«Чудесен творческий подвиг Дягилева, открывший миру новые земли Красоты»

К 150-летию русского театрального деятеля
Сергея Павловича Дягилева
(19(31).03.1872 – 19.08.1929)

Сергей Павлович Дягилев

Мать и отец С. Дягилева, Евгения Николаевна и Павел Павлович

«Русские сезоны», триумф и новый расцвет русского балета, его победное шествие по всему миру, афиши и декорации, написанные лучшими художниками своего времени, торжество русского танца на мировой сцене, аншлаги и овации, невероятная популярность русских танцовщиков, доселе почти неведомых за пределами России – за всем этим стоит человек, который не был ни танцовщиком, ни хореографом, ни композитором. Невозможно точно определить роль Сергея Павловича Дягилева в этом ежегодном празднике танца. Он был не просто организатором «Русских сезонов», а их душой и сердцем. Недаром название «Русские сезоны» вскоре осталось лишь официальным, а сами члены труппы, публика и критика стали называть их «Дягилевскими».

Сергей Павлович Дягилев – уникальное явление русской культуры. Тамара Карсавина, прославленная балерина, принимавшая участие в его «Сезонах», писала: «… когда я хочу представить себе первые шаги Дягилева, то рисую в своём воображении младенца Геркулеса, ещё в колыбели совершающего удивительные подвиги… Уже в молодости Дягилеву было присуще редкостное чувство прекрасного, которое, безусловно, является признаком гения. Он умел отличить в искусстве истину преходящую от истины вечной».

Редко бывает так, что способности, данные природой, находятся в такой гармонии с воспитанием, с семейной обстановкой, как это было в семье Сергея Дягилева. До того, как Сергей Павлович начал завоёвывать мир своими «Русскими сезонами», в России редко говорили «Дягилев» – говорили «Дягилевы», такой яркой и талантливой была вся эта семья.

Дед Дягилева – блестящий кавалергард и впоследствии удачливый делец, был сибаритом и эстетом (помимо прочего, он прекрасно играл на рояле и страстно любил музыку). Однако в нём произошёл душевный перелом., и во второй половине своей жизни Павел Дмитриевич стал необычайно религиозным и вёл аскетический образ жизни, что не нравилось его жене. В результате семья разделилась – Павел Дмитриевич Дягилев переехал в Пермь, неподалёку от которой было его имение, в котором он и проживал. Его жена, Анна Ивановна, осталась с детьми в дягилевском трёхэтажном особняке в Петербурге и лишь летом бывала в имении.

Один из сыновей Павла Дмитриевича, Павел Павлович, также посвятил себя военной карьере, служа в Кавалергардском полку. Брак его с Евгенией Николаевной Евреиновой был счастливым, но недолгим – молодая жена умерла при родах, и маленький Серёжа осиротел при рождении. Через два года Павел Павлович женился во второй раз. Его вторая жена, Елена Валерьяновна Панаева, сумела заменить мальчику мать и стать ему лучшим другом. Тёплые воспоминания о

С. Дягилев с мачехой, Еленой Валерьяновной

ней Сергей Павлович Дягилев пронёс через всю свою жизнь.

Елена Валерьяновна была прекрасной певицей, был хорошим певцом и музыкантом и Павел Павлович Дягилев, а его брат, с детства обучавшийся музыке у петербургских педагогов, великолепно играл на рояле и виолончели.

В семье Дягилевых царил культ музыки. Вот как вспоминает об этом Елена Валерьяновна Дягилева: «Но вот из залы раздались звуки фортепиано. Говор, крики, смех, движение… Замирают… Всякий спешит к какому-нибудь месту… Даже дети приближаются на цыпочках и осторожно садятся… Воцаряется тишина, казавшаяся за минуту ещё недостижимой. Всё превращается в слух… Семейный концерт развёртывается в грандиозную программу, какую, говоря по правде, редко можно услышать в любительском кругу».

Серёжа Дягилев не только обладал превосходными музыкальными способностями, но был исключительно музыкален в более широком понимании этого слова. Он воспринимал музыку глубоко эмоционально, во всей полноте чувств, которые она порождала. Такое же эмоциональное восприятие было свойственно Сергею и по отношению к театру, живописи и литературе и сохранилось на всю жизнь, сделав его тем самым великим Дягилевым, которым он стал не только для русской, но и для мировой культуры.

Жизнь среди просторов русской природы во многом определила привязанность Сергея Дягилева к национальной культуре. Правда, ему всегда были чужды националистические тенденции в искусстве, за что его нередко именовали космополитом, человеком без национальности. На самом же деле Дягилев был глубоко русским человеком. Ему действительно были чужды подчёркнуто национальные мотивы, он объявлял себя врагом «ложным Берендеям и Стенькам Разиным», однако высоко ценил русские пейзажи и всё то, что было связано с лиризмом русских традиций в искусстве, с исконными его корнями, а не с нарочитым использованием и подчёркиванием наиболее ярких, выигрышных декоративных элементов и тенденций. Сам он об этом говорил: «Единственный возможный национализм – это бессознательный национализм крови. И это сокровище редкое и ценнейшее. Сама натура должна быть природной, должна невольно, даже, может быть, против воли, вечно рефлектировать блеском коренной национальности. Надо выносить в себе народность, быть, так сказать, её родовитым потомком, с древней, чистой кровью нации. Тогда это имеет цену и цену неизмеримую». Таким «потомком нации» был и сам Сергей Дягилев.

Детство и юность Сергея Дягилева протекали обычно для потомка родовитой богатой русской семьи и, в то же время, совершенно необычно. Культ музыки, царящий в семье, общество крупных музыкантов и художников, друзей старшего поколения Дягилевых, общий артистизм всей этой семьи не мог не отразиться на способном и восприимчивом мальчике. По воспоминания одноклассников Серёжи Дягилева по пермской гимназии, чувствовалось, что школьная жизнь для Сергея – лишь необходимая повинность, а дома начинается жизнь совершенно другая, настоящая – та, на которой сосредоточены его истинные интересы. Правда, он не чуждался общения и с товарищами по гимназии, однако уже в те годы проявилось стремление Дягилева оставить за собой последнее слово, доказать свою правоту, пусть даже силой.

Окончив в семнадцатилетнем возрасте пермскую гимназию, Сергей Дягилев поступил в Санкт-Петербургский университет, чтобы получить юридическое образование. Одновременно с этим он продолжал свои занятия музыкой. Переезд в Петербург был ознаменован для юноши не только поступлением в университет. Здесь он быстро вошёл в круг своих сверстников, так же, как и он, интересующихся вопросами искусства. Особенно дружеские отношения сложились у него с его кузеном, Дмитрием Философовым, и будущим прославленным художником Бенуа. В их кружок, который впоследствии вырос в знаменитый «Мир искусства», входили, среди прочих, такие прекрасные в будущем художники, как Сомов, Лансере, Бакст. Сергей Дягилев, в отличие от остальных членов кружка, по воспоминаниям Бенуа, мало интересовался теоретическими положениями того «нового искусства», которые старались разработать его друзья. И в дальнейшем его всегда значительно больше увлекало практическое приложение своих сил, создание условий для творчества других и определение основных направлений этого творчества.

Однако, по многочисленным свидетельствам его друзей, в то время Сергея Дягилева больше всего увлекала музыка. Он не был столь силён в знании живописи, как его друзья-художники, но в области музыки мог считаться серьёзным знатоком и подающим надежды музыкантом. Дягилев прекрасно играл на фортепиано и постоянно совершенствовался, серьёзно занимался пением и уже пробовал себя в качестве композитора. В течение некоторого времени композицией он занимался под руководством Римского-Корсакова, но несдержанность Дягилева привела его к необходимости перейти к другому преподавателю.

С. Дягилев-гимназист

Ряд творческих неудач, последовавших вслед за этим, охладил композиторские амбиции Дягилева, и он почти оставил занятия музыкой, обратившись к живописи. Несколько заграничных поездок, в которых он получил возможность познакомиться с большинством крупнейших музеев Европы, укрепили этот интерес и пробудили мечты о собственном журнале, посвящённом вопросам искусства, и собственном музее.

Бурная деятельность С. Дягилева в «Мире искусства» не охладила в нём любви к театру. Уже в 1899 году он становится чиновником особых поручений при дирекции императорских театров. Дягилев редко пропускал балетные спектакли, был хорошо знаком с большинством известных

танцовщиков и танцовщиц того времени.

Серьёзным поручением для него стало редактирование «Ежегодника императорских театров». Издание это всегда носило казённый характер, и передача редактирования «декаденту» Дягилеву, бесспорно, должна была полностью изменить ситуацию. И первый же его выпуск стал сенсацией для всех любителей искусства – он приобрёл характер изданий «Мира искусства», став таким же неповторимым, поистине художественным изданием.

Однако деятельность молодого чиновника была по душе отнюдь не всем членам дирекции императорских театров, и по прошествии некоторого времени Дягилев был от редактирования ежегодника отстранён. Разразился громкий скандал (дошедший до императора), связанный с отставкой Дягилева с поста чиновника по особым поручениям, – он вообще обладал редкой способностью вызывать вокруг себя смуту и брожение. В дирекции театров он прослужил немногим больше года, что помогло Дягилеву завязать множество знакомств в артистической, и особенно в балетной, среде, которые впоследствии явились для него поддержкой в организации «Русских сезонов».

В течение полутора лет после своей отставки Дягилев вообще не ходил в театр. Он активно занимался делами «Мира искусства», однако вскоре понемногу начал отходить от своего детища, передав фактическое редактирование издания Бенуа и Философову и предприняв очередную поездку в Европу. После возвращения он сделал несколько попыток осуществить свои планы создания музея, вновь заняться делами «Мира искусства», однако к 1905 году журнал окончательно прекратил своё существование из-за целого ряда причин. А Дягилев нашёл новое поприще для применения своих сил. С той же страстью, с которой он вкладывал свою душу в издание «Мира искусства», он занялся организацией «Русских сезонов», главной идеей которых была пропаганда русского искусства за рубежом – теперь эта деятельность захватила его целиком.

