

Господин осветитель

125 лет со дня рождения Сергея Дягилева

Вадим ГАЕВСКИЙ



МЕНЕМ Дягилева названа площадь в Париже и в память о нем открыта доска на его доме в Перми: гениальность Сергея Павловича Дягилева признана теперь повсеместно. Но в чем собственно состоял дягилевский гений? Какими словами определить его место в культуре, его ремесло? Ведь на профессиональном уровне Дягилев умел делать только одно — ставить свет к балетным спектаклям. И, кстати сказать, наряду с Гордоном Крэгом, Дягилев одним из первых оценил роль света в театре — не только техническую, но и содержательную. А в более общем плане Дягилев был тем человеком, который отчетливее многих других понимал роль искусства в общественной жизни XX века. Этим он и привлек к себе великое множество одаренных людей, балерин и певцов, живописцев и графиков, композиторов и поэтов. Совсем не одни гонорары манили всех их: Дягилев щедро платил, а мог заплатить и гроши, когда в его собственном кармане было пусто. Но он никогда не сомневался в том, что искусство должно быть, а художник обязан состоять. В душе Дягилева, расчетливого импресарио, виртуоза займов, так и не сумевшего разбогатеть, жило чистое одушевление, обретался почти что пророческий пафос. С особенной силой проявилось это в первые послевоенные годы и даже еще раньше — в годы войны, когда престиж искусства безнадежно упал, когда заниматься искусством казалось неуместным. А Дягилев стоял на своем, он брал всю моральную ответственность на себя, как, впрочем, и все материальные издержки. Он спорил с общественным мнением, с историей, с судьбой, — он, Дягилев, которого так часто обвиняли в том, что он чуть ли не рабски следует моде. Поэтому-то, не написав ни книг и ни партитур, Дягилев навсегда остался в истории культуры.

А начинал Дягилев как художественный критик, и начинал хорошо. У него были данные, чтобы стать критиком нового типа. Но критиком он не стал, точнее — был им недолго. Дягилев не захотел быть сторонним наблюдателем или бесстрастным судьей. Он пожелал быть действующим лицом истории. Энергия действия переполняла его. Характерная подробность — Дягилев не писал дневника, хотя будь он написан, то мог бы стать одним из самых интересных дневников нашего века. Кого только Дягилев не знал, с кем только не встречался! Но у Дягилева не было таких мыслей, которые можно поверить лишь дневнику и которые необходимо скрывать от посторонних. И не было таких идей, которые он не стремился бы обнаружить, выявить вовне, воплотить в реальное дело. Дягилев был идеально общественный, идеально публичный человек, с комплексом не писателя, но актера. Неудивительно, что его привлек к себе театр: с 1909 по 1929 год он стоял во главе независимой театральной антрепризы.

Сама эта антреприза, особенно на первых порах, была полемикой свободного человека с российской бюрократией, которую олицетворяли люди, никогда не домогавшиеся свободы. Главный враг Дягилева — Теляковский, директор императорских театров, умный, диничный, весьма осторожный человек, полная противоположность Дягилеву и, между прочим, автор интереснейшего дневника, что не должно удивлять, поскольку официальные мнения и приватная мысль у Теляковского редко когда совпадали. «Русские сезоны» Теляковский воспринял как вызов себе (и в этом, кстати сказать, не ошибся). Он интриговал, клеветал, чтобы лишить Дягилева поддержки русского общества и царского двора, он добивался того, чтобы Дягилев незаметно для себя перешел на положение эмигранта. В конце концов это и произошло, и

Дягилев сам не заметил, как это случилось.

Его антреприза несла на себе печать самого антрепренера. Жизнь свою Дягилев прожил в больших городах, но родился в Новгородской губернии, детство и отрочество провел на камских берегах, и это наложило печать на его пристрастия, на всю его личность. Дягилев был урбанистом с усадьбным складом сознания, или, если иначе сказать, одним из первых русских урбанистов и одним из последних людей русской усадьбы. Поэтому он так гармоничен и так разноречив. Напомним, что русская усадьба — своеобразный домашний музей, где сохранялся старинный уклад, где собирались памятники культуры и где сберегался этот нематериальный фантом: фамильная и, более того, историческая память. А русский урбанизм, напротив, ненавидел неподвижность и застой, презирал доморошенность и домоседство. Высшей ценностью его считалась новизна. Дягилев, как гольдониевский персонаж, обслуживает обе насущные потребности русского общества и русской культуры. Он носится по усадьбам, отбирая для своих выставок забытые и мало кому известные художественные раритеты, и он же, в качестве столичного публициста, атакует, безжалостно осмеивает архаичный, с его точки зрения, балет Мариуса Петипа. На таких противоречиях ловить его очень легко — это противоречия русской общественной жизни.



