё остальное идёт само по себе». Уроки Дягилева, по словам Маркевича, были «одновременно и благом и тиранией».

Новый, 1929 год «Русские балеты» вновь встречали в Париже, устроив накануне весёлую вечеринку. «Уже давно Дягилев не находился в таком приподнятом настроении», — отметил Григорьев. А 3 января состоялось ещё одно, как оказалось, последнее выступление труппы в Парижской опере. Дорога в Монако на этот раз была извилистой, с заездами в Бордо, где отыграли пять спектаклей в Гранд-театре, и курортный городок По — всего для одного гала-концерта на сцене муниципального Театра Казино. После 14 января труппа возвращается в Монте-Карло. Здесь артисты, как всегда, репетируют, выступают в танцевальных номерах оперных спектаклей и готовят новую программу.

Декорации к «Блудному сыну», а также новые декорации для «Шехеразады» взамен обветшавших бакстовских Дягилев просил написать Матисса, но тот ответил 30 января: «Я не имею возможности работать для вас...» Трудно сказать о причине отказа Матисса, он как будто был недоволен — то ли работой для театра вообще, то ли директором «Русских балетов». Однажды Матисс дал Сергею Павловичу такую характеристику: «Дягилев — это Людовик XIV. Невозможно понять, что это за человек, — словно змея, он ускользает из рук; он способен как очаровать вас, так и довести до бешенства, но, в сущности, его волнует только он сам и то, чем он занимается». После отказа Матисса Дягилев привлёк к работе Жоржа Руо, которого он знал ещё по Осеннему салону 1906 года. Руо был любимым учеником Гюстава Моро. Он часто обращался к религиозным темам и создал своеобразный тип экспрессионизма, используя мрачные, но при этом яркие цвета.

Главная роль в «Блудном сыне» предназначалась Ли-фарю. А на ведущую партию в «Бале» Дягилев решил снова пригласить Долина, посчитав, что он идеально подходит для этого балета. Лифарь негодовал, его самолюбие было задето. Он жаловался своему защитнику Корибут-

Кубитовичу: «Со мной об этом не советовались, моего мнения не спрашивали, мне, первому танцору Балета, даже не сообщили о принятом решении». Чуть ранее он ему же сообщал: «Кажется, у меня всё есть, «полная чаша», а между тем во мне растёт какая-то тревога, какая-то грусть, которая не даёт мне слиться с окружающей меня жизнью и людьми, во мне есть что-то, что отделяет меня от нашей «семьи». Дай бог, чтобы это были только нервы!» Лифарь чувствовал, что Дягилев от него отдаляется, но не понимал, по какой причине.

На этот вопрос ответил Григорьев: «Лифарь как танцовщик к этому времени достиг высокого совершенства. Но Дягилев разочаровался в нём как в личности. Теперь от общения с Лифарём он часто терял самообладание, считал, что тот лицемер, интриган, крайне амбициозен и склонен к саморекламе. Не то чтобы Дягилев презирал честолюбие как таковое, но полагал, что оно должно быть иного качества. Одним словом, Лифарь оказался не тем человеком, что был ему нужен...» Чтобы как-то унять «первого танцора», тяжело пережившего возвращение Долина в труппу, Дягилев предложил ему компенсацию — выступить в парижском Сезоне в роли хореографа в возобновлённом балете Стравинского «Лиса». В качестве помощника и наставника был вновь привлечён Ларионов, который существенно помог Лифарю своими знаниями и, по словам Григорьева, «показал себя замечательным хореографическим педагогом».

Похоже, Лифарь ещё ничего не знал о Маркевиче. Дягилев часто навещал юного протеже в Париже и как наставник пристально следил за его работой. Прослушав по просьбе Дягилеваopus Маркевича, Прокофьев сделал в дневнике витиеватую запись: «Трудно сказать, талантлив ли он, и опасно сказать, что не талантлив. Увертюра скорее нескладная и, во всяком случае, безмелодийная, но, может, что-то в ней есть». В начале февраля в парижской квартире Прокофьева Дягилев встречается с Э. Вила-Лобосом, знакомится с его сочинениями, однако сразу не решается заказать ему балет.

— Он всё-таки талантлив, но у него нет вкуса ни на грош, — говорит Дягилев Прокофьеву и Нувелю об этом бразильском композиторе. — Часть людей без вкуса, но их спасает большой талант, как есть люди неумные, которых спасает такт. Вот есть у нас один очень большой композитор, но без вкуса... Я говорю о Стравинском. У Стравинского нет вкуса начиная с галстуков и носков, которые он выбирает, но у него есть гениальное дарование и большой ум, и это его спасает.

Сезон «Русских балетов» в Монте-Карло открылся 4 апреля. Теперь Дягилев решил дать здесь мировую премьеру «Бала». Этот балет, имевший

огромный успех, ознаменовал возвращение к сюжетным постановкам. Развитие сюжета с треугольником главных персонажей на маскарадном балу сценически обрамлялось изображениями архитектурных деталей итальянского палаццо не только в декорациях, но и в костюмах. Де Кирико создал весьма оригинальную и удивительную сценографию. Артисты в этом балете были похожи на ожившие статуи и словно напоминали о мистической взаимосвязи живой и неживой материи. Выступление Долина в «Бале» всем, кроме Лифаря, показалось успешным. Вместе с тем его возвращение в труппу позволило быстро возобновить старый балет «Видение розы». Он танцевал его с Чернышёвой и был в этой роли, по словам очевидцев, «очень хорош», хотя и не изжил до конца своей манерности.

Завершив 12 мая Сезон в Монте-Карло, труппа отбыла в Париж, где уже четвёртый год выступала в Театре Сары Бернар. «Казалось, этот театр стал нашей летней резиденцией, подобно тому, как Опера открывала для нас двери на Рождество», — отметил Григорьев. Тем временем для проведения лондонского Сезона Дягилев арендовал Ковент-Гарден и считал это большой удачей, вот только лорд Ротермир опять же не спешил дать ему гарантии, несмотря на то что договорённость между ними оставалась в силе до конца десятилетия. Причина вновь заключалась в Никитиной, покинувшей труппу в конце прошлого года. Наконец в середине мая, незадолго до открытия парижского Сезона, Дягилев получил известие, что лорд Ротермир согласен поддержать «Русские балеты», а также предоставить бесплатную рекламу, но при условии, что Никитина вернётся в труппу, «будет получать оклад, равный окладу первой балерины, и при любой возможности выступать в главных ролях». Дягилев примет её в труппу, но всё же главных партий, кроме Кошки в одноименном балете, она не получит. По неким причинам выступления Никитиной завершатся досрочно в середине лондонского Сезона.

Трёхнедельный Сезон в Париже открылся 21 мая, как всегда, в помпезной атмосфере. Все билеты были давно распроданы, зрительный зал полон. Дягилев решил в первый же день дать две премьеры. Лифарь и Ларионов показали «Лису» с акробатами-дублёрами. По мнению Григорьева, этот балет «не имел подлинной ценности, кроме как в глазах эстетствующих снобов». Стравинский на премьере новой версии своего балета дирижировал оркестром, но Дягилев старался избегать общения с ним. Взгляды композитора редко отличались устойчивостью, сначала он был доволен этой постановкой «Лисы», а спустя много лет считал её неудачной, обвинив во всём акробатов, приглашённых из цирка.

Ну а главным событием того вечера всё же была премьера «Блудного сына». Прокофьев старался преодолеть своё дурное настроение из-за скандала, который он устроил Дягилеву накануне. Ему показалось, что в хореографии Баланчина, особенно в женских танцах, много неприличия, а Руо в них заметил даже «голый зад». «Так и есть: Дягилев разъезжал с Маркевичем по Парижам, а Кохно с Баланчивадзе ничего, кроме неприличных жестов, придумать не могли. Совсем вразрез с моей музыкой и с декорациями Руо, очень сильными и библейскими», — кипятился Прокофьев. За день до премьеры композитор и художник с наивным желанием очистить балет от непристойных моментов вместе подошли к импресарио.

— Я уже слышал об этом, — сказал Дягилев, — и этот голый зад мне очень нравится. Хореограф не вмешивается в твою музыку, а ты не вмешивайся в его танцы. Я, слава богу, двадцать три года директор балета и отлично вижу, что поставлено хорошо, а потому ничего менять не буду.

«Сказано было так категорично, что продолжать разговор было излишне. Я сел рядом со Стравинским и стал ему жаловаться, — записал в дневнике Прокофьев и добавил: — Противно, что наскандалил. Противно также, что два говнюка испоганили балет и что Дягилев всё-таки их защищает». Тем не менее наш герой, пожалуй, справедливо называл себя «крёстным отцом этого балета» и утверждал результат, к которому он сам имел непосредственное отношение: «Никогда ещё композитор не был так прозрачен, прост, мелодичен и нежен, как в «Блудном сыне».

В парижской прессе появилась рецензия Левинсона, в которой была высказана мысль, что этот балет отражает двойную природу изумляющего гения Дягилева: «Сотканный из горячности и иронии, он обращает в шутку свой собственный энтузиазм, кидается от излишества чувств к пародии, любой благородный порыв вдохновения уравнивает каким-то беспричинным сумасбродством, заставляет красоту гримасничать и забавляется, превращая трагедию в разгул беспорядка и сумятицы, разбивая, таким образом, одной рукой то, что до этого любовно вылепил другой». Сходную мысль лаконично выразил в 1928 году в своей статье Дукельский: «Сергей Павлович Дягилев — самый «весенний» человек на земле: от весны и измены, и уклонения». Это было действительно так. Вся его жизненная сила от рождения была всегда неразрывно связана с энергией весеннего солнцеворота и чарующей порой всеобщего обновления в природе. «Весна, как ты упоительна», — однажды высказался Дягилев.

В конце этой весны в Париж из Советской России приехал в

командировку Игорь Грабарь. Его интересовали деятельность европейских музеев, реставрация картин и художественные выставки. Грабарь встречался с Бенуа, Ларионовым, Гончаровой и другими художниками русского Парижа. Посмотрел дягилевские спектакли — «Бал», «Богинице», «Кошку», «Блудного сына», «Петрушку», а также «Стальной скок», о котором писал 29 мая своей жене: «Оказывается, Дягилеву было предложено года два назад привезти свой балет к нам для повышения балетной техники, ибо она действительно изумительно высока, и вот был сочинён специальный балет, действие которого происходит на заводе: работники, работницы, красноармейцы, и всё это танцует. Музыка Прокофьева страшно шумная: вдохновился машинным гамом <...> К нам балет не поехал, но здешним снобам чертовски понравился и не сходит с репертуара: успех неизменный». От всех балетных спектаклей Грабарь был в восторге. Однако насколько достоверно его сообщение о приглашении дягилевской труппы в СССР с целью поделиться опытом и повысить советскую «балетную технику», нам ничего не известно. Возможно, это легенда.

После парижского Сезона «Русские балеты» отбыли на гастроли в Германию, всего на неделю. Труппа выступила довольно удачно с новой программой в Берлине и Кёльне. Дягилев, конечно же, отвёл душу в книжных лавках и магазинах, встречался с Юлием Вейдманом, владельцем «Россини». Его коллекция редких русских книг и автографов значительно выросла. Для её размещения он в кои-то веки, ещё в феврале, специально снял квартиру в Париже, на бульваре Гарибальди. При этом сам неизменно проживал в шикарных парижских отелях.

Двадцать четвёртого июня Дягилев выезжал в Лондон. На Северном вокзале в Париже он случайно встретил Стравинского, который тоже ехал в британскую столицу для участия в концерте с оркестром Би-би-си в Куинс-холле. «Внезапно я увидел Дягилева, его нового протеже [Маркевича] и Б. Кохно, сопровождавших его в Лондон, — рассказывал позднее Стравинский. — Видя, что нельзя избежать встречи, Дягилев сконфуженно-любезно заговорил со мной. Мы порознь прошли в свои купе, и он не покидал своего места. Больше я никогда его не видел». Справедливости ради надо сказать, что Дягилев к творчеству Стравинского был по-прежнему равнодушен и продолжал пропагандировать его музыку, не уставая повторять: «Стравинский — вот живое воплощение настоящего горения, настоящей любви к искусству и вечных исканий...»

А минувшей весной у Дягилева была последняя возможность встретиться с Фокиным, но этого не случилось. «Ровно через 20 лет ставлю

я «Половецкие пляски» в антрепризе Русской оперы в Париже, — писал в мемуарах Фокин. — По приглашению князя Церетели приезжаю специально из Америки. Уж очень дороги мне эти танцы. Репетирую... Главный воин — Б. Г. Романов. Подходит ко мне. Я, как всегда во время репетиции «плясок», стою на стуле. Топаю. Кричу поправки, стараюсь перекричать музыку. Романов тянется ко мне. Шепчет: «Михаил Михайлович, за дверью Дягилев. Он слышит ‘Игоря’, слышит ваш голос, он со слезами на глазах сказал мне: ‘Ведь это лучшее воспоминание’... Он хочет войти, но... ведь вы уже не знакомы, кажется несколько лет?!» — «Пригласите, Бабиша [так коллеги называли Бориса Романова], Сергея Павловича. Буду очень рад. Это тоже моё лучшее воспоминание». Романов ушёл. Пляску продолжали без него. Я продолжал наблюдать и кричать. Романов вернулся один. Он рассказал мне, что Дягилев уже взялся за ручку [дверей], но лишь печально покачал головой и ушёл. Так мне и не удалось больше его повидать!»

К лондонскому Сезону «Русских балетов» в Королевском театре «Ковент-Гарден» Дягилев готовился с особым усердием. Он снова заключил контракт со Спесивцевой на семь её выступлений в «Лебедином озере». «Мы все, — вспоминал Долин, — Данилова, Дубровская, Лифарь и я, чувствовали себя скромными и смиренными, когда выводили на сцену по требованию зрителей настоящую королеву лебедей, королеву классического танца». Кроме того, Дягилеву хотелось, чтобы не только парижане, но и английская публика вновь увидела в «Петрушке» Карсавину, первую исполнительницу партии Балерины.

Но самым важным его делом был лондонский дебют Маркевича, о котором он заблаговременно заявил в воскресной газете «Обсервер»: «Его единственный недостаток — его молодость, но Стравинский и Прокофьев тоже были очень молоды, когда я обратился к ним!» Накануне концерта Дягилев написал статью для газеты «Таймс», в которой так представил Маркевича: «Никто в мире не может угадать, что выйдет из этого замечательного юноши. Мне его музыка дорога, потому что я вижу в ней рождение того нового поколения, которое может явиться протестом против парижской оргии последних лет. Конечно, Маркевич и его единомышленники невольно впадают в другую крайность: всякая мелодическая романтика — их враг. Маркевич начинает с чрезмерной видимой сухости, он не может допустить ни одного компромисса. Настойчивость его ритмической динамики, этого продукта наших дней, особенно поразительна, имея в виду его годы».

За несколько часов до дебюта Маркевича Дягилев сказал ему:

«Забудьте себя, и чтобы служить публике, игнорируйте её во время выступления». Юный дебютант исполнил свой фортепианный концерт 15 июля между двумя балетами. Оркестром управлял Роже Дезормьер, хотя импресарио хотел ранее «заполучить любой ценой» Томаса Бичема, «так как для Лондона это очень важно». Но именно тогда Бичем выступал в Ирландии. «В тот вечер Дягилев находился в состоянии крайнего возбуждения. Его вера в талант Маркевича была безгранична, и он намеревался мгновенно сделать его знаменитостью. Увы, его надежды рухнули, — свидетельствовал Григорьев. — Маркевич не имел никакого успеха. Его игра была недостаточно совершенна, и то ли по неопытности, то ли от волнения ему абсолютно не удалось произвести впечатления. Концерт завершился аплодисментами, но они были не более чем знаком вежливости. <...> За исключением музыки Стравинского, «Лиса» тоже не слишком понравилась. Но Дягилев к этому отнёсся спокойно, тогда как провал Маркевича был для него страшным ударом. Страшным настолько, что мгновенно обострилась его болезнь». Уже несколько лет Дягилев страдал от фурункулёза, а недавно доктор Далимье диагностировал у него диабет. Теперь он слёг и целую неделю не появлялся в театре. 22 июля он всё же пришёл на «Весну священную» и на Спесивцеву в «Лебедином озере», но выйти к публике не решился, остался за кулисами. Он сидел в правом углу сцены на стуле Григорьева и рассказывал ему в антрактах о своих планах на будущий год — о новых балетах Хиндемита и Маркевича. Последнему он писал на следующий день в Париж: «Весна священная» имела вчера настоящий триумф. Это дурачье дошло до её понимания. «Times» ныне утверждает, что «Весна» для XX столетия то же самое, что 9-я симфония Бетховена была для века XIX! Наконец-то! Нужно иметь терпение и быть немного философом в жизни, чтобы сверху смотреть на препятствия, которые маленькие и ограниченные люди воздвигают против всякого усилия преодолеть посредственность. Боже мой, это пошло, как хорошая погода, но что же делать: нельзя жить без надежды снова увидеть на рассвете луч завтрашнего солнца».

Однажды на сцене Ковент-Гардена, когда Дягилев зашёл за театральным задник, к нему навстречу бросилась Карсавина. «Шёл он медленно, опираясь на трость, которую раньше любил так бодро вертеть в руках, — вспоминала она. — Под руку отправились мы в мою гримборную. Он беспорядочной массой тяжело откинулся в кресле. Вся его былая жизнерадостность и особая ленивая грация куда-то исчезли.

— Я оставил свою постель и пришёл, чтобы повидать вас. Оцените мою любовь.

Но в его лице не было следов тревоги: он говорил о Венеции и о каких-то молодых композиторах, в чьё будущее верил».

О последней встрече с Дягилевым в Лондоне, на вечере у светских друзей, вспоминала и Мари Рамбер: «Я знала, что к тому времени он был очень болен. Тогда мне было неизвестно, был ли то диабет, хотя помню, что за ужином ему сказали: «Вы не должны есть этого». Он ответил: «Не стоит беспокоиться, это не имеет значения». И не обращал никакого внимания на свою очень опасную болезнь. На том вечере я увидела, что он сильно изменился. Все следы власти покинули его лицо, остались только беспомощность и доброта. И он говорил со мной с такой откровенностью, какой я не знала за ним прежде».

Кроме болезни лондонский Сезон принёс суеверному Дягилеву ещё одну большую неприятность. О ней Нувель сообщил Сомову в начале осени того же 1929 года: когда Дягилев был в уборной Лифаря, вдруг упало зеркало и разбилось вдребезги. «Осколки собрали и поехали бросить в Темзу для отвращения опасности. Но вот это не помогло», — писал Сомов своей сестре, пересказывая Нувеля. Предчувствуя что-то недоброе, Дягилев долго находился в подавленном состоянии из-за разбитого зеркала. Однако Сезон шёл своим чередом, и довольно успешно. Лифарь писал даже о «сплошном триумфе Русского балета» в Лондоне.

Накануне закрытия Сезона 24 июля труппа давала гала-концерт в честь египетского короля Фуада в присутствии короля Георга. В программе этого вечера были «Петрушка», «Блудный сын» и два классических номера из «Свадьбы Авроры». После выступления Дягилев попросил Григорьева собрать на сцене труппу, чтобы попрощаться с нею, так как следующим утром он уезжал в Париж. «Он медленно вышел на сцену, очень бледный, с тёмными кругами под глазами и лихорадочным взглядом, — сообщал Григорьев. — Мы все встали, и он нас спокойно приветствовал, негромко произнося слова: «Я вас до осени не увижу. Хочу, чтобы все хорошо отдохнули и вернулись к работе посвежевшими и бодрыми. У нас впереди насыщенный год. Все контракты подписаны, впервые за всю нашу историю мы уже заключили непрерывную серию ангажементов. Я благодарю вас за отличную работу, которая в большей степени и обусловила наши успехи...» После этого он пожал руку каждому, а мы с ним обнялись. Мы не догадывались, что больше его не увидим».

Двадцать пятого июля Дягилев и Кохно уехали в Париж, где их встречал на вокзале Нувель, который тем временем занимался организацией коротких гастролей в Виши. На этом популярном французском курорте, в Театре Казино, 4 августа навсегда опустится

занавес дягилевской антрепризы. Но прежде «Русские балеты» после Лондона дважды выступят в бельгийском городе Остенде, на берегу Северного моря в Термальном дворце (Курзале). Добравшись до парижского Гранд-отеля, Нувель немедленно вызвал для Дягилева доктора Далимье. Доктор сразу предложил лечь в клинику, но своенравный пациент не согласился, сославшись на уйму неотложных дел. После двух-трёх визитов Далимье рекомендовал ему лечение на курорте, строгую диету и советовал ни в коем случае не ездить в Венецию, так как влажный климат был пагубен для его подорванного здоровья. Через пару дней Нувель уезжал к артистам труппы в Остенде и зашёл попрощаться с Дягилевым. Тот спросил его: «Ну, когда же мы с тобой увидимся?» Нувель полушутя ответил: «Никогда». Позднее эта неуместная шутка показалась ему зловещей. Уже осенью, оправдываясь, Нувель пояснял Сомову, что «он так ответил потому, что устал от зимнего Сезона, хотел отдохнуть и вот так ответил! Оказалось, впопад!».

Все рекомендации врача Дягилев проигнорировал. О них он сразу же забывал и следовал только тому, что не меняло его планов и уклада жизни. Вскоре он выехал в Базель, чтобы встретиться с Маркевичем. А на следующий день они вместе отправились в Баден-Баден на Фестиваль новой немецкой камерной музыки, где прослушали все концертные программы и общались с Хиндемитом по поводу заказанного ему ранее балета. Как оказалось, тот «ещё ничего не сделал, однако полон желаний и надежд». На фестивале Дягилев повстречал много парижских знакомых, в том числе княгиню де Полиньяк, Мийо и Н. Набокова, который отметил в мемуарной книге «Багаж»: «Выглядел Дягилев неважно. На одутловатом лице проступала желтизна, свойственная диабетикам во время или после приступа. <...> Несмотря на болезненный вид, Дягилев был в превосходном расположении духа и весело делился со мной своими планами на остаток лета и на грядущий осенний Сезон».

В конце июля Дягилев и Маркевич прибыли в Мюнхен. Они навестили Рихарда Штрауса. Маститый немецкий композитор подарил для дягилевской библиотеки клавир оперы «Электра» с автографом и пригласил своих гостей в театр на оперу Моцарта «Волшебная флейта», которой он тогда дирижировал (он был замечательным дирижёром). На другой день они слушали «Тристана и Изольду» Вагнера и в какой-то момент Маркевич заметил, что Дягилев плачет. На вопрос, что случилось, Сергей Павлович пробормотал, что это была «та же самая вещь, которую он слушал вместе с кузеном Димой сорок лет назад», а сейчас он слушает её с другим молодым человеком. И неожиданно добавил: «Но любовь — всегда любовь, и Вагнер

вечен!»

Странное дело, почему-то Дягилев, питая нежные чувства к Маркевичу, не решался окончательно порвать отношения с Лифарём и продолжал на всякий случай держать его как бы на привязи, посылая ему из Германии письма и депеши, полные знаков внимания: «Родненький. Телеграмма твоя меня несколько успокоила. Однако ни одного письмеца от тебя не получил. Отчего не написал? Забыл, Котя? <...> Здесь питаюсь Моцартом и Вагнером. Оба гениальны и даются здесь превосходно. Сегодня в «Тристане» заливался горячими слезами. Книжные дела тоже в большом ходу». Дягилев снова приглашал Лифаря в Венецию. А в Мюнхене он с юным другом любовался картинами Рембрандта и Рубенса в Старой пинакотеке, совершал экскурсии по достопримечательным местам. Затем они поехали в Австрию. В Зальцбурге, на родине Моцарта, наслаждались оперой «Дон Жуан». И Дягилев там, как казалось Маркевичу, был неудержимо весёлым и счастливым, ни на что не жаловался и с азартом обсуждал будущий балет, музыку которого его талантливый воспитанник напишет по сказке Андерсена «Новое платье короля». Юношеское тщеславие и радужные мечты застлали Маркевичу глаза. Он даже не подозревал, что Дягилев испытывал телесные страдания, когда они были вместе. А между тем 7 августа наш герой писал из Зальцбурга кузену Павке: «Хочу тебя видеть и к тому же продолжаю хворать и вижу тебя рядом со мною отдыхающим в Венеции. Рана [от фурункулов] зажила, но начались какие-то гадкие ревматизмы, от которых очень страдаю. <...> Если Серёжа [Лифарь] не взял с собою пакет от Левина (славянского «Апостола»), то непременно привези его с собою».

Вскоре Дягилев расстался с Маркевичем в Веве, договорившись встретиться через две недели в Венеции. Но этому плану не суждено было сбыться. 8 августа Дягилев прибывает в Венецию и на Лидо снимает в «Гранд отель Де Бен» просторный номер (518) из нескольких комнат с видом на море. В тот же день сюда приехал Лифарь. Его покоробил немощный вид Дягилева, жаловавшегося на боли в спине, бессонницу, отсутствие аппетита и страшную усталость. Ему, конечно, было жаль «старого, больного» человека, но одновременно он вдруг почувствовал к нему физическое отвращение, «как будто к трупу». У Лифаря тоже начались бессонные ночи, во время которых он выслушивал долгие монологи Дягилева — воспоминания о его юности, студенчестве, о России и её восхитительных пейзажах, которых он больше никогда не увидит, о первом путешествии в Италию, о друзьях, сотрудниках, их коварных изменах. И всё это вперемежку со страхами перед одиночеством и смертью.

Однако его жизнелюбие пока брало верх. Находясь под впечатлением поездки с Маркевичем в Германию, Дягилев, конечно же, кое-что рассказал о ней Лифарю, и этого было достаточно, чтобы пробудить в нём ревность. До этого момента «первый танцор» не знал, что его патрон путешествовал в компании нового фаворита, эту информацию от него скрывали. Спустя много лет в «Мемуарах Икара» Лифарь писал, что Маркевич стал для Дягилева «на некоторое время источником обретения второй молодости, хотя этот юный Ганимед и не был достоин своего царственного Зевса. В самом деле, он только утомил Дягилева бесконечными путешествиями».

В те же последние дни в Венеции, касаясь планов на будущее, Дягилев якобы сказал, что скоро назначит Лифаря главным балетмейстером труппы, построит ему новый экспериментальный театр на Лидо, а затем «с необыкновенной нежностью» добавил: «Ты лучший из всех, как я тебе благодарен за всё!» Даже от беспомощности Дягилев не мог сказать такого танцору, как на грех сотворённому им же самим в недрах «Русских балетов», а также благодаря урокам Чекетти. Здесь явное преувеличение и самореклама, но что-то похожее, гораздо скромнее по смыслу, с известной долей дягилевской предусмотрительности, наверное, было сказано.

К этому нужно добавить, что Лифарь старался принизить всех, кого считал конкурентом в своей едва начавшейся карьере. Он был очень заинтересован в распространении слухов о том, что незадолго до смерти Дягилев делал ставку исключительно на него и связывал будущее своей антрепризы только с ним. И поэтому импресарио якобы не желал продлевать контракт с Баланчиным, что абсолютно не соответствовало действительности после успешных премьер «Аполлона», «Бала» и «Блудного сына». Однажды много лет спустя Баланчина спросили, правда ли, что в «Русских балетах» его, как хореографа, хотели заменить Лифарём. На этот вопрос он лаконично ответил: «Дягилев не был таким дураком, чтобы сделать это». Но в середине августа 1929 года Лифарь, как «лучший из всех», не сможет удержаться, чтобы не подразнить и не утереть нос ещё и Кохно, когда тот приедет в Венецию. Это также будет одной из причин их предстоящей битвы у смертного одра Дягилева.

Доктор, рекомендованный администрацией отеля, затруднялся поставить диагноз больному и блуждал в самых неопределённых предположениях. Дягилев с каждым днём чувствовал себя всё хуже и хуже. Резко поднималась температура. 14 августа он отправил Кохно, который отдыхал на юге Франции, в Тулоне, телеграмму: «Погода великолепная. Не забывай меня». И был огорчён, что его Дубок (так он называл Бориса) сразу не откликнулся, так и не увидев между строк настоящего вызова в

Венецию. Жалея себя, Дягилев слёг окончательно. 15 августа он снова телеграфировал Кохно: «Я болен. Приезжай немедленно». Тот покинул Тулон вечером и на следующий день, 16 августа, прибыл в Венецию.

Этим летом Кохно, возможно, под влиянием бритоголового Маяковского или новых веяний экстравагантной мужской моды, обрил свою голову. Дягилев даже не сразу узнал его. Он лежал очень бледный в постели и нервно беседовал с доктором. «Позднее он в муке говорил со мной о несчастном состоянии своего здоровья и некомпетентности этого венецианского врача, — вспоминал Кохно. — ...Однако следующим утром, когда я вошёл в солнечную спальню Дягилева, обнаружил его смягчённым и улыбающимся, что могло бы дать некоторое основание для веры во внезапный поворот к лучшему. Когда мы были одни, Дягилев восторженно говорил о своей недавней поездке». Успокоенный вполне сносным состоянием больного, Кохно ушёл до вечера, а вернувшись в отель, узнал, что Дягилева посетили Мися Серт и Коко Шанель. Сергей Павлович был очень оживлён и, рассказывая об этом, несколько раз повторял: «Они так молоды, все в белом! Они так белоснежны!»

Мися Серт вместе с Коко Шанель путешествовала на яхте герцога Вестминстерского «Flying Cloud» [«Летящее облако»]. Оказавшись в Венеции 17 августа, они навестили Дягилева. «Меня сразил вид Сержа <... > Только его красивые, ласковые глаза смогли улыбнуться, увидев меня. Рот скривила гримаса страданий, — писала в мемуарах Мися. — Я сделала всё невозможное, чтобы скрыть леденящую душу тревогу. Сердце сжалось, когда вдруг заметила, что он говорит о себе в прошедшем времени: «Я так любил «Тристана»... и «Патетическую»... любил больше всего на свете... как? ты этого не знала?.. О, поскорее послушай их и думай обо мне... Мися...». К вечеру температура у Дягилева поднялась до 40 градусов.

На следующее утро, 18 августа, он был очень беспокойным. «Один момент он дрожит; следующий момент он жалуется, что задыхается от высокой температуры. Его бросало то в жар, то в холод. Он просил меня открыть или закрыть то дверь, то окно, — отмечал Кохно. — Засыпая, Дягилев прошептал: «Прости меня...». Вечером снова пришли Мися и Коко. Вчера они покинули Венецию, желая продолжить морской круиз, но тревожное чувство вернуло их назад. Вместе с ними пришла с цветами баронесса Катрин Д'Эрланже, которую сопровождал Берти Ландсберг. Она стала гладить Дягилева по голове, и от ласки он впал в забытьё. Очнувшись, он обратился к Мисе и назвал её своим единственным настоящим другом. Позднее Бенуа пояснял это следующим образом: «К Мисе он так прилип потому, что рассчитывал (он ей в этом признался) в

ней найти то, чем была ему — лучший друг — его мачеха — Елена Валерьяновна. Серёжа даже находил, что Мися на неё похожа...» А затем изнурённый Дягилев, по словам Лифаря, «вдруг почему-то по-русски» сказал Мисе: «Мне кажется, словно я пьян...» Женщины решили немедленно вызвать врача и пригласить из американского госпиталя опытную сестру милосердия.

В небе повисла почти полная луна, приближалось полнолуние. Смерть уже стояла у изголовья своей славной добычи, но как будто решила помедлить и понаблюдать за её страданиями до утренней зари. Гейдон, сестра милосердия, тогда сказала, что больные в таком состоянии доживают до рассвета. После полуночи Дягилев впал в бессознательное состояние. Грудь его тяжело поднималась и опадала. Он дышал так, словно на груди у него лежал тяжёлый камень. Доктор отметил безнадежность его положения. По ночному телефонному звонку Кохно на Лидо из Венеции спешила Мися Серт. Попутно она вызвала священника. В мемуарах она написала, что это был толстый католический священник, с которым она успела поскандальить из-за того, что тот сначала отказывался причащать православного, но «в конце концов наспех дал Сержу отпущение грехов». А Лифарь в своей книге сообщал о православном греческом священнослужителе и даже назвал его имя — отец Ириней, хотя он мог спутать этот эпизод с обрядом отпевания, что уже совсем не удивляет, так как он и церковь назвал не ту, где отпевали покойного. У Дягилева началась агония, длившаяся несколько часов. Кроме умирающего в номере отеля этой ночью находилось не менее шести человек. С одной стороны постели был Кохно, с другой — Лифарь, в ногах — Мися Серт, где-то рядом — Ландсберг; сестра милосердия и доктор стояли у окна. Около шести утра 19 августа дыхание Дягилева остановилось. «Из глаза его выкатилась слеза, — рассказывал Кохно. — Это было в тот момент, когда первый луч солнца коснулся его лица. Но Дягилев был уже мёртв».

Когда это произошло, все онемели. О том, что было после непродолжительной паузы, сообщила Мися Серт: «Освещённое утренней зарёй величаво засверкало море. Сиделка закрыла глаза Дягилеву, не увидевшие этого ликования света. И тогда в маленькой комнате отеля, где только что умер самый великий кудесник искусства, разыгралась чисто русская сцена, которую можно встретить в романах Достоевского. Смерть Сержа стала искрой, взорвавшей давно накопившуюся ненависть, которую питали друг к другу жившие рядом с ним юноши. В тишине, полной подлинного драматизма, раздалось какое-то рычание. Кохно бросился на Лифаря, стоявшего на коленях по другую сторону кровати. Они катались по

полу, раздирая, кусая друг друга, как звери. Две бешеные собаки яростно сражались за труп своего владыки». Лифарь запомнил, что их разнимал и сразу же вывел из комнаты Берти Ландсберг: «Он возился с нами, как с детьми...» А Кохно постарался скорее забыть об этой неуместной драке. В тот же день весть о кончине в Венеции знаменитого русского импресарио мгновенно облетела крупнейшие телеграфные агентства Запада. В России, куда так рвалась душа Дягилева, об этом узнали позже всех.

Глава двадцать девятая

ПОСЛЕ ДЯГИЛЕВА

ЕГО НАСЛЕДИЕ И ВСЕМИРНАЯ СЛАВА

«Дягилев умер! Казалось, это абсурд. А потом, когда я осознал, что произошло, мне стало плохо и впервые в жизни я упал в обморок», — вспоминал Григорьев, получивший утром в понедельник, 19 августа, две телеграммы, от Лифаря и Кохно. Итальянское посольство почему-то отказало ему в визе для поездки на похороны. В обморок упала и Анна Павлова, которой по просьбе Григорьева сообщил о кончине Дягилева Борис Лисаневич. Баланчин, Долин и Лопухова, участвовавшие в съёмках мелодрамы в Лондоне, узнали о смерти директора «Русских балетов» в тот же день из вечерних газет и были в шоке. «Заголовок в газете поразил меня, как сокрушающий удар», — вспоминала Алисия Маркова. Так же и Мясин, занятый постановками танцевальных номеров в нью-йоркском кинотеатре, горестно воспринял газетную новость. Ему казалось, что в одно мгновение он «потерял члена собственной семьи», а позднее он сообщал своему брату в Россию: «Со смертью Дягилева обрушилось единственное светлое дело». 19 августа Николай Набоков выезжал из Берлина и, не веря своим глазам, прочёл в вечернем выпуске газеты сообщение о том, что скончался Дягилев, а когда он это с трудом осознал, сразу же задался вопросами: «Что будет теперь с его делом? Что будет со всеми нами, его друзьями, сотрудниками, его балетной труппой?»

Маркевич, находившийся у матери в Веве, собирался ехать в Венецию, чтобы «присоединиться к Дягилеву», но «как раз тогда» получил от Кохно письмо, извещавшее о смерти импресарио. «У меня было состояние человека, пробудившегося после краткого и невероятного сна, — вспоминал спустя несколько лет Маркевич. — Я готовился вернуться в мою прошлую жизнь...» Однако в более поздних мемуарах он писал, что о кончине своего покровителя узнал из газет прежде, чем пришло письмо от Кохно. Эту новость он воспринял с излишним трагизмом и, находясь в отчаянии, совершил безрассудный поступок, над последствиями которого впору посмеяться, как над финалом трагикомедии. «Проведя бессонную ночь, на рассвете я отправился на [Женевское] озеро и бросился в воду с края плотины де ла Тур, где меня чудесным образом спасли рыбаки, вынимавшие из воды свои сети», — сообщал Маркевич. Не иначе как

ангел-хранитель дал ему знать, что присоединяться к своему великому другу-протезе на том свете пока рановато.