Начало широкой демонстрации русского искусства в Европе положила художественная выставка 1906 года, организованная Дягилевым. Выставка имела большой успех, но главное, что она принесла Сергею Павловичу Дягилеву, – это необходимые связи, которые были нужны ему для продолжения работы. «Русские сезоны» стали регулярными. Как писал в своей книге близкий друг Дягилева, Серж Лифарь, «…время… и место… были выбраны удивительно удачно: эта поздняя весна русско-французской дружбы была ознаменована повышенным горячим интересом французов ко всему русскому, и усилия обоих правительств – русского и французского – были направлены к тому, чтобы закрепить эту дружбу… ничто так не сближало Россию и Францию, как самая могущественная сфера – искусство, говорящее непосредственно всем понятным языком».

Н.А. Римский-Корсаков

Однако ограничивать сферу своей деятельности Францией Дягилев не собирался, и уже в 1906 году после Парижа он устроил свою выставку в Берлине, а затем – в Венеции. Ему нужен был европейский размах.

Затем сфера его интересов смещается в область музыки, и он везёт в Париж «Исторические русские концерты». В этих гастролях приняли участие Римский-Корсаков, Рахманинов, Глазунов и многие другие известные музыканты. Дягилев решил дать Европе хотя бы частичное представление о музыке России девятнадцатого и начала двадцатого столетий, и в этой задаче полностью преуспел. Восторг публики превзошёл самые смелые ожидания. На следующий год, кроме концертных выступлений, в программу гастролей входило несколько опер, в том числе и «Борис Годунов» с бессмертным Фёдором Шаляпиным в главной партии. Оперный сезон имел столь же ошеломительный успех.

А.К. Глазунов

С.В. Рахманинов

А сезон 1909 года С.П. Дягилев решил сделать ещё более грандиозным. Кроме оперы, в Париже должен был быть показан и русский балет, которого Европа тогда практически не знала. Дягилев мотивировал своё решение так: «От оперы лишь один шаг до балета. В то время в императорских оперных театрах в Петербурге и Москве вместе было около четырёхсот балетных артистов. Они проходили великолепную школу и танцевали традиционные классические балеты… Я не мог не отметить, что среди более молодых балетных сил петербургского театра намечалась известная реакция против классических традиций… Тогда я задумался о новых коротеньких балетах, которые были бы самодовлеющими явлениями искусства и в которых три фактора балета – музыка, рисунок и хореография – были бы слиты значительно теснее, чем это наблюдалось до сих пор. Чем больше я размышлял над этой проблемой, тем яснее мне становилось, что совершенный балет может создаваться только при полном слиянии этих трёх факторов. При постановках балета я поэтому работаю, никогда не упуская из виду все эти три элемента

Участники Исторических концертов
Париж, 1907 год

Ф. Шаляпин в «Борисе Годунове»

спектакля».

Действительно, в понимании Дягилева балет представлял органичный синтез живописи, музыки и танца – единство тех видов искусства, которые он любил всегда. Художественному оформлению балетных спектаклей он придавал не меньше значения, чем хореографии и музыке, поэтому привлекал к сотрудничеству талантливых художников – своих соратников по «Миру искусства», – не ограничиваясь обычными театральными декораторами.

Организация столь широких гастролей требовала тщательной подготовки и огромной предварительной работы. Благодаря его непрестанным хлопотам и использованию широчайших связей в высших кругах, Дягилеву был предоставлен для репетиций театр Эрмитажа и выделена немалая субсидия для организации гастролей. Во многом этой поддержкой он был обязан Матильде Кшесинской, имеющей огромное влияние при дворе. Дягилев получил также возможность по своему выбору пригласить артистов для участия в «Русских сезонах». Конечно, кроме Кшесинской, в первую очередь он обратился к молодёжи: Тамаре Карсавиной, Анне Павловой, Михаилу Фокину (который уже успел показать себя не только как блистательный танцовщик, но и как талантливый балетмейстер-новатор), Вацлаву Нижинскому, из Москвы были приглашены Коралли и Мордкин. Тщательно подбирался и кордебалет. Одним словом, Дягилев собрал лучшие силы современного ему балета.

Подготовка к постановке балетных спектаклей коренным образом отличалась от общепринятой. Интересные воспоминания сохранил об этом творческом процессе известный балетный критик Светлов: «Собираются художники, композиторы, балетмейстер, писатели и вообще люди, стоящие близко к искусству, и сообща обсуждают план будущей работы. Предлагается сюжет, тут же детально разрабатывается… поправка, разработки, детали – принадлежат всем. Затем коллективно обсуждается характер музыки и танцев. Художник, которому подходит по характеру его влечений нарождающийся балет, берётся за его художественную разработку: он создаёт и эскизы декораций, и рисунки костюмов, и бутафорию, и аксессуары, словом, всю обстановку балета до мельчайших подробностей. Вот почему является единство художественного замысла и исполнения… Художники, всю жизнь имеющие дело с… элементами, которыми органически не может владеть в такой мере и с такой эрудицией ни один балетмейстер, должны быть ближайшими и равноправными сотрудниками в деле создания балета. Зная по совещанию с художниками, какие группы исполнителей будут давать своими костюмами красочные пятна, балетмейстер может придумать соответствующий хореографический рисунок…».

В. Серов. С. Дягилев. 1904

Воистину Дягилев был сердцем и душой этого грандиозного предприятия. Он занимался всем: приглашением артистов, переговорами с театрами, оформлением и постановкой спектаклей. Без его личного участия не обходилось ни одно дело. Как вспоминала Тамара Карсавина: «За всё время, что я его знала, он никогда не ошибался в своих суждениях, и артисты имели абсолютную веру в его мнение. Для него бывало огромной радостью открыть гений там, где менее верная интуиция не увидела бы, в большинстве случаев, ничего, кроме

эксцентричности».

Внезапно напряжённая подготовка к гастролям была прервана. Основных причин было две. Умер великий князь Владимир Александрович, покровитель Дягилева. Кроме того, Дягилев поссорился с Кшесинской, что и явилось основной причиной того, что Дягилев был лишён не только высочайшего покровительства, но и, самое главное, субсидии и помещения для репетиций. В этой ссоре в полной мере виден характер Дягилева – он не предложил Кшесинской главных ролей, так как предназначал их для других танцовщиц, и не уступил ей, даже несмотря на грозившие ему неприятности. Он не хотел поступаться своими представлениями о том, какими должны быть его балеты, и никакие финансовые соображения не могли заставить его изменить своё решение.

И последствия не заставили себя ждать. «Внезапно репетиции прекратились… После нескольких дней напряжённого ожидания, во время которых циркулировали слухи о распадении нашего предприятия, мы снова начали работать, но на этот раз в маленьком театре “Кривое зеркало”… Дягилев, собрав всех артистов труппы, сказал им, что надеется на поддержку труппы и просит её продолжать репетиции».

Несмотря на эти слова, ситуация складывалась катастрофическая. И недоброжелатели Дягилева, и его друзья были уверены в том, что «Русские сезоны» прекратили своё существование, по крайней мере, на длительный срок, если не навсегда. Однако сверхъестественная энергия Дягилева и его умение влиять на людей сделали чудо – средства, необходимые для продолжения работы, были собраны. В этом С.П. Дягилеву помогли его французские друзья, собрав по подписке необходимую сумму и взяв на себя все хлопоты по организации гастролей в Париже.

В течение шести недель были показаны балеты: «Павильон Армиды», «Сильфида», «Пир», «Клеопатра», оперы: «Иван Грозный» («Псковитянка»), «Руслан и Людмила» – первый акт, «Юдифь». «Русские сезоны» стали истинным праздником искусства, познакомили европейцев с русским искусством, доселе им практически неведомым. Поражало и мастерство

Анна Павлова

Танцовщиков, и великолепные декорации. Любимцами парижской публики сразу же стали Карсавина, Нижинский и Павлова.

Однако Павлова, которой так восхищался Дягилев и неповторимый талант которой он оценил одним из первых, стала его первой потерей. Вообще отношения С.П. Дягилева с людьми отличались своеобразием и были непростыми из-за его увлекающегося характера и стремления управлять людьми по собственному усмотрению, доминировать во всём. Как писала Тамара Карсавина, «… жажда открытия новой красоты вполне соответствовала его темпераменту, так как, едва достигнув результата, он, как охотник, бросался на новый след». Дягилев был способен на длительные дружеские и профессиональные отношения лишь с теми людьми, которые безоговорочно подчинялись ему, были его верными и безропотными соратниками – такими, как Карсавина, каким в течение длительного времени был Нижинский. Однако, когда человек

пытался выйти из-под влияния Дягилева, это, как правило, заканчивалось разрывом.

Павлова была крайне самолюбива и не хотела терпеть того, что «звёздами» дягилевской труппы стали Карсавина и Нижинский. Диктаторский характер Дягилева и самолюбие Павловой, считавшей, что первая роль в труппе и основное внимание Дягилева должны безоговорочно принадлежать ей, привели к тому, что после первого же сезона она навсегда оставила труппу. Формального разрыва не произошло, и Павлова планировала присоединиться к труппе через год, однако Дягилев не мог предложить ей таких фантастических гонораров, которые она начала к тому времени получать в Америке.

