

АКТУАЛЬНАЯ ПЕРСОНА

67

никак не скроешь!), многие думали: сумбурный барин, эстет, меценат. Таким он и глядит с известного портрета Бакста. Мемуары, легенды, сплетни отразили противоречивый, властный характер, редкостные деловые качества и фантастическую доверчивость, проницательность и вспыльчивость, необъяснимые фобии. Он резко и неожиданно расставался с друзьями, он вызывал стойкую неприязнь у очень достойных людей — от Чехова до Константина Сомова. И друг юности Александр Бенуа писал о нем: *«Серезжа был фатом — обаятельная великих людей, ублажал свое тщеславие. Большой очарователь, настоящий «шарм», но при всем своем поклонении другу я не прощал ему монденности, этой склонности жить одним днем, а также снобизма, в чем я видел что-то ужасно недостойное и подчас даже просто жалкое».*

Но, например, на репетициях усидеть на месте Дягилев не мог: то он был у оркестра, то на сцене, исправляя у исполнителя ошибку. А если в креслах — только чтобы издали заметить какой-нибудь дефект в освещении или неправильно вбитый гвоздь.

Редкой в то время профессией осветителя Дягилев владел блистательно. И в хореографическую партию вшивался не всегда, то свет на всех представлениях всегда ставил сам.

Возможно, Бенуа назвал «склонностью жить одним днем» фантастическое чутье нового, присутствующее Дягилеву. Он никогда не шел на поводу у мнений соратников. Тем более — у вкусов публики. Он сам создавал эти вкусы. И угадывал на десятилетия вперед.

В 1917 году «Русский балет» привлек Пикассо к работе над «Парадом» Эрика Сати, Жана Кокто и Леонида Мясина. «Парад» (в который раз за восемь лет?) перевернул привычные представления о балете Дя-

гилева. И стал художественным манифестом нового искусства.

Сати использовал в «Параде» элементы, впоследствии названные «конкретной музыкой»: звуки сирены, мотора самолета, паровой машины, телеграфного аппарата. Кроме традиционного неподвижного декора в оформлении «Парада» появились гигантские шагающие кубистические конструкции — гротескные фигуры менеджеров. Декорация едва ли не впервые вторгалась в действие.

Он называл «своими детьми» Карсавину и Нижинского. Он был «крестным отцом» европейской славы мирискусника Бакста — и футуристки Натальи Гончаровой. Его личность, вкус, знания и «воля к культуре» сформировали целую плеяду хореографов. «Между людьми» было все — гневный уход из труппы Михаила Фокина, трагический бунт Нижинского, разногласия с Брониславой Нижинской, спокойный уход Мясина, полувековая посмертная преданность Сергея Лифаря.

Но воздействие Дягилева на всех было неизменно сильным. Какие зрители, какие почитатели были у него! От Пруста до Ахматовой. От Ренуара до Чарли Чаплина.

Последним открытием Дягилева стал 20-летний Георгий Баланчивадзе, бежавший из полуголодного Петрограда в 1924 году. На вопрос, сколь значительную роль играл Дягилев в создании балетов, Баланчин через полвека ответил: «Хореографически совершенно никакой. Он был удобен и легок в работе и обладал бесконечным пониманием. Всегда оставлял мне свободными руки. Где он был исключителен, так это как человек дела. Каким прекрасным министром финансов он мог бы стать» (Бенуа, надо сказать, с не меньшим пылом сожалел о несостоявшейся карьере Дягилева как врача-диагноста — до того резок и точен всегда был его вердикт.)

Смерть Сергея Павловича оказалась самой крупной катастрофой в истории русского балетного зарубежья. Труппы-сателлиты, многочисленные студии были уже бледными отблесками кометы, метавшейся по Европе с 1909-го по 1929 год.

Но если взглянуть в генеалогию «западного балета» XX века и modern dance — мы почти везде увидим в истоках труппу Дягилева, труппы 1930—1950-х, унаследовавшие осколки его дела, педагогов — бывших танцовщиц в «Русского балета». И почти до наших дней — преемственность через «учеников учеников».

● Екатерина ВАСЕНИНА



«Стальной
скок»
(1927)
С. Прокофьева