В психологическом плане Дягилев представляет такой же интерес. И объяснить Дягилева легче всего, обратившись к «Вишневному саду». Представим себе Гаева и Лопухина в одном лице, и тогда нам что-то откроется в этой необычной натуре. Надо лишь помнить, что чеховский Лопухин совсем не чумазый купец, эту роль Чехов предназначал для Станиславского, в расчете на его внешнюю красоту и внутреннюю идеальность. Да и Гаев — не выпадающий в детство либеральный болтун, недаром же Станиславский предпочел играть именно эту роль, а вслед за Станиславским ее играл Качалов. А более всего усадьбный барин сказался в Дягилеве в одной замечательной (и типично гаевской) черте — в способности жить на грани банкротства и не думать, как спастись, а строить грандиозные, казавшиеся несбыточными проекты. И

победа была за ним, как правило — безоговорочная. Солнце Аустерлица светило ему надежно.

Но вот еще одно противоречие, еще один разительный контраст: героический дух деятельности Дягилева почти никак не согласуется с характером искусства, которое он пропагандировал и любил, которому дал свое имя. Театр Дягилева — театр избыточной и вместе с тем рафинированной красоты, красота и героика в этом театре — невольные и неравноправные антагонисты. Есть власть красоты, и дягилевские герои склоняются перед ней, оказываются ее пленниками, заложниками, в прямом, то есть сюжетном смысле — рабами. Эта концепция определяет в балетных спектаклях Дягилевских сезонов все: ориентацию на стилизованный сладостный бидермейер и на сказочный прерванный Восток, фабульные схемы, судьбу и положение действующих лиц, метафоры хореографии и метафоры мизансцен, стиль декораций, а главное — их роль. И действие, и танец, и персонажи подчинены сценографии — семантической, стилистической и конструктивно.

Культуре слова, одухотворившей европейский театр, у Дягилева противопоставили культуру жеста и красочного пятна, на которой держалась магия азиатских, восточных зрелищ. Театр Дягилева — визуальный или «магический», если ввести понятие Германа Гессе и Антонена Арто. В этом его реальное содержание, традиционалистская основа и пророческий смысл. И в этом его основная сила. Одним из первых Дягилев понял, какова будет роль визуального языка в художественной и, более того, в социальной жизни XX века. Еще только начиналось немое черно-белое кино, а у Дягилева уже добивались эффекта кино цветового. Массовые коммуникации еще только делали первые робкие шаги, знаковые системы публичного общения еще мерещились кому-то в полубезумных снах, а Дягилев уже ясно знал, как создавать массовый экстаз, как поводить толпой и как превращать в толпу цивилизованных европейцев.

При этом массовая культура ему была совершенно чужда. Жизнь Дягилева — почти донкихотский, хоть и предвосхищенный, вызов массовой культуре XX века, с ее принципом серийности, с ее ставкой на стереотипы. Дягилев и в этом смысле защитник романтической старины, усадьбный мечтатель, выходец из прошлого рукодельного века. Он почти старомодный максималист, и его главное требование к искусству — требование уникальности, соиздание раритетов. Каждый спектакль должен быть неповторим, каждое новое сочинение должно непременно стать антиквариатом. Провалов Дягилев не боялся, а повторений не терпел, и его балетмейстеры безжалостно изгонялись, как только начинали повторять себя, как только теряли энергию и бесстрашие самоотрицаний. Панический страх рутины владел им, и в этом, кстати сказать, заключалась его тайная слабость. Рутин — оборотная сторона системы, а системы Дягилев не создал, не мог и не хотел создать, стремясь и устремляя своих учеников к перманентной революции в театральном искусстве. То был, конечно, малоосуществимый проект, он требовал бесперывных и тягостных разрывов, он требовал новых зрителей, а не только новых мастеров. И кончилось тем, что Дягилев разочаровался в своем любимом детище. Печатное слово вновь позвало его к себе: последние годы жизни он коллекционировал старинные книги.

Смерть настала его в Венеции, в 1929 году, когда ему было всего 57 лет: он умер не от старости, а от заражения крови. И в этом городе, любимом городе «мирскусников», так мало напоминавшем современный город и так похожим на театральный музей, его похоронили без шума, но с теми же почестями, с какими некогда хоронили средневековых вельмож и мещанатов Высокого Ренессанса.