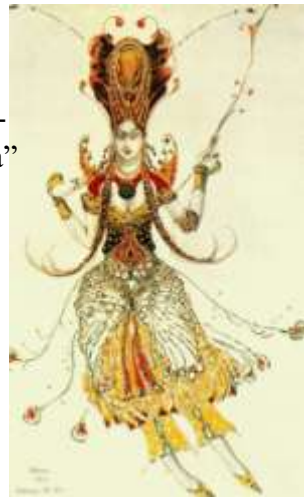
Небывалый успех сезона 1909 года, как это ни парадоксально, породил немалые трудности при подготовке следующих гастролей в 1910 году. Требовалось не только не снизить и без того высокий уровень, но и показать европейской публике нечто новое. Кроме того, Дягилев испытывал немалые финансовые затруднения. Его спектакли всегда проходили в переполненных театрах и давали немалую прибыль, однако сами постановки были очень дорогими, поскольку Дягилев с его увлекающейся натурой и стремлением к совершенству не мог экономить на том, что считал необходимым. «Нужно во что бы то ни стало показывать миру прекрасные спектакли, – только этот один вопрос существовал для Дягилева, и всё остальное его совершенно не интересовало».

Однако Дягилеву всегда удавалось заразить своим искренним энтузиазмом людей. Так произошло и на этот раз, и он получил требовавшуюся финансовую поддержку. Ушла из труппы Павлова, но к артистической семье Дягилева присоединились прекрасные балерины – Екатерина Гельцер и Лидия Лопухова. Встал вопрос о репертуаре. В этом сезоне С.П. Дягилев хотел показать две основные линии развития русского балета – классическую и современную – «новый русский балет». С классическим репертуаром принять решение было несложно. Были выбраны «Жизель» (танцевать её должна была Павлова, но в связи с её уходом партию эту передали Карсавиной) и «Карнавал» на музыку Шумана. С созданием новых балетов возникли некоторые сложности, в первую очередь, из-за отсутствия музыки. В конце концов для одного из намеченных к постановке новых балетов, «Шехеразады», была выбрана симфоническая поэма Римского-Корсакова, а музыку к другому, под названием «Жар-птица» заказали сперва композитору Лядову, но впоследствии передали этот заказ молодому композитору, который во многом открытием своего имени был обязан Дягилеву – Игорю Стравинскому. Дягилев во всеуслышание объявил Стравинского гением ещё в то время, когда музыкальный мир практически не знал этого начинающего композитора – и, как всегда, оказался прав. Русский балет Дягилева поставил восемь балетов Стравинского.

Анна Павлова

Анна Павлова и Вацлав Нижинский

балет “Жар-птица”



После сезона 1910 года перед Дягилевым встала новая задача – создание постоянной труппы. Дирекция императорских театров, недовольная тем, что лучшие артистические силы отрываются от выступлений в них, стала чинить препятствия тем артистам, которые участвовали в дягилевских сезонах. Большим ударом стало увольнение из театра Вацлава Нижинского, формальным поводом к которому стала «нескромность» его костюма в одном из их выступлений. Необходимо было либо найти Нижинскому место в каком-либо из европейских театров, либо создавать постоянную труппу. Дягилев выбрал второй путь. Ему удалось составить постоянную труппу и, кроме того, договориться об участии в ней Кшесинской (отношения с которой наладились) и Карсавиной, которые могли не покидать Мариинского театра и участвовать в «Русских сезонах».

Необходимо было иметь постоянное место для подготовки спектаклей, где можно было проводить занятия, репетиции, писать декорации. В 1911 году Дягилев планировал большое турне по европейским городам, включавшее в себя Рим, Париж и Лондон. Подготовка к такому турне должна была быть серьёзной и длительной, и остро встал вопрос о постоянной резиденции для труппы, получившей название Русского балета. Таким местом стал Монте-Карло.

Сезон 1911 года был ознаменован постановкой балетов «Нарцисс» и «Призрак розы», в которых блистал своими знаменитыми прыжками Нижинский, опровергавший в танце все законы земного притяжения. Но самым ярким стал балет-трагедия «Петрушка» с подлинно русским героем. Рим и Лондон рукоплескали Русскому балету так же, как до этого рукоплескал им Париж.

Следующий сезон (1912 год) для Дягилева был отмечен знаком античности. В репертуаре Русского балета появились два новых спектакля, навеянные античными мотивами – «Дафнис и Хлоя» на музыку Равеля в постановке Фокина и мгновенно ставший знаменитым «Послеполуденный отдых фавна», поставленный Нижинским на музыку Дебюсси. Интересно, что Дебюсси первоначально не хотел отдавать свою музыку для постановки балета, однако Дягилеву удалось его уговорить.

Балет С. Дягилева

У Нижинского не было балетмейстерского опыта, и артисты зачастую его не понимали. Дягилев, увлечённый античностью и изучивший со свойственной ему обстоятельностью множество античных источников, будил воображение Нижинского, «растил» будущего балетмейстера, давая ему творческий импульс. Специфика постановки заключалась ещё и в том, что хореография учитывала данные самого Нижинского, для которого, собственно, и ставился этот балет. Другие исполнители, не обладающие потрясающей способностью Нижинского как бы зависать в воздухе в прыжке, его

Вацлав Нижинский

В. Нижинский
в роли Фавна

гениальной возможностью перевоплощения, не могли впоследствии в полной мере воплотить хореографический рисунок этого балета.

Сезон 1912 года, начавшийся в Париже, вызвал, пожалуй, равное количество восторженных и негодующих откликов. Основное внимание было, конечно, привлечено к балету «Послеполуденный отдых фавна», который стал предметом яростных споров. Остальные балетные спектакли, привезённые Дягилевым в этом сезоне в Париж, прошли почти незамеченными на фоне бурных эмоций, вызванных «скандальным» балетом. Любопытно, что, как отметил Серж Лифарь, чаще всего музыканты возмущались балетом, а художники его превозносили как несравненное произведение искусства. Отзывы о нём и о Нижинском как исполнителе были прямо противоположными. «Те, кто говорят нам об искусстве и поэзии по поводу этого спектакля, издеваются над нами… Мы имели неподходящего фавна с отвратительными движениями эротической животности и с жестами тяжкого бесстыдства… И справедливые свистки встретили слишком выразительную пантомиму этого тела плохо сложенного животного…», – писал директор «Фигаро».

Однако одновременно со свистками раздавались и бурные аплодисменты, и немало было восторженных отзывов о балете и о самом Нижинском – например, таких, как отзыв знаменитого французского скульптора Огюста Родена. «Согласование между мимикой и пластикой совершенное, всё тело выражает то, что требует разум: у него красота фрески и античной статуи; он идеальная модель, с которой хочется рисовать и лепить… Я хотел бы, чтобы каждый художник, действительно любящий своё искусство, присутствовал на этом совершенном воплощении идеала красоты античной Греции».

Дягилев, сам несколько ошеломлённый той бурей, которую вызвали его эксперименты, не рискнул в этом году демонстрировать «Фавна» в Лондоне. Там были поставлены «Клеопатра», «Петрушка» и несколько других балетов. Успех, который имел Русский балет в предыдущем сезоне в Лондоне, на этот раз был ещё более триумфальным.

После Лондона Дягилев предпринял турне в Берлин, Вену и Будапешт, постепенно расширяя свои европейские горизонты. С особым восторгом берлинская и будапештская публика приняла балеты «Шехерезада» и «Петрушка». Однако в Вене Дягилев и Русский балет встретились с неожиданностью – Вена оказала им холодный, даже враждебный приём. Первым столкнулся с этим Стравинский, когда на репетиции оркестра встретился с открытой неприязнью к музыке балета «Петрушка» – репетиции либо саботировались, либо проводились из рук плохо, причём музыканты позволяли себе грубые замечания по поводу музыки. Выяснилось, что враждебность разделяла и

Л.Бакст «Фавн»

администрация театра, и пресса. Причинами такого отношения были зависть со стороны Венского императорского балета и поддержка его постоянных зрителей, а также напряжённые отношения между Россией и Австрией.

Следующий, 1913, год был крайне важен как для Русского балета, так и лично для С.П. Дягилева. Михаил Фокин окончательно покинул труппу. Его отношения с Дягилевым уже давно стали весьма прохладными. Фокин, может быть, и не без оснований, считал, что Дягилев покушается на его самостоятельность, стремится доминировать над ним и диктовать свои взгляды на его балетмейстерскую работу. Он не мог терпеть такого вмешательства в его творчество и явного стремления Дягилева к полному и безраздельному влиянию на него. В течение нескольких сезонов Фокин работал с труппой Дягилева лишь по контрактам на постановку отдельных балетов, а затем и совсем расстался с Русским балетом. Дягилев осознал, что Нижинский не способен полностью взять на себя труд балетмейстера и готовить все балеты предстоящего сезона. Поэтому в труппу был приглашён новый балетмейстер, Романов. В то время особый интерес представлял для Дягилева балет на музыку Стравинского «Весна священная», к созданию декораций и либретто для которого он привлёк Николая Рериха. В то время Дягилев увлекался примитивизмом, был в восторге от творчества Гогена и решил создать нечто подобное на сцене, но на древнерусском материале.

Рерих объяснял суть этой новой работы так: «… я хотел дать картины радости Земли и торжества Неба в славянском понимании». Задача была крайне интересной, однако присущая музыке Стравинского сложность ритма затрудняла постановку. Нижинский с большим трудом соотносил свои движения с этой сложной музыкой, и потребовалась помощь Стравинского. Однако ситуация осложнилась ещё больше, так как многие воззрения Стравинского расходились с точкой зрения Дягилева на хореографию балета. Нижинский же оказался меж двух огней и, со свойственной ему слабохарактерностью, не мог принять ничью сторону. С огромным трудом постановка «Весны священной» была завершена. Правда, впоследствии в неё вносились изменения, сделавшие её более танцевальной, однако в 1913 году Дягилев был доволен постановкой.

С.П. Дягилев считал этот балет одним из лучших творений его труппы – и своим собственным. Большим огорчением для него стало то, что «Весну священную» далеко не сразу приняли и оценили. Лишь через несколько лет она получила

«Весна священная» И. Стравинского и В. Нижинского

признание в Лондоне, что принесло Дягилеву искреннее удовлетворение.