А вот что писал Ларионов: «1929, 20 августа. Вчера был день, когда получил телеграмму о смерти Дягилева, тут же на юге [Франции], <...> на самом берегу моря. Гончарова делала акварель, перед ней стоял кувшин глиняный зелёный с белыми, очень душистыми цветами вроде лилий, растущими недалеко от берега в песке. Она оставила работу и на своём рисунке неоконченном написала, что известие о смерти С. П. Дягилева её застало за этой работой. Кувшин с лилиями она зарыла под одним из дубов, растущих рядом с домом, который мы наняли на это лето...»

Двадцатого августа, когда в Венеции готовились к похоронам, Стравинский, отдохавший в Эшарвине, Верхней Савойе, ещё не знал, что Дягилев умер. В тот день он вместе с сыновьями гостил у Прокофьевых, которые снимали дачу в 60 километрах от него. Они сидели за столом, беседуя о своих музыкальных делах, и, между прочим, ругали Дягилева — «всячески проезжались на его счёт». С обидами Стравинского всё понятно, ему не впервой было обвинять во всех грехах главу антрепризы, а вот Прокофьеву «в связи с расхождениями при постановке «Блудного сына» и после премьеры этого балета стало казаться, что его «цикл отношений с Дягилевым исчерпан». Такие мысли у Прокофьева заметно окрепли в самом начале лета, когда Кохно через суд потребовал конфискации изданного клавира «Блудного сына» из-за того, что в нём не указан автор либретто. «Это не Кохно, а Дягилев. Кохно без Дягилева не смеет сделать такую вещь», — подстрекал Прокофьева к ссоре с импресарио Стравинский, узнавший о судебном процессе.

Обоим композиторам весть о кончине Дягилева пришла 21 августа, в день его похорон. Прокофьеву об этом рассказал Сувчинский. «Я воскликнул: «Нет?!» — но по существу не сразу воспринял, настолько жив и живуч образ Дягилева, — записал в дневник Прокофьев. — Пока Сувчинский рассказывал: «Третьего дня... от фурункула... в Венеции», — до меня постепенно доходила сущность. <...> В деловом отношении эта кончина, казалось, не ударяла по мне <...> Но Дягилев — как гениальный руководитель, но Дягилев — как замечательно интересная личность, <...> вот где я чувствую потерю». Спустя неделю Прокофьев писал в Россию Борису Асафьеву, что его «поразило исчезновение громадной и несомненно единственной фигуры, размеры которой увеличиваются по мере того, как она удаляется».

Горькая новость о смерти двоюродного брата быстро донеслась до Дмитрия Философова. Вероятно, он и был автором неподписанного

некролога «Кончина С. П. Дягилева», напечатанного 21 августа в варшавской эмигрантской газете «За свободу!». Более того, через день редакция этой газеты поместила ещё одну заметку о Дягилеве, а 25 августа рассказала своим читателям о его похоронах в Венеции. Философов, как видно, был сильно огорчён преждевременным уходом из жизни некогда любимого кузена, на него разом нахлынули воспоминания о семье Дягилевых, о редкостных душевных качествах мачехи Сергея, которую он искренне уважал. В результате появилась статья — «Поговорим о старине: Елена Валерьяновна». На этот раз подписанная, она была опубликована через месяц, в двух сентябрьских номерах возглавляемой им газеты.

Многие сотрудники «Русских балетов» после смерти Дягилева почти сразу вспомнили о его старом близком друге Валечке и кузене Павке, жалея их и полагая, что они «сейчас окажутся буквально на улице», словно два верных пса — без кормильца и хозяина. Когда Дягилев болел, Лифарь из Венеции писал Нувелю, призывая его немедленно приехать. Оказывается, Валечка всё же выехал, но, сославшись на усталость, до Италии не добрался и даже после скорбной телеграммы не приезжал на похороны. Через месяц он получил письмо от Ники Набокова: «...я был уверен, что Вы не могли не быть при смерти Сергея Павловича. Потом только от Дезо [Дезормьера] узнал, что Вы на полпути свернули обратно. <...> От всей души соболезную именно Вам <...> как ближайшему другу Сергея Павловича». Что же касается Корибут-Кубитовича, то он хотел приехать 18 августа, но, как и предвидел Дягилев, по обыкновению опоздал, и прибыл в Венецию, где его встречал Кохно, уже после смерти своего двоюродного брата, ближе к вечеру 19 августа. «Павел Георгиевич, бледный, белый старик, входит в комнату, подходит к Сергею Павловичу, долго смотрит на него, — вспоминал Лифарь, — ...потом становится на колени, через минуту встаёт, по-русски широко крестится и отходит в сторону. Начинается панихида...»

Дягилев давно запрограммировал или предсказал свою смерть в Венеции. По словам Кохно, «он не желал видеть себя в старости». Так и вышло. Хотя его жизнь уже определённо начинала клониться к закату, в свои 57 лет он не выглядел пожилым человеком. «Дягилев не имел возраста. Иногда он казался молодым, а потом — словно становился вдруг в два раза старше, чем считали все вокруг, — уверял живописец Бланш. — Никто не знал, сколько ему лет». А между тем ещё в августе 1902 года он писал Е. В. Дягилевой из Венеции: «Итак, я убеждаюсь, что окончу дни свои здесь, где некуда торопиться, не надо делать усилий для того, чтобы жить, а это главная наша беда, мы все не просто живём, а страшно

стремимся жить, как будто без этих усилий жизнь наша прекратится».

О трепетном отношении Дягилева к этому дивному городу размышлял Бенуа в своих мемуарах: «О Венеции Серёжа говорил со странным умилением, весьма похожим на то, с которым он говорил о русской деревне, о берёзовых рощах, о звоне русских церквей, о шири рек и полей. <...> Но откуда взялась у Серёжи эта «мания» Венеции? Отчего он именно её предпочёл всему остальному на свете? В этом <...> [было] нечто более глубокое, пожалуй, тоже своего рода «атавизм»... Недаром же главная городская артерия в Венеции называется «Берегом Славян», недаром же базилика Святого Марка является какой-то провинциальной сестрой византийской Святой Софии, а следовательно, — и «дальней родственницей» русских Софий в Новгороде и в Киеве...»

Дягилев, как и фон Ашенбах, главный персонаж!. Манна в его известной новелле (уже упомянутой однажды на страницах нашего жизнеописания), вполне мог бы также восклицать: «Ах, Венеция! Что за город! Город неотразимого очарования для человека образованного — в силу своей истории, да и нынешней прелести тоже!» Как ни странно, голова фон Ашенбаха, как и дягилевская, была «слишком большой по отношению к телу». Ещё одно случайное совпадение: и тот и другой незадолго до ухода из жизни, по прибытии на остров Лидо, поселились в «Grand Hotel des Bains», хотя Дягилев порой останавливался в не менее шикарном отеле «Эксельсиор». От имени своего литературного героя Т. Манн изложил довольно мрачные впечатления о венецианской гондоле: «Удивительное судёнышко, без малейших изменений перешедшее к нам из баснословных времен <...>, — оно напоминает нам о неслышных и преступных похождениях в тихо плещущей ночи, но ещё больше о смерти, о дрогах, заупокойной службе и последнем безмолвном странствии».

Вот на такой чёрной гондоле и повезли бранные останки Дягилева на обряд отпевания в греческую православную церковь Сан-Джорджо-деи-Гречи (а не Сан-Джорджо дель Скъявоне, названную Лифарём), построенную в XVI веке, с великолепным иконостасом, мозаикой и фресками, в создании которых принимал участие выдающийся критский иконописец Михаил Дамаскин. Это было утром 21 августа. Сохранилась фотография, запечатлевшая тот момент, когда гроб после выноса из церкви ставят на четырёхколёсную тележку. Рядом стоят Кохно, Лифарь, Корибут-Кубитович, Мися Серт, одетая во всё чёрное, отнюдь не в белое, как уверяли некоторые сказители, предлагая поверить в красивую легенду.

Потом гроб водрузили на подиум под резной балдахин в центре большой траурной ладьи-гондолы, на приподнятых оконечностях которой

восседали печальные ангелы с позолоченными крыльями. На украшенную гирляндами цветов гондолу взошли четыре служителя с высокими односвечными вощаницами (в России их нередко называли «тощими свечами»). Большая гондола с гробом, управляемая четырьмя гребцами, первой отправилась в сторону Сан-Микеле, «острова мёртвых», к кладбищу. Венецианский траурный кортеж состоял из четырёх гондол. На одной из них находились священник и несколько греков-певчих, густые и звонкие голоса которых далеко разносились эхом над волнами морского залива.

Дягилева хоронили на средства трёх женщин — Катрин Д'Эрланже, Миси Серт и Коко Шанель. Та же Мися сообщала в мемуарах: «У бедного Сержа оказалось всего-навсего шесть тысяч франков, которые, естественно, я оставила мальчикам». Когда «мальчики», Лифарь и Кохно, чтобы проявить своё отчаяние (не иначе как по Достоевскому), собрались следовать за гробом от пристани Сан-Микеле до православной греческой части кладбища на коленях, Коко Шанель, не скрывая раздражения, попросила их не паясничать и подняться. Они подчинились ей. А тем временем гребцы, согласно давней традиции, встали в ряд на большой качающейся гондоле и по неслышной команде, дружно подняв к небу длинные вёсла, на несколько секунд застыли. Похоронная процессия направилась к месту погребения. Священник прочёл прощальную молитву, гроб опустили в могилу, после чего туда полетели горсти земли от всех, кто присутствовал на похоронах. И тут Лифаря охватило безумное желание броситься в разверстую могилу, что он и попытался сделать. «Это не было театральным жестом, мы в несколько рук едва смогли его удержать», — вспоминал князь де Фосиньи-Люсенж, зять баронессы Д'Эрланже.

После похорон естественно встал вопрос о дальнейшем существовании труппы «Русские балеты». Ещё 20 августа Кохно писал Маркевичу: «Мы — Лифарь и я — возвращаемся через несколько дней в Париж, чтобы возобновить работу, которую он [Дягилев] оставил. И поскольку его последняя воля и его последние надежды — наша святыня, мы надеемся вскоре встретиться с Вами, чтобы вместе работать над благословенной им идеей». (Речь шла, разумеется, о балете «Новое платье короля».) После драки у смертного одра «нашего дорогого, великого друга Сергея Павловича» милейшие враги внешне помирились, однако неумение ладить друг с другом было у них вроде хронического недуга. Очень скоро им стало понятно, что без гениального импресарио их намерения обречены на провал. Уже 5 сентября Кохно и Лифарь составили письменный документ — заявление, адресованное артистам труппы, о роспуске

«Русских балетов»: «Дягилев внезапно умер, он не дожил жизнь и не доделал дела, и дела его нельзя доделать, как за него нельзя дожить. Мы не берёмся продолжать его творчество <...> Мы, ученики С. П. Дягилева, чтобы нести данное им делу имя, его личное имя, должны были бы вспоминать его слова, его мысли и желания, то есть топтаться на месте, или даже идти назад — и это было бы убийством живого дела».

«Русские балеты», таким образом, распались. Почти все 50 дягилевских артистов, выступавших совсем недавно в летнем лондонском Сезоне, оказались брошенными на произвол судьбы и некоторое время пребывали в растерянности. А первым вышел «в люди» Лифарь, ему просто подфартило. Баланчин, которому осенью 1929 года директор Оперы Руше заказал постановку единственного балета Бетховена «Творения Прометея», серьёзно заболел на весьма продолжительный срок и был вынужден передать свою работу исполнителю главной роли Лифарю. Премьера состоялась накануне нового, 1930 года. Все лавры достались Лифарю, и вскоре его назначили главным балетмейстером Парижской оперы. Пользуясь высоким положением, он отмёл всех конкурентов и, превознося себя до небес, обосновался здесь надолго. Далеко не всем в Париже это нравилось, возгласы возмущения доносились даже из среды русских эмигрантов. Весной 1931 года видный балетный критик Андрей Левинсон непримиримо заявлял в прессе: «За исключением пылкого каприза Дягилева, у Лифаря нет никаких оснований занимать должность хореографа, которую тот ему пожаловал».

Определённых успехов добился и Маркевич, найдя поддержку в аристократических кругах Парижа, прежде всего у «тётушки Винни» — Виннаретты де Полиньяк. В начале лета 1930 года состоялся концерт из его сочинений. «Одни рады за него, других это злит. Во всяком случае, в концерте было много лиц, которых привыкли видеть в дягилевских спектаклях», — отметил Прокофьев. А Стравинский незадолго до этого сказал Сувчинскому:

— Я очень любил Серёжу Дягилева, и, может быть, нехорошо то, что я сейчас скажу, но, право, лучше, что он умер, а то бы он, наверное, в этом сезоне выпустил на меня этого мальчишку [Маркевича].

— Что вы, Игорь Фёдорович, точно Борис Годунов, в каждом младенце видите претендента на престол, — не замедлил съязвить Сувчинский.

Имя Дягилева ещё долго не сходило с языка его бывших сотрудников и, пожалуй, всех, кто соприкасался с прославленной труппой «Русские балеты». И тут нам пора отдать должные почести Лифарю, который одним из первых задумался о сооружении надгробного памятника на острове Сан-

Микеле. В дневнике Прокофьева за август 1930 года есть такая запись: «Девятнадцатого Лифарь в Венеции открывал памятник на могиле Дягилева. Я послал телеграмму. Пайчадзе тоже. Лифарь молодчина». Первоначальный проект надгробия был заказан Осипу Цадкину, известному скульптору Парижской школы, выходцу из России. Его проект, отклонённый властями Венеции из-за преувеличенных масштабов и пропорций, представлял собой обелиск, основание которого поддерживали на своих панцирях четыре черепахи, символизирующие четыре стороны света.

Пикассо пообещал Лифарю сделать другой проект, но не спешил с воплощением какой-либо идеи. Тогда же над проектом надгробия работал Паоло Родоканаки, молодой итальянский художник греческого происхождения, познакомившийся когда-то с Дягилевым на палладианской вилле Фоскари, принадлежавшей Ландсбергу. В конце концов на его проекте Лифарь и остановился. Это было тоже немалое сооружение — из четырёх колонн в виде прямоугольных мраморных столбов, установленных на высоком пьедестале и увенчанных византийским (парусным) куполом. На лицевой стороне пьедестала выгравирован вписанный в круг греческий крест (он же считается древнейшим русским крестом, «корсунчиком»).

Установленный надгробный памятник, бесспорно, производит впечатление своей монументальностью, но вместе с тем он являет и некоторое несовершенство, даже грубоватость архитектурных форм, что не даёт возможности эмоционально соотнести его с образом и делом Дягилева. Мисе Серт, по словам Бенуа, этот памятник абсолютно не нравился. Зато очень удачной все сочли не сразу бросающуюся в глаза эпитафию — выгравированную на мраморной плите фразу, автором которой был сам Дягилев: «Венеция, постоянная вдохновительница наших успокоений». Эти слова были вписаны его рукой в «золотую тетрадь», подаренную Лифарю в 1926 году для «записи учения последнего из великих учителей» — маэстро Чекетти.

Вот только странно, что в своей поздней книге «Мемуары Икара» Лифарь отнёс открытие памятника на могиле Дягилева к 1931 году, а не к 1930-му, о чём писал в дневнике Прокофьев. Конечно, можно предположить, что к первой годовщине со дня смерти был установлен какой-то другой, временный монумент, но скорее всего во всей этой путанице следует винить «девичью память» Лифаря. Ныне могила Дягилева на острове Сан-Микеле, где, по словам поэта И. Бродского, «глубоким сном спит гражданин Перми», — одна из самых посещаемых. К ней, словно к святому месту, круглый год совершают паломничество

деятели культуры со всего света. Особенно много среди них артистов балета, которые искренне верят в то, что если они сделают приношение Дягилеву и оставят на его могиле свои балетные туфли, то это поможет им в танцевальной карьере.

В начале 1930-х годов американский антрепренёр Рей Гёц, с которым не так давно директор «Русских балетов» вёл переговоры о заокеанских гастролях (в конечном итоге сорванных), лелеял мечту создать в США балетную труппу специально для того, чтобы показывать дягилевские балеты. Должность художественного руководителя труппы предназначалась Мясину. Вскоре Гёц выяснил, что всё имущество «Русских балетов» — костюмы, декорации, аксессуары для пятидесяти пяти балетов — по существу, бесхозное, пылилось на складах в Париже и никто не платил за его хранение, завещания и наследников не было, а значит, есть возможность выкупить его целиком. При участии Мясина смекалистый Гёц так и сделал, но осуществить свой балетный проект не сумел. Этому помешал тяжелейший экономический кризис в США, известный как период Великой депрессии.

Костюмы и декорации «Русских балетов» — это, безусловно, большой и дорогостоящий вопрос, но не единственный в наследственных делах, которыми поначалу занимался Нувель, довольно скоро опустивший руки. У Дягилева оставались долги, к тому же растущие от процентов, а средств на его банковских счетах не оказалось. Однако в арендованной им незадолго до смерти квартире на бульваре Гарибальди хранилась богатейшая коллекция редких русских книг (более двух тысяч томов) и автографов. По французским законам эта собственность могла быть унаследована тёткой Дягилева, младшей сестрой его отца, 75-летней Юлией Павловной Паренсовой, которая жила в Софии. «Кроме хлопот, она, конечно, ничего не получит», — не сомневался Нувель. Вскоре от неё пришёл отказ от права на наследство. Тогда парижские власти решили продать библиотеку и архив Дягилева. Но ещё раньше Кохно и Лифарь проникли в опечатанную квартиру с чёрного хода и похитили часть коллекции, между прочим, с помощью Корибут-Кубитовича и Нувеля. Кохно этот поступок объяснял тем, что у него были расписки и товарные чеки на его имя, хотя все понимали, что покупки он делал по поручению и доверенности Дягилева. А всю оставшуюся часть коллекции в 1930 году купил Лифарь — за сто тысяч франков, и на выплату этой суммы ему был дан срок в один год. Работа в Парижской опере вполне позволяла ему сделать такую покупку.

В конце 1930-х годов Лифарь утверждал, что коллекционирование Дягилева постепенно «начинало приобретать другой характер и другие

задачи — создание громадного русского книгохранилища в Европе с обширным рукописным отделением, которое отдалённо напоминало бы существующий в России Пушкинский Дом и в котором бы сосредоточивалась вся исследовательская работа за границей по изучению русской культуры». Тем не менее такое уверенное заявление ничуть не помешало Лифарю распродать библиотеку редких книг Дягилева на аукционе в Монте-Карло в 1975 году. Но письма Пушкина он хранил до конца своих дней. Правда, в 1970-е годы Лифарь предлагал безвозмездно передать их России, но с условием поставить в Большом театре несколько своих балетов. Его условие советские власти принять отказались. Эти письма были куплены Министерством культуры СССР у вдовы Лифаря за один миллион долларов в 1989 году. Именно тогда мировая общественность отмечала две памятные даты, связанные с Дягилевым — 80-летие Русских сезонов в Париже и 60 лет со дня его смерти.

Возвращаясь к балетной теме, заглянем прежде в дневник Прокофьева за 15 апреля 1930 года, когда композитор прибыл в Монте-Карло со своим концертом: «...для меня главным впечатлением была необыкновенная пустота от отсутствия Дягилева. Монте-Карло для меня так связано с ним, что я, не видя его фигуры, не чувствуя присутствия русского балета, бродил точно в пустом городе. Пошёл обедать в ресторан Сергея Павловича и с метрдотелем говорил о нём». В то время у Рауля Гюнсбурга, возглавлявшего театр в Монте-Карло, появился содиректор — Рене Блюм, который стал отвечать за драму, оперетту, а после распада дягилевской труппы и за балеты. Весной 1931 года, когда здесь выступала балетная труппа «Русской оперы в Париже», Блюм обсуждал с одним из руководителей этой антрепризы Василием Воскресенским, известным под псевдонимом «полковник де Базиль», идею создания новой балетной компании, базирующейся в Монте-Карло, — с намерением возродить былые дягилевские триумфы.

По-видимому, этот проект получил одобрение у княжеской семьи Гримальди. К концу того же года полковник де Базиль заключил контракты с режиссёром Григорьевым, педагогом Чернышёвой, либреттистом Кохно, выдвинув его на должность артистического советника, и балетмейстером Баланчиным, который сразу же приступил к формированию труппы. Одновременно де Базиль обхаживал Мясина, ставившего тогда балет в миланском театре «Ла Скала». Этот хореограф понадобился ему ещё и потому, что через него можно было получить костюмы и декорации «Русских балетов Дягилева». Мясин писал в мемуарах, что якобы он являлся «собственником всех дягилевских материалов», однако есть

сведения, что де Базиль купил их у американского антрепренёра Гёца.

Новая балетная труппа получила название «Русский балет Монте-Карло». Её первый Сезон — с четырьмя премьерными балетами Баланчина и одним новым балетом Мясина — состоялся в столице Монако весной 1932 года. Затем труппа выступала в парижском Театре Елисейских Полей. По словам Прокофьева (записанным в дневнике от 18 июня), их спектакли «традицию как будто и продолжают, но без творческого дарования Дягилева, — состригают купоны с его последних сезонов». Между тем у полковника де Базиля складываются напряжённые отношения с Баланчиным. Он целенаправленно делает ставку на Мясина, который мог бы в большей степени обеспечить коммерческий успех новой антрепризе и дополнить её репертуар шедеврами дягилевского периода. В своей деятельности де Базиль часто прибегает к интригам и махинациям. Стремление к единовластию приводит его в дальнейшем к полному разрыву с Блюмом, художественным руководителем труппы, в результате чего в 1935 году «Русский балет Монте-Карло» распадается. Вместо него возникают два коллектива — «Русский балет полковника де Базиля» и «Балет Монте-Карло». С этого времени ситуация в балетном мире Западной Европы ещё более усложняется. В 1930-х годах новые труппы появляются и сменяют друг друга с завидным постоянством. Это и «Театр танца Нижинской», и «Балеты 1933» (созданные Баланчиным и Кохно), и «Русский балет Парижа» (при участии Славинского), и «Театр русского балета», и «Балет Леона Войчиковского»... Всех не перечислить. А в 1938 году вновь возрождается «Русский балет Монте-Карло», но уже в новом качестве и с новым руководителем — Сергеем Докучаевым (он же Серж Дэнем).

Русские балетные труппы, гастролировавшие в 1930-е годы по всему миру, повсеместно ориентировались на новую форму балетных спектаклей, родившуюся в антрепризе Дягилева. Так называемый «новый балет» оказал решающее влияние на мировую хореографию. Наряду с этим именно русские артисты во многом способствовали сохранению классического танца и развитию национального балета в Англии, США, Латинской Америке и Австралии. Возрождение балетного театра на Западе и невиданный рост его популярности являются в значительной степени заслугой русских трупп, упомянутых выше, но в первую очередь Русских сезонов и антрепризы Дягилева. И поэтому на Западе имя основателя «Русских балетов» не забывают. Уже в первую годовщину со дня его смерти состоялись две ретроспективные выставки, посвящённые главному детищу Дягилева, — в парижской галерее Билье и лондонской галерее

Клэридж.

В 1939 году Лифарь организовал в парижском Музее декоративных искусств большую выставку «Русские балеты Дягилева, 1909–1929». По словам Бенуа, её экспозиция, отмеченная «неожиданным великолепием и эффектностью», представляла собой необычайно ценный художественный и документальный материал для характеристики самого Дягилева, «этой исключительной личности» и «гениального выразителя пресловутой славянской души». Мися Серт, автор предисловия к каталогу этой выставки, обращалась к Дягилеву как к живому: «Любовь вдохновляла тебя всю твою жизнь. Она была в тебе как лихорадка, которой ты заражал своих артистов <...> Ты был прав: произведения, рождённые любовью, не погибают. Те, которые сотворила твоя любовь, пережили тебя, продолжая в наших сердцах чудо твоей жизни». А с середины 1950-х годов такие выставки, нередко сопровождавшиеся гала-спектаклями и фестивальными мероприятиями, устраивались регулярно, чуть ли не каждый год. К уже сказанному добавим, что на Западе до сих пор издаётся огромное количество книг о балетной компании Дягилева, его хореографах, артистах и конечно о нём самом.

А что же происходило в СССР? В августе 1929 года ни одна советская газета не откликнулась на кончину Дягилева. Известны только две запоздалые публикации в журналах «Искусство» и «Красная панорама». Ещё можно условно назвать некролог, написанный советским автором Павлом Эттингером для лейпцигского журнала «Чичероне». Имя Дягилева стали забывать, оно появлялось крайне редко на страницах советской прессы. Почти та же картина наблюдалась и в книжных изданиях. Ещё в начале 1960-х годов сотрудники Ленинградского театрального музея были в полной растерянности, когда С. Лифарь задал им при встрече вопрос, какой литературой о Дягилеве музей располагает.

Возвращение Дягилева в Россию произошло в 1980-е годы. Этому прорыву в первую очередь способствовала грандиозная выставка «Москва — Париж, 1900–1930» в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в 1981 году, хотя Дягилев на ней был представлен, разумеется, лишь как один из многих деятелей в русско-французских культурных связях. На следующий год из печати вышел двухтомник «Сергей Дягилев и русское искусство», мгновенно ставший настольной книгой для искусствоведов и любителей искусств. А весной 1987 года в нашей стране впервые прошли Дягилевские торжества, в программу которых входили праздничные концерты, научная конференция — Дягилевские чтения и огромная выставка «Сергей Дягилев и

художественная культура XIX–XX веков», где были показаны экспонаты из тридцати двух государственных и частных собраний Советского Союза. Организатором этих торжеств выступила не Москва, не Северная столица — тогда ещё Ленинград, а провинциальная Пермь, где сохранился родовой дом Дягилевых, единственный и настоящий Дом Сергея Дягилева, который, с тех пор как покинул город на Каме, жил на съёмных квартирах в Санкт-Петербурге, а за границей — исключительно в отелях. Главная роль Перми в деле увековечивания памяти Дягилева, как и в его возвращении на Родину, стала очевидна для всех российских деятелей культуры и ни у кого не вызвала сомнений.

Особенно широко прошли в Перми торжества, посвящённые 130-летию со дня рождения Дягилева. Они были задуманы как комплекс культурных событий — художественные выставки, театральные премьеры, научные чтения, фестиваль классической музыки, конкурс артистов балета «Арабеск» — и продолжались больше года. Кульминацией этих торжеств явился Первый международный фестиваль «Дягилевские сезоны: Пермь — Петербург — Париж», состоявшийся в мае 2003-го. Его инициатором выступил Пермский академический театр оперы и балета, здание которого было построено во второй половине XIX века на пожертвованные средства именитых горожан, в том числе и деда Дягилева. Одним из наиболее значимых событий третьего фестиваля в Перми в 2007 году стало открытие грандиозного памятника Дягилеву работы Эрнста Неизвестного. Кроме того, фестивальный бюджет предусматривал издательскую программу, и за несколько лет было выпущено больше десятка книг — сборники материалов Дягилевских чтений, монографии о Мясине, Баланчине, Лифаре и «Русском балете Дягилева». С недавних пор Дягилевский фестиваль в Перми, продолжая давние и крепкие традиции, стал ежегодным.

И наконец, в 2009 году, когда весь мир широко отмечал столетие Русских сезонов, в Петербурге состоялся Первый международный фестиваль искусств «Дягилев. Постскрипtum» — с гала-концертами, выставками в Русском музее, Государственном Эрмитаже и научной конференцией. Тогда же в Москве, в Третьяковской галерее, в рамках международного проекта прошла большая выставка «Видение танца: Сергей Дягилев и Русские балетные сезоны». В тот год юбилейные выставки были организованы в Париже, Монте-Карло, Лондоне, Риме, Стокгольме, Мюнхене, Вене и Нью-Йорке, а в Бостоне весной стартовал фестиваль «Ballets Russes 2009». И на следующий год открылись две выставки — «Дягилев и золотой век «Русских балетов» в лондонском

Музее Виктории и Альберта и «Русские балеты: искусство костюма» в Национальной галерее Австралии, в Канберре.

Сергей Дягилев получил международное признание за своё служение искусству. В изумляющих результатах его деятельности нередко терялись тени прошлого, а современность приобретала необычайно яркий, феерический характер. Он самоотверженно способствовал развитию и пропаганде нового искусства, и в первую очередь русского искусства, историю которого теперь уже невозможно представить без этой громадной и колоритной фигуры, когда-то находившейся под негласным запретом на его родине, а ныне всё более интересной и привлекательной для российской публики. «Фигура самого Дягилева останется изумительной, — утверждал Бенуа, — и, несмотря на все свои недостатки (а может быть, благодаря им), необычайно пленительной». Его блестящую деятельность можно уподобить фокусу, в котором собраны лучи всемирной славы русского искусства. Во всяком случае, того искусства, к которому он имел непосредственное отношение в течение тридцати трёх лет и которое в научном мире по праву называют чуть ли не по-царски — эпохой Дягилева.

КРУГ ДЯГИЛЕВА: КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ИМЁН ^[60]

АВРАНЕК Ульрих Иосифович (1853–1937) — российский хормейстер и дирижёр. В 1908–1909 годах — участник Русских сезонов в Париже.

АГА-ХАН III Султан Мухаммад Шах (1877–1957) — наследственный глава (имам) общины исмаилитов-низаритов. Президент Всеиндийской мусульманской лиги (1906–1912). Поклонник «Русских балетов Дягилева».

АЛЕКСЕЕВ Алексей Иванович — русский консул в Риме (1910-е).

АЛЛЕГРИ Орест Карлович (1866–1954) — российский художник-декоратор Императорских театров. В 1909–1914, 1920-е годы — сотрудник антрепризы Дягилева. С 1921 года — в эмиграции.

АЛЬТШУЛЛЕР Александр Яковлевич (1870–1950) — российский певец (бас-баритон) — режиссёр и педагог. В юные годы в Перми брал уроки пения у Э. Кабеллы и выступал в концертах под аккомпанемент гимназиста С. Дягилева.

АЛЬФОНСО (Альфонс) XIII (1886–1941) — король Испании. В 1916–1918 годах приглашал «Русские балеты Дягилева» на гастроли в Испанию, где труппа выступала также в 1921, 1924–1925 и 1927 годах.

АН (Ган) Рейнальдо (1874–1947) — французский композитор. По заказу Дягилева написал балет «Синий бог» (премьера в 1912 году).

АНДРЕЕВ Михаил Алексеевич (1868–1928) — российский дипломат. В студенческие годы (начало 1890-х) вместе с Дягилевым снимал квартиру в Петербурге на ул. Галерной, 28. Младший брат второй жены поэта К. Бальмонта.

АНДРЕЕВ Николай Васильевич (1882–1919) — российский певец (тенор) и музыкально-общественный деятель. В 1913–1914 годах — участник Русских сезонов в Париже и Лондоне.

АНДРЕЕВ Павел Захарович (1874–1950) — российский певец (бас-баритон) и педагог. В 1913–1914 годах — участник Русских сезонов в Париже и Лондоне.

АНДРЕЕВА-ДЕЛЬМАС (урожд. Тищинская; сцен, псевдоним Дельмас) Любовь Александровна (1884–1969) — русская певица (меццо-сопрано) и педагог. В 1912–1914 годах — участник Русских сезонов в Монте-Карло, Париже и Лондоне.

АНДРЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ (1879–1956) — великий князь, младший

сын великого князя Владимира Александровича, внук Александра II. С 1920 года в эмиграции. В 1921 году в Каннах женился на М. Кшесинской.

АНИСФЕЛЬД Борис (Бер) Израилевич (1879–1973) — российский живописец, график и театральный декоратор. В 1906–1907 годах — участник дягилевских выставок. В 1908–1911 годах — сотрудник Русских сезонов в Париже и Лондоне. С 1918 года жил в США.

АНСЕРМЕ Эрнест (1883–1969) — швейцарский дирижёр и композитор. В 1915–1923 годах — музыкальный руководитель «Русских балетов Дягилева».

АПОЛЛИНЕР Гийом [собств. Гийом Владимир Александр Аполлинарий Костровицкий] (1880–1918) — французский поэт польского происхождения, журналист и художественный критик. Автор программной статьи для парижской премьеры балета «Парад» (1917).

АРГУТИНСКИЙ-ДОЛГОРУКОВ Владимир Николаевич (1874–1941) — князь, российский дипломат, коллекционер. Дружил с художниками «Мира Искусства» и Дягилевым. В 1906 году — член комитета Выставки русского искусства в Париже. В 1909 году субсидировал Русские сезоны. С 1921-го жил во Франции.

АСАФЬЕВ Борис Владимирович [лит. псевдоним Игорь Глебов] (1884–1949) — российский композитор, музыковед и педагог. В 1909 году познакомился с Дягилевым.

АСТАФЬЕВА Серафима Александровна (1876–1934) — российская артистка балета и педагог. В 1911–1913 годах выступала в «Русских балетах». В 1914 году организовала в Лондоне частную школу танцев, учениками которой были А. Долин и А. Маркова.

АСТРЮК Габриель (1864–1938) — французский импресарио, издатель и музыкальный критик. В 1907–1913 годах сотрудничал с Дягилевым и продюсировал Русские сезоны в Париже. Инициатор строительства парижского Театра Елисейских Полей и первый его директор (1913).

БАКСТ Лев (Леон) Самойлович [собств. Лейб-Хаим Израилевич Розенберг] (1866–1924) — российский живописец, график и театральный художник. Сотрудник журнала и член объединения художников «Мир Искусства». В 1898–1907 годах — участник всех дягилевских выставок. С 1908-го — сотрудник Русских сезонов. С 1910 года жил за границей.

БАЛАКИРЕВ Милий Алексеевич (1836/37—1910) — русский композитор, пианист, дирижёр и музыкально-общественный деятель. В 1890-х встречался с Дягилевым на музыкальных вечерах в доме певицы А. Н. Молас. Его сочинения исполнялись в Русских исторических концертах в

Париже.

БАЛАНЧИН Джордж [собств. Георгий Мелитонович Баланчивадзе] (1904–1983) — российский и американский артист балета, хореограф и педагог. В 1924 году эмигрировал. В 1924–1929 годах работал в антрепризе Дягилева. С 1933-го жил в США.

БАЛЛА Джакомо (1871–1958) — итальянский живописец, скульптор и дизайнер. Представитель футуризма. В 1917 году сотрудничал с Дягилевым (светокинетическая сценография для фантазии «Фейерверк» И. Стравинского).

БАЛЬМОНТ Константин Дмитриевич (1867–1942) — российский поэт, прозаик, критик и переводчик. С 1899 года — сотрудник журнала «Мир Искусства». С 1920 года жил во Франции.

БАРБЬЕ Жорж (1882–1932) — французский график, иллюстратор, дизайнер и модельер, автор статей об искусстве, театре и моде. В 1913–1914 годах издал альбомы цветных литографий, посвящённые танцам Т. Карсавиной и В. Нижинского.

БАРОЧЧИ (Барокки) Рандольфо (1882–1946) — итальянский предприниматель. В 1916–1921 годах — администратор и коммерческий директор «Русских балетов Дягилева».

БАРТЕЛЬС Ганс фон (1856–1913) — немецкий живописец. В 1895 году познакомился с Дягилевым. В 1897 и 1899 годах — участник выставки английских и немецких акварелистов и Международной выставки картин журнала «Мир Искусства». Его акварельные работы были в коллекции Дягилева.

БЕЗОБРАЗОВ Николай Михайлович (1848–1912) — российский чиновник, балетный критик. Оказывал помощь Дягилеву в организации Русских сезонов.

БЁКЛИН Арнольд (1827–1901) — швейцарский живописец. Представитель символизма в живописи. В 1895 году познакомился с Дягилевым. В 1899-м — участник Международной выставки картин журнала «Мир Искусства».

БЕЛЫЙ Андрей [собств. Борис Николаевич Бугаев] (1880–1934) — российский поэт, прозаик, литературный критик и теоретик символизма. В 1902–1904 годах печатался в журнале «Мир Искусства».

БЕЛЯЕВ Юрий Дмитриевич [псевдоним Юс Большой] (1876–1917) — российский журналист, драматург и карикатурист.

БЕНАРДАКИ (урожд. Леброк [Лайбрюк]) Мария Павловна (7—1913) — российская салонная певица. Жила в основном во Франции. Дружила с Чайковским. В 1907–1908 годах — член комитетов Русских исторических

концертов и постановки «Бориса Годунова» в Париже.

БЕНЕДИТ Леон (1859–1925) — хранитель Люксембургского национального музея в Париже.

БЕНКЕНДОРФ Дмитрий Александрович [Митй] (1845–1919) — российский художник-акварелист и коллекционер. Член правления Общества русских акварелистов. Дружил с художниками «Мира Искусства» и поддерживал деятельность Дягилева. В 1906 году — член комитета парижской Выставки русского искусства.

БЕНУА Александр Николаевич (1870–1960) — российский живописец, график, сценограф, историк искусства, критик и музейный деятель. В 1898–1906 годах — участник всех дягилевских выставок. Один из основателей объединения художников «Мир Искусства». В 1908–1924 годах (с перерывами) — сотрудник Русских сезонов. С 1926-го жил в Париже.