Премьера «Весны священной» в Париже вызвала настоящий скандал. Зрители были шокированы тем, что, как им показалось, над ними просто издеваются, показывая нечто, совершенно не похожее на балет в привычном понимании. По свидетельству одного из очевидцев, «… часть зрительного зала была потрясена тем, что она считала кощунственным покушением, предназначенным уничтожить искусство в музыке; охваченная

яростью, она начала, с самого поднятия занавеса, свистеть… Оркестр играл, но его нельзя было слышать, за исключением временных перерывов, когда происходило лёгкое успокоение».

Большинство нападок вызвала музыка Стравинского. На фоне возмущения ею хореографическая сторона осталась просто незамеченной. И Дягилев, и артисты были, конечно, крайне расстроены тем, что публика не приняла их нового слова в развитии балета. Хореография балета была почти противоположностью классическому танцу. Она, как и музыка Стравинского, основывалась не на мелодии, а на ритме, включала в себя изломанные, угловатые позы и движения, совершенно не свойственные привычному балету.

Несмотря на то, что «Весна священная» не была понята ни критикой, ни публикой, Дягилев считал этот балет лучшим из всех, что ставила его труппа. Со времени постановки «Весны священной» весь его интерес был направлен на развитие нового направления в хореографии и пластике, отражающего тенденции двадцатого столетия. Сейчас с уверенностью можно говорить о том, что балет несколько опередил своё время – Дягилев почувствовал изменения в искусстве раньше, чем они начали уверенно занимать своё место на балетной сцене. Через пятнадцать лет Лондон рукоплескал «Весне священной» в постановке Брониславы Нижинской как произведению, абсолютно точно отражающему эстетические воззрения своего времени. Для Дягилева это был момент истинного торжества: « “Священная весна” имела вчера настоящий триумф. Это дурачьё дошло до её понимания». Однако понимание новаторских принципов постановки балета, новой хореографии и музыки, пришло всего за несколько недель до смерти С.П. Дягилева.

Весна священная

А 1913 год был трудным для Дягилева не только из-за того, что его новые балеты не получили должного успеха. Произошло и другое событие, очень тяжело отразившееся на Дягилеве – его разрыв с Вацлавом Нижинским, [который ушёл из труппы].

Дягилеву всегда было необходимо кем-то восторгаться, отыскивать новых гениев, новые таланты, [он приглашает в Русский балет молодого способного танцовщика Леонида Мясина]. Правда, в первое время труппа осталась без балетмейстера – Мясин никак не мог выполнять эти функции.

Дягилеву вновь пришлось обратиться к Михаилу Фокину, и тот поставил четыре новых балета. Три из них никогда более не возобновлялись, и прошли незамеченными, но вот «Золотой петушок» привлёк к себе внимание (правда, постановка этого балета принесла Дягилеву судебный процесс с семьёй Римского-Корсакова, на чью музыку он был поставлен).

«Золотой петушок» был новым для труппы Дягилева балетом и по оформлению, и по необычному сценическому решению: Дягилев и Фокин сохранили оперу Римского-Корсакова, но партии исполнялись неподвижными певцами, а одновременно с этим на сцене происходило хореографическое действие.

Разразившаяся в 1914 году Первая мировая война поставила Русский балет на грань гибели. Парижские и Лондонские сезоны на два года прервались, однако Дягилев нашёл выход, подписав контракт на весь сезон с нью-йоркским театром «Метрополитен». Правда, эти большие гастроли были сопряжены с двумя труднопреодолимыми препятствиями. Первое из них заключалось в том, что Дягилеву было очень трудно собрать нужный состав труппы – военные события разбросали людей по разным странам. К своему огромному сожалению, ему не удалось добиться участия в гастролях Карсавиной и Фокина, которые не могли покинуть Россию. Однако С.П. Дягилев смог устроить приезд Нижинского, с которым у него начинали восстанавливаться более-менее нормальные отношения. Второе препятствие было довольно странным, но для Дягилева очень серьёзным. Он смертельно боялся морского плавания и не переносил пребывания на пароходе. Из-за этого несколько лет назад он не поехал в Южную Америку с Русским балетом, отказавшись ехать в последнюю минуту (это были единственные гастроли Русского балета, прошедшие без Дягилева. Однако на этот раз ехать было необходимо – решалась судьба детища Дягилева, Русского балета).

По воспоминаниям, Дягилеву очень тяжело дался этот переезд через океан: «Как мог Дягилев доехать живым до Нью-Йорка – совершенно непонятно. При его панической боязни морского пространства и воды путешествие по океану превратилось в невыносимую муку. Сергей Павлович сидел в своей каюте в пальто, шляпе, окружённый тремя спасательными поясами… и всё время нечеловеческим голосом кричал… Ни есть, ни спать, ни разговаривать Дягилев не мог… Уже после первых суток он совершенно обессилел от напряжения нервов…».

«Русский балет»

Гастроли были успешными, Америка была в восторге от Русского балета. На следующий сезон, после первых успешных гастролей, Русский балет отправился в Америку без Дягилева, а сам Сергей Павлович некоторое время провёл в Испании, сопровождаемый Мясиным, который брал уроки у испанского танцовщика Феликса, приглашённого Дягилевым в свою труппу.

Л. Бакст. С.П. Дягилев. 1905

Сезон 1917 года Русский балет провёл в Европе, показывая спектакли в Риме, Флоренции, Неаполе, Париже, Мадриде. После этого большого европейского турне труппе предстояло вновь посетить Южную Америку. На этот раз в репертуаре Русского балета появилось несколько комических спектаклей, созданных Мясиным («Русские сказки» в оформлении Ларионова, «Парад» и другие), а также симфоническая картина «Фейерверк» на музыку Стравинского. Менялась хореография, музыка, авторы либретто – теперь Дягилев работал с французским литератором Жаном Кокто, изменилось коренным образом и художественное оформление спектаклей, которое почти полностью перешло теперь в руки Пабло Пикассо. Кокто и Пикассо в Русском балете играли не только роли декоратора и либреттиста – для такого скромного участия в делах труппы это были слишком крупные и самобытные фигуры. Они во многом определяли эстетическую линию развития Русского балета.

Дягилев со свойственным ему романтизмом встретил русскую революцию 1917 года и даже немного изменил постановку «Жар-птицы», выпустив её на сцену с красным флагом. Однако через некоторое время его энтузиазм угас.

В связи с событиями в России Русский балет перестал вызывать у публики такой же восторг, как ранее. После гастролей в Южной Америке Русский балет отправился в Испанию, а затем – в Португалию. Здесь труппа попала в крайне затруднительное положение – в Португалии в это время произошла революция, и Дягилев не имел возможности вывезти свой балет из страны. Никогда ещё Русский балет не был в такой критической ситуации – средства иссякли, выехать было невозможно, и артисты буквально голодали.

После многих трудностей в 1918 году труппа на год обосновалась в Англии. Работа продолжалась. Мясин поставил очень интересный комедийный балет «Магазин фантазии» на музыку Россини, основанный на приёмах классической хореографии. Готовился также отрывок из «Спящей красавицы», балет «Птица и принц».

«Жар-птица»

Следует отметить, что «сезоны» 1919 – 1920 гг. были для Дягилева особенно успешными, благодаря участию в них известнейших и общепризнанных кумиров. Достаточно привести всего несколько примеров. В 1919 году был поставлен балет «Треуголка» на музыку М. де Фальи в оформлении П. Пикассо, в 1920 году – «Песнь соловья» на музыку И. Стравинского в оформлении А. Матисса и балет с пением «Пульчинелла», в первом акте которого звучит музыка И. Стравинского на темы Дж.Перголези, также в оформлении П. Пикассо. К несказанной

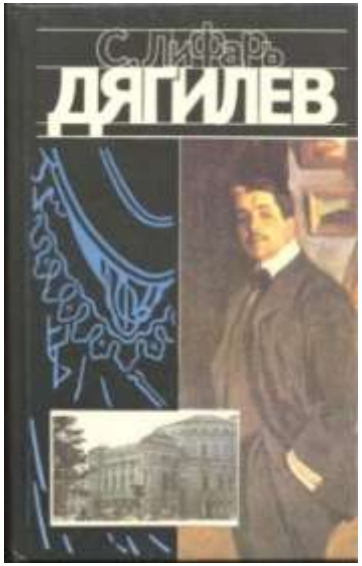
С. Дягилев и Л. Мясин

радости Дягилева из России приехала Тамара Карсавина. Лондонские, а затем и парижские премьеры были успешными, а в 1920 году Русский балет получил возможность вернуться в Монте-Карло.

Однако это благополучие омрачилось раздором внутри труппы. Леонид Мясин, поссорившись с Дягилевым, покинул труппу с его согласия, данного почти с радостью.

Следующий, 1921, ознаменовался постановкой балета «Шут» на музыку Сергея Прокофьева, которую Дягилев открыл для Запада. Правда, в постановке Ларионова и Славинского «Шут» явно страдал многими хореографическими недочётами. Музыка осталась намного интереснее самого балета.

Серж Лифарь



А Дягилев решил вернуться на время к классике и поставить в Лондоне «Спящую красавицу» в неизменённой редакции Петипа. В работе ему помогала Бронислава Нижинская, сестра Вацлава Нижинского, которой удалось бежать из Советской России. Русский балет вновь обрёл собственного балетмейстера.

К огорчению Дягилева, «Спящая красавица» не имела в Лондоне того успеха, на который он рассчитывал. Сборы не оправдали даже расходов по очень дорогой постановке. Русский балет переживал финансовый кризис. Но постепенно дела наладились, продолжалась напряжённая работа, были поставлены, среди прочих, балеты «Свадебка», «Искушение пастушки», «Голубой экспресс». В труппу вошли новые танцовщики, среди которых особенно выделялись Лифарь и Долин. Постановки этого времени были самыми разнообразными, но авангардистское направление явно преобладало. Хореография балетов в постановке Брониславы Нижинской тяготела к пластической спортивности, изобиловала акробатическими элементами и почти джазовыми ритмами. Исключением стал большой праздник в Версале «Людовик XIV». Но танцы в нём ставил Дягилев, который удивительно тонко и точно сумел воссоздать ушедшую эпоху.