БЕНУА Альберт (Альбер) Николаевич (1852–1936) — русский живописец, акварелист и музейный деятель. Один из основателей Общества русских акварелистов. С 1924 года жил в Париже. Старший брат Александра Бенуа.

БЁРДСЛИ (Бердслей) Обри Винсент (1872–1898) — английский график (иллюстратор). Представитель эстетизма и модерна. В августе 1897 года в Дьеппе (Франция) познакомился с Дягилевым. В 1899 и 1900 годах в журнале «Мир Искусства» публиковались статьи о его творчестве.

БЕРНЕРС Лорд [собств. Джеральд Хью Тирвитт-Вильсон] (1883–1950) — барон, английский дипломат, композитор, литератор и художник. В 1926 году написал по заказу Дягилева балет «Триумф Нептуна».

БИЛИБИН Иван Яковлевич (1876–1942) — российский график, живописец и театральный художник. С 1900 года — участник выставок и член объединения «Мир Искусства». В 1908–1909 и 1913 годах — участник Русских сезонов в Париже.

БИЧЕМ Джозеф (1848–1916) — английский фабрикант, меценат, любитель музыки. Организовал (вместе с сыном Томасом) и финансировал первые в Великобритании выступления труппы «Русские балеты Дягилева».

БИЧЕМ Томас (1879–1961) — английский дирижёр, импресарио. В 1911–1913 и 1927–1928 годах дирижировал оркестром «Русских балетов». В 1928-м по заказу Дягилева аранжировал музыку Генделя для балета «Боги-нищие».

БЛАНШ Жак-Эмиль (1861–1942) — французский живописец (портретист). Во второй половине 1890-х познакомился с Дягилевым. В

1899 году — участник Международной выставки картин журнала «Мир Искусства». С 1909-го — автор ряда статей о театрально-декорационном искусстве Русских сезонов, опубликованных в парижской прессе.

БЛОК Александр Александрович (1880–1921) — российский поэт, драматург, критик и переводчик. В ноябре 1902 года присутствовал на одном из редакционных собраний журнала «Мир Искусства». Имел творческие контакты с К. Сомовым, Л. Бакстом и М. Добужинским.

БЛОМСТЕД Вяйнё (Вайно) Альфред (1871–1947) — финский живописец. В 1898–1899 годах — участник Выставки русских и финляндских художников и Международной выставки картин журнала «Мир Искусства».

БЛУМЕНФЕЛЬД Феликс Михайлович (1863–1931) — российский пианист, дирижёр, композитор и педагог. В 1907–1908 годах — участник Русских сезонов в Париже.

БОЛЬДИНИ Джованни (1842–1931) — итальянский живописец (портретист). В 1899 году — участник Международной выставки картин журнала «Мир Искусства».

БОЛЬМ Адольф (Эмилий) Рудольфович (1884–1951) — российский танцовщик, хореограф и педагог. В 1909–1916 годах выступал в Русских сезонах. С 1916-го жил в США.

БОМОН Этьен де (1883–1956) — граф, французский театральный деятель, художник, меценат. В 1924 году создал театральную труппу «Парижские вечера».

БОМОНТ Сирил Уильям (1891–1976) — английский историк балета, издатель, переводчик и книготорговец. С 1913 года издавал в Англии книги о «Русских балетах». Около 1918 года познакомился с Дягилевым. В 1922-м основал в Лондоне Общество Энрико Чекетти.

БОННАР Пьер (1867–1947) — французский живописец и график. Один из основателей группы «Наби». В 1914 году создал литографии для афиш «Русских балетов Дягилева».

БОРИСОВ-МУСАТОВ Виктор Эльпидифорович (1870–1905) — российский живописец и график. Более шестидесяти его работ Дягилев экспонировал в отдельном разделе выставки «Мир Искусства» (1906).

БОТКИН Сергей Сергеевич (1859–1910) — российский врач-биохимик, профессор Военно-медицинской академии, лейб-медик императорской семьи, коллекционер. Дружил с художниками «Мира Искусства» и Дягилевым, оказывал журналу финансовую помощь. В 1906 году — член комитета Выставки русского искусства в Париже.

БОТКИНА (урожд. Третьякова) Александра Павловна (1867–1959) —

дочь П. М. Третьякова и жена С. С. Боткина. В 1899–1913 годах — член совета Третьяковской галереи.

БОУЛТ Адриан (Эдриен) Седрик (1889–1983) — сэр, английский дирижёр, автор книг по технике дирижирования. В 1918–1919 годах сотрудничал с «Русскими балетами».

БОШАН Андре (1873–1958) — французский живописец. Представитель наивного искусства. В 1928 году сотрудничал с Дягилевым (декорации к балету «Аполлон Мусагет»).

БРАЗ Осип (Иосиф) Эммануилович (1873–1936) — российский живописец, график и коллекционер. В 1898 году — участник Выставки русских и финляндских художников. В 1900–1903 годах — участник выставок и член объединения «Мир Искусства». С 1928 года жил в Париже.

БРАК Жорж (1882–1963) — французский художник, графики дизайнер, один из создателей кубизма. В 1924–1927 годах сотрудничал с Дягилевым (сценография балетов «Докучные» [1924-й и другая версия в 1927-м], «Зефир и Флора» и декорации возобновлённых «Сильфид»).

БРАМС Иоганнес (1833–1897) — немецкий композитор, пианист и дирижёр. Представитель романтизма в музыке. В 1892 году познакомился с Дягилевым в Бад-Ишле (Австрия).

БРИАН Аристид (1862–1932) — французский государственный деятель и дипломат. В 1906–1908 годах — министр просвещения и изящных искусств Франции. В 1909–1929 годах (с перерывами) — премьер-министр Франции.

БРИАНЦА Карлотта (1867–1930) — итальянская танцовщица. В 1889–1891 годах выступала в Мариинском театре. Первая исполнительница партии Авроры в балете «Спящая красавица». В том же балете, поставленном труппой Дягилева в Лондоне (1921), завершила свою карьеру, исполнив партию феи Карабос.

БРУССАН Леместен (1855–1921) — французский артист оперетты и театральный деятель. В 1907 году познакомился с Дягилевым. В 1908–1915 годах — один из директоров Парижской оперы.

БРЮНОФФ (Брюнов, Брунов) Морис де (1861–1937) — французский издатель, владелец издательского дома. С 1909 года сотрудничал с Дягилевым. Издавал красочные программы спектаклей Русских сезонов, книги о современном балете, танцовщиках и художниках труппы Дягилева.

БРЮСОВ Валерий Яковлевич (1873–1924) — российский поэт, прозаик, драматург, литературный критик. Представитель русского символизма. С 1901 года — сотрудник журнала «Мир Искусства».

БРЮССЕЛЬ Робер (1874–1940) — французский музыкальный критик.

В 1906 году в парижской газете «Фигаро» опубликовал первую заметку о Дягилеве и цикл статей о русской музыке. Почитатель и пропагандист Русских сезонов в Париже.

БУЛГАКОВ Алексей Дмитриевич (1872–1954) — российский танцовщик и педагог. В 1909–1914 годах выступал в труппе Дягилева.

БУРДЕЛЬ Эмиль Антуан (1861–1929) — французский скульптор, живописец, график и педагог. Поклонник «Русских балетов», особенно танцевальной пластики В. Нижинского.

БУРМАН Анатолий Михайлович (1888–1962) — российский танцовщик, балетмейстер и педагог. В 1911–1922 годах (с перерывами) выступал в «Русских балетах». С 1927-го жил в США. Один из авторов книги «Трагедия Нижинского» (Нью-Йорк, 1936).

БУРЕНИН Виктор Петрович (1841–1926) — российский литературный и театральный критик, публицист и поэт. Сотрудник газеты «Новое время», автор едких статей о деятелях русской культуры, в том числе о С. Дягилеве и Д. Философове.

ВАКСЕЛЬ Платон Львович (1844–1919) — российский музыкальный критик и коллекционер. В начале 1890-х его домашний музыкальный кружок посещал Дягилев. В 1897 году предоставил для выставки английских и немецких акварелистов (о которой написал несколько заметок в прессе) экспонаты из своей коллекции.

ВАЛУА Нинет де [собств. Эдрис Станнус] (1898–2001) — английская танцовщица, хореограф и педагог. В 1923–1925 годах выступала в «Русских балетах Дягилева».

ВАЛЬЦ Карл Фёдорович (1846–1929) — русский механик сцены. С 1908 года участвовал в восьми Русских сезонах.

ВАСИЛЬЕВ О. — см. Израэльсон О. И.

ВАСНЕЦОВ Аполлинарий Михайлович (1856–1933) — русский живописец, график и художник театра. В 1898–1901 годах — участник дягилевских выставок. В 1906-м — участник выставок русского искусства в Париже и Берлине.

ВАСНЕЦОВ Виктор Михайлович (1848–1926) — русский живописец и график. В 1900 году — участник выставки картин журнала «Мир Искусства». В 1905-м экспонировался на Таврической выставке.

ВЕЙНЕР Пётр Петрович (1879–1931) — российский искусствовед, музейный работник, издатель и редактор журнала «Старые годы», коллекционер. В 1910 году приобрёл у Дягилева его портретные материалы с Таврической выставки для издания «Словаря русских портретов» (проект

не осуществился).

ВЕЙЦМАН Юлий Сигизмундович — российский книготорговец. В 1919 году эмигрировал. В 1921–1932 годах владел в Берлине антикварным магазином русских книг «Россика». В 1920-х консультировал Дягилева-библиофила.

ВЕРДИ Джузеппе Фортунино Франческо (1813–1901) — итальянский композитор, музыкально-общественный деятель. В конце 1893 года встречался с Дягилевым в Генуе.

ВИЛА-ЛОБОС Эйтор (1887–1959) — бразильский композитор, дирижёр, педагог и музыкально-общественный деятель. В феврале 1929 года встречался с Дягилевым в Париже по поводу возможного сотрудничества.

ВИЛЬГЕЛЬМ II (1859–1941) — император Германии и король Пруссии в 1888–1918 годах.

ВИЛЬТЗАК Анатолий Иосифович (1896–1998) — российский танцовщик и педагог. С 1921-го в эмиграции. В 1921–1925 годах работал в труппе Дягилева.

ВИНОГРАДОВ Сергей Арсеньевич (1869–1938) — российский живописец и педагог. Представитель русского импрессионизма. В 1901–1903 и 1906 годах — участник выставок «Мира Искусства», выставок русского искусства в Париже и Берлине. С 1925-го жил в Риге.

ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВИЧ (1847–1909) — великий князь, сын Александра II. Член Государственного совета, коллекционер. В 1876–1909 годах — президент Академии художеств. В 1906-м президент комитета русской выставки в Париже. В 1907–1909 годах покровительствовал Русским историческим концертам, постановке оперы «Борис Годунов» и первому Русскому сезону в Париже.

ВЛАДИМИРОВ Пётр Николаевич (1893–1970) — российский танцовщик и педагог. В 1912–1925 годах периодически выступал в антрепризе Дягилева. С 1919 года в эмиграции.

ВОГЮЭ Эжен Мельхиор де (1848–1910) — виконт, французский писатель, литературовед, дипломат. С 1889 года — член-корреспондент Санкт-Петербургской академии наук.

ВОДУАЙЕ Жан-Луи (1883–1963) — французский писатель и поэт. В 1911 году сотрудничал с Дягилевым (сценарий балета «Видение розы»). В 1914-м издал томик стихов, посвященных Т. Карсавиной, её танцевальным образам в спектаклях «Русских балетов».

ВОЙЦИКОВСКИЙ (Вуйциковский) Леон (1899–1975) — польский танцовщик, хореограф и педагог. В 1915–1929 годах (с перерывом) работал

в труппе «Русские балеты».

ВОЛКОНСКИЙ Сергей Михайлович (1860–1937) — князь, российский театральный деятель, художественный критик, прозаик. В 1899 году печатался в журнале «Мир Искусства». В 1899–1901 годах — директор Императорских театров. С 1922-го жил в эмиграции.

ВОЛОШИН [Кириенко-Волошин] Максимилиан Александрович (1877–1932) — российский поэт, переводчик, акварелист и художественный критик.

ВОЛЬФ Людвиг Маврикиевич (1865—?) — российский книгоиздатель («Товарищество М. О. Вольф»), редактор и книготорговец. Сотрудничал с журналом «Мир Искусства».

ВОЛЬХЕЙМ Эрик (1879–1948) — лондонский театральный агент. В 1918–1929 годах сотрудничал с Дягилевым.

ВОРМС Пьер (1903–1986) — французский художественный деятель, искусствовед, издатель. С 1927 года — директор парижской галереи Билье. В 1930-м осуществил (вместе с М. Ларионовым) выставочно-издательский проект, посвящённый памяти Дягилева.

ВРАНГЕЛЬ Николай Николаевич (1880–1915) — барон, российский историк искусства. Занимался выставочной, музейной и педагогической деятельностью. В 1904–1905 годах сотрудничал с Дягилевым в период подготовки Таврической выставки.

ВРУБЕЛЬ Михаил Александрович (1856–1910) — российский живописец, график, художник театра и прикладного искусства. Представитель символизма в русском искусстве. В 1898, 1900–1907 годах — участник дягилевских выставок.

ВУД Кристофер (1901–1930) — английский живописец и график. В 1926 году получил заказ от Дягилева на оформление балета «Ромео и Джульетта» (сотрудничество не состоялось).

ГАБЕЛЬ Станислав Иванович (1849–1924) — российский певец (бас) и вокальный педагог. В начале 1890-х давал уроки пения С. Дягилеву.

ГАБО Наум [собств. Наум Абрамович (Неемия Беркович) Певзнер] (1890–1977) — российский скульптор. Представитель конструктивизма. С 1922 года жил в Германии, Франции, США. В 1927-м сотрудничал с Дягилевым (сценография балета «Кошка»).

ГАВРИЛОВ Александр Владимирович (1892–1959) — российский танцовщик. В 1911–1919 годах выступал в «Русских балетах».

ГАЛЛЕ Эмиль (1846–1904) — французский дизайнер. Представитель стиля модерн. В 1899 году — участник Международной выставки картин

журнала «Мир Искусства».

ГАЛЛЕНКАЛЛЕЛА Аксели Вальдемар (1865–1931) — финский живописец, график и дизайнер. Представитель скандинавского модерна. В 1898–1899 годах — участник Выставки русских и финляндских художников и Международной выставки картин журнала «Мир Искусства».

ГАРТУНГ (урожд. Пушкина) Мария Александровна (1832–1919) — старшая дочь А. С. Пушкина. В 1900-х общалась с Дягилевым в Москве.

ГЕ Николай Петрович [Кика] (1884–1919) — российский журналист, искусствовед. Внук художника Н. Н. Ге. С 1903 года — сотрудник журнала «Мир Искусства».

ГЕЛЬЦЕР Екатерина Васильевна (1876–1962) — российская танцовщица. В 1910–1911 годах выступала в труппе Дягилева.

ГЕОРГ V (1865–1936) — король Соединённого королевства Великобритании и Ирландии, император Индии с 1910 года.

ГИЛЬЗЕ ВАН ДЕР ПАЛЬС Генрих Генрихович (1856—?) — российский предприниматель голландского происхождения, один из директоров Российско-Американской резиновой мануфактуры. Входил в совет директоров Русского музыкального общества. В 1907–1908 годах субсидировал Русские исторические концерты и постановку «Бориса Годунова» в Париже. В 1914-м консул Нидерландов в России.

ГИНЦБУРГ (Гинзбург) Дмитрий Горадиевич (1886–1919) — барон, российский банкир. С 1910 года — содиректор и спонсор антрепризы Дягилева.

ГИНЦБУРГ Илья Яковлевич (1859–1939) — российский скульптор. Друг В. В. Стасова и оппонент Дягилева.

ГИППИУС (в замуж. Мережковская) Зинаида Николаевна (1869–1945) — российская поэтесса, прозаик, литературный критик и публицист. В 1899–1902 годах — сотрудник журнала «Мир Искусства». С 1920-го жила в Париже.

ГИРШМАН Владимир Осипович (1868–1936) — московский фабрикант, коллекционер. В 1906 году входил в комитет Выставки русского искусства в Париже, на которую предоставил Дягилеву более двадцати экспонатов из своей коллекции. После 1917 года жил в Париже.

ГИРШМАН Генриетта Леопольдовна (1885–1970) — жена В. О. Гиршмана, хозяйка артистического салона в их московском особняке. С осени 1906 года — почётный член парижского Общества «Осенний салон».

ГЛАЗУНОВ Александр Константинович (1865–1936) — российский композитор, дирижёр и педагог. В 1907 году — участник Русских исторических концертов в Париже. Его музыку Дягилев использовал в

балете «Клеопатра» и двух дивертисментах. С 1929-го жил в Париже.

ГНЕДИЧ Пётр Петрович (1855–1925) — российский писатель, драматург, критик, историк искусств и театральный деятель. В 1900–1901 годах публиковал статьи о театре в журнале «Мир Искусства».

ГОЛОВИН Александр Яковлевич (1863–1930) — российский театральный художник, живописец и график. В 1899–1907 годах — участник всех дягилевских выставок. С 1900-го — член объединения «Мир Искусства». В 1908–1910 годах — участник Русских сезонов в Париже.

ГОЛУБКИНА Анна Семёновна (1864–1927) — российский скульптор и педагог. В 1900–1902 и 1906 годах — участник выставок журнала «Мир Искусства».

ГОНЧАРОВА Наталия Сергеевна (1881–1962) — российский живописец, график и художник театра. Жена М. Ларионова. В 1906 году — участник Выставки русского искусства в Париже. В 1914–1926 годах — сотрудник «Русских балетов Дягилева». С 1915-го жила во Франции.

ГОРОДЕЦКИЙ Сергей Митрофанович (1884–1967) — российский поэт, прозаик, литературный критик и переводчик. В 1914 году вместе с Прокофьевым написал балетный сценарий «Ала и Лоллий» для «Русских балетов» (проект не осуществлён).

ГОФМАН Иосиф [Юзеф] (1876–1957) — польский пианист, педагог и композитор. В 1907 году — участник Русских исторических концертов в Париже.

ГОФМАН Модест Людвигович (1887–1959) — российский филолог-пушкинист и поэт. С конца 1906 года был близок к литераторам и художникам из бывшего «Мира Искусства». С 1920-го — сотрудник Пушкинского Дома. В 1922-м эмигрировал во Францию.

ГОФМАНСТАЛЬ Гуго фон (1874–1929) — австрийский поэт, прозаик и драматург. В 1912 году опубликовал статью о «Русских балетах». В соавторстве с Г. Кесслером написал балетный сценарий «Легенда об Иосифе» (премьера в 1914 году).

ГРАБАРЬ Игорь Эммануилович (1871–1960) — российский историк искусства, живописец и музейный деятель. С 1899 года публиковал в журнале «Мир Искусства» обзоры зарубежных выставок. С 1902-го член объединения «Мир Искусства». В 1906–1907 годах — участник дягилевских выставок русского искусства в Петербурге, Париже, Берлине и Венеции.

ГРЕФФЮЛЬ (урожд. принцесса Караман-Шиме) Элизабет де (1860–1952) — графиня, французская и бельгийская аристократка, меценат, хозяйка литературно-артистического салона. В 1906 году поддержала

Дягилева в устройстве русской выставки в Париже, состояла в выставочном комитете. Покровительствовала всем начинаниям Дягилева, в том числе Русским сезонам.

ГРИГОРЬЕВ Сергей Леонидович (1883–1968) — российский танцовщик и педагог. В 1909–1929 годах — бессменный режиссёр и летописец «Русских балетов Дягилева».

ГРИС (Гри) Хуан [собств. Хосе Викториано Кармело Карлос Гонсалес Перес] (1887–1927) — испанский и французский живописец, рисовальщик, скульптор и сценограф. Представитель кубизма. В 1923–1924 годах сотрудничал с Дягилевым (сценография балета «Искушение пастушки» и опер «Голубка», «Неудачное воспитание»)

ГРИШКОВСКИЙ Николай Осипович (ок. 1885–1965) — секретарь С. Дягилева в начале 1900-х, затем издательский работник. С 1914 года (после эмиграции) — представитель Л. Бакста на его выставках в США. В 1924-м — сотрудник администрации Выставки русского искусства в США.

ГУНО Шарль Франсуа (1818–1893) — французский композитор и музыкально-общественный деятель. В начале 1890-х познакомился с Дягилевым в Париже.

ГУССЕНС Юджин (1893–1962) — английский дирижёр и композитор. В 1921–1922 и 1925–1927 годах сотрудничал с «Русскими балетами».

ГЮГО (Юго; урожд. Гросс) Валентина (1887–1968) — французская художница. В 1913 году экспонировалась посвящённая «Русским балетам» выставка из ста её этюдов в фойе Театра Елисейских полей

ГЮИСМАНС Жорис Карл [Жорж Шарль] (1848–1907) — французский писатель и художественный критик. Его роман «Наоборот» (1884) называли настольной книгой декаданса и символизма. В 1899 году в журнале «Мир Искусства» публиковался перевод его статьи о творчестве Дж. Уистлера.

ГЮНСБУРГ (Гюнцбург, Гинсбург, Гинцбург; Gunsbourg) Рауль Самуэль (1859–1955) — французский импресарио. Директор Опер[^]де Монте-Карло.

ДАВЫДОВА Мария Самойловна (1889–1987) — российская певица (меццо-сопрано). В 1913–1914 и 1923 годах выступала в оперных спектаклях Русских сезонов Дягилева в Париже и Лондоне.

ДАЛИМЬЕ — французский доктор, личный врач Дягилева в последние годы его жизни.

ДАМАЕВ Василий Петрович (1878–1932) — российский певец (тенор). В 1909, 1911 и 1913 годах участвовал в оперных спектаклях антрепризы Дягилева.

ДАНИЛОВА Александра Дионисьевна (1903–1997) — российская танцовщица, педагог и хореограф. В 1924 году уехала за границу. В 1924–1929 годах выступала в «Русских балетах».

Д'АННУНЦИО Габриеле (1863–1938) — итальянский писатель. В 1910–1915 годах жил в Париже и вошёл в близкое окружение «Русских балетов». Его знакомство с Дягилевым не увенчалось сотрудничеством.

ДАНЬЯН-БУВРЕ Паскаль Адольф Жан (1852–1929) — французский живописец. В 1893 году встречался с Дягилевым и переписывался с ним. Несколько его этюдов были в коллекции Дягилева. В 1899-м — участник Международной выставки картин журнала «Мир Искусства».

ДАФФ Глэдис Мари Джульетта (1881–1965) — английская аристократка, дочь маркизы Рипон. Покровительствовала «Русским балетам Дягилева».

ДАШКОВ Павел Яковлевич (1849–1910) — российский библиограф и коллекционер. В 1904–1905 годах по приглашению Дягилева входил в выставочный комитет Историко-художественной выставки русских портретов в Таврическом дворце.

ДЕБЮССИ Клод Ашиль (1862–1918) — французский композитор, пианист и музыкальный критик. Один из основоположников импрессионизма в музыке. С 1909 года сотрудничал с Дягилевым.

ДЕГА Эдгар (1834–1917) — французский живописец, график и скульптор. В 1899 году — участник Международной выставки картин журнала «Мир Искусства».

ДЕЗОРМЬЕР Роже (1898–1963) — французский дирижёр и композитор. В 1925–1929 годах сотрудничал с «Русскими балетами».

ДЕ КИРИКО Джорджо (1888–1978) — итальянский живописец, график и скульптор. Основоположник метафизической школы живописи. В 1929 году сотрудничал с Дягилевым (сценография балета «Бал»).

ДЕЛОНЕ Робер Виктор Феликс (1885–1941) — французский живописец, график и сценограф. Один из пионеров абстрактной живописи и основатель орфизма. В 1918 году сотрудничал с антрепризой Дягилева (сценография возобновлённого балета «Клеопатра»).

ДЕЛОНЕ-ТЕРК Соня [собств. Софья Ильинична (Сара Ели-евна) Штерн] (1885–1979) — французский живописец и дизайнер русского происхождения. В сентябре 1904 года познакомилась с сотрудниками редакции журнала «Мир Искусства». В 1918-м вместе с мужем Р. Делоне работала по заказу Дягилева.

ДЕЛЯЖ (Делаж) Морис Шарль (1879–1961) — французский композитор и музыкальный критик. В 1914 году получил заказ от Дягилева

на балет «Индийские поэмы» (постановка не осуществлена).

ДЕННЕМАРК Эдуард Эдуардович (1843–1900) — преподаватель Пермских классических гимназий, музыкант-любитель. Друг семьи Дягилевых и учитель музыки С. Дягилева.

ДЕПЕРО Фортунато (1892–1960) — итальянский художник-футурист. В 1915–1916 годах сотрудничал с Дягилевым (проект не осуществился).

ДЕРЕН Андре (1880–1954) — французский живописец, график, скульптор, сценограф. Один из основоположников фовизма. В 1919 и 1926 годах сотрудничал с Дягилевым (сценография балетов «Волшебная лавка» и «Чёртик из табакерки»).

ДЖИВА (Джева, Гева) [собств. Тамара Левкиевна Жевержсева] (1907–1997) — российская и американская артистка балета, драмы и кино. В 1924 году вместе с Баланчивадзе уехала за границу и недолго танцевала в «Русских балетах».

ДИЛЛЬ Людвиг (1848–1940) — немецкий живописец. В 1897 и 1899 годах — участник выставки английских и немецких акварелистов и Международной выставки картин журнала «Мир Искусства». Одна из его картин была в коллекции Дягилева.

ДОБУЖИНСКИЙ Мстислав Валерианович (1875–1957) — российский график, живописец и сценограф. В ноябре 1902 года познакомился с Дягилевым. В 1903 и 1906 годах — участник выставок «Мира Искусства», русского искусства в Париже и Берлине. В 1914-м сотрудничал с «Русскими балетами». В 1924 году эмигрировал.

ДОЛИН Антон [собств. Сидни Френсис Патрик Чиппендалл Хили-Кей; др. псевдонимы: Пат, Патрикеев] (1904–1983) — английский танцовщик, хореограф и педагог. В 1921–1925 и 1929 годах выступал в «Русских балетах».

ДУБРОВСКАЯ Фелия [собств. Фелицата Леонтьевна Длужневская; в замуж. Владимирова] (1896–1981) — российская танцовщица и педагог. В 1920–1929 годах выступала в «Русских балетах».

ДУКЕЛЬСКИЙ Владимир Александрович [псевдоним Вернон Дюк (Дьюк)] (1903–1969) — российский и американский композитор, поэт. С 1921 года жил в Нью-Йорке, Париже, Лондоне. С 1924-го сотрудничал с Дягилевым (балет «Зефир и Флора»).

ДУНКАН (Данкан) Айседора (1877–1927) — американская танцовщица и педагог. Основатель школы пластического танца и одна из основоположниц танца модерн. В 1900-х познакомилась с Дягилевым в Петербурге.

Д'ЭРЛАНЖЕ Катрин Роза Мария-Антуанетта (1874–1959) —

баронесса, жена французского банкира и хозяйка светского салона. Дружила с Дягилевым и покровительствовала «Русским балетам». В 1929 году была одним из организаторов похорон Дягилева в Венеции.

ДЮЛАК Эдмунд (1882–1953) — английский график, живописец и дизайнер французского происхождения. С 1904 года жил в Англии. В 1920-х поддерживал дружеские отношения с Дягилевым.

ДЮНУАЙЕ ДЕ СЕГОНЗАК Андре (1884–1974) — французский живописец, график и дизайнер. В 1910 году издал в Париже альбом рисунков по балету «Шехеразада».

ДЯГИЛЕВ Валентин Павлович [Линчик] (1875–1929) — кадровый офицер, музыкант-любитель. В 1918 году — военспец Красной армии, профессор военной истории. Летом 1927 года арестован по обвинению в контрреволюционном заговоре. В 1928-м отправлен на Соловки и в октябре 1929 года приговорён к расстрелу. Единокровный брат С. Дягилева.

ДЯГИЛЕВ Дмитрий Васильевич (1771–1823) — пермский губернский казначей. Увлекался музыкой, рисованием и литературным творчеством, печатался в журнале «Иртыш» (1790–1791). Занимался благотворительностью. В 1806 году получил дворянский чин с правом на потомственное дворянство рода Дягилевых. Прадед С. Дягилева.

ДЯГИЛЕВ Иван Павлович (1838–1906) — правовед, земский деятель. В 1874 году организовал Пермский музыкальный кружок, в концертах которого принимал участие гимназист С. Дягилев, его племянник.

ДЯГИЛЕВ Михаил Павлович (1844–1877) — юрист. Дядя С. Дягилева.

ДЯГИЛЕВ Николай Иванович (1867—1940-е) — виолончелист. Окончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классу профессора А. В. Вержбиловича. Участник публичных (в том числе благотворительных) и семейных концертов. Двоюродный брат С. Дягилева.

ДЯГИЛЕВ Николай Павлович [Кокушка] (1851–1897) — юрист. Дядя С. Дягилева.

ДЯГИЛЕВ Павел Дмитриевич (1808–1883) — кадровый офицер, участник Русско-турецкой войны (1829–1830) и государственный служащий (до 1850). Земский деятель Пермской губернии, известный щедрой благотворительностью. Дед С. Дягилева.

ДЯГИЛЕВ Павел Павлович [Полюшка] (1848–1914) — генерал-майор. Одарённый музыкант-любитель. Отец С. Дягилева.

ДЯГИЛЕВ Юрий (Георгий) Павлович [лит. псевдоним Юрий Черета] (1878–1957) — кадровый офицер, музыкант-любитель, художественный критик и прозаик. В 1908 году организовал Кустарный музей в Петербурге. В конце 1920-х репрессирован и сослан в Среднюю Азию. Единокровный

брат С. Дягилева.

ДЯГИЛЕВА (урожд. Евреинова) Евгения Николаевна (1848–1872) — мать С. Дягилева.

ДЯГИЛЕВА (урожд. Луговская) Татьяна Андреевна (1876–1959) — художница. Жена Ю. П. Дягилева. В 1903 и 1906 годах — участница выставок «Мира Искусства». В 1906–1907 годах — участница выставок русского искусства в Париже, Берлине и Венеции. С 1910 года — участница выставок возрождённого общества «Мир Искусства».

ДЯГИЛЕВА (урожд. Панаева) Елена Валерьяновна (1852–1919) — мачеха С. Дягилева. Участвовала в деятельности пермских благотворительных обществ. Как певица выступала в семейных и публичных концертах. Занималась генеалогией рода Дягилевых, Панаевых и Сульменевых. Автор книги «Семейная запись о Дягилевых».

ДЯГИЛЕВА (урожд. Пейкер) Александра Алексеевна (1877–1941) — жена В. П. Дягилева.

ДЯГИЛЕВА (урожд. Сульменева) Анна Ивановна (1818–1888) — бабушка С. Дягилева.

ЕВРЕИНОВА (урожд. Хитрово) Варвара Николаевна (1818–1902) — бабушка С. Дягилева по материнской линии.

ЕГОРОВА (в замуж, княгиня Трубецкая) Любовь Николаевна (1880–1972) — российская танцовщица, хореограф и педагог. В 1917–1923 годах периодически выступала в труппе Дягилева. С 1917-го жила в Париже.

ЕРЖЕМСКИЙ Александр Константинович (1845–1905) — российский фотограф, автор научных трудов по фотографии. Сотрудничал с журналом «Мир Искусства».

ЕФИМОВ Николай Павлович (ок. 1903—?) — российский танцовщик. В 1924 году эмигрировал. В 1924–1929 годах выступал в «Русских балетах Дягилева».

ЖАК-ДАЛЬКРОЗ Эмиль [собств. Эмиль Анри Жак] (1865–1950) — швейцарский музыкальный педагог и композитор. Автор системы ритмического воспитания.

ЖЕВЕРЖЕЕВА Т. - см. Джива.

ЖОРЖ-МИШЕЛЬ Мишель (1883/86-1985) — французский художник и искусствовед. В 1920-е занимался прессой и рекламой «Русских балетов».

ЖИД Андре Поль Гийом (1869–1951) — французский писатель, драматург и литературный критик.

ЖУРДЕН Франц (1847–1935) — французский архитектор, дизайнер,

критик и публицист. С 1903 года — председатель Общества «Осенний салон».

ЗАПОРОЖЕЦ Капитон Денисович (1880–1937) — российский певец (бас). В 1909, 1913 и 1927 годах выступал в оперных спектаклях антрепризы Дягилева. В 1920-е эмигрировал.

ЗАРЕЦКИЙ Николай Васильевич (1876–1958) — российский живописец, график и коллекционер. В 1919 году эмигрировал и возглавил Союз русских художников в Берлине. В 1929 году после смерти Дягилева написал о нём статью.

ЗВЕРЕВ Николай Матвеевич (1888–1965) — российский танцовщик, балетмейстер и педагог. В 1912–1926 годах выступал в «Русских балетах».

ЗИЛОТИ Александр Ильич (1863–1945) — российский пианист, дирижер и музыкальный деятель. В конце 1900-х познакомился с Дягилевым. В 1903—1910-х организовал ежегодные циклы симфонических концертов в Петербурге. В 1919 году эмигрировал.

ЗИМИН Сергей Иванович (1875–1942) — российский театральный деятель, меценат. В 1904 году организовал Оперу Зимина и Музей оперного театрального искусства в Москве.

ЗОЛЯ Эмиль (1840–1902) — французский прозаик и публицист. В конце 1893 года встречался с Дягилевым в Париже.

ЗУЕВА Евдокия (Авдотья) Александровна, Дуня (1834–1909) — няня С. Дягилева. Бывшая крепостная Евреиновых. С 1872 года служила в семье Дягилевых, где прожила до конца своих дней.

ЗУЙКОВ (Зув) Василий Иванович (ок. 1870–1949) — слуга Дягилева и по совместительству личный костюмер Нижинского, а затем всей труппы «Русские балеты».

ИВАНОВ Вячеслав Иванович (1866–1949) — российский поэт, филолог, переводчик, историк. Один из теоретиков русского символизма. С сентября 1905 года в Петербурге устраивал знаменитые «Среды на башне», которые посещали литераторы, художники и музыканты. С 1924-го жил в Италии, где встречался с Дягилевым.

ИДЗИКОВСКИЙ Станислав (1894–1977) — польский танцовщик и педагог. В 1914–1929 годах (с перерывами) выступал в «Русских балетах».

ИЗРАЭЛЬС Иозеф (1824–1911) — голландский живописец и график. В середине 1890-х встречался с Дягилевым, который приобрел его картину для своей коллекции и посвятил ему главу в статье о голландской выставке (1896). В 1901 году в журнале «Мир Искусства» публиковались его

воспоминания о путешествии в Испанию.

ИЗРАЭЛЬСОН Осип Александрович [лит. псевдонимы: О. Васильев, О. Волжанин] (1870–1945) — российский писатель и журналист. В 1880-е — одноклассник С. Дягилева по пермской гимназии. В 1924 году эмигрировал во Францию.

КАБЕЛЛА Эдуардо [Эдуард Стефанович] (1855—?) — итальянский дирижер, композитор, пианист и педагог. В 1878–1919 годах работал в России (в 1882–1891 в Перми). Один из первых учителей музыки С. Дягилева.

КАЗАТИ СТАМПА (урожд. Амман) Луиза (1881–1957) — маркиза, итальянская аристократка. В 1909 году познакомилась с Дягилевым, Бакстом и Нижинским. В 1913-м предполагалось её участие в балете «Синий бог».

КАЗЕЛЛА Альфредо (1883–1947) — итальянский композитор, пианист, дирижер, музыковед. В начале 1910-х познакомился с Дягилевым. В 1915 году в Риме исполнял произведения Стравинского в организованных Дягилевым концертах.

КАЛЬВОКОРЕССИ Мишель [Микаэль] Димитри (1877–1944) — французский музыковед и критик греческого происхождения. С 1907 года — поклонник и пропагандист русской музыки. Поддерживал дружеские отношения с Дягилевым.

КАН Отто Херманн (1867–1934) — американский банкир, член совета директоров Метрополитен-оперы в Нью-Йорке и организатор гастролей «Русских балетов» в США (1916).

КАНДЖУЛЛО Франческо (1884–1977) — итальянский поэт-футурист, живописец, график, скульптор и музыкант. В 1917 году по заказу Дягилева написал либретто для балета «Зоопарк», музыка которого была заказана М. Равелю (постановка не состоялась).

КАНДИНСКИЙ Василий Васильевич (1866–1944) — российский живописец, график и педагог. Один из основоположников и теоретиков абстрактного искусства. В 1902 году сотрудничал с журналом «Мир Искусства» в качестве корреспондента из Мюнхена. В 1921-м эмигрировал в Германию, в 1930-е жил во Франции.