Планов дальнейших постановок было много, но далеко не все из них удалось осуществить. Дягилев начал тяготиться своим созданием – Русским балетом. Переговоры с театрами, организация гастролей, приглашение танцовщиков, подробности декораций, хореография, музыка – всё, вплоть до буфета для артистов, было на нём. Постоянное нечеловеческое напряжение всех сил в конце концов утомило его. К тому же он был тяжело болен диабетом. И Сергей Павлович постепенно стал отходить от дел Русского балета.

Теперь у него возникла потребность осмыслить то, что было им сделано, проанализировать деятельность Русского балета. Об этом свидетельствуют черновики статей, которые Дягилев готовил для публикации. Однако балет он всё же не бросает на произвол судьбы – слишком много душевных сил он вложил в его создание и развитие. Одним из первых он уловил тенденции времени, и декорации к его балетам выдерживались в духе конструктивизма – этому соответствовала и новая хореография. Также одним из первых Дягилев понял, что время упрощённости и конструктивизма проходит. Последними балетами в этом духе были «Кошка» и «Стальной скок». Теперь Дягилев вновь обращается к музыке Равеля и Хиндемита, сложной и многоплановой.

С.П. Дягилев

В 1924 году Русский балет вновь постиг творческий кризис – ушла Бронислава Нижинская. Балетмейстеров приходилось приглашать «со стороны». Так были поставлены балет «Зефир и Флора» и «Матросы». Балеты были неплохо встречены парижской публикой, однако критики писали, что Русский балет сильно сдал свои позиции по сравнению с первыми «Русскими сезонами».

Отмечали также подверженность Русского балета влиянию мюзик-холла: эксцентрика и клоунада, по словам прессы, преобладали над хореографией в принятом её понимании. Работы нового балетмейстера – Баланчина – были поставлены в совершенно новом стиле неоклассики. Лучшим балетом стал «Аполлон Мусагет» на музыку И. Стравинского.

Постоянного состава труппы ко второй половине 20-х годов в Русском балете фактически не было. Менялись танцовщики, хореографы, художники, композиторы. Не было уже ощущения одной семьи, как раньше. Изменения произошли и в самом Сергее Павловиче Дягилеве. Как пишет Серж Лифарь, «… прежнего пламени в Дягилеве уже нет, и художник-балетмейстер уступает место добросовестному директору, который с настоящим рвением и подлинным интересом относится к отдельным постановкам отдельных балетов. К таким балетам принадлежали “Ромео и Джульетта”, “Триумф Нептуна”, “Стальной скок”, “Кошка”, “Аполлон Мусагет”, “Блудный сын”…». У Дягилева появляется новое увлечение – книжное дело. Начавшись с личного собирательства, оно переросло, как это свойственно Дягилеву, в грандиозный проект создания в Европе огромного русского книгохранилища.

Он пытался совмещать две эти страсти – **балет и библиофильство**, но болезнь подтачивала его силы, и попытки сменялись апатией ко всему. Дягилев старался бороться со своей болезнью, со своим состоянием духа, мечтал о грандиозной реформе балета, но смерть ему помешала. Но и того, что успел сделать Сергей Павлович Дягилев, достаточно для того, чтобы его имя навсегда осталось в истории мирового балета.

За двадцать лет «русских сезонов» (1909-1929) Дягилев проделал поистине титаническую работу – было осуществлено около восьмидесяти оригинальных постановок, многие из которых живут и поныне. Друг Дягилева, верный ему и преданный его памяти, Серж Лифарь, так сказал о смерти этого человека огромной силы духа: «Чудесен творческий подвиг Дягилева, открывший миру новые земли Красоты, вечно не умирающее его дело, ибо оно вошло в плоть и кровь всего современного искусства и через него будет передано будущему искусству и Вечности. Дягилев – вечен, Дягилев – чудо».

Сергей Павлович Дягилев // Амиргамзаева О.А., Усова Ю.В. Самые знаменитые мастера балета России. – Москва : Вече, 2022. – С. 137–155.

Остров Сан-Микеле –
место упокоения С.П. Дягилева

А. Гозенпуд. «Жизнь во имя искусства»

Отец, мачеха и братья С.Дягилева

1.

Имя и деятельность С.П. Дягилева (1872- 1929) неразрывно связаны с великими победами русского искусств XX века. Не будучи живописцем, композитором, режиссёром музыкального театра, он открыл для всего мира величие русской музыки и сам в огромной мере способствовал созданию новых выдающихся произведений и спектаклей.

Николай Рерих писал в некрологе Дягилева: «Он понял и явил в новом величии красоту гения Мусоргского. Он глубоко ценил лучшие моменты творчества Римского-Корсакова. Вопреки современным ничтожествам, он вызвал мощь Стравинского и заботливо ценил искусство Прокофьева». Если бы Дягилев сделал только это, и тогда значение его деятельности было бы велико. Он организовал представления русских опер и балетов в Париже, а затем в Лондоне, Вене, Мадриде, городах Италии и Соединённых Штатов. Без него не было бы «Жар-птицы», «Петрушки», «Весны священной» и других шедевров, как не было бы многих созданий французских композиторов, в том числе таких, как «Дафнис и Хлоя» Равеля. Он показал эти произведения в прекрасной живописной оправе, в несравненном хореографическом воплощении. О том, кому принадлежала решающая роль в создании спектаклей Дягилева, спорили их творцы – А. Бенуа и М. Фокин. И не только они. Но значительна была скрытая от зрителей, не отражённая на афише роль самого Дягилева. Он обладал удивительной интуицией, фантазией, умением вдохновить художника и исполнителя. Тамара Карсавина, рассказав о том, как Дягилев в нескольких ярких словах описал ей замысел балета «Видение розы», заметила: «Дягилев умел простым замечанием как бы распахнуть занавес и взбудоражить воображение слушателя». «Слушателем» в данном случае была артистка. Он был вдохновителем спектакля на основе «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси.

В Дягилеве жил нереализованный талант музыканта, режиссёра, хореографа, актёра. Не раз при создании «Жар-птицы» и других балетов композитор и постановщик прибегали к его советам. Нередко и самый замысел произведения, его тема были обязаны руководителю «Русских сезонов».

Немалую роль сыграл Дягилев и как сопостановщик оперных спектаклей, в частности «Бориса Годунова», и как музыкальный редактор исполняемых произведений. Правда, здесь многое было спорно, в частности сокращения и перестановки сцен в «Борисе Годунове», «Хованщине», «Псковитянке» или превращённой в балет «Шехеразаде».

Повторяем: Дягилев был не только организатором «Русских сезонов», но и вдохновителем, а в известной мере и сотворцом спектаклей.

Дом Дягилевых в Перми

Деятельность Дягилева не получила, да и не могла получить однозначной оценки; сложными, изобилующими противоречиями были его личность и творческая практика, вызывавшие восторг и неприязнь, поклонение и вражду нередко у одних и тех же людей. Его жизненный и творческий путь полон столкновений и разрывов с друзьями, соратниками, участниками его художественных свершений – А. Бенуа, И. Стравинским, К. Сомовым, М. Фокиным, Л. Бакстом, В. Нижинским. Ограничимся этими, достаточно выразительными именами. Но и те, кто порывал с Дягилевым, чаще всего снова к нему возвращались, ибо он обладал и силой отталкивания, и силой притяжения.

По свидетельству современников, невозможно было не поддаться обаянию его личности. Он умел обвораживать, привлекать сердца тех, с кем встречался. А встречался он со многими выдающимися людьми – от Чайковского, Льва Толстого и Римского-Корсакова до Стравинского и Прокофьева, от Серова и Бенуа до Пикассо и Аполлинера, от Чехова до Марселя Пруста и Анри де Ренье. В Дягилеве уживались эгоцентризм, честолюбие, жажда славы, властолюбие, стремление к самоутверждению и сознание великого общественного значения дела, которому служил. Он бывал добр и нежен, безжалостен и жесток. Его неукротимая энергия требовала преодоления трудностей и опасностей. Это доставляло ему несказанную радость. По словам А. Бенуа, Дягилев обладал «своеобразным даром создавать “романтическую атмосферу работы” и всякая работа у него носит прелесть рискованной авантюры». Казалось, он жил, осуществляя завет Киплинга:

Умей поставить в радостной надежде
На карту всё, что накопил с трудом,
Всё проиграть и нищим стать, как прежде,
И никогда не пожалеть о том.
Умей принудить сердце, нервы, тело
Тебе служить, когда в твоей груди
Уже давно всё пусто, всё сгорело
И только воля говорит: «Иди!»

С. Дягилев с братьями

Побеждая трудности, он утверждал себя, но это было во имя страстно, всем существом им любимого искусства.

Н. Рерих писал о Дягилеве: «Кто-то говорил, что его антреприза была личным делом и как импресарио он работал для себя. Только злой язык и злобный ум могли произносить такую клевету на этого крестоносца красоты. Щедро отдавая своё имя, он покрывал своею личною ответственностью многие события и людей, больших и малых… Только тот, кто лично соприкасался с ним во время жесточайшей битвы за искусство, во время неописуемых затруднений, мог оценить его созидательный гений и утончённую чувствительность».

Даже злейшие противники и хулители (а их было немало), пытавшиеся помешать или умалить художественное значение его дела, не могли обвинить Дягилева в том, что он стремился нажиться на устройстве выставок и спектаклей. «Новое время» и другие реакционные газеты с нескрываемым злорадством писали о постоянных дефицитах его антреприз.

Дягилев, не обладая денежными средствами, принуждён был прибегать к финансовой помощи друзей и не раз оказывался на грани банкротства. Тот же Рерих писал: «Однажды в Париже в течение всего дня он был обычно деятелен и никто не мог приметить в воздухе какую-нибудь опасность. Но вечером Дягилев сказал собравшимся друзьям: “Вы заслужили спокойный ужин, ведь сегодня мы были совершенно разорены, и только пять минут тому назад я получил сведения, что нам не угрожает продажа с торгов”».

С. Дягилев

Но и тогда, когда «Русские сезоны» завоевали не только художественный, но и материальный успех и с долгами было покончено, он обращал деньги на заказы новых произведений и создание новых спектаклей. Единственная «роскошь», которую он себе позволял в последнее время, когда сказались годы непосильного труда и возросшая усталость, собирание автографов, картин и редких книг.

Это было собирательство памятников русской культуры, а не коллекционирование предметов роскоши или желание вложить деньги в то, что не подвержено инфляции. Автографы Пушкина, первое издание из «Петербурга в Москву» Радищева, украшавшие собрание Дягилева, были для него драгоценной нитью духовной связи с Россией.

С. Дягилев

Вопреки тому, что о нём писали, он страстно любил свою Родину и этой любви не изменил до последнего часа. Его патриотизм А. Бенуа назвал петровским, а деятельность Дягилева в области культуры сравнил с тем, что сделал Пётр I, указав, что Дягилев прорубил окно не в Европу, но в Европе, чтобы приобщить её к русскому искусству.

С.П. Дягилев любил играть в жизни роль русского барина, потому ли, что хотел маскировать трезвый, деловой практицизм, без которого невозможно было осуществить гигантские замыслы, потому ли, что этого требовали вкусы иностранцев, жаждущих «русской экзотики», потому ли, что органически не мог перенести мысли о том, чтобы его считали удачливым антрепренёром, цель которого – деньги. Вероятно, всё вместе взятое. Однако также сыграла роль и актёрская природа его натуры, не получившая возможности выразить себя на сцене, в исполнительстве. Но это, повторяем, была маска, своеобразная форма театральной стилизации, а не истинная сущность.

Б. В. Асафьев, вспоминая о встрече с Дягилевым в Петербурге, писал: «Дягилев… перевёл разговор на любимую свою идею о внедрении русского искусства в сознание мирового города Парижа, о несомненно универсальном значении русского искусства. Снопы острых мыслей, парадоксы, явно не затверженные, а возникавшие тут же на лету, броские, меткие характеристики, ярко живописные сравнения – словом, огненный человек, увлекаясь, увлекающий».

Если бы Дягилев не верил в величие задачи – утверждения русской музыки за рубежом, если бы он сам не увлекался бы грандиозностью цели, он не мог бы её осуществить. Практицизм совмещался в нём с романтическим порывом, железная воля – со страстным темпераментом. Дягилев стремился во что бы то ни стало сохранить художественную независимость «Русских сезонов» от вмешательства тех, к чьей финансовой помощи принуждён был прибегать. Цитированный выше Асафьев рассказывает о второй встрече с Дягилевым в Париже в 1914 году. «На сцене Grand Opera это был знающий себе цену аристократ, строго-шикарно-умно и элегантно выглядевший в безупречно парадном костюме. Со своими был мил, с меценатами, от которых, по-видимому, зависел, был в достаточной мере высокомерен. Чувствовалось: “Я здесь вождь, ум, вкус, а вы – деньги”».

Беда и несчастье Дягилева, как и многих художников в буржуазном обществе, заключалась в том, что освободить ум и вкус от власти денег невозможно. Как бы Дягилев ни пытался сохранить художественную свободу, она была ограничена не только теми, кто субсидировал его предприятие в ожидании прибыли, но изменчивыми вкусами публики, неумолимой потребностью ошеломлять её новыми эффектами. Если ранее поиски новых средств выражения обусловливались идейно-образным содержанием произведения, то постепенно, страшась отстать от моды, оказаться отброшенным назад, Дягилев стал искать нового во имя новизны, эпатировать зрителей. Не случайно он начал требовать от своих новых сотрудников, чтоб они нашли способ «удивить» его, а значит, удивить и ошеломить зрителей.

Но судить об историческом и художественном значении деятельности Дягилева мы должны, памятуя о его слабостях и ошибках, на основании того, что он сделал для побед русского искусства и его мировой славы.

2.

В молодости Дягилев мечтал стать музыкантом. Музыка часто звучала в доме. Его дед был музыкантом, отец – певцом-любителем, знавшим «Руслана и Людмилу» наизусть, мачеха, заменившая ему мать, – певицей и пианисткой. С детства для Дягилева стала родной музыка Глинки и особенно Чайковского.

В немалой мере этому способствовала сестра мачехи, выдающаяся певица А.В. Панаева-Карцева, чей талант и музыкальность высоко ценил автор «Евгения Онегина, посвятивший ей цикл романсов, ор. 47. Отец сестёр Панаевых был строителем и владельцем театрального здания в Петербурге, где давались оперные и драматические спектакли. Сам Дягилев был пианистом, хорошо читал ноты с листа. Переехав в 1890 году из Перми в Петербург, он погрузился в музыкальную и театральную атмосферу. Как раз в этом году состоялись два крупнейших события в художественной жизни России – первые представления «Князя Игоря» и «Пиковой дамы». Они оставили неизгладимый след в сознании юноши. Любовь к «Князю Игорю» Дягилев пронёс через всю свою жизнь. И несомненно, исполнение во время «Русских сезонов» «Половецких плясок», а затем и всей оперы явилось одним из свидетельств этой любви.

Дягилев присутствовал на первом представлении «Пиковой дамы». Об огромном впечатлении, которое произвела опера на молодых слушателей, писал в своих воспоминаниях А. Бенуа, прямо указывая на то, что музыка Чайковского пробудила в нём и его друзьях любовь к Петербургу, к его истории, раскрыла красоту этого города и в известной мере воздействовала на зарождение идеи будущего «Мира искусства». Бенуа указывал: «“Пиковая дама” …сыграла решительную (и не только музыкальную) роль в духовном развитии тех, что создавали затем “Мир искусства”. Она как-то особенно опоэтизировала нашу ностальгию по прошлому, придвинула к нам это прошлое, превратила его в чудесное настоящее».

Знакомство с музыкой Бородина и Чайковского (с автором «Пиковой дамы» он встречался) явилось для Дягилева эстетическим переживанием огромной силы. Быть может, и юношеское решение посвятить себя музыке – намерение стать композитором и певцом (занятия с некогда прославленным артистом итальянской оперы А. Котоньи) – во многом питалось воздействием оперных спектаклей в Мариинском театре. Мы, к сожалению, мало что знаем о занятиях Дягилева по композиции. По свидетельству А. Бенуа, С. Лифаря и других (они восходят к рассказам самого Дягилева),

он занимался с Римским-Корсаковым. В. Ястребцов пишет, что великий композитор не одобрял сочинений Дягилева, но из текста его воспоминаний нельзя понять, был ли это первый или последний опыт.

Неверным является указание, будто Дягилев занимался у Римского-Корсакова в консерватории. В списке его учеников имени Дягилева нет. По-видимому, речь может идти о занятиях на дому, как это было ранее с Тюменевым, а позднее со Стравинским. Учителем Дягилева являлся Н. Соколов. Из композиторских и певческих увлечений Дягилева ничего не вышло. А. Бенуа вспоминает о сочинённой им малоудачной «сцене у фонтана» на текст Пушкина. По свидетельству того же Бенуа, музыкальные вкусы молодого Дягилева были эклектичны (то же можно сказать и о других «мирискусниках»). Он любил, ценил Бородина и Мусоргского, но увлекался итальянской музыкой и первоначально без большой симпатии относился к Вагнеру. Характерно, что во время своих поездок за границу он стремился встретиться не только с Верди, Гуно и Массне, но и Брамсом. Первоначальное равнодушие к Вагнеру под воздействием расширяющегося распространения его музыки, властно захватившей мир, сменилось восхищением.

Значительную роль в формировании музыкальных и театральных вкусов Дягилева сыграли спектакли Частной оперы С.И. Мамонтова и Московского Художественного театра. В особенности высоко ценил он постановки чеховских пьес.

Дягилев встречался и переписывался с Л.Н. Толстым и А.П. Чеховым, а одно время пытался привлечь автора «Дяди Вани» к сотрудничеству, а затем редактированию беллетристического отдела журнала «Мир искусства». Чехов писал в ответ на это предложение: «“Мир искусства”… должны редактировать только Вы одни… В журнале, как и в картине или поэме, должно быть одно лицо и должна чувствоваться одна воля. Это и было до сих пор в “Мире искусства”, и это было хорошо».

Создание журнала «Мир искусства», организация и сплочение молодых и талантливых художников, критиков, организация выставок поставили Дягилева в центре борьбы художественных направлений и в то же время сделали его мишенью яростных нападок. Несомненно, многие оценки русского искусства, в частности передвижничества, даваемые

Журнал «Мир искусства»

Дягилевым, были пристрастны и несправедливы. Но Бенуа и Дягилев писали не о расцвете передвижников, но о 90-х годах, когда наступила пора их упадка. Дягилева и Бенуа упрекали в нетерпимости, пристрастности, произвольности суждений, узости взглядов, чуть ли не в желании уничтожить высшие ценности русского искусства. Но как раз нетерпимость проявляли их противники. Ожесточённость нападок обусловливала резкий характер полемических ответов, ещё более обострявших борьбу.

С.М. Волконский писал в статье «Памяти С.П. Дягилева» в 1929 году: «Я помню его начало. Совсем юношей, он горел искренностью критического негодования. И как он был встречен! Какой бранью, какими издевательствами! Газеты петербургские, с “Новым временем” впереди, высмеивали каждый шаг, каждую выставку, каждый номер “Мира искусства”. За смелостью новизны даже не ощущали того уважения к прошлому, которое горело в каждом слове… Против передвижнической “литературности”, против ложного “русского” стиля 80-х годов, против бытовщины, лаптя, петушков и полотенца шла проповедь его и окружавшей его молодёжи. Этого сейчас уже не помнят, но тогда не только “помнили”, а в этом как будто сосредоточивался художественный патриотизм.