КАРАЛЛИ (Коралли) Вера Алексеевна (1889–1972) — российская танцовщица, педагог и киноактриса. В 1909 и 1919–1920 годах выступала в антрепризе Дягилева. В 1918-м эмигрировала.

КАРДОВСКИЙ Дмитрий Николаевич (1866–1943) — российский график, живописец, художник театра и педагог. В 1900 и 1903 годах —

участник выставок журнала «Мир Искусства».

КАРРЕ Альбер (1852–1938) — французский театральный режиссёр, актёр и либреттист. В 1898–1914 годах — директор театра Комической оперы (Opéra Comique) в Париже, в 1919–1925 годах — один из директоров того же театра.

КАРСАВИНА Тамара Платоновна (1885–1978) — российская танцовщица и педагог. С 1918 года жила в эмиграции. В 1909–1914 и 1919–1929 годах — солистка «Русских балетов».

КЕССЛЕР Гарри Клеменс Ульрих фон (1868–1937) — граф, немецкий дипломат, писатель, сценарист, публицист и покровитель современного искусства. В 1909 году познакомился с Дягилевым. Один из авторов балетного сценария «Легенда об Иосифе».

КЛАВЕЛЬ Жильбер (1883–1927) — швейцарский историк искусств, египтолог, автор философских эссе и поэт. В 1910-х жил в Позитано, сотрудничал с итальянскими футуристами, тогда же познакомился с Дягилевым.

КОКРАН Чарлз Блейк (1872–1951) — английский антрепренёр. Летом 1921 года субсидировал сезон «Русских балетов» в лондонском Театре принца Уэльского.

КОКТО Жан [Морис Эжен Клеман] (1889–1963) — французский писатель, поэт, драматург, художник и театральный деятель. С 1910 года дружил и сотрудничал с Дягилевым. Для «Русских балетов» создал плакаты, написал четыре балетных сценария и либретто оперы-оратории «Царь Эдип».

КОНДАКОВ Никодим Павлович (1844–1925) — российский историк древнерусского и византийского искусства. Благодаря его высокой оценке книги о Левицком Дягилев как автор был удостоен Уваровской премии (1904). В 1908 году консультировал Дягилева по поводу парижской постановки оперы «Борис Годунов». С 1920-го жил за рубежом.

КОНДЕР Чарлз (1868–1909) — английский художник и дизайнер. Один из представителей художественного направления «эстетизм». В 1897 году познакомился с Дягилевым. В 1899-м — участник Международной выставки картин журнала «Мир Искусства».

КОННАУТСКИЙ Артур Уильям Патрик (1850–1942) — герцог, третий сын королевы Виктории, с 1902 года — британский фельдмаршал. Под его покровительством прошло несколько сезонов «Русских балетов» в Лондоне.

КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВИЧ (1858–1915) — великий князь, внук Николая I. Поэт, переводчик и драматург (литературный псевдоним К.

Р.). С 1889 года — президент Академии наук. Возглавлял комитет по празднованию столетия со дня рождения А. С. Пушкина.

КОРИБУТ-КУБИТОВИЧ (урожд. Дягилева; во втором браке Луньяк) Мария Павловна [Мариша] (1840 — ок. 1915) — тётка С. Дягилева.

КОРИБУТ-КУБИТОВИЧ Павел Георгиевич [Павка] (1865–1940) — двоюродный брат и близкий друг С. Дягилева. С осени 1923 года жил в эмиграции.

КОРОВИН Константин Алексеевич (1861–1939) — российский живописец, художник театра и педагог. Представитель русского импрессионизма. В 1898–1907 годах — участник всех дягилевских выставок. С 1900-го — член объединения «Мир Искусства». В 1909–1910 годах — участник Русских сезонов в Париже. С 1923-го жил в эмиграции.

КОТОНЬИ Антонио (1831–1918) — итальянский певец (баритон) и педагог. В 1872–1894 годах ежегодно выступал в России. В 1894–1898 годах преподавал пение в Петербургской консерватории. Его уроки по вокалу брал Дягилев.

КОУТС Алберт (1882–1953) — английский дирижёр и композитор. В 1910–1919 годах работал в Мариинском театре в Петербурге. Дружил с Дягилевым.

КОХНО Борис Евгеньевич (1904–1990) — российский театральный деятель и либреттист. В 1921–1929 годах — сотрудник и секретарь С. Дягилева.

КРАВЧЕНКО Николай Иванович (1867–1941) — российский художественный критик, живописец и график. Сотрудник газеты «Новое время».

КРЕМНЁВ Николай Владимирович (1886–1944) — российский танцовщик и педагог. В 1911–1929 годах выступал в «Русских балетах». С 1915 года — помощник режиссёра С. Григорьева.

КРУГЛИКОВА Елизавета Сергеевна (1865–1941) — российский график, гравёр и педагог. В 1900 году участвовала в выставке журнала «Мир Искусства». В 1906-м — участник Выставки русского искусства в Париже.

КРЭГ Гордон Эдвард (1872–1966) — английский актёр, режиссёр и художник. В 1910-е подверг резкой критике дягилевские спектакли, но в 1928 году был потрясён балетом «Аполлон Мусагет».

КУБИТОВИЧ (урожд. Дягилева, в первом браке Антипова) Наталья Павловна [Таля, Таленька] (1842–1906) — тётка С. Дягилева.

КУЗМИН Михаил Алексеевич (1872–1936) — российский поэт, прозаик, критик, драматург, переводчик и композитор. В начале 1900-х

познакомился с Дягилевым и художниками «Мира Искусства».

КУЗНЕЦОВ Павел Варфоломеевич (1878–1968) — российский живописец, график и педагог. В 1902 и 1906 годах — участник выставок «Мира Искусства». В 1906–1907 годах — участник дягилевских выставок русского искусства в Париже, Берлине и Венеции.

КУЗНЕЦОВА (в замуж. Бенуа, в третьем браке Массне) **Мария Николаевна** (1880–1966) — российская певица (сопрано) и антрепренёр. В 1914 году дебютировала в мимической роли в балете «Легенда об Иосифе» в антрепризе Дягилева. С 1918-го жила во Франции.

КУПЕР Эмиль Альбертович (1877–1960) — российский дирижёр. В 1909, 1913–1914 годах сотрудничал с Дягилевым. С 1924-го жил за границей.

КУСЕВИЦКИЙ Сергей Александрович (1874–1951) — российский дирижёр, композитор, музыкальный деятель, основатель ряда музыкальных издательств. С 1920 года жил в эмиграции.

КШЕСИНСКАЯ (в замуж, княгиня Красинская-Романовская) **Матильда (Мария) Феликсовна [Малечка]** (1872–1971) — российская танцовщица и педагог. В 1911–1912 годах выступала в «Русских балетах Дягилева». С 1920-го жила во Франции.

ЛАЛИК Рене (1860–1945) — французский ювелир, художник по стеклу и декоратор. Представитель стиля «модерн». В 1899 ГОДУ — участник Международной выставки картин журнала «Мир Искусства». В 1903-м приезжал в Санкт-Петербург.

ЛАЛО Пьер (1866–1943) — французский музыкальный критик. Автор многих статей о Русских сезонах в Париже.

ЛАЛУА Луи (1874–1944) — французский музыковед, критик и либреттист. Поклонник Русских сезонов и пропагандист деятельности Дягилева.

ЛАМБЕРТ Констант (1905–1951) — английский композитор, дирижёр и музыкальный критик. В середине 1920-х сотрудничал с Дягилевым (балет «Ромео и Джульетта»).

ЛАНДСБЕРГ Альберт Клинтон [Берти] (1889–1965) — владелец палладианской виллы в окрестностях Венеции, друг Дягилева. В августе 1929 года — свидетель его смерти и один из организаторов похорон на острове Сан-Микеле.

ЛАНСЕРЕ Евгений Евгеньевич (1875–1946) — российский живописец, график, художник театра и монументалист. В 1898–1906 годах — участник дягилевских выставок. С 1900-го — член объединения «Мир

Искусства».

ЛАРИОНОВ Михаил Фёдорович (1881–1964) — российский живописец, график и театральный художник. В 1906–1907 годах — участник дягилевских выставок в Петербурге, Париже, Берлине и Венеции. С 1915-го жил за границей, сотрудничал с «Русскими балетами».

ЛАТУШ Гастон де (1854–1913) — французский живописец, график и скульптор. В 1899 году — участник Международной выставки картин журнала «Мир Искусства».

ЛЕВИН И. — книготорговец в Варшаве, затем в Лондоне (1920-е). Поставщик редких книг для библиотеки Дягилева.

ЛЕВИНСОН Андрей Яковлевич (1887–1933) — российский историк балета, критик и переводчик. Автор ряда статей и книг о «Русских балетах». В 1920 году эмигрировал.

ЛЕВИТАН Исаак Ильич (1860–1900) — российский живописец (пейзажист). В 1898–1900 годах — участник дягилевских выставок. В 1900 году Дягилев опубликовал статью «Памяти Левитана» и в 1901-м показал его работы в отдельном разделе выставки «Мир Искусства».

ЛЕГАТ Николай Густавович (1869–1937) — российский танцовщик, педагог и хореограф. В 1922 году уехал за границу. В 1925–1926 годах — педагог-репетитор «Русских балетов Дягилева».

ЛЕНБАХ Франц фон (1836–1904) — немецкий живописец. В 1895 году познакомился с Дягилевым. В 1897 и 1899 годах — участник выставки английских и немецких акварелистов и Международной выставки картин журнала «Мир Искусства». Несколько его работ были в коллекции Дягилева.

ЛЕОНТЬЕВ Леонид Сергеевич (1885–1942) — российский танцовщик, хореограф и педагог. В 1909–1911 годах выступал в антрепризе Дягилева.

ЛЕПАП Жорж (1887–1971) — французский график и дизайнер. Представитель стиля ар-деко. В 1911–1912 годах сотрудничал с Дягилевым, занимался рекламной графикой и иллюстрациями для театральных программ «Русских балетов».

ЛЕСКОВ Николай Семёнович (1831–1895) — российский прозаик и публицист. Со второй половины 1860-х дружил с семьёй Дягилевых в Петербурге.

ЛИБЕРМАН Макс (1847–1935) — немецкий живописец и график. В 1895 году познакомился с Дягилевым. Несколько его рисунков были в коллекции Дягилева. В 1897 и 1899 годах — участник выставки английских и немецких акварелистов и Международной выставки картин журнала «Мир Искусства». С 1899-го — председатель берлинского Сецессиона.

ЛИСАНЕВИЧ Борис Николаевич (1904–1986) — российский танцовщик. В начале 1920-х уехал из России. В 1925–1929 годах выступал в труппе «Русские балеты».

ЛИТВИН Фелия Васильевна [собств. Франсуаза Жанна Шютц; по мужу Литвинова] (1861–1936) — российская певица (сопрано) и педагог. В 1907 году участвовала в Русских исторических концертах в Париже. В 1909 и 1915 годах выступала в антрепризе Дягилева.

ЛИТКЕ Фёдор Петрович (1797–1882) — граф, российский мореплаватель и географ, адмирал. В 1832–1848 годах — воспитатель великого князя Константина Николаевича. В 1864–1882 годы — президент Императорской академии наук. С 1870-х в семье Дягилевых его называли не иначе как «семейным патриархом» (он был дядей бабушки С. Дягилева).

ЛИФАРЬ Серж [Сергей Михайлович] (1905–1986) — российский и французский танцовщик, хореограф, историк балета и педагог. В 1923–1929 годах выступал в «Русских балетах». В 1939-м организовал в Париже выставку, посвящённую «Русским балетам Дягилева».

ЛОПУХОВА Лидия Васильевна (1891–1981) — российская танцовщица и балетный критик. С 1910 года жила за границей. В 1910 и 1916–1926 годах выступала в антрепризе Дягилева.

ЛОРАН Анри (1885–1954) — французский скульптор, гравёр и дизайнер. В 1924 году сотрудничал с «Русскими балетами» (декорации к балету «Голубой экспресс»).

ЛОРАНСЕН Мари (1885–1956) — французская художница, дизайнер. В 1923–1924 годах сотрудничала с Дягилевым (сценография балета «Лани»).

ЛУГОВСКАЯ Т — см. Дягилева Т. А.

ЛУНАЧАРСКИЙ [собств. Чарнолуцкий] Анатолий Васильевич (1875–1933) — российский государственный деятель, публицист и драматург. В 1914—1920-х годах опубликовал в российской и советской прессе серию статей о Русских сезонах Дягилева в Париже.

ЛЯДОВ Анатолий Константинович (1855–1914) — российский композитор, дирижёр и педагог. В конце 1890-х давал уроки композиции Дягилеву. В 1907 году его музыка исполнялась в Русских исторических концертах в Париже. В сентябре 1909 года Дягилев заказал ему балет «Жар-птица» (который не был сочинён).

ЛЯПУНОВ Сергей Михайлович (1859–1924) — российский композитор, пианист, дирижёр и педагог. В 1907 году его музыка исполнялась в Русских исторических концертах в Париже, в иллюстрированной программе которых был воспроизведён портрет

композитора, созданный Л. Бакстом по заказу Дягилева.

МАВРИН Алексей — секретарь С. Дягилева во второй половине 1900-х годов.

МАКОВСКИЙ Константин Егорович (1839–1915) — российский живописец. Представитель салонного искусства. Часто музицировал с родителями С. Дягилева в Париже (1876) и Петербурге.

МАКОВСКИЙ Сергей Константинович (1877–1962) — российский художественный критик, поэт, издатель. Сын художника К. Е. Маковского. В 1899 году посещал редакционные собрания журнала «Мир Искусства». В 1909–1917 годах — издатель и редактор журнала «Аполлон». С 1920-го жил в эмиграции.

МАЛЮТИН Сергей Васильевич (1859–1937) — российский живописец, график, художник театра и прикладного искусства. В 1898–1903 годах — участник Выставки русских и финляндских художников и выставок журнала «Мир Искусства». В 1906–1907 годах — участник дягилевских выставок русского искусства в Париже, Берлине и Венеции.

МАЛЯВИН Филипп Андреевич (1869–1940) — российский живописец и график. В 1899–1907 годах — участник всех дягилевских выставок. С 1922-го жил за границей.

МАМОНТОВ Савва Иванович (1841–1918) — российский промышленник, меценат и деятель культуры. Основатель Московской частной русской оперы (1885–1904). В 1898–1899 годах финансировал (вместе с кн. Тенишевой) журнал «Мир Искусства».

МАРЕВНА [собств. Мария Брониславовна Воробьёва-Стебельская] (1892–1984) — живописец и график. С 1912 года жила в Париже. Во второй половине 1910-х познакомилась с Дягилевым.

МАРИЯ ПАВЛОВНА [урожд. герцогиня Мекленбург-Шверинская] (1854–1920) — великая княгиня, жена великого князя Владимира Александровича.

МАРКЕВИЧ Игорь Борисович (1912–1983) — российский, французский и итальянский дирижёр, композитор и педагог. С 1914 года жил за границей. Последний фаворит Дягилева.

МАРКОВА Алисия [собств. Лилиан Алисия Маркс] (1910–2004) — английская танцовщица и педагог. В 1925–1929 годах выступала в «Русских балетах».

МАССНЕ Жюль Эмиль Фредерик (1842–1912) — французский композитор и педагог. В конце 1893 года встречался с Дягилевым, который намеревался брать у него уроки композиции.

МАТВЕЕВ Александр Терентьевич (1878–1960) — российский скульптор. В 1903 году — участник выставки «Мир Искусства». В 1906-м — участник Выставки русского искусства в Париже.

МАТА ХАРИ [собств. Маргарета Гертруда Зелле] (1876–1917) — танцовщица голландского происхождения. В 1912 и 1916 годах безуспешно пыталась заключить контракт с Дягилевым.

МАТИСС Анри Эмиль Бенуа (1869–1954) — французский живописец, скульптор, график, дизайнер. В 1905 году возглавил группу фовистов («диких»). В 1920 и 1925 годах сотрудничал с Дягилевым (сценография двух редакций балета «Песнь соловья»).

МАЯКОВСКИЙ Владимир Владимирович (1893–1930) — российский поэт и драматург. В 1920-е встречался с Дягилевым в Берлине и Париже, пытался содействовать его поездке в Советскую Россию.

МЕЙЕР-ГРЕФЕ Юлиус (1867–1935) — немецкий историк искусства и художественный критик. В 1903 году опубликовал статью об импрессионизме «Современное французское искусство» в журнале «Мир Искусства».

МЕЙЕРХОЛЬД Всеволод Эмильевич [собств. Карл Казимир Теодор Майергольд] (1874–1940) — российский режиссёр, актёр и педагог. В 1906 году познакомился с Дягилевым. В ноябре 1928 года в Париже они встречались в последний раз и обсуждали план совместного Русского сезона за границей на следующий год (проект не состоялся).

МЕЙЗЕНБАХ Георг (1841–1912) — немецкий полиграфист. В его берлинской фирме «Мейзенбах — Риффарт» печатались иллюстрации для журнала «Мир Искусства».

МЕКК Владимир Владимирович фон (1877–1932) — российский коллекционер, меценат, дизайнер. В 1902 году финансировал проведение выставки журнала «Мир Искусства» в Москве. В 1906-м входил в комитет парижской Выставки русского искусства, на которую предоставил около десяти работ из своей коллекции.

МЕНЦЕЛЬ Адольф Фридрих Эрдман фон (1815–1905) — немецкий живописец и график. В 1895 году в Берлине познакомился с Дягилевым, который приобрёл два его рисунка для своей коллекции. В 1897-м — участник выставки английских и немецких акварелистов.

МЕРЕЖКОВСКИЙ Дмитрий Сергеевич (1866–1941) — российский прозаик, поэт, критик, публицист и переводчик. В 1899–1902 годах — сотрудник журнала «Мир Искусства». С 1920-го жил в эмиграции.

МЕССАЖЕ Андре Шарль Проспер (1853–1929) — французский композитор и дирижёр. В 1908–1914 годах — дирижёр и одновременно

один из директоров Парижской оперы. В 1924-м дирижировал спектаклями «Русских балетов».

МЕТЕРЛИНК Морис (1862–1949) — бельгийский драматург-символист и поэт. С 1896 года жил во Франции. В 1899–1900 годах его статьи о театре печатались в журнале «Мир Искусства». Осенью 1912-го встречался с Дягилевым, предлагавшим ему написать балетный сценарий «Пчёлы» (проект не состоялся).

МИЙО Дариус (1892–1974) — французский композитор, дирижёр и музыкальный критик. В 1924 году сотрудничал с Дягилевым (балет «Голубой экспресс», новые речитативы к опере Э. Шабрие «Неудачное воспитание»).

МИЛИОТИ Николай Дмитриевич (1874–1939) — российский живописец. В 1906–1907 годах — участник дягилевских выставок в Петербурге, Париже, Берлине и Венеции.

МИНСКИЙ [собств. Виленкин] **Николай Максимович** (1856–1937) — российский поэт, драматург, публицист и переводчик. С 1899 года публиковался в журнале «Мир Искусства». После революции 1905 года жил за границей.

МИРО Хуан [Хоан, Жоан] (1893–1983) — испанский живописец, график, скульптор и дизайнер. Представитель сюрреализма. В 1926 году сотрудничал с Дягилевым (занавес и сценические аксессуары балета «Ромео и Джульетта»).

МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ (1861–1929) — великий князь, сын великого князя Михаила Николаевича, внук Николая I. В 1891 году за границей вступил в морганатический брак (названный Александром III недействительным) с внучкой Пушкина. В 1928-м продал Дягилеву десять писем великого русского поэта.

МОДИЛЬЯНИ Амедео (1884–1920) — итальянский живописец, скульптор и график. Жил и работал главным образом в Париже. В 1916 году отклонил предложение Дягилева (до согласия Пикассо) взяться за работу над сценографией балета «Парад».

МОЛАС (урожд. Пургольд) **Александра Николаевна** (1845–1929) — российская камерная певица, педагог. Участвовала в деятельности «Могучей кучки». В начале 1890-х её домашние музыкальные вечера посещал Дягилев.

МОЛЧАНОВ Анатолий Евграфович (1856–1921) — российский театральный деятель. В 1892–1898 годах — основатель и редактор «Ежегодника Императорских театров». С 1900-го — председатель и с 1904-го — вице-президент Русского театрального общества.

МОНЕ Клод (1840–1926) — французский живописец. Представитель импрессионизма. В 1899 году — участник Международной выставки картин журнала «Мир Искусства».

МОНТЁ Пьер (1875–1964) — французский дирижёр. В 1911–1914 и 1916–1917 годах работал в антрепризе «Русские балеты Дягилева».

МОНТЕСКЬЮ-ФЕЗЕНСАК Робер де (1855–1921) — граф, французский художественный критик, поэт и коллекционер. Поклонник «Русских балетов» и друг Дягилева.

МОРАН Поль (1888–1976) — французский писатель и дипломат. Дружил с М. Прустом, Ж. Кокто, Мисей Серт и Коко Шанель.

МОРДКИН Михаил Михайлович (1880–1944) — российский танцовщик, хореограф и педагог. В 1909 году выступал в Русских сезонах в Париже. С 1924-го жил в США.

МОРО Гюстав (1826–1898) — французский живописец. Представитель символизма. В 1899 году его картина «Источник» (из собрания П. Д. Боткина) экспонировалась на Международной выставке картин журнала «Мир Искусства».

МОРОЗОВ Иван Абрамович (1871–1921) — российский фабрикант, меценат и коллекционер. В 1906 году входил в комитет парижской Выставки русского искусства, на которую предоставил более двадцати работ из своей коллекции. В 1918-м эмигрировал.

МОРОЗОВ Михаил Абрамович (1870–1903) — российский фабрикант, литератор, меценат и коллекционер. После его смерти в журнале «Мир Искусства» был напечатан некролог, написанный Дягилевым.

МОСОЛОВ Александр Александрович (1854–1939) — начальник канцелярии Министерства двора и уделов в 1900–1917 годах.

МУТЕР Рихард (1860–1909) — немецкий искусствовед. В 1899–1900 и 1903 годах его статьи публиковались в журнале «Мир Искусства».

МЮРАТ (урожд. Ней д'Эльхинген) Виолетта Жаклин Шарлотта (1878–1936) — принцесса. В 1907–1908 годах — почётный член комитетов по организации концертов русской музыки и постановки «Бориса Годунова» в Париже. Её музыкальный салон посещал Дягилев.

МЯСИН Леонид Фёдорович (1895–1979) — российский танцовщик и хореограф. В 1914–1921 и 1924–1928 годах работал в «Русских балетах».

НАБОКОВ Николай Дмитриевич (1903–1978) — российский композитор, музыкальный критик и педагог. С 1920 года жил в эмиграции. Около 1925 года познакомился с Дягилевым. В 1928-м сотрудничал с «Русскими балетами» (балет «Ода»).

НЕЛИДОВ Александр Иванович (1835–1910) — российский дипломат. В 1903–1910 годах — посол России во Франции.

НЕМЧИНОВА Вера Николаевна (1899–1984) — российская танцовщица и педагог. С 1915 года жила за границей. В 1915–1926 годах выступала в «Русских балетах».

НЕСТЕРОВ Михаил Васильевич (1862–1942) — российский живописец. В 1897 году познакомился с Дягилевым. В 1898-м — участник Выставки русских и финляндских художников. В 1899–1901 годах — участник выставок журнала «Мир Искусства».

НИЖИНСКАЯ Бронислава Фоминична (1890–1972) — российская танцовщица, хореограф и педагог. В 1909–1913 и 1921–1925 годах работала в «Русских балетах Дягилева».

НИЖИНСКАЯ (урожд. Пульски) Ромола (1891–1978) — венгерская аристократка. Жена В. Нижинского.

НИЖИНСКИЙ Вацлав Фомич (1889/90–1950) — российский танцовщик и хореограф. В 1909— 1913и1916—1917 годах работал в «Русских балетах».

НИКИТИНА Алиса (1904/09—1978) — танцовщица и педагог. В 1923–1929 годах танцевала в труппе «Русские балеты».

НИКИШ Артур (1855–1922) — венгерский дирижёр, композитор и педагог. В 1907 году по приглашению Дягилева участвовал в Русских исторических концертах в Париже.

НИКОЛАЕВСКИЙ Фёдор Львович [Файбель Лейбович] (1849–1917) — фотограф и гравёр. Работал в журналах «Мир Искусства», «Художественные сокровища России», участвовал в фотосъёмке портретов Таврической выставки (1905).

НИКОЛАЙ II (1868–1918) — сын Александра III, последний российский император в 1894–1917 годах. Посетил несколько дягилевских выставок в Петербурге. С июня 1900 года субсидировал журнал «Мир Искусства».

НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ (1859–1919) — великий князь, старший сын великого князя Михаила Николаевича, внук Николая I. Российский военный и общественный деятель, историк. В 1904 году по просьбе Дягилева взял шефство над портретной выставкой в Таврическом дворце. В 1905–1909 годах издал по материалам этой выставки пять томов «Русских портретов XVIII и XIX столетий».

НОАЙ Анна Элизабет де — графиня [урожд. принцесса Бибеско Бассараба де Бранкован] (1876–1933) — французская писательница и поэтесса румынского происхождения. В 1908 и 1910 годах — член

комитета Русских сезонов в Париже.

НОВИКОВ Лаврентий Лаврентьевич (1888–1956) — российский танцовщик, хореограф и педагог. В 1909 и 1919–1921 годах выступал в «Русских балетах».

НУВЕЛЬ Вальтер Фёдорович [Валечка] (1871–1949) — чиновник особых поручений канцелярии Министерства двора, композитор-любитель. Друг Дягилева, член редакции журнала «Мир Искусства» и один из основателей «Вечеров современной музыки». В мае 1919 года эмигрировал. В 1920–1929 годах — администратор «Русских балетов».

НУРОК Альфред Павлович [лит. псевдоним Силен] (1860–1919) — ревизор Государственного контроля по Департаменту армии и флота, музыкальный и художественный критик. Сотрудник редакции журнала «Мир Искусства» и один из основателей «Вечеров современной музыки».

НЬЮМЕН Эрнест [собств. Уильям Робертс] (1868–1959) — английский музыкальный критик, историк музыки.

ОБЕР Артемий (Артур) Лаврентьевич (1843–1917) — российский скульптор. В 1898 году — участник Выставки русских и финляндских художников. В 1900–1901 годах — участник выставок журнала «Мир Искусства». В 1906–1907 годах — участник дягилевских выставок русского искусства в Париже, Берлине и Венеции.

ОНЕГГЕР Артюр (1892–1955) — французский композитор и музыкальный деятель. Представитель группы «Шести». В 1920-х его сочинения исполнялись во время антрактов в симфонических интерлюдиях, бывших неотъемлемой частью лондонских программ «Русских балетов Дягилева».

ОППЛЕР Эрнст (1867–1929) — немецкий график. В 1915 году издал в Берлине серию из тридцати оригинальных гравюр по натурным рисункам, созданным в 1909–1914 годах во время репетиций и выступлений «Русских балетов».

ОРИК Жорж (1899–1983) — французский композитор. В 1920-х входил в группу «Шести». В 1923–1926 годах написал по заказу Дягилева балеты «Докучные», «Матросы» и «Пастораль».

ОРЛОВ Александр Александрович (1889–1974) — российский танцовщик. В 1909–1911 годах выступал в Русских сезонах за границей.

ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА Анна Петровна (1871–1955) — российский график, акварелист и педагог. В 1900–1903 и 1906 годах — участница выставок «Мира Искусства». В 1906–1907 годах — участница выставок русского искусства в Париже, Берлине и Венеции.

ОСТРОУХОВ Илья Семёнович (1858–1929) — российский живописец (пейзажист), музейный деятель и коллекционер. В 1897 году познакомился с Дягилевым. В 1900-м оказывал финансовую помощь журналу «Мир Искусства». В марте 1905 года был инициатором чествования Дягилева в Москве.

ПАВЛОВА Анна Павловна [Матвеевна] (1881–1931) — российская танцовщица, хореограф и педагог. В 1909 году выступала в Русском сезоне в Париже и осенью 1911-го в «Русских балетах Дягилева» в Лондоне. В 1914-м последний раз выступала в России.

ПАЙЧАДЗЕ Гавриил Григорьевич (1883–1976) — директор Российского музыкального издательства в Париже.

ПАНАЕВ Валерьян Александрович (1824–1899) — российский инженер-путеец, строитель Николаевской железной дороги, литератор. В 1887 году в Петербурге построил зимний театр, более известный под названием «Панаевский театр». Дедушка С. Дягилева (по мачехе).

ПАНАЕВА (урожд. Мельгунова) Софья Михайловна (1830–1912) — жена В. А. Панаева. Бабушка С. Дягилева (по мачехе).

ПАНАЕВА-КАРЦОВА [урожд. Панаева; по мужу Карпова; сцен, псевдоним Сандра] Александра Валерьяновна [Татуся] (1853–1942) — российская певица (сопрано) и педагог. Сестра Е. В. Дягилевой и тётка С. Дягилева.

ПАРЕНЦОВА (урожд. Дягилева) Юлия Павловна (1855 — после 1929) — тётка С. Дягилева.

ПАСТЕРНАК Леонид Осипович [Ицхок-Лейб, Исаак Иосифович] (1862–1945) — российский график, живописец и педагог. В 1898 году — участник Выставки русских и финляндских художников. В 1901–1903 годах — участник выставок журнала «Мир Искусства». В 1906-м — участник выставок русского искусства в Париже и Берлине. С 1921 года жил в эмиграции.

ПЕВЗНЕР Антуан [Антон (Нота, Натан) Абрамович (Беркович)] (1886–1962) — российский живописец и скульптор. В 1923 году уехал из России. В 1927-м сотрудничал с Дягилевым (сценография балета «Кошка»).

ПЕРЕПЛЁТЧИКОВ Василий Васильевич (1863–1918) — российский живописец (пейзажист) и график. В 1898 году — участник Выставки русских и финляндских художников. В 1899–1903 годах — участник выставок журнала «Мир Искусства».

ПЕРЦОВ Пётр Петрович (1868–1947) — российский литературный критик, публицист и искусствовед. В 1899–1902 годах — сотрудник

журнала «Мир Искусства».

ПЕТИПА Мариус [Мариус Иванович] (1818–1910) — французско-русский танцовщик, хореограф и педагог.

ПИКАССО (Руис-и-Пикассо) Пабло (1881–1973) — испанский живописец, скульптор, график и дизайнер. В мае 1916 года познакомился с Дягилевым. С 1917-го сотрудничал с «Русскими балетами» (сценография балетов «Парад», «Треуголка», «Пульчинелла», «Квадро фламенко», «Меркурий»).

ПИЛЬЦ Мария Юльевна (1891–1968) — российская танцовщица и педагог. В 1911–1914 годах выступала в «Русских балетах Дягилева».

ПОЛЕНОВ Василий Дмитриевич (1844–1927) — российский живописец, театральный художник, иллюстратор и педагог. В 1876–1877 годах — участник музыкальных «четвергов» в петербургском доме родителей С. Дягилева. В 1899-м — участник Международной выставки картин журнала «Мир Искусства».

ПОЛЕНОВА Елена Дмитриевна (1850–1898) — российский живописец, график, художник декоративно-прикладного искусства. В 1899 году участвовала (посмертно) в Международной выставке картин журнала «Мир Искусства». В 1906-м её работы Дягилев показал на Выставке русского искусства в Париже.

ПОЛИНЬЯК Эдмон де [урожд. Виннаретта Зингер] (1865–1943) — княгиня, французская меценатка. В 1907 году — почётный член комитета по устройству Русских исторических концертов в Париже. Покровительствовала Русским сезонам. В 1922-м оказала материальную помощь антрепризе Дягилева и содействовала заключению договора, по которому «Русские балеты» приобрели статус постоянной труппы Театра Монте-Карло.

ПОЛУНИН Владимир Яковлевич (1880–1957) — российский живописец, сценограф, график и педагог. С 1914 года жил в Лондоне. С 1919-го сотрудничал с «Русскими балетами».

ПОЛУНИНА [урожд. Харт] Элизабет [Виолетта] (1887–1950) — английский живописец и сценограф. С 1919 года вместе с мужем В. Полуниным сотрудничала с Дягилевым.

ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ Ольга Иосифовна (1871–1962) — российская танцовщица и педагог. В 1911 году выступала в «Русских балетах». В 1921-м эмигрировала.

ПРОКОФЬЕВ Сергей Сергеевич (1891–1953) — российский композитор, пианист и дирижёр. В 1914 году познакомился с Дягилевым, по заказу которого написал три балета («Шут», «Стальной скок» и

«Блудный сын»).

ПРОКОФЬЕВА (урожд. Каролина [Лина, Линетт] Кодина-и-Любера) Лина Ивановна [сцен, псевдоним Лина Любера] (1897–1989) — певица (сопрано). Жена С. Прокофьева.

ПРОТЕЙКИНСКИЙ Виктор Петрович [Висенька] (7—1914/16) — родственник Дягилевых. Неофициальный секретарь-референт Н. Лескова и Вл. Соловьева.

ПРУСТ Марсель (1871–1922) — французский писатель. Поклонник «Русского балета», как и многие персонажи его романов из цикла «В поисках утраченного времени».

ПРЮНА О’Серанс Педро (1904–1977) — испанский живописец, график и сценограф. В 1925–1926 годах сотрудничал с Дягилевым (сценография балетов «Матросы», «Пастораль» и «Триумф Нептуна»).

ПУЛЕНК Франсис (1899–1963) — французский композитор и пианист. В 1920-х входил в группу «Шести» и сотрудничал с Дягилевым (балет «Лани», новые речитативы к опере Гуно «Голубка»).

ПУЧЧИНИ Джакомо Антонио Доменико Микеле Секондо Мариа (1858–1924) — итальянский оперный композитор. Представитель веризма в музыке. В июне 1913 года по приглашению Дягилева был на парижской премьере оперы Мусоргского «Хованщина».

ПУШКИН Александр Александрович (1833–1914) — русский генерал-лейтенант. Старший сын А. С. Пушкина. В первой половине 1900-х встречался с Дягилевым в Москве. Для Таврической выставки предоставил ему портрет отца кисти Кипренского.

ПУШКИН Григорий Александрович (1835–1905) — статский советник Министерства внутренних дел. Младший сын А. С. Пушкина. В 1890-х и начале 1900-х годов общался с Дягилевым в селе Михайловском.

ПЮВИ ДЕ ШАВАНН Пьер (1824–1898) — французский живописец. Представитель символизма. В 1895 году встречался с Дягилевым во Франции. В 1899-м его работы (одна из личной коллекции Дягилева) экспонировались на Международной выставке картин журнала «Мир Искусства».

РАВЕЛЬ Морис Жозеф (1875–1937) — французский композитор. В 1907 году познакомился с Дягилевым. В 1909-м получил от него заказ на балет «Дафнис и Хлоя» (преьера в 1912-м). До 1920 года сотрудничал с «Русскими балетами» (некоторые проекты не осуществились).

РАМБЕР Мари [собств. Мириам Рамберг] (1888–1982) — польско-английская танцовщица, хореограф и педагог. В 1912–1913 годах работала в

труппе Дягилева.

РАТЬКОВ-РОЖНОВ Александр Николаевич (1859–1943) — действительный статский советник, коллекционер. Поддерживал деятельность Дягилева и художников «Мира Искусства». После 1917 года жил в эмиграции.

РАТЬКОВА-РОЖНОВА (урожд. Философова) Зинаида Владимировна (1870–1966) — кузина С. Дягилева и жена А. Ратькова-Рожнова.

РАХМАНИНОВ Сергей Васильевич (1873–1943) — российский композитор, пианист и дирижёр. В 1907 году — участник Русских исторических концертов в Париже. В 1917-м эмигрировал.

РЕДОН Одилон (1840–1916) — французский живописец, график. Представитель символизма. Был знаком с Дягилевым, переписывался с ним и поддерживал его проекты.

РЕМИЗОВ Алексей Михайлович (1877–1957) — российский прозаик, драматург, переводчик и график. В 1905 году познакомился с Дягилевым и художниками «Мира Искусства». С 1921-го жил в эмиграции.

РЕНУАР Пьер Огюст (1841–1919) — французский живописец, скульптор и график. Представитель импрессионизма. В 1899 году — участник Международной выставки картин журнала «Мир Искусства». По приглашению Дягилева и Миси Серт бывал на спектаклях «Русских балетов».

РЕПИН Илья Ефимович (1844–1930) — российский живописец, график и педагог. В 1899 году — участник Международной выставки картин журнала «Мир Искусства». В 1906–1907 годах — участник дягилевских выставок русского искусства в Париже, Берлине и Венеции. С 1918-го жил в Финляндии.

РЕРИХ (Рёрих) Николай Константинович (1874–1947) — российский живописец, художник театра, прозаик, археолог. В 1902–1903 годах — участник выставок журнала «Мир Искусства». В 1906–1907 годах — участник дягилевских выставок русского искусства в Париже, Берлине и Венеции. В 1909, 1913–1914, 1919 годах — сотрудник антрепризы Дягилева. С 1928-го жил в Индии.

РЁСКИН Джон (1819–1900) — английский писатель, эссеист, теоретик искусства. Фрагмент его книги о прерафаэлитах был напечатан в журнале «Мир Искусства» (1900).

РЕСПИГИ Отторино (1879–1936) — итальянский композитор. В 1919–1920 годах сотрудничал с Дягилевым (оркестровка музыки Россини для балета «Волшебная лавка» и Чимарозы для «Женских хитростей»).

РИВЕРА Диего (1886–1957) — мексиканский живописец-

монументалист и график. В 1911–1921 годах жил в Париже. Во второй половине 1910-х познакомился с Дягилевым, который бывал в его парижской мастерской.

РИЕТИ Витторио (1898–1994) — итальянский композитор и педагог. Со второй половины 1920-х жил в Париже и сотрудничал с Дягилевым (балеты «Барабау» и «Бал»).

РИЛЬКЕ Райнер Мария (1875–1926) — австрийский поэт, эссеист и переводчик. В 1900–1901 годах предлагал Дягилеву своё участие в журнале «Мир Искусства» и помощь в организации выставок русских художников в Берлине и Вене (сотрудничество не осуществилось).

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Николай Андреевич (1844–1908) — российский композитор, дирижёр и педагог. В 1907 ГОДУ — участник Русских исторических концертов в Париже. Сотрудничал с Дягилевым.

РИПОН [урожд. Герберт] Констанс Глэдис (1859–1917) — маркиза (до 1909-го леди де Грей) — британская меценатка. Дружила с Дягилевым и покровительствовала «Русским балетам».

РОДЕН Опост (1840–1917) — французский скульптор. В 1906 году на парижском Осеннем салоне познакомился с Дягилевым. Поклонник «Русских балетов».

РОДОКАНАКИ Паоло Стамати (Rodocanachi; 1891–1958) — итальянский живописец и график греческого происхождения. Автор проекта надгробного памятника Дягилеву.

РОЗАЙ Георгий Альфредович (1887–1917) — российский танцовщик. В 1909–1911 годах выступал в Русских сезонах.

РОЗАНОВ Василий Васильевич (1856–1919) — русский писатель, литературный критик, философ. С конца 1899 года — сотрудник журнала «Мир Искусства».

РОЗЕНБЕРГ Поль (1881–1959) — французский коммерсант в сфере современного искусства. С 1911 года — владелец художественной галереи в Париже. Торговый агент Пикассо, Брака и Матисса. Со второй половины 1910-х имел деловые контакты с Дягилевым.

РОМАНОВ Борис Георгиевич (1891–1957) — российский танцовщик, хореограф и педагог. В 1911–1914 годах сотрудничал с «Русскими балетами». С 1920-го жил в эмиграции.

РОТЕРМИР Вискаунт Гарольд Сидней Хармсворд (1868–1940) — лорд, английский газетный магнат. В 1926–1927 годах финансировал «Русские балеты Дягилева».

РОТШИЛЬД — см. Эфрусси де Ротшильд Беатриса.

РУБИНШТЕЙН Ида Львовна (1883–1960) — российская танцовщица

и драматическая актриса. В 1909–1910 годах выступала в Русских сезонах. С 1911-го жила в Париже и, соперничая с Дягилевым, осуществила постановки ряда спектаклей. В 1920-м последний раз танцевала в антрепризе Дягилева в балете «Шехеразада». В 1928 году организовала труппу «Балет Иды Рубинштейн».

РУО Жорж (1871–1958) — французский живописец. В 1906 году познакомился с Дягилевым на Осеннем салоне в Париже. В 1929-м сотрудничал с «Русскими балетами» (сценография балета «Блудный сын»).

РУССОЛО Луиджи (1885–1947) — итальянский художник и музыкант. Представитель футуризма. Создал футуристические музыкальные инструменты (шумоинтонаторы). В 1915 году познакомился с Дягилевым, Стравинским и Прокофьевым.

РУШЕ Жак (1862–1957) — французский театральный деятель и режиссёр. В 1914–1939 годах — директор Парижской оперы.

РЫЛОВ Аркадий Александрович (1870–1939) — российский живописец и график. В 1901–1902 и 1906 годах — участник выставок «Мира Искусства». В 1906-м — участник выставок русского искусства в Париже и Берлине.

РЯБУШКИН Андрей Петрович (1861–1904) — российский живописец и график. В 1898 году — участник Выставки русских и финляндских художников. В 1900–1901 и 1903 годах — участник выставок журнала «Мир Искусства».

РЯБУШИНСКИЙ Николай Павлович (1877–1951) — фабрикант, компаньон банкирского дома братьев Рябушинских, живописец-любитель, организатор выставок и коллекционер. В 1906–1909 годах — редактор-издатель журнала «Золотое Руно». С 1922-го жил в эмиграции.

САБАШНИКОВА (в замуж. Волошина) Маргарита Васильевна (1882–1973) — российский живописец и график. В 1906 году — участник выставки «Мир Искусства» и выставок русского искусства в Париже и Берлине. С 1922-го жила в эмиграции.

САВИНА [собств. Кларк (Clark)] Вера (1897–1978) — английская танцовщица. Первая жена Л. Мясина. В 1919–1921 и 1924–1929 годах выступала в «Русских балетах».

САЛ ИО Андре (1867–1935) — французский художник, сотрудник Комиссариата художественных выставок во Франции и за границей при Министерстве народного образования и изобразительных искусств.

САНИН [собств. Шёнберг] Александр Акимович (1869–1956) — российский актёр, режиссёр драмы, оперы и кино, педагог. В 1908–1909 и

1913–1914 годах — сотрудник Русских сезонов Дягилева. С 1922-го жил за границей.

САН-МАРТИНО ДИ ВАЛЬПЕРГА Энрико (1863–1947) — граф, итальянский сенатор, президент Музыкальной академии «Санта Чечилия» и председатель концертного зала Августеум в Риме. В 1908 году познакомился с Дягилевым в Петербурге. Являясь президентом Международной выставки в Риме (1911), пригласил труппу «Русские балеты» для участия в культурной программе.

САПУНОВ Николай Николаевич (1880–1912) — российский живописец, график и художник театра. В 1902 и 1906 годах — участник выставок «Мира Искусства». В 1910-м написал декорации по эскизам А. Головина к балету «Жар-птица» для Русских сезонов в Париже.

САТИ Эрик Альфред Лесли (1866–1925) — французский композитор. Со второй половины 1910-х сотрудничал с Дягилевым (балеты «Парад», «Чёртик из табакерки», «Меркурий», новые речитативы к опере Гуно «Лекарь поневоле»).

СВЕДОМСКИЙ Александр Александрович (1848–1911) — российский живописец (пейзажист). Родственник Дягилевых.

СВЕДОМСКИЙ Павел Александрович (1849–1904) — российский живописец (портретист). Родственник Дягилевых.

СВЕТЛОВ [собств. Ивченко] Валериан Яковлевич (1859–1935) — российский балетный критик, беллетрист, редактор журнала «Нива». С 1909 года входил в комитет при Дягилеве и участвовал в организации и пропаганде Русских сезонов в Париже. В 1917-м эмигрировал.

СВЯТОПОЛК-ЧЕТВЕРТИНСКАЯ (урожд. Щупинская) Екатерина Константиновна [Китэ] (1857–1942) — княгиня, меценатка. Подруга и сподвижница княгини М. К. Тенишевой.

СЕМЁНОВ Михаил Николаевич (1873–1952) — российский журналист, издатель и библиофил. Один из учредителей издательства «Скорпион» и журнала «Весы». С 1914 года жил в Италии, где с 1916-го периодически был секретарём Дягилева во время организации и проведения гастролей «Русских балетов» в итальянских городах.

СЕМЁНОВ Николай Прокофьевич (1881–1931) — российский танцовщик и педагог. В 1909–1914 и 1921–1923 годах выступал в антрепризе Дягилева. В 1923 году уехал в США.

СЕН-САНС Шарль-Камиль (1835–1921) — французский композитор, дирижёр, педагог и музыкально-общественный деятель. В 1890-х встречался с Дягилевым, который намеревался брать у него уроки композиции. В мае 1907 года организовал в Париже приём в честь русских

артистов, принимавших участие в Русских исторических концертах.

СЕРГЕЕВ Николай Григорьевич (1876–1951) — российский танцовщик, режиссёр балета и педагог. В 1918 году эмигрировал. В 1921-м сотрудничал с «Русскими балетами».

СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ (1869–1918) — великий князь, сын великого князя Михаила Николаевича, внук Николая I. Российский военачальник. С 1900 года — президент Русского театрального общества. Его отношения с Дягилевым зависели от М. Кшесинской, которой он покровительствовал.

СЕРОВ Валентин Александрович (1865–1911) — российский живописец, график и педагог. В 1898–1907 годах — участник всех дягилевских выставок. С 1900-го — член распорядительного комитета объединения «Мир Искусства». В 1909–1911 годах — сотрудник Русских сезонов.

СЕРТ (Серт-и-Бадия) Мизия (Мися) [урожд. Мария София Ольга Зинаида Годабска, в двух браках Натансон и Эдвардс] (1872–1950) — французский музыкант, хозяйка парижского салона. В третьем браке жена Х. М. Серта. С 1908 года дружила с Дягилевым, иногда оказывала финансовую поддержку «Русским балетам».

СЕРТ (Серт-и-Бадия) Хосе Мария (1876–1945) — испанский художник-монументалист и дизайнер. В 1899 году познакомился с Дягилевым и Бенуа в Париже. С 1914-го сотрудничал с «Русскими балетами» (сценография балетов «Легенда об Иосифе», «Менины» и «Женские хитрости»).

СИТУЭЛЛ Сечевэрэлл (1897–1988) — английский писатель, историк искусства, либреттист. В 1926 году сотрудничал с Дягилевым (балетный сценарий «Триумф Нептуна»).

СКРЯБИН Александр Николаевич (1871–1915) — российский композитор, пианист и педагог. В 1907 году участвовал в Русских исторических концертах в Париже.

СЛАВИНСКИЙ Тадеуш (1901–1945) — польский танцовщик. В 1920–1927 годах выступал в «Русских балетах».

СМИРНОВ Александр Александрович (1883–1962) — российский литературовед, переводчик и критик. В 1903–1904 годах — сотрудник журнала «Мир Искусства».

СМИРНОВ Дмитрий Алексеевич (1882–1944) — российский певец (тенор) и педагог. В 1907–1909 и 1914 годах — участник антрепризы Дягилева. В 1920-м эмигрировал.

СОБКО Николай Петрович (1851–1906) — российский историк искусств, библиограф, секретарь Императорского общества поощрения

художеств. Составитель трёхтомного «Словаря русских художников» (1893–1899; не завершён). В 1898–1902 годах — редактор журнала «Искусство и художественная промышленность».

СОГЕ (собств. Пупар) Пьер Анри (1901–1989) — французский композитор. В 1927 году сотрудничал с Дягилевым (балет «Кошка»).

СОКОЛОВ Николай Александрович (1859–1922) — российский композитор, музыкальный теоретик и педагог. В начале 1890-х давал уроки композиции С. Дягилеву.

СОКОЛОВА Лидия [собств. Хильда Маннинге] (1896–1974) — английская танцовщица и педагог. В 1913–1929 годах (с перерывом) танцевала в труппе Дягилева.

СОКРАТЕ Карло (1889–1967) — итальянский живописец и сценограф. В 1916 и 1919 годах сотрудничал с Дягилевым (декорации для балетов «Менины» и возобновлённых «Сильфид»).

СОЛОВЬЁВ Владимир Сергеевич (1853–1900) — российский философ, поэт и публицист. В 1899 году публиковался в журнале «Мир Искусства».

СОЛОВЬЁВ Николай Феопемптович (1846–1916) — российский композитор, музыкальный деятель и педагог. Профессор класса композиции в Санкт-Петербургской консерватории. В начале 1890-х преподавал теорию музыки С. Дягилеву.

СОЛОГУБ (собств. Тетерников) Фёдор Кузьмич (1863–1927) — российский прозаик, поэт, драматург и переводчик. Представитель литературного символизма. С 1899 года — сотрудник журнала «Мир Искусства».

СОМОВ Константин Андреевич (1869–1939) — российский живописец, график, художник книги. В 1898–1907 годах — участник всех дягилевских выставок. С 1900 года — член объединения «Мир Искусства». В конце 1923-го уехал из России; в 1925-м обосновался в Париже.

СПЕСИВЦЕВА Ольга Александровна [сцен, псевдоним Ольга Спесива (дал Дягилев)] (1895–1991) — российская танцовщица. В 1916–1917, 1921–1922, 1926–1927 и 1929 годах выступала в «Русских балетах». В 1924-м эмигрировала.

СТАСОВ Владимир Васильевич (1824–1906) — российский художественный и музыкальный критик. Главный оппонент Дягилева.

СТЕЛЛЕЦКИЙ Дмитрий Семёнович (1875–1947) — российский живописец, скульптор и театральный художник. В 1906–1907 годах — участник дягилевских выставок в Париже, Берлине и Венеции. В 1908–1909 и 1915 годах сотрудничал с Дягилевым. С 1914-го жил во Франции.

СТОЛЛ Освальд (1866–1942) — английский театральный предприниматель и основатель кинокомпании. В 1904 году построил и возглавил Театр Колизеум в Лондоне. В 1918, 1921, 1924 и 1925 годах организовал и финансировал лондонские сезоны «Русских балетов».

СТРАВИНСКАЯ (урожд. де Боссе, в третьем браке Судейкина) Вера Артуровна (1888–1982) — российская художница, актриса. В 1921 году выступала в Лондоне в мимической роли королевы в балете «Спящая красавица» («Спящая принцесса»). В 1924–1929 годах изготавливала по заказу Дягилева костюмы для «Русских балетов» в своей театральной мастерской в Париже. Вторая жена И. Стравинского.

СТРАВИНСКИЙ Игорь Фёдорович (1882–1971) — российский композитор и дирижёр. В 1909–1929 годах — сотрудник Дягилева. Написал по его заказу более десяти сочинений для Русских сезонов и «Русских балетов». С 1914-го жил за границей.

СУВОРИН Алексей Сергеевич (1834–1912) — российский публицист, владелец издательской и книготорговой фирмы. Издавал газету «Новое время», журнал «Исторический вестник», справочную и художественную литературу.

СУВЧИНСКИЙ Пётр Петрович (1892–1985) — российский музыковед, культуролог и философ. Один из основателей и участников евразийства. С 1920-го жил в эмиграции.

СУДЕЙКИН Сергей Юрьевич (1882–1946) — российский живописец, график и художник театра. В 1906 году — участник дягилевских выставок в Петербурге, Париже и Берлине. В 1912–1913 годах сотрудничал с «Русскими балетами». С 1920 года жил за границей.

СУДЕЙКИНА Вера — см. Стравинская В. А.

СЮРВАЖ Леопольд [собств. Леопольд-Фридрих Леопольдович Штюрсваге] (1879–1968) — французский живописец, график и сценограф русского происхождения. С 1908 года жил во Франции. В 1922 году сотрудничал с Дягилевым (сценография оперы «Мавра»).

ТАНЕЕВ Александр Сергеевич (1850–1918) — российский общественный деятель и композитор. Управляющий Императорской канцелярией (1896–1917), в которой с апреля 1901 года служил Дягилев. В 1907 году — участник и один из организаторов Русских исторических концертов в Париже.

ТАУЛОУ (Таулов) Фриц (1847–1906) — норвежский живописец и график. В 1897 году участвовал в Выставке скандинавских художников и по приглашению Дягилева приезжал в Петербург. В 1899-м — участник

Международной выставки картин журнала «Мир Искусства».

ТЕЛЯКОВСКИЙ Владимир Аркадьевич (1861–1924) — российский театральный деятель. В 1901–1917 годах — директор Императорских театров.

ТЕНИШЕВА (урожд. Пятковская) Мария Клавдиевна (1858–1928) — княгиня, российская меценатка, коллекционер и художник прикладного искусства. С 1896 года сотрудничала с Дягилевым. В 1898–1904 годах (с перерывами) финансировала издание журнала «Мир Искусства». Летом 1911-го в её имени Талашкино Стравинский и Рерих работали над балетом «Весна священная». С конца 1918-го жила во Франции.

ТИФФАНИ Луис Комфорт (1848–1933) — американский художник, дизайнер и архитектор. Представитель стиля модерн. В 1899 году — участник Международной выставки журнала «Мир Искусства».

ТОЛСТОЙ Иван Иванович (1858–1916) — граф, российский государственный и общественный деятель, историк, археолог и нумизмат. С 1893 года — вице-президент Императорской академии художеств. С ноября 1905-го по апрель 1906 года — министр народного просвещения. В 1906-м — председатель комитета Выставки русского искусства в Париже.

ТОЛСТОЙ Лев Николаевич (1828–1910) — граф, русский писатель, драматург и публицист. В 1892 году познакомился с Дягилевым, переписывался с ним. В конце 1904-го в Ясной Поляне встречался с Дягилевым по поводу предоставления усадебных портретов на Таврическую выставку.

ТОММАЗИНИ Винченцо (1878–1950) — итальянский композитор. В 1916–1917 годах по заказу Дягилева оркестровал фортепианную музыку Скарлатти для балета «Женщины в хорошем настроении».

ТОНКОВ Владимир Николаевич (1872–1954) — российский врач-анатом, генерал-лейтенант медицинской службы. В 1886–1890 годах — соученик Дягилева по Пермской гимназии.

ТОРБИ (урожд. Меренберг) Софья Николаевна (1868–1927) — графиня, внучка А. С. Пушкина. С середины 1920-х неоднократно обращалась к Дягилеву с просьбой о благотворительных концертах его труппы, а летом 1927 года в Лондоне подарила ему одно из писем своего деда.

ТРЕФИЛОВА [собств. Иванова] Вера Александровна (1875–1943) — российская танцовщица и педагог. Жена В. Светлова. С 1917 года жила в Париже. В 1921–1926 годах периодически выступала в «Русских балетах».

ТРОЯНОВСКИЙ Иван Иванович (1855–1928) — российский врач, коллекционер. В 1901 и 1906 годах предоставил Дягилеву из своей

коллекции 16 картин и этюдов Левитана для выставки «Мир Искусства» и около десяти экспонатов для Выставки русского искусства в Париже. В 1907-м в Москве один из организаторов общества «Свободная эстетика».

ТРУБЕЦКОЙ Павел (Паоло) Петрович (1866–1938) — князь, российский скульптор. В 1899–1903 годах — участник выставок журнала «Мир Искусства». В 1906-м — участник парижской выставки русского искусства. Жил в Италии, России, США, Франции.

ТРУСЕВИЧ (Трусович; Трусевич-Ландау) Александра (Александрина) — российская танцовщица. В 1923–1929 годах танцевала в кордебалете антрепризы «Русские балеты», одновременно выполняла обязанности секретаря Дягилева.

ТРУХАНОВА Наталия Владимировна [Эдмундовна] (1885–1956) — российская танцовщица и хореограф. В 1911 году в Париже вела переговоры с Дягилевым о своём участии в балете «Пери» в его антрепризе (сотрудничество не состоялось).

УАЙЛЬД Оскар Фингал О’Флаэрти Уиле (1854–1900) — английский драматург, поэт, прозаик и эссеист. В 1897 и 1898 годах встречался с Дягилевым во Франции.

УИСТЛЕР Джеймс Эббот Макнилл (1834–1903) — англо-американский живописец и график. Работал главным образом в Англии. В 1897 и 1899 годах — участник выставки английских и немецких акварелистов и Международной выставки картин журнала «Мир Искусства».

УЛЬЯНОВ Николай Павлович (1875–1949) — российский живописец, график, театральный художник. В 1906 году — участник выставки «Мир Искусства». В 1906–1907 годах — участник дягилевских выставок русского искусства в Париже, Берлине и Венеции.

УТРИЛЛО Морис (1883–1955) — французский живописец (пейзажист) и график. В 1925 году сотрудничал с Дягилевым (сценография балета с хором «Барабау»).

ФАЛЬЯ (Фалья-и-Матеу) Мануэль де (1876–1946) — испанский композитор и пианист. В 1918–1921 годах сотрудничал с Дягилевым (балет «Треуголка» и аранжировка народной испанской музыки для балета «Квадро фламенко»).

ФЁДОРОВ Михаил Васильевич — российский характерный танцовщик. В 1905–1920 годах работал в Большом театре в Москве. В 1921–1929 годах выступал в антрепризе Дягилева.

ФЁДОРОВА Ольга Васильевна (1882–1942) — российская танцовщица. В 1909 году участвовала в Русских сезонах в Париже.

ФЁДОРОВА Софья Васильевна (1879–1963) — российская танцовщица и педагог. В 1909–1913 и 1928 годах выступала в антрепризе Дягилева. С 1922-го жила в Париже.

ФЕДОРОВСКИЙ Фёдор Фёдорович (1883–1955) — российский художник театра. В 1913–1914 годах сотрудничал с Дягилевым (сценография опер «Хованщина» и «Майская ночь»).

ФЕОФИЛАКТОВ Николай Петрович (1878–1941) — российский график и живописец. В 1903 году получил от Дягилева заказ на рисунки для журнала «Мир Искусства». В 1906-м — участник выставки «Мир Искусства» и парижской выставки русского искусства.

ФИГНЕР Николай Николаевич (1857–1918) — российский певец (тенор), режиссёр, антрепренёр и педагог. В 1891 году выступал на одном из камерных концертов в Санкт-Петербурге под фортепианный аккомпанемент Дягилева.

ФИЛОСОФОВ Владимир Дмитриевич (1820–1894) — российский чиновник. В 1861–1881 годах — главный военный прокурор. С 1881-го — член Государственного совета. Дядя С. Дягилева.

ФИЛОСОФОВ Дмитрий Александрович (1861–1907) — российский чиновник. С 1906 года — член Государственного совета и министр торговли и промышленности. Двоюродный брат Д. В. Философова и троюродный брат С. Дягилева.

ФИЛОСОФОВ Дмитрий Владимирович [лит. псевдонимы Д. Бежаницкий, Гулливер] (1872–1940) — литературный критик и публицист. Младший сын В. Д. Философова. Двоюродный брат С. Дягилева. В 1898–1904 годах — сотрудник журнала «Мир Искусства». С 1920 года жил в Польше.

ФИЛОСОФОВА (урожд. Дягилева) Анна Павловна [Нона] (1837–1912) — российская общественная деятельница, одна из учредительниц высших женских учебных заведений, организатор благотворительных обществ. Жена В. Д. Философова. Тётка С. Дягилева.

ФИТЕЛЬБЕРГ Гжегож (1879–1953) — польский дирижёр, скрипач и композитор. В 1921–1924 годах дирижировал оперными и балетными спектаклями в антрепризе Дягилева.

ФОКИН Михаил Михайлович (1880–1942) — российский танцовщик, хореограф и педагог. В 1909–1912 и 1914 годах осуществил около двадцати одноактных балетных постановок в антрепризе Дягилева. С 1918-го жил в эмиграции.

ФОКИНА (урожд. Антонова) Вера Петровна (1886–1958) — российская танцовщица. Участница Русских сезонов Дягилева. Жена М. Фокина.

ФРАДЕЛЕТТО Антонио (1858–1930) — итальянский писатель и политик. В 1895–1914 годах — генеральный секретарь Интернациональной художественной выставки в Венеции.

ФРЕДЕРИКС Владимир Борисович (1838–1927) — барон, российский чиновник. В 1897–1917 годах — министр Императорского двора и уделов.

ФРОМАН Маргарита Петровна (1890–1970) — российская танцовщица, хореограф и педагог. В 1909–1914 и 1916–1917 годах выступала в антрепризе Дягилева. С 1921-го жила в Югославии, с 1950-х — в США.

ХАСКЕЛЛ Арнольд Лайонел (1903–1980) — английский историк балета. В середине 1920-х познакомился с Дягилевым.

В 1935 году написал (при участии В. Нувеля) первую большую биографию Дягилева.

ХИНДЕМИТ Пауль (1895–1963) — немецкий композитор, дирижёр и музыкальный теоретик. В октябре 1928 года получил заказ от Дягилева на музыку для нового балета.

ХИТРОВО Алексей Захарович [Захарьевич] (1848–1912) — российский кадровый военный, коллекционер. В 1906 году — член комитета парижской выставки русского искусства. В 1906–1908 годах оказывал финансовую поддержку дягилевским проектам в Париже. Родственник С. Дягилева по материнской линии.

ХОДАСЕВИЧ Валентина Михайловна (1894–1970) — российский живописец, график и художник театра. В 1924 году встречалась с Дягилевым в Париже.

ХОХЛОВА (в замуж. Пикассо) Ольга Степановна (1891–1955) — российская танцовщица. В 1911–1917 годах выступала в «Русских балетах». Жена П. Пикассо.

ЦИОНГЛИНСКИЙ Ян (Иван) Францевич (1858–1912/13) — российский живописец и педагог. В 1898–1903 годах — участник Выставки русских и финляндских художников и Выставок журнала «Мир Искусства».

ЦОРН Андерс Леонард (1860–1920) — шведский живописец и график. В 1897 году участвовал в Выставке скандинавских художников и по приглашению Дягилева приезжал в Петербург.

ЧАЙКОВСКИЙ Пётр Ильич (1840–1893) — российский композитор, дирижёр и музыкально-общественный деятель. Дальний родственник С. Дягилева.

ЧЕКЕТТИ Энрико (1850–1928) — итальянский танцовщик, хореограф и педагог. С 1887 года работал в России. В 1911–1921 годах — главный педагог-репетитор «Русских балетов».

ЧЕЛИЩЕВ Павел Фёдорович (1898–1957) — российский живописец, график и театральный художник. С 1920 года жил в эмиграции. В 1928-м сотрудничал с Дягилевым (сценография балета «Ода»).

ЧЕРЕПНИН Николай Николаевич (1873–1945) — российский композитор, дирижёр и педагог. В 1909–1914 годах — участник Русских сезонов. По заказу Дягилева написал балеты «Нарцисс» (1911) и «Маска красной смерти» (1915, постановка не осуществлена). С 1921 года жил во Франции.

ЧЕРКАС (Черкасов) Константин (1908–1965) — российский танцовщик и хореограф. В 1923–1929 годах выступал в антрепризе Дягилева.

ЧЕРНЫШЁВА Любовь Павловна (1890–1976) — российская танцовщица, педагог. В 1911–1929 годах — солистка труппы «Русские балеты». Жена С. Григорьева. С 1912 года жила за границей.

ЧЕХОВ Антон Павлович (1860–1904) — российский писатель и драматург. В 1899–1904 годах встречался и переписывался с Дягилевым.

ЧУДИ Гуго фон (1851–1911) — немецкий историк искусства и музейный работник. В 1896–1908 годах — директор Национальной галереи в Берлине. В 1899-м печатался в журнале «Мир Искусства».

ШАБЕЛЬСКАЯ Мария Александровна (1899–1980) — польская танцовщица. В 1915–1917 годах выступала в «Русских балетах».

ШАБРИЕ Алексис Эммануэль (1841–1894) — французский композитор и хормейстер. В конце 1893 года познакомился с Дягилевым в Париже.

ШАГАЛ Марк Захарович (1887–1985) — российский и французский живописец, график и сценограф. В 1911 году безуспешно предлагал свои услуги Дягилеву в качестве помощника художника. С 1923-го жил в эмиграции.

ШАЛЯПИН Фёдор Иванович (1873–1938) — российский певец (бас). Выступал также как оперный режиссёр, скульптор, график и живописец. В 1908–1909 и 1913–1914 годах — участник Русских сезонов. С 1922-го жил в эмиграции.

ШАНЕЛЬ Габриэль [Коко] (1883–1971) — французский модельер. В 1920-х сотрудничала с Дягилевым (костюмы к балетам «Голубой экспресс» и «Аполлон Мусагет»). Оказывала финансовую поддержку «Русским балетам». В 1929 году оплатила расходы по похоронам Дягилева в Венеции.

ШАРБОНЬЕ Пьер (1897–1978) — французский художник. В 1928 году сотрудничал с Дягилевым (проекции в сценографии балета «Ода»).

ШЕВИЛЛАР (Шевийяр) Поль Александр Камиль (1859–1923) — французский дирижёр, пианист, композитор и педагог. В 1907 году по приглашению Дягилева участвовал в Русских исторических концертах в Париже. С 1914-го возглавлял оркестр Парижской оперы.

ШЕРВАШИДЗЕ [собств. Чачба] Александр Константинович (1867–1968) — абхазский князь, российский художник театра, художественный критик. В 1906 году — участник Выставки русского искусства в Париже. С 1920-го жил за границей, работал в антрепризе Дягилева.

ШЕСТАКОВА (урожд. Глинка) Людмила Ивановна (1816–1906) — российский музыкальный деятель. Сестра композитора М. И. Глинки, издатель его сочинений и организатор музея его имени. В 1890-х была знакома с Дягилевым в Петербурге.

ШЕСТОВ [собств. Шварцман] Лев Исаакович (1866–1938) — российский философ и литературовед. В 1901–1903 годах печатался в журнале «Мир Искусства». С 1919 года в эмиграции.

ШМИТТ (Шмит) Флоран (1870–1958) — французский композитор, музыкальный критик и педагог. В 1913 году сотрудничал с Дягилевым (балет «Трагедия Саломеи»).

ШОЛЛАР (в замуж. Вильтзак) Людмила Францевна [Федоровна] (1888–1978) — российская танцовщица и педагог. В 1909–1914 и 1921–1925 годах выступала в «Русских балетах». С 1921-го жила за границей.

ШТЕЙНБЕРГ Максимилиан Осеевич (1883–1946) — российский композитор и педагог. В 1914 году сотрудничал с Дягилевым (балет «Мидас»).

ШТРАУС Рихард Георг (1864–1949) — немецкий композитор, дирижёр и музыкальный деятель. В 1910-х сотрудничал с Дягилевым (балеты «Легенда об Иосифе», «Тиль Уленшпигель»).

ШТУК Франц фон (1863–1928) — немецкий живописец и скульптор. Представитель мюнхенского Сецессиона. В 1897 ГОДУ — участник дягилевской выставки английских и немецких акварелистов.

ШУЛЕНБУРГ Сергей Иванович [Сёзя] (1875—?) — граф, российский инженер-электротехник и конструктор. На рубеже XIX–XX веков один из

директоров «Акционерного общества постройки автомобилей Фрезе и К°». Племянник Е. В. Дягилевой.

ЩЕРБАТОВ Сергей Александрович (1875–1962) — князь, российский коллекционер, художник и меценат. В 1899 году — участник Международной выставки картин журнала «Мир Искусства». В 1903 году организовал (вместе с фон Мекком) в Петербурге выставку «Современное искусство» при участии мирискусников. С 1919 года в эмиграции.

ЩЕРБОВ Павел Егорович [псевдоним Old Judge (старый судья)] (1866–1938) — российский график, карикатурист и музейный деятель. Одним из главных героев его карикатур на рубеже XIX–XX веков был Дягилев. В 1902–1903 годах — участник выставок журнала «Мир Искусства». В 1906-м — участник Выставки русского искусства в Париже.

ЭВАНС Эдвин (1871–1945) — английский музыкальный критик, президент Международного общества современной музыки. Дружил с Дягилевым.

ЭДЕЛЬФЕЛЬТ Алберт (1854–1905) — финский живописец и график. Его творчеству Дягилев посвятил статью (1896). В 1898–1899 годах — участник Выставки русских и финляндских художников и Международной выставки журнала «Мир Искусства».

ЭНГЕЛЬБРЕХТ Дезире Эмиль (1880–1965) — французский дирижёр и композитор. С 1912 года периодически сотрудничал с «Русскими балетами». В 1913 году — музыкальный руководитель Театра Елисейских Полей. В 1927-м — музыкальный директор Парижской оперы.

ЭНКЕЛЛ (Энкель) Магнус (1870–1925) — финский живописец. В 1898–1899 годах — участник Выставки русских и финляндских художников и Международной выставки журнала «Мир Искусства».

ЭРЕНБУРГ Илья Григорьевич (1891–1967) — российский поэт, писатель и переводчик. Летом 1925 года получил предложение от Дягилева написать либретто «большевистского» балета, позднее названного «Стальной скок» (сотрудничество не состоялось).

ЭРНСТ ЛЮДВИГ ГЕССЕНСКИЙ (1868–1937) — великий герцог Гессенский и Рейнский, брат русской императрицы Александры Фёдоровны. По его просьбе Дягилев организовал выставку русских художников в Дармштадте (1901).

ЭРНСТ Макс (1891–1976) — немецкий живописец, график и скульптор. Принял французское гражданство. Представитель дадаизма и сюрреализма. В 1926 году сотрудничал с Дягилевым (занавес и

сценические аксессуары к балету «Ромео и Джульетта»).

ЭТТИНГЕР Павел Давыдович (1866–1948) — российский художественный критик. В 1900-х общался с Бенуа, Сомовым и Дягилевым. В 1904 году опубликовал в журнале «Мир Искусства» ряд заметок. С 1904-го сотрудничал в зарубежных журналах.

ЭФРУССИ ДЕ РОТШИЛЬД (урожд. Ротшильд) Беатриса (1864–1934) — баронесса, жена банкира и нефтяного магната, коллекционер и меценат. В 1908 году — почётный член комитета Русского сезона в Париже. В июне 1909-го труппа Дягилева выступала в парке её парижского особняка с балетом «Сильфиды».

ЮОН Константин Фёдорович (1875–1958) — российский живописец, график и художник театра. В 1903–1907 годах — участник дягилевских выставок. В 1908 и 1913 годах — сотрудник Русских сезонов в Париже и Лондоне (сценография оперы «Борис Годунов»).

ЮСУПОВ (граф Сумароков-Эльстон Младший) Феликс Феликсович (1887–1967) — князь, российский аристократ. В 1910-х общался с Дягилевым и танцовщиками «Русских балетов» в Париже и Лондоне. С 1919 года жил в эмиграции.

ЯВЛЕНСКИЙ Алексей Георгиевич (1864–1941) — российский живописец. Работал главным образом в Германии. В 1906 ГОДУ — участник выставок «Мир Искусства» в Петербурге и «Два века русской живописи и скульптуры» в Париже.

ЯЗВИНСКИЙ Георгий [Жан] Иванович (1891–1973) — российский танцовщик и педагог. В 1917–1929 годах выступал в «Русских балетах».

ЯКОВЛЕВ Леонид Георгиевич (1858–1919) — российский певец (баритон), режиссёр и педагог. В 1891 году выступал на одном из камерных концертов в Санкт-Петербурге под аккомпанемент Дягилева.

ЯКУЛОВ Георгий Богданович (1884–1928) — российский живописец, график и художник театра. В 1927 году сотрудничал с «Русскими балетами» (сценография балета «Стальной скак»).

ЯКУНЧИКОВА (в замуж. Вебер) Мария Васильевна (1870–1902) — российский живописец, график и художник прикладного искусства. В 1898–1902 годах — участница дягилевских выставок. В 1906–1907 годах её работы Дягилев экспонировал на выставках русского искусства в Париже, Берлине и Венеции.

ЯРЕМИЧ Степан Петрович (1869–1939) — российский живописец, график, историк искусства, музейный деятель и коллекционер. В 1901–1904

годах — сотрудник журнала «Мир Искусства» и участник его выставок. В 1906-м — участник Выставки русского искусства в Париже. В 1908–1909 годах писал декорации по эскизам Головина и Бенуа для Русских сезонов.

ЯРНЕФЕЛЬТ Ээро (1863–1937) — финский живописец и график. В 1898–1899 годах — участник Выставки русских и финляндских художников и Международной выставки журнала «Мир Искусства».

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ С. П. ДЯГИЛЕВА

1872, 19 (31) марта — рождение Сергея в Сёлищах (Селищенских казармах) Новгородской губернии в дворянской семье офицера Кавалергардского полка Павла Павловича Дягилева и Евгении Николаевны (урожд. Евреиновой).

Конец марта — 16 апреля (Пасха) — крещение в гарнизонной церкви Святого Духа (датированный документ не сохранился).

20 апреля (2 мая) — в Селищи приезжает Е. А. Зуева (няня Дуня).

9 (21) июня — смерть матери Сергея. После смерти жены П. П. Дягилев получает назначение в Санкт-Петербург и казенную квартиру в Кавалергардских казармах на улице Шпалерной. Через два года (1874) он женится на Елене Валерьяновне Панаевой, заменившей Сергею мать.