Нужно вернуться в ту затхлую атмосферу, в какой росло тогдашнее художественное сознание, чтобы понять огромный шаг, сдвинувший нас с той поистине “мёртвой точки”».

Заслугой «Мира искусства» и в значительной степени самого Дягилева явилось открытие русского искусства XVIII века, в особенности неведомых или забытых сокровищ портретной живописи.

Трудно переоценить значение деятельности Дягилева как исследователя, критика, собирателя, пропагандиста и прежде всего организатора художественных выставок.

[«Никто, кроме Дягилева, в то время не мог бы взяться за это грандиозное предприятие. Не говоря об его организаторском таланте, энтузиазме и любви к XVIII веку, особенно русскому, он обладал глубокими знаниями в этой области, что доказала его книга, увенчанная Уваровской премией Академии наук в 1902 г., о гордости русского искусства — Дмитрии Левицком».]

М. Добужинский

Н. Рерих писал о Дягилеве: «Был он широк в суждениях своих. Только невежда может сказать, что он вводил лишь модернизм. В своих исторических портретных выставках он явил всю историю России, с одинаковым уважением как к современности, так и к древним иконописателям. Будучи очень чутким, он ясно ощущал источники, из которых приходили расцвет и возрождение. С одинаковым энтузиазмом он выявлял как скрытое сокровище древности, так и наши надежды на будущее». Одной из наиболее значительных заслуг Дягилева явилась организованная в 1905 году в Таврическом дворце выставка русского портрета, охватывающая двести лет русской истории (1705-1905). Организации этой грандиозной выставки предшествовала огромная подготовительная работа. Дягилев на основании изучения

исторических источников, как печатных, так и рукописных, установил, куда нужно направить поиски. Он понимал, что основную часть будущих экспонатов найдёт не в картинных галереях, а в частных собраниях. Дягилев объехал в 1904 году буквально всю Россию, не только большие и малые города, но и расположенные вдали от них поместья, усадьбы, и обнаружил там ряд шедевров старых мастеров, мало кому известных. Был он и в Ясной Поляне у Л.Н. Толстого. Игорь Грабарь писал позднее: «С дягилевской выставки начинается новая эра изучения русского и европейского искусства XVIII и первой половины XIX века. Вместо смутных сведений и непроверенных данных здесь впервые на гигантском материале, собранном со всех концов России, удалось установить новые факты, новые истоки, новые взаимоотношения и взаимовлияния в истории искусства. Всё это привело к решительным и частью неожиданным переоценкам, объяснившим многое до сих пор непонятное и открывавшим новые заманчивые перспективы для дальнейшего углубленного изучения».

О размерах экспозиции говорит количество отобранных и выставленных полотен – три тысячи.

Главенствовали портреты представителей высших классов, окружённые тщательно подобранной старинной мебелью и предметами искусства XVIII – XIX веков. В [выставке] отразилось не только любование прошлым, но и свойственное «Миру искусства» неприятие буржуазной современности. Прошлое – героическое и великое (огромное собрание портретов Петра) – противопоставлялось настоящему. Выставка носила характер театрального представления: портреты, размещённые по эпохам и соответственно декорированные, оказывались «действующими лицами» своеобразного спектакля. Сопоставление различных – торжественных, парадных и «домашних» – изображений одного и того же человека как бы раскрывало его характер в движении. Но иногда и один удачно помещённый портрет (Дягилев и ему помогавшие художники были «режиссёрами» этого спектакля) оставлял глубокое впечатление. М. Добужинский писал о том, какое воздействие производил на зрителей «Павловский зал с чёрным бархатным балдахином над страшным портретом императора, изображённого в одеянии гроссмейстера Мальтийского ордена и с короной, надетой набекрень, работы Тончи».

Сам Дягилев в замечательной речи указал на то, что «длинная галерея великих и малых людей», которыми он постарался заселить великолепные залы Таврического дворца, «явилась грандиозным и убедительным итогом, подводимым блестящему, но, увы, омертвелому периоду нашей истории». Слова эти были сказаны после закрытия выставки. Но естественно полагать, что, устраивая её, Дягилев сознательно противопоставлял прошлое настоящему, время Петра I, эпоху Екатерины II, Отечественной войны 1812 года – царствованию Николая II. Это было не только эстетическое противопоставление. Революция 1905 года, осветившая выставку новым светом, явилась предвестием близкого крушения самодержавия. Эстет и сноб, каким Дягилев многим казался, произнёс в цитированной речи слова, свидетельствовавшие о его удивительной зоркости и проницательности: «Я уверен, что мы свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас отметёт». Дягилев сознавал, что Россия находится на переломе исторической судьбы.

3.

Критическая, публицистическая, издательская деятельность, художественные выставки, организации которых он отдавал много сил и энергии, не могли удовлетворить Дягилева; он, подобно Бенуа, стремился охватить все сферы и области искусства, а так как именно музыкальный театр давал наибольшую возможность подобного синтеза, то Дягилев включил сцену в сферу своих интересов, вернее, решил завоевать её. Он принял предложение директора императорских театров С.М. Волконского занять должность чиновника особых поручений, рассчитывая с помощью друзей и единомышленников по «Миру искусства» осуществить коренную перестройку казённой сцены, обновить её деятельность. Конечно, он надеялся со временем встать во главе императорских театров и получить возможность осуществить эти планы. Речь должна идти не только о честолюбии Дягилева (несомненном и огромном), но и о том, что он по самой природе своей («наполеоновской», по словам Бенуа) не хотел и не мог подчиняться чужой воле. Служба в дирекции императорских театров завершилась катастрофой. Конфликт с директором привёл к тому, что Дягилев был уволен «по третьему пункту», то есть с запрещением состоять на государственной службе. Этот запрет в значительной мере определил характер будущей театральной деятельности Дягилева. Гордый и самолюбивый человек, не прощавший обид,

С.П. Дягилев

он объявил войну дирекции императорских театров в лице В.А. Теляковского, который сменил С.М. Волконского, – войну беспощадную. В этом нельзя видеть только желание отомстить за изгнание. Личное и общее причудливо совмещались в сознании Дягилева. Резко критикуя репертуар, постановки, всю деятельность императорских театров, Дягилев противопоставлял ей собственную идейно-творческую программу, которую, увы, не имел возможности практически реализовать в России. Но самый большой успех за рубежом не мог дать Дягилеву полного удовлетворения. Он мечтал осуществить свои планы на Родине (неоднократные попытки Дягилева показать в России, 1910-1913, спектакли его труппы были сорваны власть имущими).

Несомненно, решение перенести сферу деятельности за границу, организация в Париже русской художественной выставки, концертов русской музыки (1907), постановка «Бориса Годунова» (1908), а затем замысел и осуществление «Русских сезонов» в значительной степени обусловливались сознанием невозможности действовать в России. Конечно, это не единственный повод, вернее, источник решения Дягилева. Им руководила мысль о великой художественной ценности русского искусства, русской живописи и музыки, стремление проложить ей путь на Запад.

Как ни велика и многообразна практика Дягилева – главы «Мира искусства», критика, организатора выставок, – подлинно историческое значение имела его деятельность руководителя «Русских сезонов». Она принесла ему мировое признание и навсегда закрепила его имя в памяти современников и новых поколений, хотя ничто так не скоротечно, как слава театрального деятеля.

Высшее значение подвига, совершённого Дягилевым, заключается в том, что он способствовал победам русской музыки и музыкального театра во всём мире, тем самым открыв новую страницу истории искусства. Трудно и едва ли возможно переоценить значение того, что сделал Дягилев. Да, конечно, не он, а Мусоргский и Римский-Корсаков были создателями «Бориса Годунова» и «Псковитянки», не он, а Шаляпин своим исполнительским гением победил зрителей Парижа, а затем Лондона и других городов. Но прав был А. Бенуа, когда утверждал, что это были победы не одного или нескольких человек, но торжество русского искусства, торжество русского национального гения. Победу на войне одерживают армии, но для того, чтобы её завоевать, необходим стратегический талант или гений полководца. Таким стратегом, тактиком, полководцем и был Дягилев.

Но его заслуга не ограничивается тем, что он проложил путь великим созданиям русского искусства на сцены мира, что он явил величие русской музыки и исполнительства.

Он открыл новые таланты, и прежде всего Стравинского, он привлёк к созданию балетов С. Прокофьева и других композиторов, русских и зарубежных. Но и этим не ограничивается заслуга Дягилева. По существу, в его «Русских сезонах» складывались основные формы балетного театра XX века, и «театр Дягилева» – а мы можем и должны говорить о нём – явился подлинной лабораторией хореографического искусства XX века. Здесь создавались балеты М. Фокина, В. Нижинского, Л. Мясина, Б. Нижинской, Дж. Баланчина и других художников сцены при участии А. Головина,

Театр Шатле

А. Бенуа, Л. Бакста, Н. Рериха, М. Ларионова, Н. Гончаровой и многих других, создавались при деятельном участии самого Дягилева.

Пусть многое в спектаклях «Русских сезонов» вызывало споры и противоречивые оценки – ошибки или промахи не могут заслонить великих завоеваний. Дягилеву в лучших его спектаклях предвоенной поры (1908-1914) удалось достигнуть подлинного синтеза музыки, танца, живописи.

«Русские сезоны»

Конечно, Дягилев, пропагандируя русское искусство за рубежом, не только выполнял общественный долг, но и удовлетворял своё честолюбие. Но какой художник (а он был художником), даже самый скромный (скромность не свойственна Дягилеву), избегал славы? Дягилев же высшую славу и честь находил в том, что помог русскому искусству победить мир. А. Бенуа рассказывает, как после грандиозного триумфа, сопровождавшего первое представление «Бориса Годунова» (1908), он и Дягилев никак не могли расстаться и, дойдя до Вандомской площади, «не без вызова» взглянули на столб со стоящим на его макушке «другим триумфатором», то есть на статую Наполеона I.