1875, 7 июля — рождение Валентина Дягилева, единокровного брата Сергея.

1876, начало мая — середина июля — семейная поездка в Пермь и Бикбарду к родителям П. П. Дягилева. Дебют Серёжи в живых картинках на сцене бикбардинского театра (он исполняет роли Красной Шапочки и Мальчика-с-пальчика).

1876, конец ноября — 1877, 20 апреля — путешествие семьи Дягилевых во Францию (Париж, Ментона, Ницца и Монте-Карло).

1876–1878 — Павел Дмитриевич Дягилев (дед Сергея) жертвует 4300 рублей на строительство каменного здания Городского театра в Перми.

1878, 13 мая — рождение брата Юрия (Георгия) Дягилева. Это имя ему даёт по святкам единокровный брат Сергей, научившийся к тому времени читать.

Лето — вторая семейная поездка в Пермь и Бикбарду.

1879, август — переезд семьи Дягилевых из Санкт-Петербурга в Пермскую губернию. Первый год они живут в Бикбарде, где Сергей начинает получать домашнее образование в так называемом «Бикбардинском университете».

1880, осень — семья Сергея поселяется в Перми в большом доме его деда П. Д. Дягилева на Сибирской улице. П. П. Дягилев возглавляет Пермский музыкальный кружок, сменив на этом посту старшего брата И.

П. Дягилева, основателя кружка.

1882, 29 июля — концерт в бикбардинском театре по случаю приезда гостей Панаевых, родителей Е. В. Дягилевой. В концерте участвуют все музыканты большого дягилевского семейства и А. В. Панаева (тогда уже известная певица, любимица П. И. Чайковского).

1883, 21 января — смерть П. Д. Дягилева.

Сентябрь — Сергей поступает во второй класс Пермской мужской классической гимназии им. Александра I.

1885, август — поездка с мачехой в Москву (где они посещают Кремль и Всероссийскую ремесленную выставку на Ходынском поле) и Новгородскую губернию к бабушке и дедушке Панаевым в их усадьбу Байнёво вблизи Валдайского Иверского монастыря.

1886, 1 июля — 1 августа — путешествует вместе с дядей И. П. Дягилевым на пароходе по Каме, Волге и Каспийскому морю, посещает города Баку, Тифлис (Тбилиси), Владикавказ и Петровск (Махачкала).

28 октября — «мужской разговор» с отцом, который сообщает Сергею, что Е. В. Дягилева не родная его мать, а мачеха. Его отношение к ней не изменится, и он по-прежнему будет называть её мамой.

1887, 21 марта и 18 апреля — «Русские исторические концерты с живыми картинами» в пермском Городском театре, организованные по инициативе Дягилевых, с участием многих членов их семьи и Пермского музыкального кружка. Идею своих родителей С. Дягилев блестяще реализует спустя 20 лет в Париже.

14 октября — на семейном концерте в гостиной дома Дягилевых впервые исполняется сочинённый Сергеем для голоса и фортепиано романс на стихи графа А. К. Толстого «Ты помнишь ли, Мария...» (это единственная сохранившаяся до наших дней нотная запись музыкального сочинения С. Дягилева).

1888, 4 марта — на литературно-музыкальном вечере в мужской гимназии исполняет романсы Чайковского и Мендельсона, фортепианные пьесы Ф. Шопена и А. Рубинштейна.

30 апреля — смерть в Санкт-Петербурге А. И. Дягилевой (урожд. Сульменево́й), бабушки Сергея. Её похороны состоятся в Перми.

1890, 7 февраля — на литературно-музыкальном вечере в актовом зале Мариинской женской гимназии вместе с оркестром Пермского музыкального кружка исполняет первую часть Концерта для фортепиано Р. Шумана, в другом номере выступает в качестве аккомпаниатора хора. «Пермские губернские ведомости» опубликуют заметку о большом успехе этого вечера, упомянув гимназиста С. Дягилева.

23 мая — объявляется несостоятельность Дягилевых, свидетельствующая о их разорении.

Лето — заканчивает Пермскую гимназию и едет в Петербург. Гостит в селе Богдановском, псковском имении своих родственников Философовых. Вместе с кузеном Д. Философовым совершает двухмесячное заграничное путешествие по большим и малым городам (около двадцати) Австро-Венгрии, Северной Италии, Швейцарии и Германии.

Осень — поступает (без экзаменов) на юридический факультет Петербургского университета. Знакомится с А. Бенуа, В. Нувелем, Л. Бакстом и К. Сомовым. Посещает занятия кружка самообразования в доме Бенуа. С октября живёт в квартире Философовых на улице Галерной, 12.

1891, конец июня — начало июля — поездка в Пермь.

Осень — поселяется в снятой им квартире (тоже на Галерной улице, 28) со сводными братьями и няней Дуней. Занимается музыкой, берёт уроки пения у своей тётки А. Панаевой-Карцовой, регулярно посещает столичные театры. Участвует в деятельности музыкальных кружков и салонов в артистических домах Петербурга.

1892, 16 января — вместе с Д. Философовым посещает Л. Н. Толстого в Хамовниках.

Лето — поездка с Философовым в Германию, Италию и Францию. Преследуя музыкальные интересы, в Байройте слушает оперный цикл Р. Вагнера, специально заезжает в Бад-Ишль (Австрия) и посещает И. Брамса. *Конец лета* проводит у Философовых в Богдановском, где выступает с кузеном Н. Дягилевым в домашних концертах, исполняя в том числе свои музыкальные сочинения. На его петербургскую квартиру прибывает из Перми, из отчего дома, рояль фирмы «Бехштейн».

1893, в течение года — занимается теорией музыки и композицией, берёт частные уроки у профессоров Петербургской консерватории С. И. Габеля и Г. Ф. Соловьёва. *Весной* его родители навсегда уезжают из Перми. *С осени* регулярно устраивает музыкальные вечера на своей квартире. Навещает больного П. И. Чайковского (приходившегося дальним родственником Дягилевым), после его кончины участвует в панихиде и похоронах. На смерть Чайковского сочиняет сонату для скрипки и фортепиано. Взяв учебный отпуск, в *конце года* едет с Философовым во Францию и Италию. Встречается в Париже с Э. Золя, К. Сен-Сансом, Ж. Массне и Э. Шабрие, в Генуе — с Дж. Верди.

1894, *весной* — возвращается из-за границы, навещает родителей в Балте (Подольской губернии, ныне Одесской области), где служит его отец. Берёт вокальные уроки у итальянского певца А. Котоньи, преподававшего в

Петербургской консерватории.

Сентябрь — посещает Н. А. Римского-Корсакова, который охлаждает его мечты о музыкальной карьере.

В течение года — знакомится с И. Е. Репиным.

1895, весна — лето — посещает во время путешествия по Германии, Голландии, Бельгии и Франции 24 музея и 14 ателье художников. Пополняет свою коллекцию картин и мечтает о создании музея современного искусства в Петербурге. Переезжает в квартиру на Литейном проспекте, 45.

1896, в течение года — публикует в столичной прессе первые четыре статьи о художественных выставках в Санкт-Петербурге и Германии. Оканчивает университет. Подаёт прошение в консерваторию о принятии его в число вольнослушателей и продолжает брать уроки пения у Котоньи. Задумав свой первый выставочный проект, получает поддержку от княгини М. К. Тенишевой и вице-президента Академии художеств графа И. И. Толстого. Для формирования выставки в конце года выезжает в Германию, Францию и Англию.

1897, февраль — Выставка английских и немецких акварелистов в музее Училища технического рисования барона А. Л. Штиглица. «Это первая иностранная выставка, устроенная частным лицом, а не каким-либо обществом», — отмечает петербургская пресса. Жертвует весь доход от выставки (около 500 рублей) в пользу «недостаточных» учеников Высшего художественного училища при Академии художеств.

Апрель — принимает предложение Императорского общества поощрения художеств организовать выставку скандинавских художников.

Май — проводит собрания молодых художников в Петербурге и Москве, объявляет им о предстоящей, лично им организуемой Выставке русских и финляндских художников и об учреждении нового творческого объединения. *20 мая* письменно обращается к художникам с призывом объединиться. *Июнь — 15 августа* — объезжает мастерские художников в странах Скандинавии. В Дьеппе (Франция) при содействии портретиста Ж.-Э. Бланша знакомится с О. Уайльдом, О. Бёрдсли и Ч. Кондером.

Сентябрь — начало октября — едет вместе с Тенишевой в Гельсингфорс (Хельсинки) к открытию ежегодной художественной выставки в национальном музее Атенеум для отбора произведений на петербургскую выставку. Проектирует новый художественный журнал (названный впоследствии «Миром Искусства») и ведёт переговоры с будущими его издателями Тенишевой и Саввой Мамонтовым.

11 октября — открывает в залах Общества поощрения художеств

Выставку скандинавских художников, на которой экспонирует работы более семидесяти художников Швеции, Дании и Норвегии. По его приглашению на вернисаж в Петербург приезжают А. Цорн и Ф. Таул оу.

Ноябрь — декабрь — отбирает экспонаты для русско-финляндской выставки в мастерских художников Петербурга, Москвы и Гельсингфорса. Публикует статью «Современная скандинавская живопись» в журнале «Северный вестник» (№ 11).

1898, 16 января — 15 февраля — Выставка русских и финляндских художников в Музее училища барона Штиглица (около трёхсот работ тридцати авторов). Сбор от выставки снова поступает в пользу «недостаточных» учеников Высшего училища при Академии художеств.

4 марта — публикует под псевдонимом Паспарту в «Петербургской газете» интервью «У г. Шаляпина», в котором затрагивает проблемы музыкального театра в России и за границей.

18 марта — подписывает с М. К. Тенишевой и С. И. Мамоновым договор об издании нового журнала «Мир Искусства» и становится его редактором.

Начало мая — встречается в Париже с О. Уайльдом, которому предлагает сотрудничество и просит оказать содействие в приобретении рисунков Бёрдсли.

Май — экспонирует уменьшенный вариант русско-финляндской выставки в русском отделе Интернациональной художественной выставки (Сецессион) в Мюнхене. Затем до начала осени показывает эту выставку в Дюссельдорфе, Кёльне и Берлине.

20 июня — объявляет конкурс на рисунок для обложки журнала «Мир Искусства». (В конкурсе участвуют десять художников, побеждает К. Коровин.)

Июль — в Богдановском вместе с Философовым работает над программной статьей «Сложные вопросы» для первых номеров журнала «Мир Искусства».

10 ноября — выход из печати журнала «Мир Искусства», сдвоенного № 1/2 за 1899 год.

Конец ноября — декабрь — в Париже отбирает вместе с Тенишевой работы художников для предстоящей первой выставки журнала. С той же целью посещает ряд европейских стран.

1899, 18 января — 22 февраля — Первая международная художественная выставка картин журнала «Мир Искусства» в Музее барона Штиглица. Вместе с русскими и финскими художниками выставляются известные мастера из семи европейских стран, а также США

(62 художника, более трёхсот произведений). Кроме работ, взятых непосредственно от художников, экспонаты для выставки предоставляют 12 коллекционеров Петербурга, Москвы, Гельсингфорса, Парижа, Лондона и Берлина. 8 февраля В. В. Стасов публикует разгромную статью о дягилевской выставке («Подворье прокажённых»). Столичная пресса называет выставку декадентской.

Апрель — И. Е. Репин порывает отношения с Дягилевым и «Миром Искусства». П. Е. Щербов рисует карикатуру «Идиллия (Корова, которую доят разные прохвосты)», оскорбившую особенно Тенишеву. 17 апреля Дягилев вместе с Философовым устраивает скандал сотруднику газеты «Новое время» В. П. Буренину. Готовит номер журнала, посвященный 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина.

Конец лета — начало осени — конфликт с Тенишевой и банкротство Мамонтова осложняют финансовое положение журнала «Мир Искусства». Журнал продолжает существовать на временные субсидии от частных лиц.

10 сентября — поступает на службу чиновником особых поручений при директоре Императорских театров князе С. М. Волконском.

1 октября — получает дополнительную должность редактора «Ежегодника Императорских театров». Привлекает к изданию «Ежегодника» и оформлению театральных спектаклей художников «Мира Искусства».

Октябрь — ноябрь — предлагает Волконскому организовать сезон симфонических концертов с участием немецкого дирижёра Ф. Мотля и преобразовать «Ежегодник Императорских театров» в театрально-литературный журнал «Пантеон» (проекты не осуществились).

1900, январь — утвержден редактором-издателем журнала «Мир Искусства».

28 января — 26 февраля — Вторая выставка картин журнала «Мир Искусства» в Музее барона Штиглица (220 произведений более тридцати отечественных художников).

24 февраля — проводит в своей квартире (редакции «Мира Искусства») собрание художников с целью выработать правила следующих выставок журнала и избрать распорядительный комитет. В состав комитета избирают Серова, Бенуа и Дягилева. Вопрос о приглашении иностранных художников (кроме финляндских) решается отрицательно. Собрание художников подписывает протокол и тем самым документально оформляет организацию общества вокруг журнала «Мир Искусства».

Июнь — дягилевский журнал благодаря содействию В. А. Серова получает субсидию от императора Николая II (15 тысяч рублей в год в

течение трёх лет).

Октябрь — едет в Париж на Всемирную выставку, на которой все главные награды (золотые и серебряные медали) по русскому художественному отделу получают художники «Мира Искусства».

Осень — выход в свет «Ежегодника Императорских театров. Сезон 1899/1900» под редакцией Дягилева и альбома «15 литографий русских художников» (издание журнала «Мир Искусства»).

Конец года — переезжает в квартиру на набережной Фонтанки, 11.

1901, 5 января — 4 февраля — Третья выставка картин журнала «Мир Искусства» в залах Императорской академии художеств. В отдельном разделе экспозиции посмертно выставляет работы И. Левитана. Стасов публикует статью «Декаденты в Академии». Выставку посещает Николай II с членами императорской семьи.

Февраль — сбор от выставки поступает в пользу нуждающихся учеников Высшего художественного училища при Академии художеств. На XXIX выставке передвижников Репин выставляет картину «Иди за мною, Сатано» («Искушение Христа»), где в образе Сатаны многие зрители угадывают черты Дягилева.

15 марта — уволен со службы в Императорских театрах в результате конфликта с Волконским.

Апрель — поступает на службу в Императорскую канцелярию и продолжает заниматься только художественными делами, в том числе придворным театром.

Май — начало июня — организует по просьбе великого герцога Гессенского (брата русской императрицы) выставку современных русских художников в Дармштадте. Посещает Берлин, Дрезден и Париж для ознакомления с художественными выставками, о которых вскоре опубликует свои обзорные статьи («Парижские выставки» и «Выставки в Германии») в журнале «Мир Искусства».

Конец июня — 21 августа — гостит у Философовых в Богдановском. Работает над статьями для журнала и книгой о художнике Д. Г. Левицком. Составляет проект многотомного издания, посвящённого русской живописи XVIII века.

Осень — по теме Левицкого общается с коллекционерами, занимается в архивах и музеях. Публикует статью «О русских музеях». Издаёт альбом, посвящённый творчеству Левитана. *Декабрь* — В. Нувель, А. Нурок и В. Каратыгин организуют «Вечера современной музыки», являющиеся своеобразным музыкальным филиалом объединения «Мир Искусства». Нередко в залах, где проходят концерты, мирискусники устраивают

однодневные художественные выставки. Ежегодно «современники» проводят пять-шесть концертов. Их некоммерческое предприятие просуществует до 1912 года.

1902, 9 марта — 21 апреля — Четвёртая выставка картин журнала «Мир Искусства» в залах Пассажа (218 работ тридцати трёх художников).

Апрель — выход в свет монографии Дягилева «Русская живопись в XVIII веке. Том I: Д. Г. Левицкий. 1735–1822».

Июнь — выход в свет книги А. Бенуа «История русской живописи в XIX веке», в которой творчество художников «Мира Искусства» и деятельность Дягилева получают высокую оценку.

5 июля — по прошению Дягилева Николай II продлевает субсидию на издание журнала «Мир Искусства» (на этот раз 10 тысяч рублей в год в течение трёх лет).

15 ноября — декабрь — выставка картин журнала «Мир Искусства» в доме Грачёва в Москве (около 280 произведений двадцати авторов). Расходы по устройству выставки берёт на себя коллекционер и меценат В. В. фон Мекк.

1903, 26 января — открытие выставки «Современное искусство» в особняке на Большой Морской улице в Петербурге. На этой выставке, организованной князем С. Щербатовым и В. фон Мекком, мирискусники Бакст, Бенуа, Головин, Грабарь, Коровин и Лансере выступают как дизайнеры и декораторы. Дорогостоящее предприятие осенью терпит крах. Дягилев опубликует об этой выставке статью.

13 февраля — 23 марта — Пятая выставка картин журнала «Мир Искусства» в залах Общества поощрения художеств (около трёхсот работ тридцати девяти художников). Новыми участниками выставки являются А. Архипов, М. Добужинский, С. Иванов, Т. Луговская (Дягилева), А. Матвеев, К. Юон.

15 февраля — собрание петербургских и московских художников с участием Дягилева решает прекратить выставки «Мира Искусства» и московской группы «36 художников» и основать новое общество. Дягилева обвиняют в диктаторстве.

Лето — обдумывает сложившуюся ситуацию, ищет пути обновления журнала. Временно склоняется к мысли об учреждении нового литературно-художественного журнала и предлагает А. П. Чехову возглавить в нём литературный отдел (писатель отклоняет предложение). Возобновляет отношения с Тенишевой.

16 декабря — учредительное собрание общества «Союз русских художников» в Москве избирает Дягилева своим действительным членом.

1904, март — публикует на основе архивных материалов статью «Портретист Шибанов», которой открывает новое имя в истории русской живописи XVIII века.

Март — апрель — выступает инициатором выставки русского портрета, добивается её субсидирования и покровительства от Николая II, приглашает возглавить выставочный комитет великого князя Николая Михайловича и назначается генеральным комиссаром выставки.

Весна — лето — осень — в поисках портретов совершает полугодовой объезд русских имений (более ста), переписывается и встречается с коллекционерами.

25 сентября — Императорская академия наук присуждает Дягилеву высшую Уваровскую премию за книгу о художнике Левицком.

Осень — привлекает к оформлению портретной выставки в Таврическом дворце художников Бакста, Бенуа, Добужинского, архитекторов В. А. Щуко, Н. Е. Лансере, А. И. Таманова (первоначально вернисаж был назначен на январь 1905 года).

Ноябрь — Тенишева вновь соглашается субсидировать журнал «Мир Искусства» с условием изменить состав редакции (вывести Бенуа и пригласить Рериха). Когда журнал объявляет о подписке на следующий год, она отказывается от своего намерения по причине несоблюдения её условий. Конец года — издаёт предполагаемый список портретов, отобранных для выставки.

1905, 6 марта — в Таврическом дворце открывает Историко-художественную выставку русских портретов, на которой экспонирует более 2300 портретов работы почти четырёхсот художников и принадлежащих пятистам владельцам. Готовит к изданию каталог выставки в восьми выпусках.

18 марта — сообщает И. С. Остроухову своё окончательное решение о прекращении издания журнала «Мир Искусства».

24 марта — московские художники, коллекционеры и любители искусств чествуют Дягилева в ресторане «Метрополь». Произносит речь, опубликованную вскоре журналом «Весы» под названием «В час итогов».

Апрель — выход последнего номера журнала «Мир Искусства» (№ 12 за 1904 год). По причине финансовых затруднений частично распродаёт свою коллекцию картин.

26 сентября — закрытие портретной выставки в Таврическом дворце. Посещаемость выставки составляет около сорока пяти тысяч человек. Доход от выставки (60 тыс. руб.) перечисляется в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. Октябрь — составляет проект издания «Словаря

русских портретов» (не осуществлён).

15 ноября — по поручению И. И. Толстого (министра народного просвещения) составляет в адрес Министерства Императорского двора докладную записку, в которой поднимает вопросы реформирования художественной жизни России и обосновывает необходимость объединения учреждений искусств в особое ведомство.

1906, 24 февраля — 26 марта — организует выставку современной русской живописи под прежним названием «Мир Искусства» в Екатерининском зале шведской лютеранской церкви в Петербурге. Вместе с работами мирискусников впервые выставляет картины М. Ларионова, Н. Милиоти, С. Судейкина, Н. Ульянова, Н. Феофилактова, А. Явленского. В особом разделе выставки размещает посмертную экспозицию из шестидесяти пяти произведений В. Борисова-Мусатова.

20 апреля — просит находящегося в Париже Бенуа возбудить вопрос об устройстве русского отдела на Осеннем салоне и обещает показать французам «настоящую Россию».

10 (23) мая — 30 мая (12 июня) — в Париже ведёт переговоры об организации выставки русского искусства при Осеннем салоне. Знакомится с графиней де Греффюль, которая станет почётным членом комитета русской выставки, возглавляемого великим князем Владимиром Александровичем.

2 (15) октября — 29 октября (И ноября) — выставка «Два века русской живописи и скульптуры» в двенадцати залах Гранд-Пале при Осеннем салоне в Париже (750 произведений более ста художников). Дягилев организует на выставке несколько концертов русской камерной музыки и лекцию А. Бенуа о русской живописи.

Ноябрь — декабрь — перевозит выставку в Берлин и экспонирует в Салоне Э. Шульте. Общается с посетившим выставку императором Германии Вильгельмом II. Возвращается в конце декабря в Париж, где ведёт переговоры о русской секции на Венецианской биеннале и будущих концертах русской музыки в Парижской опере.

1907, 9 (22) апреля — открытие VII Интернациональной художественной выставки в Венеции. Экспонирует сокращённый вариант парижской выставки русского искусства (около ста живописных и скульптурных работ тридцати трёх авторов). Апрель — просит Н. А. Римского-Корсакова оркестровать вставку с курантами в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов» для парижской премьеры, запланированной на следующий год.

3 (16) — 17 (30) мая — организует пять Русских исторических

концертов в Париже в Национальном театре оперы с участием композиторов Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, С. Рахманинова, А. Скрябина, солистов Ф. Шаляпина, Ф. Литвин, Д. Смирнова, И. Гофмана.

14 (27) мая — принимает участие в рауте, организованном в честь русских артистов по инициативе К. Сен-Санса в парижском зале Плейель.

Конец года — знакомится с В. Нижинским.

1908, начало года — заключает договоры с оперными певцами, режиссёром А. Саниным и театральными художниками. Снаряжает И. Билибина в этнографическую экспедицию в Архангельскую и Вологодскую губернии для сбора древнерусских костюмов и предметов быта с целью использовать этот материал в сценографии будущей постановки.

6 (19) мая — 22 мая (4 июня) — представляет в Париже семь премьерных спектаклей оперы «Борис Годунов» (М. Мусоргский А. Санин А. Головин, А. Бенуа, К. Юон, И. Билибин и др.) с участием Шаляпина на сцене Парижской оперы. Знакомится с Мисей Эдвардс (впоследствии Серт).

23 мая (5 июня) — организует в парижском зале Гаво концерт хора Императорского Большого театра под управлением хормейстера У. И. Авранека.

Июнь — подписывает контракт с Г. Астрюком о первом оперно-балетном Русском сезоне в Париже в 1909 году. Принимает на себя финансовую ответственность, подбор артистов Императорских театров, наличие реквизита для всех спектаклей и организацию комитета покровителей, возглавляемого великим князем Владимиром Александровичем и его супругой.

Июль — отдыхает в Венеции (с некоторых пор ежегодно бывает в этом полюбившемся ему городе).

Ноябрь — декабрь — в прессе высказывает идею создания в Париже «Русского дома» с концертным, выставочным и библиотечным залами (проект не осуществится).

1909, начало года — приглашает к сотрудничеству хореографа М. Фокина и балетного режиссёра С. Григорьева. Проводит заседания негласного (так называемого Дягилевского) комитета по организационным и репертуарным вопросам Русского сезона. Знакомится с молодым композитором И. Стравинским.

Февраль — подписывает договоры с артистами Императорских театров в Петербурге и Москве. Заказывает В. Серову эскиз афиши-плаката для Русских сезонов с портретным изображением А. Павловой.

Середина марта — организует балетные репетиции в Эрмитажном

театре, но по причине дворцовых интриг телеграммой из Царского Села (от 17 марта) Николай II приказывает их прекратить (как и выдачу костюмов и декораций для дягилевской антрепризы). Репетиции переносятся в Екатерининский театр (с осени — «Кривое зеркало»).

1 — 18 мая (н. с.) — перевозит в Париж труппу (около трёхсот человек), организует репетиции в Театре Шатле (зрительный зал и сцена которого перестраиваются по его требованию), устраивает публичную генеральную репетицию.

19 мая — 18 июня — первый Русский сезон в Париже, в Театре Шатле. Премьера оперы «Иван Грозный» («Псковитянка») (Н. Римский-Корсаков А. Санин А. Головин, Н. Рерих, Д. Стеллецкий) с участием Шаляпина. Исполняются отдельные акты из русских опер: 2-й акт «Князя Игоря» с «Половецкими плясками» (А. Бородин А. Санин, хореограф М. Фокин Н. Рерих), 1-й акт «Руслана и Людмилы» (М. Глинка А. Санин К. Коровин), 3-й акт «Юдифи» (А. Серов А. Санин В. Серов, Л. Бакст), 2-й акт и 2-я картина 4-го акта «Бориса Годунова». Премьеры балетов «Павильон Армиды» (Н. Черепнин М. Фокин А. Бенуа), «Сильфиды» (Ф. Шопен М. Фокин А. Бенуа), «Клеопатра» (А. Аренский, А. Глазунов, М. Глинка и др. М. Фокин Л. Бакст) и дивертисмент «Пир» (А. Глазунов, М. Глинка, М. Мусоргский и др. М. Фокин К. Коровин, Л. Бакст, А. Бенуа и др.).

19 июня — организует выступление балетной труппы на приёме в честь дипломатического корпуса в Министерстве иностранных дел Франции и на гала-концерте в пользу Французского артистического общества на сцене Парижской оперы. Правительство Франции награждает А. Павлову, Т. Карсавину, М. Фокина, В. Нижинского и С. Григорьева орденом Академической пальмы.

20 июня — организует частное выступление артистов Русского сезона в парке парижского особняка Эфрусси де Ротшильд на авеню дю Буа.

Июль — в Париже ведёт переговоры о Русском сезоне 1910 года, заказывает балеты М. Равелю и К. Дебюсси, обсуждает перспективы совместной работы с Ж. Кокто. Обязуется выплатить Г. Астрюку долг (15 тысяч франков) за прошедший сезон.

Август — предлагает А. Лядову написать балет «Жар-птица» к 1 февраля 1910 года (сотрудничество не состоится).

Ноябрь — выступает в российской прессе в защиту Б. Анисфельда, которому Академия художеств отказывает в звании художника. Проводит заседания Дягилевского комитета по планам на будущий сезон. Обсуждает репертуар.

Декабрь — заказывает Стравинскому балет «Жар-птица». Подписывает

контракт с Парижской оперой на 100 тысяч франков.

1910, начало года — заключает новые ангажементы с русскими артистами.

Март — апрель — обращается с ходатайством о субсидии к Николаю II (который в начале апреля решает выдать 25 тысяч рублей, но через неделю отказывает в поддержке). Берёт ссуды в банках, ищет спонсоров и ведёт переговоры с бароном Д. Г. Гинцбургом, будущим содиректором антрепризы Русских сезонов за границей. Отказывается от оперных спектаклей в предстоящем сезоне.

Апрель — середина мая — организует в театре «Кривое зеркало» балетные репетиции пяти премьерных и пяти прошлогодних спектаклей. Заказывает новые декорации и костюмы.

21–28 мая — гастроль в Германии. Пять спектаклей в Берлине, в Театре дес Вестене. Премьера балета «Карнавал» (Р. Шуман М. Фокин Л. Бакст).

4 июня — открытие Русского сезона в Париже на сцене Оперы. Премьера балета «Шехеразада» (Н. Римский-Корсаков М. Фокин Л. Бакст).

6 и 13 июня — выступления в Бельгии. Два спектакля в Королевском театре де ла Монне в Брюсселе входят в культурную программу Всемирной выставки.

7–30 июня — продолжение Сезона в Париже. Премьеры балетов «Жар-птица» (И. Стравинский М. Фокин А. Головин, Л. Бакст), «Жизель» (А. Адан Ж. Коралл и, Ж. Перро, М. Петина А. Бенуа) и дивертисмента «Ориенталии» (А. Аренский, А. Бородин и др. М. Фокин К. Коровин, Л. Бакст).

15 и 20 июня — два русско-французских гала-концерта с участием артистов Парижской оперы.

2–9 июля — организует четыре дополнительных выступления «ввиду небывалого успеха». Однако в общей сложности убыток антрепризы составляет 100 тысяч франков.

Июль — ведёт переговоры с директорами оперных театров Лондона, Нью-Йорка и Буэнос-Айреса. Обеспечивает при посредничестве Астряка долгосрочные ангажементы на два года вперёд. Заказывает французскому композитору Р. Ану «индийский» балет по сценарию Ж. Кокто.

Сентябрь — полемизирует в петербургской прессе с директором Императорских театров В. А. Теляковским (по поводу его консервативной деятельности и скудости театрального репертуара) и вдовой Римского-Корсакова (о купированном исполнении сочинений композитора).

Осень — декабрь — принимает решение основать постоянную

балетную труппу «Русские балеты Сергея Дягилева».

1911, январь — принимает в труппу В. Нижинского (уволенного из Мариинского театра), заключает контракты с Т. Карсавиной, А. Большом, балетмейстером М. Фокиным и педагогом Э. Чекетти. Командирует Н. Безобразова в Варшаву ангажировать артистов балета.

Март — в честь приехавшего в Петербург (по приглашению Дягилева) Р. Ана устраивает вечер, на котором впервые исполняется на двух роялях музыка нового балета «Синий бог». Организует в Монте-Карло резиденцию «Русских балетов» для репетиций и перевозит в Монако балетную труппу (около тридцати танцовщиков).

9—30 апреля — первый Сезон в Монте-Карло на сцене театра Opéra de Монте-Карло. Премьеры балетов «Видение розы» (К. М. фон Вебер М. Фокин Л. Бакст) и «Нарцисс» (Н. Черепнин М. Фокин Л. Бакст).

13—30 мая — первый Сезон в Риме. Выступления труппы «Русские балеты» (из 90 человек) в Театре Костанци проходят в рамках культурной программы Международной художественной выставки в Риме (приуроченной к 50-летию объединения Италии).

6—17 июня — парижский Сезон в Театре Шатле. Премьеры балетов «Садко» («Подводное царство» из оперы «Садко») (Н. Римский-Корсаков М. Фокин Б. Анисфельд, Л. Бакст) и «Петрушка» (И. Стравинский М. Фокин А. Бенуа). Организует симфонические антракты, в которых исполняется интерлюдия «Сеча при Керженце» (из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже») на фоне занавеса Н. Рериха.

21 июня — 31 июля — первый Сезон в Лондоне на сцене театра «Ковент-Гарден», связанный с торжествами в честь коронации Георга V. Выступления труппы «Русские балеты» (из ста танцовщиков) чередуются с итальянской оперой.

Сентябрь — декабрь — ведёт переговоры о Сезоне в Санкт-Петербурге, который планирует на начало следующего года. Арендует новый театр Народного дома Николая II на Кронверкском проспекте (сезон не состоится, так как в январе 1912 года театр сгорит).

16 октября — 9 декабря — продолжение лондонского Сезона. В спектаклях дягилевской антрепризы участвуют звёзды Императорского балета М. Кшесинская и А. Павлова. Премьера двухактной версии балета «Лебединое озеро» (П. Чайковский М. Петипа, Л. Иванов К. Коровин, А. Головин). *24—31 декабря* — Рождественский сезон в Парижской опере.

1912, 8 января — 12 февраля — гастроль в Берлине на сцене Театра дес Вестене. Подписывает контракт о пятидесяти трёх представлениях в

Германии в течение этого года.

13–15 февраля — три выступления в Дрездене. Посещает вместе с Нижинским Школу музыки и ритма Жак-Далькроза в Хеллерау (под Дрезденом).

19 февраля — 3 марта — Сезон в Вене в Театре Хоф-Опера с участием Кшесинской (она будет выступать в «Русских балетах» до начала мая).

5–12 марта — гастролы в Будапеште, после которых труппа отправляется в Монако готовить новую программу для парижского Сезона.

8 апреля — 5 мая — Сезон в Монте-Карло.

13 мая — 10 июня — Сезон в Париже на сцене Театра Шатле. Премьеры балетов «Синий бог» (Р. Ан М. Фокин Л. Бакст), «Тамара» (М. Балакирев М. Фокин Л. Бакст), «Дафнис и Хлоя» (М. Равель М. Фокин Л. Бакст). Сенсационный дебют Нижинского-хореографа в балете «Послеполуденный отдых фавна» (К. Дебюсси В. Нижинский Л. Бакст). Фокин покидает труппу Дягилева.

12 июня — 1 августа — Сезон в Лондоне, в театре «Ковент-Гарден». Организует несколько частных выступлений солистов труппы в домах английской знати.

6–16 августа — дает пять спектаклей в театре при казино в Довиле, модном курорте на побережье Франции (Нормандия).

Лето — заказывает новые балеты: Дебюсси — «Игры», Р. Штраусу — «Легенду об Иосифе».

30 октября — 12 ноября — гастролы в Кёльне, Франкфурте, Мюнхене и Дрездене.

21 ноября — 19 декабря — Сезон в Берлине на сцене Театра Кроль-Опера.

21 декабря — выступление в Бреслау (Вроцлав).

27 декабря — 1913, 7 января — гастролы в Будапеште.

1913, начало января (по юлианскому календарю) — заключает в Санкт-Петербурге и Москве договоры с балетными и оперными артистами Императорских театров на предстоящие сезоны в Париже и Лондоне. Заказывает декорации для парижских премьер С. Судейкину, Ф. Федоровскому и К. Юону.

10–16 января — пять спектаклей в Вене, где оркестр Венской придворной оперы поначалу саботирует исполнение «Петрушки» Стравинского.

18–26 января — гастролы в Праге, Лейпциге и Дрездене.

4 февраля — 7 марта — лондонский Сезон в театре «Ковент-Гарден».

14 марта — выступление в Лионе, после чего труппа уезжает в

Монако на репетиции.

Март — в Петербурге и Москве заключает договоры с артистами, заказывает театральные костюмы, работает в Императорской публичной библиотеке с рукописным клавиром оперы Мусоргского «Хованщина».

9 апреля — 6 мая — Сезон в Монте-Карло.

15 мая — 23 июня — оперно-балетный Сезон в Париже, в Театре Елисейских Полей. Организует в фойе театра посвященную «Русским балетам» выставку из ста этюдов Валентины Гросс. Представляет с участием Шаляпина в главных партиях новые постановки опер «Борис Годунов» (М. Мусоргский А. Санин К. Юон, Л. Бакст, И. Билибин), «Хованщина» (М. Мусоргский А. Санин Ф. Федоровский). Премьеры балетов «Игры» (К. Дебюсси В. Нижинский Л. Бакст), «Весна священная» (И. Стравинский В. Нижинский Н. Рерих) и «Трагедия Саломеи» (Ф. Шмитт Б. Романов С. Судейкин).

24 июня — 25 июля — продолжение оперно-балетного Сезона в Лондоне на сцене Королевского театра Друри-Лейн. Впервые знакомит английскую публику с пением Шаляпина и русскими операми — «Борис Годунов», «Хованщина», «Иван Грозный» («Псковитянка»).

Начало августа — в Баден-Бадене обсуждает вместе с Бакстом, Бенуа и Нижинским замысел постановки бессюжетного балета на музыку Баха (проект не осуществится).

15 августа — отправляет из Англии на судне «Эйвон» труппу «Русские балеты» во главе с бароном Гинцбургом на гастроли в Южную Америку (Аргентина, Уругвай, Бразилия). *11 сентября — 5 октября* труппа выступает в Буэнос-Айресе, в Театре Колон; *7 и 9 октября* даёт два представления в Монтевидео; *17 октября — 1 ноября* выступает на сцене Муниципального театра в Рио-де-Жанейро. В конце ноября труппа возвращается в Россию.

Сентябрь — ноябрь — отдыхает в Венеции. Готовит очередной Сезон и заключает договоры о гастролях в Париже, Лондоне и Берлине. В Петербурге и Москве встречается с Дебюсси (приехавшим в Россию), Шаляпиным, Скрябиным, Станиславским, Ларионовым и Гончаровой. Планирует и обсуждает новый репертуар.

Декабрь — отказывается от работы с Нижинским и вновь подписывает контракт с Фокиным.

В течение года — продолжает вести переговоры о гастролях «Русских балетов» в Петербурге и Москве с разными учреждениями и лицами.

1914, начало года — приглашает в труппу московского танцовщика Л. Мясина.

2 февраля — 8 марта — выступления в Праге, Штутгарте, Кёльне, Гамбурге, Лейпциге, Ганновере и Бреслау.

11–27 марта — Сезон в Берлине на сцене Театра на Ноллендорфплац.

30 марта — спектакль в Цюрихе.

11–29 апреля — Сезон в Монте-Карло. Премьера балета «Бабочки» (Р. Шуман М. Фокин М. Добужинский, Л. Бакст).

14 мая — 6 июня — оперно-балетный Сезон в Париже на сцене Национального театра оперы. Премьеры балетов «Легенда об Иосифе» (Р. Штраус М. Фокин Х. М. Серт, Л. Бакст), «Шехеразада» (в новой редакции без купюр в партитуре), «Мидас» (М. Штейнберг М. Фокин М. Добужинский), оперы-балета «Золотой петушок» (Н. Римский-Корсаков М. Фокин Н. Гончарова) и оперы «Соловей» (И. Стравинский А. Санин, А. Бенуа, Б. Романов А. Бенуа).

30 мая — 25 июля — оперно-балетный Сезон в Лондоне, в Театре Друри-Лейн. Премьеры опер «Князь Игорь» (А. Бородин А. Санин Н. Рерих) с участием Ф. Шаляпина и «Майская ночь» (Н. Римский-Корсаков А. Санин Ф. Федоровский). Знакомится с Сергеем Прокофьевым, которому предлагает написать балетную музыку.

Август — в начале мировой войны приезжает в Россию в связи с кончиной (20 июля / 2 августа) в Петергофе отца, генерал-майора П. П. Дягилева. Это его последнее посещение России.

Конец лета — декабрь — проводит время в Италии (Милан, Флоренция, Рим), где 10 октября подписывает контракт на продолжительное турне по городам США в начале 1916 года. Военные события отменяют запланированные на осень гастрели в Германии. Труппа «Русские балеты» практически рассыпается.

1915, январь — принимает участие вместе с Бакстом и Стравинским в организации благотворительных (в пользу бельгийцев и поляков) концертов русской музыки в Риме и Женеве. Февраль — март — приглашает из России Прокофьева, организует в римском концертном зале Августеум его дебютное выступление (7 марта) и заказывает ему балет «Шут» (по сказке Пермской губернии из сборника А. Афанасьева). Знакомится с Ф. Маринетти, Д. Балла, Ф. Делперо и другими итальянскими футуристами.

Май — декабрь — живёт в Швейцарии, снимает виллу Бельрив в Уши недалеко от Лозанны. Приглашает из России Н. Гончарову и М. Ларионова. Обсуждает планы будущих постановок (в том числе несостоявшийся балет «Литургия»). К концу года формирует новую труппу танцовщиков из России и Европы без былых звёзд.

20 и 29 декабря — организует в Женеве и Париже (в Опере) гала-

концерты в пользу Красного Креста с участием певицы Фелии Литвин. Женевская премьера балета «Полуночное солнце» (Н. Римский-Корсаков Л. Мясин М. Ларионов).

1916, 1 января — из Бордо на судне «Лафайет» отправляется с труппой (из шестидесяти человек) в Соединённые Штаты Америки.

17 января — 29 апреля — совершает гастрольную поездку по семнадцати городам США, включая Бостон, Филадельфию и Чикаго. В Вашингтоне 25 марта «Русские балеты» участвуют в благотворительном концерте в пользу русских раненых солдат. В Нью-Йорке труппа выступает дважды: 17–29 января в Театре Сенчури и 3–29 апреля в Метрополитен-опере, где с 12 апреля танцует Нижинский (по условию договора). Получает от короля Альфонсо XIII приглашение на гастроли в Испанию.

6 мая — отбывает с труппой из США на корабле «Данте Алигьери» в Кадис.

26 мая — 30 августа — первый Сезон в Испании. До 9 июня «Русские балеты» выступают в Мадриде на сцене Театра Реал. 19–26 августа труппа даёт спектакли в Театре Эугении-Виктории в Сан-Себастьяне и 28–30 августа в Бильбао. Премьеры балетов «Менины» (Г. Форе / Л. Мясин Х. М. Серт) и «Кикимора» (А. Лядов Л. Мясин / М. Ларионов).

8 сентября — провожает труппу в Америку. Вскоре уезжает в Рим с небольшой группой танцовщиков, Гончаровой и Ларионовым.

16 октября — 1917, 24 февраля — вторые североамериканские гастроли «Русских балетов» под руководством Нижинского — более пятидесяти городов США. К труппе присоединяется Ольга Спесивцева. 23 октября в Нью-Йорке премьера балета «Тиль Уленшпигель» (Р. Штраус / В. Нижинский/Р. Э. Джонс).

Октябрь-декабрь — планирует в Риме предстоящий сезон. Заказывает В. Томмазини оркестровку клавесинных произведений Д. Скарлатти для нового балета. Обсуждает творческие проекты с итальянскими футуристами.

1917, январь — заказывает Равелю балет «Зверинец» на либретто поэта-футуриста Ф. Канджулло (постановка не состоялась). 17 февраля — по его приглашению в Рим приезжают Кокто и Пикассо для работы над балетом «Парад».

Март (2-я половина) — отклоняет предложение комиссии при Временном правительстве возглавить Министерство искусств в России. Труппа «Русские балеты» из США возвращается в Испанию, затем переезжает в Рим.

7 апреля — открывает выставку «Собрание картин Леонида Мясина» в

фойе римского Театра Костанци, где экспонирует работы художников России, Испании, Италии и Франции.

9—30 апреля — Сезон в Италии (организованный в пользу Красного Креста). В Риме «Русские балеты» выступают *9—16 и 27 апреля* в семи спектаклях на сцене Театра Костанци. Две премьеры: фантазия для оркестра «Фейерверк» И. Стравинского (светокинетическая сценография Д. Балла) и балет «Женщины в хорошем настроении» (Д. Скарлатти Л. Мясин Л. Бакст) по пьесе К. Гольдони. *18—23 апреля* труппа даёт пять спектаклей в Театре Сан-Карло в Неаполе, *30 апреля* выступает во Флоренции.

11—26 мая — Сезон в Париже на сцене Театра Шатле. Премьеры балетов «Русские сказки» (А. Лядов Л. Мясин М. Ларионов, Н. Гончарова) и «Парад» (Э. Сати Л. Мясин П. Пикассо).

2—30 июня — гастролы в Испании с участием Нижинского. 11 представлений (*2—19 июня*) в Театре Реал в Мадриде и шесть спектаклей (*23—30 июня*) в Театре Лисео в Барселоне. *3 июля* — отправляет труппу под руководством С. Григорьева и администратора Р. Бароччи на гастролы в Южную Америку.

25 июля — 1 октября — второе латиноамериканское турне. «Русские балеты» выступают в Монтевидео, Рио-де-Жанейро, Сан-Паулу и Буэнос-Айресе, где *26 сентября* в Театре Колон состоится последнее выступление Нижинского в труппе Дягилева.

Июль — октябрь — отдыхает в Италии, путешествует по древним испанским городам. Организует гастролы в Испании и Португалии. Начинает сотрудничать с М. де Фальей. Способствует обучению Мясина испанским народным танцам.

5—18 ноября — «Русские балеты» дают семь спектаклей в Театре Лисео в Барселоне.

20—29 ноября — семь спектаклей на сцене Театра Реал в Мадриде.

Декабрь — 1918, 3 января — труппа выступает в Лиссабоне, в театрах Колизео и Сан-Карлос.

В течение года — разыскивает в архивах Рима, Неаполя и Милана позабытые и неизвестные музыкальные произведения Д. Чимарозы, Дж. Перголези и Дж. Россини, использованные позднее в балетах.

1918, начало года — в условиях продолжающейся войны не имеет возможности заключить новые контракты.

31 марта — 16 июня — большое турне по пятнадцати городам Испании. Приватное представление «Шехеразады» в Гранаде, в дворцовом комплексе Альгамбра. Гастролы в Мадриде и Барселоне.

Июль — заключает лондонский ангажемент на семь месяцев.

5 сентября — 1919, 29 марта — Сезон в Лондоне. «Русские балеты» участвуют в дневных и вечерних программах мюзик-холла в Театре Колизеум и дают 12 спектаклей в неделю. Труппа пополняется англичанами, уроки которым даёт Чекетти.

18 ноября — тысячное представление «Русских балетов».

В течение года — восстанавливает старый репертуар, в частности балет «Клеопатра» с новой сценографией Робера и Сони Делоне.

1919, 7—19 апреля — гастрольные выступления в Манчестере.

30 апреля — 30 июля — лондонский Сезон продолжается в Театре Альгамбра. Премьеры балетов «Волшебная лавка» (Дж. Россини Л. Мясин А. Дерен) и «Треуголка» (М. де Фалья Л. Мясин П. Пикассо). В труппу возвращается Т. Карсавина.

6 июня — смерть в Петрограде Е. В. Дягилевой (Панаевой).

29 сентября — 20 декабря — продолжение гастролей в Лондоне на сцене Театра Эмпайр.

24–30 декабря — Сезон в Парижской опере (прерванный забастовкой).

1920, январь — отвергает «Вальс» Равеля для балетной постановки, после чего их сотрудничество прекращается.

20 января — 16 февраля — продолжение парижского Сезона. Премьера балета «Песнь соловья» (И. Стравинский Л. Мясин А. Матисс).

28 февраля — 22 марта — «Русские балеты» выступают в Театре Костанци в Риме.

27 марта — 5 апреля — гастролы в Милане на сцене Театра Лирико.

13 апреля — 1 мая — Сезон в Монте-Карло.

4 мая — гала-концерт в Парижской опере в пользу русских беженцев во Франции (Ида Рубинштейн последний раз танцует в «Шехеразаде»).

8 мая — 4 июня — Сезон в Париже на сцене Оперы. Премьеры балета «Пульчинелла» (И. Стравинский на темы Дж. Перголези Л. Мясин П. Пикассо) и оперы-балета «Женские хитрости» (Д. Чимароза/Л. Мясин/Х. М. Серт).

10 июня — 30 июля — Сезон в Лондоне, в театре «Ковент-Гарден». Назначает администратором «Русских балетов» В. Нувеля.

7 июля — труппа участвует в гала-концерте в честь короля Испании Альфонсо XIII.

Лето — начало осени — знакомится с Коко Шанель, которая оказывает материальную помощь для возвращения «Весны священной» в репертуар труппы.

3 ноября — 1 декабря — «Русские балеты» совершают турне по семи городам Великобритании (в том числе Бирмингем, Лестер и Ливерпуль).

14 декабря — 27 декабря — зимний Сезон в Париже на сцене Театра Елисейских Полей. Премьера балета «Весна священная» (в новой версии Мясина). В рамках Сезона организует 21 декабря «Вечер Пикассо» и 25 декабря «Вечер Стравинского».

1921, 1 января — 6 февраля — гастролы в Риме, в Театре Костанци. Прерывает контракт с Мясиним.

4 февраля — организует (вместе с княгиней З. Н. Юсуповой) в Риме благотворительный концерт в пользу нуждающихся русских семей в Италии.

15–20 февраля — выступления в Лионе на сцене Гранд-театра.

Февраль — принимает на службу в качестве секретаря Б. Кохно (в дальнейшем либреттиста).

17 марта — 10 апреля — гастролы в Мадриде, в Театре Реал. 19 апреля — 8 мая — Сезон в Монте-Карло.

17–23 мая — короткий Сезон в Париже на сцене Театра Гетэлирик. Премьеры балетов «Шут» Прокофьева (сценография Ларионова) и «Квадро фламенко» на народную музыку (декорации и костюмы Пикассо).

26 мая — 30 июля — выступления «Русских балетов» в Лондоне, в Театре принца Уэльского.

Лето — октябрь — арендует с осени до начала следующего года другой лондонский театр для представлений «Спящей красавицы». Вносит коррективы в партитуру балета Чайковского и делает заказ Баксту на эскизы декораций и костюмов. Заказывает Стравинскому оперу «Мавра» (по поэме А. Пушкина «Домик в Коломне»). Принимает в труппу эмигрировавших из России танцовщиков.

2 ноября — 1922, 4 февраля — на сцене лондонского Театра Альгамбра «Русские балеты» дают 105 представлений «Спящей красавицы» (П. Чайковский М. Петина Л. Бакст) под названием «Спящая принцесса».

1922, 18 апреля — 7 мая — Сезон в Монако, в Театре Оперá де Монте-Карло.

13–14 мая — выступления в Марселе в рамках культурной программы Колониальной выставки.

18 мая — 13 июня — Сезон в Париже на сцене Оперы. Три премьеры: дивертисмент «Свадьба Авроры» (П. Чайковский М. Петина в редакции Б. Нижинской А. Бенуа, Н. Гончарова), балет «Лиса» (И. Стравинский Б. Нижинская М. Ларионов) и опера «Мавра» (И. Стравинский Б. Нижинская Л. Сюрваж).

17 июня — 1 июля — продолжение парижского Сезона в Театре Могадор.

27 июня — организует спектакль (бенефис «Галѐ Карсавиной») в пользу членов Союза русских писателей во Франции.

29–30 июля — труппа вновь выступает в Марселе, участвуя в культурных мероприятиях Колониальной выставки.

2 августа — 1 ноября — турне по Швейцарии, Бельгии, Испании, Франции.

Август — возлагает на Нувеля руководство труппой на время своего отпуска. Встречается в Венеции с А. Дункан и С. Есениным.

Осень — подписывает в Монако контракт, согласно которому «Русские балеты» получают зимнюю «прописку» в Монте-Карло. Сокращает балетную труппу до тридцати человек. Конец октября — едет с Прокофьевым и Стравинским в Берлин, где знакомится с художником П. Челищевым и советским поэтом В. Маяковским, которого приглашает приехать в Париж.

18–25 ноября — организует культурную программу для Маяковского, приехавшего в Париж. 24 ноября участвует в чествовании поэта, организованном русскими и французскими деятелями искусств.

В течение года — начинает собирать коллекцию старых русских книг. Сближается с композиторами французской группы «Шестёрка» и заказывает новые балеты Д. Мийо, Ж. Орику и Ф. Пуленку.

1923, январь — март — разрабатывает проект по созданию художественного центра в Монако: планирует ряд фестивалей, симфонических концертов, выставок и учреждение нового Музея современного искусства в Монте-Карло (проекты не осуществляются, кроме одного фестиваля). Заключает контракты с пятью приехавшими из Советской России танцовщиками, среди которых был С. Лифарь. В Монте-Карло труппа Дягилева репетирует и участвует в балетных и оперных спектаклях итальянской антрепризы.

19 марта и 11 апреля — во Дворце искусств в Монте-Карло премьера балета «Русские танцы» на музыку Бородина, Лядова, Чайковского и Шопена.

17 апреля — 13 мая — Сезон в Монте-Карло.

22–27 мая — гастроль в Лионе на сцене Гранд-театра.

2–3 июня — выступления в Монтрё (Швейцария) на XI Празднике нарциссов.

13–21 июня — Сезон в Париже, в Театре Гетэлирик. Премьера балета «Свадебка» (И. Стравинский Б. Нижинская Н. Гончарова).

30 июня — благотворительный концерт в Зеркальном зале Версальского дворца в Париже.

1— 19 октября — гастролы в Швейцарии (Берн, Женева, Лозанна) и Бельгии (Антверпен).

25 ноября — 30 декабря — зимний Сезон «Русских балетов» в Монте-Карло.

1924, 1—30 января — Французский фестиваль Сержа Дягилева в Монте-Карло. Восемь премьерных спектаклей — четыре оперы и четыре балета: «Голубка» (Ш. Гуно, с новыми речитативами Ф. Пуленка К. Ландо Х. Грис); «Лекарь поневоле» (Ш. Гуно, новые речитативы Э. Сати А. Бенуа, Б. Нижинская А. Бенуа); «Филемон и Бавкида» (Ш. Гуно А. Бенуа А. Бенуа); «Неудачное воспитание» (Э. Шабрие, новые речитативы Д. Мийо А. Бенуа Х. Грис); «Искушение пастушки» (М. де Монтеклер Б. Нижинская Х. Грис); «Лани» (Ф. Пуленк Б. Нижинская М. Лорансен); «Чимарозиана» (Д. Чимароза/Л. Мясин/Х. М. Серт); «Докучные» (Ж. Орик Б. Нижинская Ж. Брак).

Февраль — в Монте-Карло труппа участвует в оперном Сезоне Рауля Гюнсбурга.

11 марта — 16 апреля — весенний Сезон в Монте-Карло. Премьера балета «Ночь на Лысой горе» (М. Мусоргский Б. Нижинская Н. Гончарова).

19—30 апреля — гастролы в Барселоне, в Театре Лисео.

2— 11 мая — выступления в Голландии: девять спектаклей в Гааге, Амстердаме и Роттердаме.

24 мая — 30 июня — Сезон в Париже на сцене Театра Елисейских Полей проходит в рамках культурной программы VIII летних Олимпийских игр. Премьера балета «Голубой экспресс» (Д. Мийо Б. Нижинская А. Лоран, Г. Шанель, П. Пикассо).

Июль — заказывает новый балет молодому композитору В. Дукельскому.

15 сентября — 22 ноября — гастролы «Русских балетов» в десяти городах Германии, в том числе в Мюнхене, Лейпциге, Берлине, Гамбурге и Ганновере.

Ноябрь — вновь встречается с Маяковским в Париже, помогает ему решить проблему с продлением французской визы, предлагает сотрудничество в проекте «Обозрение», объединяющем несколько видов искусств. Со своей стороны просит Маяковского оказать посредническое содействие в осуществлении его желания совершить поездку в СССР.

24 ноября — 1925, 10 января — Сезон в Лондоне на сцене Театра Колизеум.

Декабрь — принимает в труппу нескольких танцовщиков из России, в

том числе А. Данилову и Г. Баланчивадзе (вскоре переименованного в Баланчина). Снова подписывает контракт с Мясиным.

27 декабря — смерть в Париже Л. Бакста. Отправляет из Лондона телеграмму с соболезнованиями.

1925, январь — возбуждает ходатайство о поездке в Советскую Россию вместе с танцовщиком Патриком Кеем (А. Долиным) и получает ответ о нежелательности их въезда в СССР (на основании постановления, зафиксированного в протоколе от *17 января*).

17 января — 30 апреля — Сезон в Монте-Карло, балетные репетиции и участие в оперном Сезоне Р. Гюнсбурга. Выступление труппы в Новом концертном зале с рядом небольших премьерных спектаклей: «Пир», «Волшебные сказки», «Дивертисмент», «Бал» (из «Лебединого озера»). Премьера балета «Зефир и Флора» (В. Дукельский Л. Мясин Ж. Брак) на сцене Оперй де Монте-Карло.

27 марта — в Каннах, в Театре Казино «Русские балеты» участвуют в благотворительном концерте (в пользу франкорусских детских приютов), организованном по инициативе графини С. Н. де Торби, внучки А. С. Пушкина.

2—15 мая — гастроль в Барселоне, в Театре Лисео.

18 мая — 1 августа — Сезон в Лондоне на сцене Театра Колизеум.

15—20 июня — короткий Сезон в Париже (в перерыве лондонских гастролей), в Театре Гетэлирик. Премьера балета «Матросы» (Ж. Орик Л. Мясин П. Прюна) и новая версия балета «Песнь соловья» в хореографии Баланчина.

2 июля — труппа участвует в лондонском благотворительном концерте, организованном Красным Крестом в пользу русских беженцев.

Июль — заказывает Прокофьеву «большевицкий» балет. Знакомится на Международной выставке декоративного искусства в Париже с художником Г. Якуловым и заказывает ему декорации и костюмы в стиле советского конструктивизма. Встречается с писателем И. Эренбургом, которого пытается привлечь к сотрудничеству.

9—12 октября — выступления труппы «Русские балеты» в Антверпене.

26 октября — 19 декабря — продолжение лондонского Сезона в Театре Колизеум. Премьера балета «Барабау» (В. Риети Г. Баланчин М. Утрилло).

21 декабря — 1926, 6 января — гастроль в Берлине на сцене Немецкого художественного театра.

1926, 17—24 января — зимний Сезон в Монте-Карло.

Февраль — март — дягилевские артисты репетируют, готовятся к предстоящим гастролям и участвуют в оперном Сезоне Гюнсбурга.

6 апреля — 9 мая — весенний Сезон «Русских балетов» в Монте-Карло. Премьера балета «Ромео и Джульетта» (К. Ламберт/ Б. Нижинская, Г. Баланчин / М. Эрнст, Х. Миро).

18 мая — 11 июня — Сезон в Париже, в Театре Сары Бернар. Премьера балета «Пастораль» (Ж. Орик / Г. Баланчин П. Прюна). *Вечер памяти Сати, на котором состоялась премьера балета «Чёртик из табакерки» (Э. Сати Г. Баланчин / А. Дерен).*

29 мая — встречается в Париже с В. Мейерхольдом.

14 июня — 23 июля — летний Сезон в Лондоне на сцене Театра Его Величества. В одной из лондонских галерей организует Выставку картин современных художников из коллекции С. Лифаря.

Конец июля — август — выступления труппы «Русские балеты» в Остенде и Ле-Туке.

13 ноября — 11 декабря — лондонский Сезон (низких цен) в Театре Лицеум. Возобновляет три ранние постановки, в том числе «Жар-птицу» в новой сценографии Н. Гончаровой. Премьера балета «Триумф Нептуна» (Л. Бернере Г. Баланчин А. Шервашидзе [по англ. гравюрам], П. Прюна).

24 декабря — 1927, 6 января — гастролы в Турине.

1927, 10–20 января — выступления в Милане на сцене театра «Ла Скала».

22–31 января — короткий Сезон в Монте-Карло.

Февраль — март — труппа участвует в оперных постановках Р. Гюнсбурга и репетирует.

11 марта — даёт благотворительный концерт в Театре Оперй де Монте-Карло.

23–24 марта — три выступления (одно из них благотворительное) в Марселе, в Гранд-театре.

4 апреля — 5 мая — продолжение Сезона в Монте-Карло. Премьера балета «Кошка» (А. Соре Г. Баланчин Н. Габо, А. Певзнер).

7— 22 мая — Сезон в Барселоне на сцене Театра Лисео. Один из вечеров «Русские балеты» посвящают 25-летию правления короля Испании Альфонсо XIII.

Конец мая — в Париже встречается с А. Луначарским.

27 мая — 11 июня — Сезон в Париже, в Театре Сары Бернар. Премьера оперы-оратории «Царь Эдип» Стравинского (либретто Кокто по трагедии Софокла) в концертном исполнении. Премьеры балетов «Меркурий» (Э. Сати Л. Мясин П. Пикассо) и «Стальной скок» (С. Прокофьев Л. Мясин Г.

Якулов).

Начало лета — от графини де Торби получает в дар для своей коллекции одно из писем А. С. Пушкина.

13 июня — 23 июля — Сезон в Лондоне, в Театре принца Уэльского. Составляет программу из двадцати двух балетов (новых и старых). Организует «Галей Стравинского», концерты в честь короля Египта Ахмеда Фуада I и короля Испании Альфонсо XIII.

7 ноября — 22 декабря — гастролы в Германии, Австрии, Чехии, Венгрии и Швейцарии.

27 и 29 декабря — два выступления в Парижской опере.

Конец года — теряет связь с живущим в СССР единокровным братом В. Дягилевым и через Министерство иностранных дел Франции делает запрос о его местонахождении в советские инстанции. Французская тайная полиция не сумеет обнаружить «следов ареста» (тем не менее *3 августа* брат был арестован).

1928, 10–19 января — гастролы в Лионе и Марселе.

20–30 января — короткий Сезон в Монте-Карло. *Февраль — март* — репетиционный период.

4 апреля — 6 мая — продолжение Сезона в Монте-Карло.

12 мая — 3 июня — гастрольные выступления в Антверпене, Брюсселе (на открытии Дворца искусств), Льеже, Лозанне и Монтрё (на Празднике нарциссов).

6–23 июня — Сезон в Париже, в Театре Сары Бернар. Премьеры балетов «Ода» (Н. Набоков Л. Мясин П. Челищев, П. Шарбонье) и «Аполлон Мусагет» (И. Стравинский / Г. Баланчин/А. Бошан [Г. Шанель, 1929]).

25 июня — 28 июля — Сезон в Лондоне на сцене Театра Его Величества. Премьера балета «Боги-нищие» (Г. Ф. Гендель, аранж. Т. Бичем Г. Баланчин Л. Бакст, Х. Грис).

Июль — покупает в Лондоне у великого князя Михаила Михайловича десять писем А. С. Пушкина (принадлежавших ранее его покойной жене графине де Торби).

29–31 июля — гастролы в Остенде.

Август — сентябрь — отдыхает в Венеции и путешествует по десяти городам Италии. Заказывает новый балет В. Риети.

Октябрь — заказывает в Германии новый балет П. Хиндемиту. Пополняет в Берлине (в антикварном книжном магазине «Россика») свою коллекцию. Встречается в Варшаве с Д. Философовым.

12 ноября — 15 декабря — «Русские балеты» совершают турне по

английским городам (Манчестер, Бирмингем, Глазго, Эдинбург, Ливерпуль).

Ноябрь — встречается в Париже с В. Мейерхольдом и обсуждает с ним возможность совместной работы. Встречается вновь с Маяковским. Заключает с Прокофьевым договор на новый балет «Блудный сын». Знакомится с И. Маркевичем. *20 декабря — 1929, 3 января* — организует зимний Сезон в Парижской опере, в рамках которого проходит Фестиваль Стравинского (*24 декабря*). Привозит на балетные спектакли больного Нижинского (*27 декабря*).

1929, 8—14 января — гастролы в Бордо (Гранд-театр) и По (Театр Казино).

15 января — 3 апреля — в Монте-Карло труппа участвует в оперных спектаклях и готовит новую программу.

Февраль — снимает в Париже на бульваре Гарибальди квартиру для размещения своей значительно разросшейся коллекции редких русских книг и автографов.

10 февраля — встречается в Париже с бразильским композитором Э. Вила-Лобосом, знакомится с его сочинениями и обсуждает возможность сотрудничества.

5 марта — гала-концерт в Ницце на сцене Театра Казино.

4 апреля — 12 мая — Сезон в Монте-Карло. Премьера балета «Бал» (В. Рieti Г. Баланчин Дж. Де Кирико).

21 мая — 12 июня — Сезон в Париже, в Театре Сары Бернар. Возобновление балета «Лиса» Стравинского в хореографической версии Лифаря. Премьера балета «Блудный сын» (С. Прокофьев Г. Баланчин Ж. Руо).

18—23 июня — гастролы «Русских балетов» в Берлине и Кёльне.

29 июня — 26 июля — Сезон в Лондоне, в театре «Ковент-Гарден». Организует дебют И. Маркевича, исполнявшего свой Концерт для фортепиано с оркестром, и заказывает ему балет «Новое платье короля».

24 июля — прощается с труппой до осени и на следующий день уезжает в Париж.

Конец июля — 4 августа — «Русские балеты» дают несколько спектаклей в Остенде и Виши.

28 июля — 7 августа — в Баден-Бадене посещает вместе с Маркевичем концертные программы Фестиваля новой немецкой камерной музыки. Общается с Хиндемитом. В Мюнхене встречается с Р. Штраусом. В театрах Мюнхена и Зальцбурга слушает оперы Моцарта и Вагнера.

8 августа — прибывает на отдых в Венецию (остров Лидо) и снимает

номер в «Grand Hotel des Bains». В тот же день сюда приезжает Лифарь.

16 августа — на Лидо приезжает Кохно, вызванный телеграммой от больного Дягилева.

17 августа — в Венецию прибывают Мися Серт и Коко Шанель.

19 августа — смерть С. Дягилева (около шести утра). Ближе к вечеру в Венецию приезжает его двоюродный брат П. Корибут-Кубитович.

21 августа — отпевание в греческой православной церкви Сан-Джорджо-деи-Гречи. Погребение на острове-кладбище Сан-Микеле.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Sergey Diaghilev

Сергей Дягилев. Нью-Йорк, 1916 г.



Родители Сергея Дягилева:

Евгения Николаевна (урожд. Евреинова)

и Павел Павлович Дягилевы.

1871 г.



Пермь. Вид на кафедральный Спасо-Преображенский собор с набережной Камы.

Начало XX в.



Пермь. Городской театр.

Дореволюционная почтовая открытка



Дом Дягилевых в Перми на Сибирской улице.

Фото 1887 г.



Павел Дмитриевич Дягилев — дед Сергея.

1870-е гг.



Семья Дягилевых.

Сидят: Елена Валерьяновна, Павел Дмитриевич, Иван Павлович.

Стоят: Павел Павлович, Михаил Павлович, Надежда Эдуардовна, Николай Павлович.

Пермь, 1876 г.



Павел Павлович Дягилев.

Середина 1870-х гг.



Анна Ивановна Дягилева с дочерью Юлией (стоит справа) и тремя внуками.

Швейцария, 1878 г.



Братья Дягилевы: Юрий, Сергей. Валентин.

Пермь, начало 1880-х гг.



Пермь. Мужская гимназия.

Дореволюционная почтовая открытка



Семья Дягилевых: Валентин, Павел Павлович, Юрий, Елена Валерьяновна и Сергей.

Пермь, середина 1880-х гг.



Гостиная в доме Дягилевых в Перми.

Фото 1880-х гг.



Интерьер диванной комнаты пермского дома Дягилевых.

Фото 1880-х гг.



Сергей Дягилев — гимназист.

Середина 1880-х гг.



Никольская церковь в селе Николаевском Пермского края.

Построена в 1854–1860 годах на средства П. Д. Дягилева.

Фото 2008 г.



Е. В. Дягилева. Вид на Бикбарду.

1880-е гг. Бумага, акварель, гуашь. Пушкинский Дом. Публикуется впервые



Живая картина по произведению К. Е. Маковского «Боярский свадебный пир в XVII столетии» (1883).

Пермь. Городской театр. 1887 г.

(На этой фотографии не менее пяти Дягилевых.)



К. Е. Маковский.

Портрет Александры Панаевой-Карцовой.

1889 г.



Дмитрий Философов.

Конец 1880-х гг.



Сергей Дягилев в студенческой форме.

Начало 1890-х гг.



Александр Бенуа и Вальтер Нувель в студенческой форме.

Начало 1890-х гг.



К. А. Сомов.

Выставка русских и финляндских художников.

Афиша. 1898 г.



А. Н. Степанов. Выставка «Мира Искусства».

Карикатура. 1902 г. Опубликовано в журнале «Шут».

В расписных санях Бакст, Дягилев и Бенуа, зовущий присоединиться к ним Щербова



М. А. Врубель.

Портрет Саввы Мамонтова.

1897 г.



В. А. Серов. Портрет княгини М. К. Тенишевой.

1898 г.



Третья выставка «Мира Искусства» в залах Императорской академии художеств.

Санкт-Петербург, 1901 г.



З. Гиппиус, Д. Мережковский и Д. Философов.

Середина 1900-х гг.



В. В. Стасов.

Начало XX в.



И. Е. Репин. Портрет великого князя Владимира Александровича.

1902 г.



Сергей Дягилев в Куракине.

Фото А. П. Боткиной. 1906 г.



Анна Павлова и Вацлав Нижинский в балете «Павильон Армиям».

Обложка французского журнала «Le Theatre».

1 мая 1909 г.



Т. Карсавина и А. Болъм в балете «Павильон Армиям».

Париж, 1909 г.



Т. Карсавина и В. Нижинский в балете «Видение розы».

1911 г.



Матильда Кшесинская в балете «Павильон Армиды».

Лондон, 1911 г.



Ида Рубинштейн в балете «Шехеразада».

1910 г.



Фёдор Шаляпин.

1910-е гг.



Лев Бакст.

Портрет Миси Эдвардс с эскизом новой шляпы.

1910 г.



Вацлав Нижинский. 1909 г.



Михаил Фокин. Начало 1910-х гг.



Бронислава Нижинская.

Париж, 1922 г.



Жан Кокто.

1920-е гг.



Сергей Григорьев.

1920-е гг.



Александр Санин.

Напало 1900-х гг.



Н. Безобразов, И. Стравинский и С. Дягилев.

Монте-Карло, 1911 г.



Т. Боткина, П. Корибут-Кубитович, Т Карсавина, В. Нижинский, И. Стравинский, А. Бенуа, С. Дягилев, А. Боткина, Е. Облакова (сидит).

Фото А. П. Боткиной. Монте-Карло, 1911 г.



Леонид Мясин, Наталия Гончарова, Михаил Ларионов, Игорь Стравинский (сидит) и Леон Бакст.

Лозанна, 1915 г.



Борис Кохно, Сергей Дягилев, баронесса де Мейер, Мися Серт, барон де Мейер.

Лидо, Венеция, 1921 г.



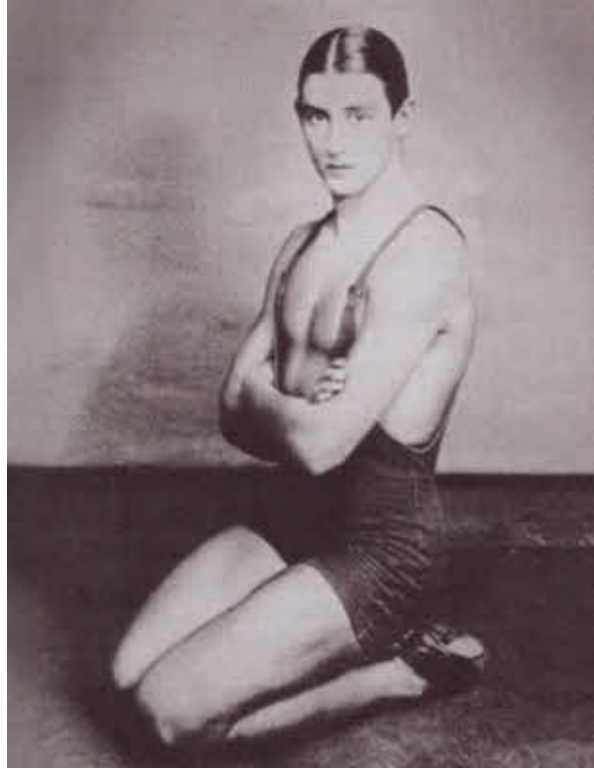
Ольга и Пабло Пикассо в декорационной мастерской театра «Ковент-Гарден».

Лондон, 1919 г.



Эрнест Ансерме, Сергей Дягилев, Игорь Стравинский и Сергей Прокофьев.

Лондон, 1921 г.



Антон Долин в балете «Голубой экспресс».

1924 г.



Энрико Чекетти и Сергей Лифарь.

Турин, 1924 г.



Владимир Дукельский



Игорь Маркевич. 1928 г.



Георгий Баланчин.

Венеция, 1926 г.



Леонил Мясин и Александра Данилова в балете «Стальной скок». 1927 г.



Сцена из балета «Ода».

1928 г.



Сергей Лифарь и Ольга Спесивцева в балете «Лебединое озеро».

1929 г.



Алиса Никитина и Сергей Лифарь в балете «Аполлон Мусагет».

1928 г.



С. Лифарь и Ф. Дубровская в балете «Блудный сын».

1929 г.



В. Нувель, С. Лифарь и С. Дягилев.

Лидо, Венеция, 1927 г.



С. П. Дягилев в гробу.

Венеция, 1929 г.



Вынос тела Дягилева из греческой церкви.

Венеция, 1929 г.



Граурный кортеж на кладбище острова Сан-Микеле.

1929 г.



Надгробие на могиле Сергея Дягилева.

Фото 2009 г.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ [\[61\]](#)

Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. / Сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982.

Buckle Richard. In the Wake of Diaghilev. London: Collins, 1982.

Schouvaloff Alexander and Victor Borovsky. Stravinsky on Stage. London: Stainer and Bell, 1982.

Власова Р И. Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Л.: Художник РСФСР, 1984.

Buckle Richard. Diaghilev. London: A Hamish Hamilton Paperback, 1984; New York: Atheneum, 1984.

Кокто Ж. Портреты-воспоминания: эссе / Пер. с фр. В. Кадышева, Н. Мавлевич. М.: Известия, 1985. (Библиотека журнала «Иностранная литература».)

Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания / Пер. с фр. Е. Бронфин, Б. Урицкой. М.: Советский композитор, 1986.

Danilova Alexandra. Choura: The Memoirs of Alexandra Danilova. New York: Knopf, 1986.

Markova Alicia. Markova Remembers. Boston: Little, Brown, 1986.

Pruzhan Irina. Leon Bakst. Set and Costume Designs. Book Illustrations. Paintings and Graphic Works. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1986.

Добужинский М. В. Воспоминания / Изд. подгот. Г. Чугунов. М.: Наука, 1987 (Литературные памятники).