Дягилев не был революционером в политическом смысле этого слова. Он подчёркивал свой аполитизм, чисто эстетическое, художественное значение пропаганды русского искусства, которому служил. Но объективно, независимо от его воли и желания, совершаемое им зачастую приобретало политический характер. Во время подготовки одного из первых «Русских сезонов» он лишился обещанного ему «высочайшего покровительства», денежных субсидий и мастерских, в которых писались декорации. Участникам дягилевских спектаклей было запрещено именоваться артистами императорских театров, а в случае материальной неудачи антрепризы прибегать к помощи русского консульства. Так царское правительство пыталось помешать пропаганде русского искусства (об этом стало известно в печати), и Дягилев, победив, казалось, непреодолимые препятствия, открыто противопоставил себя двору и самому царю.

Разумеется, не следует преувеличивать меры оппозиционности Дягилева. Но не следует и игнорировать её.

Дягилев, организуя «Русские сезоны», ставил перед собой большие задачи. Программа, которую он наметил, была обширной и разнообразной. Однако ему удалось осуществить далеко не всё из задуманного. Он намеревался показать за рубежом крупнейшие создания русской оперной и балетной классики, в том числе «Сказание о невидимом граде Китеже», «Раймонду» и многое другое. Всего более пострадала именно оперная программа, которая первое время занимала основное место.

Высший расцвет деятельности Дягилева, самые большие художественные победы «Русских сезонов» относятся к предвоенной поре. Многие планы и проекты Дягилева позднее не получили осуществления; в «Русских сезонах» появились кризисные черты. Всё большее и большее место в репертуаре начали занимать произведения иностранных авторов, и удельный вес новых русских балетов уменьшился. Это было вызвано отнюдь не тем, что Дягилев утрачивал интерес к русской музыке. Сказывался отрыв от России (война), утрачивалась связь с ней и происходившими в её искусстве процессами и то, что в окружении Дягилева всё большее место занимали новые друзья, представители французской элиты.

А. Бенуа в своих статьях, мемуарных очерках и книгах не раз останавливался на образе Дягилева, на истории сотрудничества с ним. Хотя иное в характеристике Дягилева той поры, когда его и Бенуа пути разошлись, грешит пристрастностью, многое верно объясняет истоки идейно-творческого кризиса Дягилева. А. Бенуа писал: «… единственное, что могло по-настоящему встревожить нашего героически отважного “вождя”, это критики, обвинявшие его в отсталости или хотя бы журившие за остановку. Черта эта была хорошо знакома и нам, его самым близким, изучившим в малейших подробностях его натуру. Лучшим средством “напугать” Серёжу было указать на то, что он не поспевает за веком, что он отстаёт, что он “погрязает в рутине”… и вот эта податливость Серёжи на такое воздействие сделала его безоружным тогда, когда на смену нам явились люди, для которых “культ передовитости an und fur sich” превратился в какую-то profession de foi и которые возвели всякое чудачество и всякую гримасу в своего рода абсолютный закон художественного творчества. С момента же “вынужденной изоляции” Сергея (с 1914 г.)

уже некому было удерживать его, напоминать ему о том, **что** в сущности мы ставили себе главной целью, **что** было, при неограниченном свободомыслии “Мира искусства”, единственным непоколебимым и животворящим принципом, – о какой-то **внутренней правде**». Бенуа писал, что одинокого Дягилева увела с прежнего пути в сторону «снобизма» погоня за внешним успехом, последним криком моды.

А.В. Луначарский, ценивший Дягилева и его заслуги в деле пропаганды русского искусства, с горечью отмечал его возраставшую зависимость от вкусов публики, которую тот избрал или на обслуживание которой он был обречён. «Я считаю Дягилева выдающимся организатором, человеком большого вкуса и большой художественной культуры. Его подвижная энергия, исключительная образованность и оригинальная находчивость могли бы сделать из него, может быть, даже и исторически плодотворного новатора в художественной области». Луначарский писал, что судьба распорядилась

иначе: «…первоначальные успехи во время “больших сезонов” в Париже как бы приковали Дягилева к лишённой корней, праздной, шатающейся по миру в поисках за острыми развлечениями толпе». Борец со снобизмом стал его жертвой.

Идейный кризис Дягилева был одним из следствий отрыва от Родины. Трагедия Дягилева заключалась в том, что, перенеся в поисках творческой свободы свою деятельность из царской России в Западную Европу, он не вернулся на Родину… Тем самым Дягилев потерял возможность восстановить прерванную связь со своей Отчизной, связь, без которой деятельность самого великого художника невозможна. Вместе с тем нельзя сказать, что Дягилев не искал контактов с Советской страной, что он остался равнодушен к происходившим в ней событиям, к

развитию советской культуры и искусства. Мы знаем, что он искал встреч с представителями Советской власти – с А.В. Луначарским, Л.Б. Красиным, с деятелями советской литературы и искусства – В.Э. Мейерхольдом, В.В. Маяковским, И.Г. Эренбургом и другими. О глубоком и страстном интересе Дягилева к Советской России свидетельствуют многие факты. Он мечтал о поездке своей труппы в Москву, о совместных выступлениях Театра им. В. Мейерхольда и «Русского балета» в Париже. Возникшая у Дягилева мысль о создании балета, рисующего картины индустриализации, была связана с интересом к жизни Советской страны. Так родился балет С. Прокофьева «Стальной скок», поставленный Дягилевым в 1927 году. Хореографом был Л. Мясин, автором сценария и художником, вернее, создателем конструкций Г. Якулов. Спектакль оказался во многом наивным. В нём место человека заняла машина. Однако белые эмигранты, враги Советской власти, увидели в балете и постановке «большевистскую агитацию». Самое появление этого спектакля свидетельствовало о несомненном мужестве Дягилева, ставшего объектом ожесточённых нападок.

Л. Любимов в книге «На чужбине» приводит следующие слова Дягилева: «В эмигрантской печати меня бранили за эту постановку… Меня упрекали, что она проникнута советским духом, предсказывали ей верный провал. Но, к счастью, это не оправдалось… Я хотел изобразить современную Россию, которая живёт, дышит, имеет собственную физиономию. Не мог же я её представить в дореволюционном духе? Я сам не был в Советской России, но, мне кажется, Прокофьев и Якулов нашли к ней правильный подход».

Всё же Дягилев был слишком прочными узами связан с Западной Европой, для того, чтобы вернуться на Родину и стать участником строительства новой культуры. «Стальной скок» остался одиноким, но характерным экспериментом. (Как свидетельствует письмо С. Прокофьева к Б. Яворскому, 7 мая 1928 года, Дягилев хотел привлечь к созданию новых балетов молодых советских композиторов). Интересно, что этот балет, отличный по тематике, образному содержанию от тех спектаклей, которые повествовали о сказочной или исторической России, всё же был связан с привычными для Дягилева представлениями. Он сказал Л. Любимову: «А ведь вы знаете, красноармейская форма – высокая остроконечная шапка и длинная серая шинель с украшениями на груди – это совсем костюм времени князя Игоря, да, русский исторический костюм». Он пытался осмыслить неведомую, непостижимую для него советскую новь через посредство привычных и устойчивых ассоциаций.

«Стальной скок»

Дягилев, которого многие, в том числе А. Бенуа, упрекали в погоне за модой, в страхе остаться позади, на самом деле сохранял веру в непреходящую эстетическую ценность классики. Отсюда появление в репертуаре «Русского балета» спектаклей на музыку Скарлатти, Перголези, Чимарозы, Россини в «обработках» Респиги, Стравинского, Томмазини и других современных композиторов. Дягилеву принадлежала и идея «переинтонирования», и находки в архивах и библиотеках произведений старых мастеров, которые легли в основу вновь создаваемых балетов. Несомненно, что Дягилев оказался

предтечей многих исканий неоклассицизма. Любовь к искусству прошлого, в особенности к искусству XVIII века, жила в душе Дягилева. Но это не было возвращением к позициям «Мира искусства», а было одним из средств найти духовную опору в мире, который становился для него всё более чужим.

В эту пору Дягилев, в «поисках утраченного времени», вернулся в любимый город юности Венецию, город Гольдони, Гоцци, комедии дель арте, вернулся в театральную Венецию Бенуа, Мейерхольда, Вахтангова. Любовь к Венеции не вытеснила из сердца Дягилева любви к России. Думается, он мог бы повторить слова Версилова из «Подростка» о том, как драгоценны для русских людей камни Европы, её культура. Достоевский писал: «Европа так же была отечеством нашим, как и Россия. О, русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого мира, эти осколки былых чудес». Дягилеву могли быть особенно близки удивительные слова Версилова о том, что священные камни Европы русским даже дороже, чем обитателям этих городов, у которых «теперь другие мысли и другие чувства. И они перестали дорожить старыми камнями».

Дягилев, проложивший для русской музыки и театра путь к мировой славе, перебросивший драгоценный мост между культурами великих народов, немало сделал и для искусства тех, кто «перестал дорожить старыми камнями». Он как бы вновь открыл нетленную красоту романтизма для Франции и очарование XVIII века, запечатлённое в музыке, для Италии и всего мира.

Он так много сделал для взаимопонимания людей, что заслужил благодарную память современников и потомков.

Гозенпуд, А. Жизнь во имя искусства // Рассказы о музыке и музыкантах : популярные очерки. – Ленинград ; Москва : Советский композитор, 1977. – Вып. 2. – С. 100–116.

«Русские сезоны»

Автор-составитель – главный библиотекарь
отдела музыкально-нотной литературы
Воронежской областной универсальной
научной библиотеки имени И.С. Никитина
Левина Елена Ивановна