Пожарская М. Н. Русские сезоны в Париже: Эскизы декораций и костюмов, 1908–1929. М.: Искусство, 1988.

Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900—1910-х годов. М.: Искусство, 1988.

The Art of Enchantment: Diaghilev's Ballets Russes, 1909–1929 / ed. Nancy Van Norman Baer. San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 1988.

Сергей Дягилев и художественная культура XIX–XX веков: Материалы первых Дягилевских чтений / Пермская художественная галерея, УрГУ / Ред. кол.: Н. В. Беляева, С. В. Гольинец и др. Пермь: Книжное изд-во, 1989.

Эткинд М. Г. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX — начала XX века. Л.: Художник РСФСР, 1989.

Shead Richard. Ballets Russes. London: Apple, 1989.

Sokolova Lydia. Dancing for Diaghilev. San Francisco: Mercury House,

1989.

Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн. [В 2 т.]. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1990 (Литературные памятники).

Schouvaloff Alexander. Ldon Bakst: The Theatre Art. London: Sotheby's Publications, 1991.

The World of Art movement in early 20th — century Russia / introductory essays by Vsevolod Petrov and Alexander Kamensky. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1991 (Russia: the 20th century).

Волконский С. М. Мои воспоминания: В 2 т. М.: Искусство, 1992 (Театральные мемуары).

Лев Бакст. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство / Авт. — сост. С. В. Голынец. М.: Изобразительное искусство, 1992.

Kahane Martine. Les Ballets Russes й ГОpéra, 1909–1929. Paris: Hazan; Bibliothfcque Nationale, 1992.

Il Simbolismo russo. Seigej Djagilev e 1'EtA d'argento nell'arte / a cura di V. Dudakov. Milano: Olivetti / Electa, 1992.

Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929 / Пер. с англ. Н. Чистяковой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993 (Ballets Russes).

Зильберштейн И. С. Парижские находки. Эпоха Пушкина. М.: Изобразительное искусство, 1993.

Боулт Дж. Э. Художники русского театра, 1880–1930: Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских: Каталог-резоне. М.: Искусство, 1994.

Нестьев И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века. М.: Музыка, 1994.

Barran Julian. An Exhibition of Designs for the Russian Ballet. London: J. Barran, 1994.

Diaghilews Ballets Russes: Aufbruch in die Modeme / Hrsg.: S. Dahms, M. Woitas. Salzburg; Miinchen, 1994.

Лифарь С. Мемуары Икара / Пер. с фр. Г. Беляевой. М.: Искусство, 1995.

Пермский ежегодник'95. Хореография: История. Документы. Исследования / Сост. О. Левенков. Пермь: Арабеск, 1995.

Русакова А. А. Символизм в русской живописи. М.: Искусство, 1995.

Spencer Charles. Ldon Bakst and the Ballets Russes. London: Academy Editions, 1995.

Пермский ежегодник'96. Хореография: История. Документы. Исследования / Сост. О. Левенков, Н. Чернова. Пермь: Арабеск, 1996.

Яковлева Е. П. Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха.

Самара: Агни, 1996.

Diaghilev: Creator of the Ballets Russes. Art. Music. Dance ed. *Ann Kodicek*. London: Barbican Art Gallery Lund Humphries, 1996.

Picasso y el teatro: Parade. Pulcinella. Cuadro Flamenco. Mercure/ ed. Maria Teresa Osana. Barcelona: Museu Picasso, 1996.

В поисках Дягилева: Выставка-книга / Авт. — сост. А. С. Ласкин. СПб.: Санкт-Петербургская гос. академия культуры, 1997.

Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете / Пер. с англ. М. М. Сингал. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997 (Ballets Russes).

Петров Вс. «Мир Искусства». Художественное объединение начала XX века. Живопись, графика, театральное-декорационное искусство. СПб.: Аврора, 1997 (Художественные объединения).

Drummond John. Speaking of Diaghilev. London: Faber and Faber, 1997.

Parton Anthony. Natalia Gontcharova and the Russian Ballet. London: J. Barren, 1997.

Pastori J.-P. La Danse: Des Ballets russes a l'avant-garde. Paris: Gallimard, 1997.

Schouvaloff A. The Art of Ballets Russes: The Seige Lifar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. New Haven and London: Yale University Press, 1997.

Jeschke C., Berger U., Zeidler B. (Hg.). Spiegelungen: die Ballets Russes und die Kunst. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 1997 (Documenta choreologica; Theatralia).

Бенуа А. Н. Возникновение «Мира Искусства» / Репринт; послесл. Г. Ю. Стернина. М.: Искусство, 1998 (Старая книга по искусству).

Дягилева Е. В. Семейная запись о Дягилевых / Изд. подгот. Е. С. Дягилева, Т. Г. Иванова. СПб.: Д. Буланин; Пермь, 1998.

«Мир Искусства»: К столетию выставки русских и финляндских художников 1898 года / Науч. ред. В. Леняшин. СПб.: Palace Editions, 1998.

«Мир Искусства»: 100 лет. 1898–1998. Из частных собраний московских коллекционеров / Под общ. ред. И. Даниловой. М.: ГМИИ, 1998.

Русские сезоны Сергея Дягилева / Санкт-Петербургская гос. театральная библиотека; сост. Ю. Престенская и др. СПб.: Гиперион, 1998.

Серебряный век в фотографиях А. П. Боткиной / Авт. — сост. Е. С. Хохлова. М.: Издание журнала «Наше наследие», 1998.

Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами... [Т. 1, 2, 3] / Ред. — сост. В. Варунц. М.: Композитор, 1998–2003.

Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров... [Т. 1,

2, 3] / Под общ. ред. М. Светаевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998–2006.
Шестаков В. П. Искусство и мир в «Мире Искусства». М.: Славянский диалог, 1998.

Garafola Lynn. Diaghilev's Ballets Russes. 2nd ed. New York: Da Capo, 1998.

Theatre et Ballet Russe, 1910–1930. Milano: Galleria Milano, 1998.

Давыдова М. В. Художник в театре начала XX века. М.: Наука, 1999.

Красовская В. М. Павлова. Нижинский. Ваганова. М.: Аграф, 1999 (Волшебная флейта: Из кладовой истории).

М. Ларионов. Н. Гончарова. Парижское наследие в Третьяковской галерее: Графика. Театр. Книга. Воспоминания / Авт. — сост. Е. Илюхина, И. Шуманова. М.: ГТГ, 1999.

Нижинская Б. Ранние воспоминания [В 2 ч.] / Пер. с англ. И. Груздевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999 (Ballets Russes).

Сергей Дягилев. Пермь. Петербург. Париж: Альбом-каталог / Науч. ред. С. В. Голынец. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета; Академкнига, 1999.

Смолярова Т. И. Париж, 1928: Ода возвращается в театр. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 1999 (Чтения по истории и теории культуры; Вып. 27).

The Ballets Russes and Its World / eds. L. Garafola, N. Baer. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

Баланчин Дж., Мэйсон Ф. Сто один рассказ о большом балете: Подробные повествования о самых популярных балетах, старых и новых / Пер. с англ. У. Сапциной. М.: КРОН-ПРЕСС, 2000 (Серия «Академия»).

Кокто Ж. Петух и Арлекин: Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре / Изд. подгот. М. Салонов. М.: ПРЕСТ, 2000.

Маковский С. К. Портреты современников. М.: Аграф, 2000.

Нижинский В. Чувство: тетради / Подгот. текста Г. Ю. Погожевой. М.: ВАГРИУС, 2000 (Мой 20 век).

Ротиков К. Другой Петербург. 2-е изд. СПб.: Лига Плюс, 2000.

Шаляпин Ф. И. Воспоминания: Страницы из моей жизни. Маска и душа. М.: Локид, 2000 (Голоса: Век XX).

Щербатов С. Художник в ушедшей России. М.: Согласие, 2000 (Библиотека русской культуры).

Los Ballets Russes de Diaghilev y Espana / ed. Y. Nommick, A. Alvarez Canibano. [Granada; Madrid], 2000.

Kahane M. Nijinsky, 1889–1950 / Musde d'Orsay. Paris: ADAGP, 2000.

Бакл Р. Вацлав Нижинский. Новатор и любовник / Пер. с англ. Л.

Игоревского. М.: Центрполиграф, 2001.

Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автомонография. Этюды о художниках. М.: Республика, 2001.

Дягилев и его эпоха / Русский музей; науч. рук. Е. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2001.

Кинкулькина Н. М. Александр Санин: Жизнь и творчество. М.: Искусство, 2001.

Круглов В. Ф. Александр Николаевич Бенуа. СПб.: Художник России; Золотой век, 2001 (Русские живописцы XX века).

Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М.: АСТ-ПРЕСС; Галарт, 2001.

Серт М. Мизия, или «Пожирательница гениев» / Пер. с фр. Н. Тодрия. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2001.

Huesca Roland. Triomphes et scandales: La belle époque des Ballets Russes. Paris: Hermann, 2001 (Collection: Savoir. Cultures).

Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчинным. М.: Эксмо, 2002.

С. Дягилев и русское искусство XIX–XX вв. Культурные и стилевые традиции на рубеже веков: Материалы научно-практических конференций [В 2 т.] / Науч. ред. Н. Казаринова. Пермь: Пермская художественная галерея, 2002–2005.

Пайман А. История русского символизма. 3-е изд. М.: Республика, 2002.

Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. М.: Новое литературное обозрение, 2002 (Россия в мемуарах).

Прокофьев С. Дневник, 1907–1933 [В 3 ч.]. Paris: sprkfv, 2002.

Бенуа А. Н., Дягилев С. П. Переписка (1893–1928) / Сост. И. И. Выдрин. СПб.: Сад искусств, 2003 (Письма как зеркало эпохи: А. Н. Бенуа и его адресаты. Вып. 1).

Беседы с Игорем Маркевичем / Сост. и пер. с фр. Е. Кривицкой. М.: Композитор, 2003.

Васильев А. Красота в изгнании: Творчество русских эмигрантов первой волны: искусство и мода. 3-е изд. М.: Слово/Slovo, 2003.

Дандре В. Анна Павлова: Жизнь и легенда. СПб.: Вита Нова, 2003.

Кокто Ж. Тяжесть бытия / Пер. с фр.; сост. М. Яснов. СПб.: Азбука-классика, 2003.

Крючкова В. А. Пикассо: от «Парада» до «Герники», 1917–1937. М.: Прогресс-Традиция, 2003.

Ласкин А. С. Долгое путешествие с Дягилевыми: документальный

роман. Екатеринбург: У-Фактория, 2003.

Мурыгин Г. И. С. П. Дягилев. Новосибирск: Наука, 2003.

Набоков Н. Багаж: Мемуары русского космополита / Пер. с англ. Е. Большепаловой, М. Шерешевской. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003.

Северюхин Д. Я. Русская художественная эмиграция, 1917–1939. СПб.: Д. Северюхин, 2003 (Петербургские исторические записки. Вып. 1).

Субботин Е. П., Дылдин В. А. Дягилевы в Перми: Памятные места. 2-е изд. Пермь: Арабеск, 2003.

Федоровский В. Сергей Дягилев, или Закулисная история Русского балета / Пер. с фр. А. Васильковой. М.: Эксмо, 2003 (Русские биографии).

Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. М.: Республика, 2004.

Добровольская Г. Н. Михаил Фокин: Русский период. СПб.: Гиперион, 2004.

Карсавина Т. П. Театральная улица / Пер. с англ. И. Балод. М.: Центрполиграф, 2004.

Кшесинская М. Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2004.

Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004 (Российские Пропилеи).

Эрнст С. Александр Бенуа. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2004 (Мастера).

Fedorovski Vladimir. Diaghilev et Monaco. Monaco: Rocher, 2004.

Working for Diaghilev / ed. Sjeng Scheijen, et al. Groningen: Groninger Museum, 2004.

Алешина Л. С., Стернин Г. Ю. Образы и люди Серебряного века. 2-е изд. М.: Галарт, 2005.

Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005.

Нижинская Р. Вацлав Нижинский / Пер. с англ. И. Петровской. М.: Центрполиграф, 2005.

Поспелов Г., Илюхина Е. Михаил Ларионов. Живопись. Графика. Театр. М.: Галарт/РА, 2005.

Толстой А. В. Художники русской эмиграции. Istanbul — Београд — Praha — Berlin — Paris. М.: Искусство — XXI век, 2005 (Серия «Художники русской эмиграции»).

Бенуа А. Н. Художественные письма. 1908–1917, газета «Речь», Петербург. Т. 1: 1908–1910 / Сост. Ю. Подкопаева, И. Зо-лотинкина и др. СПб.: Сад искусств, 2006 (Классики искусствознания).

Нестеров М. В. О пережитом. 1862–1917 гг. Воспоминания. М.: Молодая гвардия, 2006 (Б-ка мемуаров: Близкое прошлое; Вып. 19).

Пикассо и окрестности / Отв. ред. М. Бусев. М.: Прогресс-Традиция, 2006.

Тенишева М. К. Впечатления моей жизни. М.: Молодая гвардия, 2006 (Б-ка мемуаров: Близкое прошлое. Вып. 17).

Томина-Петрова Е. Д. Жемчужина русского балета — Ольга Спесивцева. СПб.: Logos, 2006.

Press Stephen D. Prokofiev's Ballets for Diaghilev. Aidershot: Ashgate, England & Burlington, Vermont, 2006.

Альбом на память: Русский балет в фотографиях из коллекции Тони Канделоро, Италия. СПб.: Palace Editions, 2007.

Брезгин О. П. Персона Дягилева в художественной культуре России, Западной Европы и Америки: Библиография. Пермь: Пермская художественная галерея; И. Максарова, 2007.

Сергей Павлович Дягилев, 1872–1929: Материалы к библиографии / Сост. И. Кузнецова, А. Лапидус; ред. А. Ласкин. СПб.: СПбГУКИ, 2007 (Знаменитые эмигранты России).

С. П. Дягилев и современная культура: материалы Международного симпозиума — VI Дягилевских чтений / Науч. ред. О. Левенков. Пермь: ОТ и ДО, 2007.

Левенков О. Р. Джордж Баланчин. Ч. 1. Пермь: Книжный мир, 2007.

Шарль-Ру Э. Время Шанель Пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Слово Slovo, 2007.

Serge Diaghilev: Mmoires suivis de Apologie de l'avant-garde. Paris: Hermann, 2007.

Вацлав Нижинский / Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства; авт. — сост. Е. Федосова и С. Лалетин. СПб.: Арт Деко, 2008 (Легенды русского балета).

Гаевский В. М. Хореографические портреты. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008.

[Ельишевская Г.]. «Мир Искусства». М.: Белый город, 2008.

Княгиня Мария Тенишева в зеркале Серебряного века / Авт. — сост. и отв. ред. О. Стругова. М.: Гос. исторический музей, 2008.

Кудря А. Валентин Серов. М.: Молодая гвардия, 2008 (Жизнь замечательных людей: сер. биограф. Вып. 1136).

Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.; М.: Лань; Планета музыки, 2008.

Bowl J. Moscow, St. Petersburg 1900–1920: The Russian Silver Age. New York: Vendome Press, 2008; London: Thames and Hudson, 2008; Paris: Hazan, 2008.

Winestein A. Danser vers la Gloire: Page d'or des Ballets Russes. Paris: Sotheby's, 2008.

Блудный сын Сергей Павлович Дягилев / Сост. В. Гурков. СПб.: Центр современного искусства, 2009.

Видение танца: Сергей Дягилев и Русские балетные сезоны / Под ред. Джона Э. Боулта и др. Милан: Skira, 2009.

Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009 (Жизнь замечательных людей: сер. биограф. Вып. 1200).

Гарафоло Л. Русский балет Дягилева / Пер. с англ. М. Ивониной, О. Левенкова. Пермь: Книжный мир, 2009.

Дягилев. Начало / Русский музей; науч. рук. Е. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2009.

С. П. Дягилев и современная культура: Материалы международного симпозиума «VII Дягилевские чтения» / Науч. ред. О. Р. Левенков. Пермь: ОТ и ДО, 2009.

История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова / науч. ред. Е. Суриц, Г. Пospelов. М.: Издательская программа «Интерроса», 2009. (Серия «Первая публикация»).

Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века [В 2 ч.]. СПб.: Планета музыки, Лань, 2009.

Светлов В. Я. Современный балет. СПб.: Планета музыки, Лань, 2009.

Сокровища Русских сезонов Дягилева из собрания Ольги и Айвора Мазур (Великобритания) / Сост. кат. О. Мазур, О. Стругова. М.: Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, 2009.

The Ballets Russes and the Art of Design / ed. A. Purvis, P. Rand, et al. New York: The Monacelli Press, a division of Random House, Inc., 2009; Paris: Hazan, 2009.

Les Ballets russes / sous la direction de M. Auclair et P. Vidal. Paris: Gourcuff Gradenigo, 2009.

Barran J. Seige Diaghilev: The Centenary Exhibition of Les Ballets Russes, 1909–1929. London: Julian Barran Ltd., 2009.

Ёппе-то! Seige Diaghilev et les Ballets Russes / sous la direction de John E. Bowlt, et al. Milano: Skira, 2009.

A Feast of Wonders: Sergei Diaghilev and the Ballets Russes / ed. John E. Bowlt, et al. Milan: Skira, 2009.

Jeschke C., Haitzinger N. Schwane und Feuervogel — Die Ballets Russes 1909–1929. Russische Bildwelten in Bewegung. Miinchen: Deutschen

Theatermuseum; Henschel, 2009.

Melville J. Diaghilev & his Friends. London: Haus Publishing Illustrated, 2009.

[*Naslund E.*] Ryska Baletten i Paris 1909–2009 = Ballets Russes in Paris 1909–2009. Stockholm: Dansmuseet, 2009.

Scheijen S. Diaghilev: A Life. London: Profile Books, 2009; Amsterdam: Prometheus, 2009; New York: Oxford University Press, 2009.

Дунаева Н. Л. Из истории русского балета: Избранные сюжеты. СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2010.

С. П. Дягилев и современная культура: Материалы международного симпозиума «VHI Дягилевские чтения» / Науч. ред. О. Р. Левенков. Пермь: ОТ и ДО, 2010.

Моран П. Аллюр Коко Шанель. СПб.; М.: Лимбус Пресс; Изд-во К. Тублина, 2010.

Пикассо. Москва. Из собрания Национального музея Пикассо, Париж / Гл. ред. кат. Анн Бальдассари. М.: Красная площадь, 2010.

Тамара Карсавина / Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства; авт. — сост. Е. Федосова, С. Лалетин. СПб.: Арт Деко, 2010 (Легенды русского балета).

Bell Robert. Ballets Russes: the Art of Costume. Canberra: National Gallery of Australia, 2010.

Davis M. E. Ballets Russes Style. London: Reaktion Books, 2010.

Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909–1929 / ed. Jane Pritchard. London: V&A Publishing, 2010.

Бенуа А. Н. Дневник, 1908–1916. Воспоминания о Русском балете. М.: Захаров, 2011.

[*Гришина Е.*] Художественное объединение «Мир Искусства». М.: Директ-Медиа; ИД «Комсомольская правда», 2011 (Великие художники. Т. 92).

Михаил Фокин / Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства; авт. — сост. Е. Федосова, С. Лалетин. СПб.: Арт Деко, 2011 (Легенды русского балета).

Чернышова-Мельник Н. Дягилев: опередивший время. М.: Молодая гвардия, 2011. (Жизнь замечательных людей: сер. биографий. Вып. 1310).

Experiment *Эксперимент: A Journal of Russian Culture. Vol. 17: Sergei Diaghilev and the Ballets Russes: A Tribute to the First Hundred Years* Editor-in-Chief John E. Bowlt. Los Angeles: The Institute of Modern Russian Culture; Boston; Leiden: Brill, 2011.

Бакст Л. Моя душа открыта: В 2 кн. / Сост. Е. Теркель, Дж. Э. Боулт и

др. М.: Искусство — XXI век, 2012 (Записки художника).

С. П. Дягилев и современная культура: Материалы международного симпозиума «IX Дягилевские чтения» / Ред. — сост. О. Р. Левенков. Пермь: Книжный мир, 2012.

Суриц Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012.

Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / Пер. с ни-дерл. Н. Возненко, С. Князьковой. М.: КоЛибри; Азбука-Атти-кус, 2012.

Ласкин А. С. Дягилев и...: Повести. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

С. П. Дягилев и современная культура: Материалы международного симпозиума «Дягилевские чтения». Пермь, май 2012, май 2013 / Сост. и науч. ред. О. Р. Левенков. Пермь: Книжный мир, 2014.

Пасторы Ж.-П. Ренессанс Русского балета / Пер. с фр. И. Стафф. М.: Paulsen, 2014.

INFO

Брезгин О. П.

Б 87 Сергей Дягилев / Олег Брезгин. — М.: Молодая гвардия, 2016. — 639(1) с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1597).

ISBN 978-5-235-03909-4

УДК 792.8

ББК 85.335.42

знак информационной продукции 16+

Брезгин Олег Петрович

СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ

Редактор *И. И. Никифорова*

Художественный редактор *А. В. Наумов*

Технический редактор *В. В. Пилкова*

Корректор *Т. И. Маляренко*

Сдано в набор 30.03.2016. Подписано в печать 14.06.2016. Формат 84x108/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 33,6+1,68 вкл. Тираж 5000 экз. Заказ № 1611400.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127055, Москва, Суцёвская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: dse1@gvardiya.ru

ARVATO BERTELSMANN

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в ООО «Ярославский полиграфический комбинат» 150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

notes

Примечания

1

В дореволюционной России крестить детей полагалось не позднее шестинедельного срока после рождения, но чаще всего это делалось значительно раньше — от трёх дней до двух недель, — из-за высокой детской смертности.

Первоначально семейный архив Дягилевых комплектовал и хранил Павел Дмитриевич Дягилев. После его смерти, согласно воле покойного, архив перешёл в руки Е. В. Дягилевой, которая систематизировала, описала и дополнила архивные материалы новыми документами. Она стала летописцем нескольких поколений Дягилевых и автором мемуарной книги «Семейная запись о Дягилевых». В 1918 году, когда её здоровье пошатнулось, она попросила своего племянника Д. В. Философова передать архив Дягилевых на государственное хранение. Таким образом архив попал в рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом).

Полина Виардо-Гарсиа (1821–1910) — французская певица, педагог и композитор. По национальности испанка. С 1837 года концертировала по всей Европе, в том числе и в России, причём сочинения Глинки и Даргомыжского пела по-русски. В 1863 году оставила сцену, посвятив себя педагогической деятельности. Её близким другом был И. С. Тургенев.

Павел Григорьевич фон Дервиз (1826–1881) — российский предприниматель и меценат. Один из первых в России крупных деятелей в области железнодорожного строительства.

Владимир Александрович Соллогуб (1813–1882) — граф, российский писатель. Автор повестей, очерков, пьес и воспоминаний о Пушкине и Гоголе. Хозяин литературно-музыкального салона.

Филипп Филиппович Вигель (1786–1856) — российский чиновник и мемуарист.

Джон Филд [Фильд] (1782–1837) — ирландский пианист, композитор и педагог. С 1802 года жил в России и завоевал славу лучшего петербургского пианиста и педагога. Филд был создателем нового жанра фортепианной музыки — ноктюрна. В своих «Записках» М. И. Глинка писал, что пальцы Филда как бы сами падали на клавиши «подобно крупным каплям дождя и рассыпались жемчугом по бархату».

Опера «Гугеноты» Джакомо Мейербера (1791–1864) имела необыкновенную популярность, благодаря которой композитора называли «королём оперы». В Пермском театре во второй половине 1840-х годов опера была поставлена труппой одного из первых уральских антрепренёров П. А. Соколова, в которой блистала актриса Евдокия Иванова, бывшая крепостная помещицы В. П. Тургеневой, матери будущего знаменитого писателя.

9

Дорожный экипаж (карета) с удобными спальными местами.

А И. Лебедев (1830–1898). «Музыкальный вечер у А Г. Рубинштейна» (1860). Литография опубликована в Петербурге в год её создания и позднее воспроизведена в журнале «Театр и искусство» (1909, № 51).

11

Многоместный открытый экипаж, в котором сидят боком к направлению движения.

Фёдор Терентьевич Дягилев (ок. 1670— после 1719).

Павел Фёдорович Дягилев (ок. 1700–1761).

Василий Павлович Дягилев (1738–1802).

Владимир Владимирович Голубцов (1856–1892) — российский дворянин, генеалог, библиофил и коллекционер. Владелец родового имения в селе Александровский Завод Красноуфимского уезда Пермской губернии. Участник Русско-турецкой войны 1877–1878 годов. С 1880 года посвятил себя научным занятиям — региональной истории, генеалогии и геральдике.

Итальянские источники сообщают, что в 1894 году он вместе с другими артистами выступал в концерте, организованном литературно-научным обществом им. Колумба в Генуе, и в те же 1890-е годы опубликовал несколько своих фортепианных сочинений в нотных издательствах Генуи и Милана.

Под именем Петра Карловича Мориса он будет преподавать французский язык в одной из пермских гимназий после финансового краха Дягилевых.

Африкан Исидорович (Сидорович) Шанин (1839–1911) — живописец и педагог. Работал в Перми. В 1900-х годах участник выставок «Общества любителей живописи, ваяния и зодчества».

Михаил Андреевич Осоргин [настоящая фамилия Ильин] (1878–1942) — писатель, представитель русского литературного зарубежья. В 1922 году был выслан из Советской России в составе большой группы научной и творческой интеллигенции.

Исторический роман русского писателя И. И. Лажечникова (1792–1869) «Ледяной дом», опубликован в 1835 году.

Николай Николаевич Страхов (1828–1896) — русский философ, публицист и литературный критик. Отстаивал идею «русской самобытности» и усматривал в человеке «центральный узел мироздания». Отвергал учение Ч. Дарвина.

Альфред Рейзенауэр (1863–1907) — немецкий пианист, педагог и композитор. С двенадцатилетнего возраста учился у Ф. Листа в Веймаре. Его исполнительское искусство, представляющее романтическое направление, высоко ценилось современниками за богатство красок и отшлифованность деталей.

Александр Бонавентурович Турчевич (сценический псевдоним Глумов) (1855–1909) — архитектор, антрепренёр и актёр. Организовал театральную труппу, в которой выступал и сам в драматических спектаклях. С начала 1880-х годов работал в Перми. В 1888 году создал «Строительно-техническое бюро А. Б. Турчевича». По его проектам построено несколько зданий в Перми и Пермской губернии.

В русской транскрипции читается: *в Перми ту э перми.*

Пермский дом Дягилевых в счёт погашения их долгов купили городские власти, и через некоторое время в нём была открыта Александровская женская прогимназия. В настоящее время в бывшем дягилевском доме находится гимназия № 11 имени С. П. Дягилева.

Пётр Львович Вайль (1949–2009) — российский и американский журналист, писатель.

Людвиг Барнай (1842–1924) — немецкий актёр и театральный деятель. В 1888 году основал Берлинский театр, директором которого был до 1894 года.

Амурные отношения Матильды Кшесинской с цесаревичем Николаем продолжались уже более двух лет. На самом деле в арии герцога Роберта из «Иоланты» слова такие: «Кто может сравниться с Матильдой моей...»

Этот факт был описан в «Сыне Отечества» (1893, № 293, 26 октября): «Вчера, 25-го октября, в квартире, где скончался П. И. Чайковский, у тела почившего отслужена панихида в 2 часа дня. К этому времени тело почившего было положено на катафалк, ноги покрыты парчой, где возложен венок от Дягилевых и Хитрово, лицо почившего открыто. Небольшая квартира вся переполнена представителями интеллигенции и музыкального мира».

Аделина Патти (1843–1919) — итальянская певица (сопрано);
Марчелла Зембрих (1858–1935) — польская певица (сопрано); *Анджело*
Мазини (1844–1926) — итальянский певец (тенор).

Упомянутый здесь П. Н. Серебренников (1849–1917), пермский врач и общественный деятель, как музыкант-любитель участвовал в деятельности Пермского музыкального кружка. Позднее, в 1903 году, будучи председателем Пермского научно-промышленного музея, он задумал основать художественный отдел в этом музее и тоже вспомнил о С. Дягилеве, редакторе столичного журнала, написал ему официальное письмо с обращением ко всем «уроженцам Урала и Пермского края <...> внести свою лепту в родной музей». Благодаря тому, что Дягилев это письмо опубликовал (в хронике журнала «Мир Искусства»), в Пермь стали поступать дары от Императорской академии художеств, Императорского фарфорового завода и художников-пермяков. Насколько он сам был причастен к поступившим в музей дарам, у нас сведений нет.

Иван Иванович Ендогуров (1861–1898) — русский живописец, график и акварелист. Работал преимущественно в жанре лирического пейзажа. Член Товарищества передвижных художественных выставок.

Иван Николаевич Крамской (1837–1887) — русский живописец, график и художественный критик. Мастер жанровой, исторической и портретной живописи. Один из основателей Товарищества передвижных художественных выставок.

Жан-Баттиста Бакс [псевдоним Сент-Ив Бакс] (1829–1897) — французский органист и педагог по вокалу. Среди его русских учеников были известные солистки Мариинского театра Мария Долина, Мария Михайлова и Нина Фриде.

Общество русских акварелистов, председателем которого в те годы был Альберт (Альбер) Н. Бенуа.

Цорн познакомился с Мамонтовым в Париже ещё в 1895 году, когда и написал его портрет.

В древнегреческой мифологии — демон, сатир, сын Гермеса и нимфы, воспитатель и спутник Диониса.

Феликс Мотль (1856–1911) — австрийский дирижёр и композитор. В 1876 году принимал участие в первом Вагнеровском фестивале в Байройте. В 1881–1903 годах возглавлял оркестр придворного театра в Карлсруэ. С 1903 года был музыкальным директором Мюнхенской оперы, руководителем и дирижёром Мюнхенской музыкальной академии. Гастролировал во многих странах Европы. В 1910 и 1911 годах выступал в Петербурге и Москве.

Эта картина до 1941 года хранилась в Харьковском художественном музее, ныне её местонахождение неизвестно. В Русском музее, в Санкт-Петербурге, есть вариант, или эскиз этой картины, под названием «Иди за мною, Сатано», датированный под вопросом 1895 годом.

Василий Петрович Горленко (1853–1906), российский историк и этнограф.

Этим аксессуаром мужского костюма в качестве опознавательного знака пользовались приверженцы однополый любви во Франции, где их называли «рыцарями манжетки».

Зиновий Исаевич Гржебин (1869 [по др. свед. 1877] — 1929) — российский книгоиздатель, редактор и график (карикатурист). В 1905–1906 годах редактировал сатирический журнал «Жупел». В 1906–1918 годах — один из основателей издательства «Шиповник». В 1919 году в Петрограде учредил «Издательство З. И. Гржебина» с филиалами в Москве и Берлине. С 1921 года жил в Германии, затем во Франции.

Жак Луи Давид (1748–1825) — французский живописец, представитель неоклассицизма. Активно участвовал в революционном движении, был депутатом Национального конвента и голосовал за казнь Людовика XVI. Увековечил память одного из главных героев французской революции картиной «Смерть Марата» (1793).

Камер-юнкер — один из низших придворных чинов в Табели о рангах. (В частности, это звание в 1833 году было пожаловано А. С. Пушкину.)

Симфоническая сюита «Антар» (2-я симфония) Римского-Корсакова (1868) — его первое произведение на восточный сюжет.

В истории французского балета известны два выдающихся Вестриса — Гаэтано (1728/29—1808) и его сын Огюст (1760—1842). И того и другого парижане называли «богом танца». О ком из них шла речь, сказать сложно. Упомянув Вестриса, Дягилев, вероятно, сделал обобщение, подразумевая прежде всего легендарный образ гениального танцовщика — настоящего «бога танца».

Мария Тальони (1804–1884) — итальянская артистка балета, педагог. С 1827 года выступала в Академии музыки и танца (Парижской опере). Она впервые использовала танец на пуантах как новое средство выразительности. Её творчество оказало заметное влияние на балетный театр эпохи романтизма.

На смерть друга Дягилев написал некролог, напечатанный 31 января 1910 года в газете «Новое время».

Станция Дяги́лево находилась на железнодорожной магистрали Москва — Рязань. Ныне это западная окраина Рязани — городской район Дяги́лево, входящий в префектуру Московского округа, где расположена военная авиабаза.

Телеграмма Дягилева от 10/23 августа, хранящаяся ныне в Пушкинском Доме в Санкт-Петербурге, имеет определённую сложность для датировки из-за нечёткости последней цифры года, похожей как на 4, так и на 7. Голландский исследователь Шенг Схейен в своей книге о Дягилеве датирует её 1914 годом и утверждает, что упомянутые в ответной телеграмме нашего героя два слова Е. В. Дягилевой — «умер отец». Однако ответ Дягилева никак не соотносится с этим событием, а чтобы как-то подкрепить такое утверждение, в американском издании книги Схейена в конце цитируемого текста дягилевской телеграммы появляется ещё одно вымышленное предложение: «I grieve for my father [я горюю по моему отцу]». Между тем Т. Г. Иванова, сотрудник Пушкинского Дома и ответственный редактор книги Е. В. Дягилевой «Семейная записка о Дягилевых», в частном письме (автору этих строк) обращает внимание на следующее обстоятельство: «Тоска о родимой» — это вполне в контексте 1917 года, когда Сергей Дягилев уже три года не видел своей матери».

Феликс Фернандес Гарсиа (1896–1941) — испанский танцовщик. В 1917–1919 годах сотрудничал с антрепризой Дягилева, обучая Мясина испанским танцам, когда тот ставил балет «Треуголка». Летом 1919 года потерял рассудок, был помещён в психиатрическую клинику, где и закончил свои дни.

Артур Рубинштейн (1887–1982) — польский пианист. Значительное место в его концертных программах занимали сочинения польских и испанских композиторов. Его гастрольные поездки несколько раз пересекались с маршрутами «Русских балетов». Осенью 1917 года он вместе с Нижинским (завершавшим, как оказалось, карьеру танцовщика) участвовал в благотворительном концерте в Монтевидео.

Префектура Салерно доложила римским властям, в Министерство внутренних дел, что «в декабре 1922 года острова куплены российским подданным Л. Мясиним, в настоящее время проживающим в Париже. Цель покупки установить не удалось. Острова ни для чего не пригодны. Администратором своей собственности Мясин назначил небезызвестного М. Семёнова, также российского подданного». В течение многих лет Мясин занимался благоустройством архипелага: засадил его соснами и кипарисами, разбил террасные сады, восстановил дозорную башню XIV века, устроил в ней апартаменты с большим репетиционным залом. После смерти Мясина острова Ли Галли приобрёл другой известный танцовщик Рудольф Нуреев.

Карлотта Замбелли (1875–1968) — французская артистка балета и педагог итальянского происхождения. С 1894 года выступала в Парижской опере. Осенью 1901-го (когда Дягилев уже не служил в Дирекции Императорских театров) гастролировала в Петербурге в Мариинском театре. Весной 1912 года танцевала в одной программе с «Русскими балетами» в Монте-Карло.

Город Мессина на острове Сицилия в декабре 1908 года пострадал от стихийных бедствий и был почти полностью разрушен. Русские моряки, находившиеся на учениях в Сицилии, первыми пришли на помощь и спасли тысячи итальянцев.

Совместный ужин в Венеции Дягилева, Лифаря, Есенина и Дункан в августе 1924 года был невозможен по той причине, что к тому времени брак двух последних уже распался. В конце лета того же года Айседора вернулась в Москву из турне по городам Поволжья и Урала. И кстати, 9 и 10 августа она выступала в Перми, в Городском театре, том самом, где часто бывал Дягилев-гимназист. О встрече с Есениным и Дункан в Венеции Лифарь (который в 1922 году ещё не вошёл в состав труппы «Русские балеты»), очевидно, знал от самого Дягилева. Но как приятно — пусть даже на бумаге — стать участником этой встречи и приобщить себя к сонму великих людей!

Имеется в виду портрет сэра Томаса Уортона кисти Ван Дейка из собрания Государственного Эрмитажа.

Граф Лотреамон [псевдоним; собственное имя Изидор Дюкас] (1846–1870) — французский поэт и прозаик, предтеча символизма и сюрреализма. В XX веке был заново открыт сюрреалистами.

Капитан Макхит — герой «Оперы нищего» Джона Гея, английского драматурга начала XVIII века.

Словарь не претендует на полноту словника и персональных биографических сведений. Дягилевский круг общения был значительно шире. Основное внимание в словаре уделено тем лицам, с которыми Дягилев имел деловые, творческие, дружеские и родственные связи.

Библиография, в основе которой лежит хронологический принцип, включает издания, вышедшие в свет с 1982 года по настоящее время. В пределах одного года материал расположен в алфавите авторов и заглавий. Иностранские книги в таком же порядке названы в конце каждого года.