

**«ПУШКИНСКИЙ ТЕКСТ» И «ДЯГИЛЕВСКИЙ ТЕКСТ»:
«НАЧАЛО» И «КОНЕЦ» РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ
КУЛЬТУРЫ**

Анна А. Деменова*

Муниципальная гимназия № 11 им. С.П.Дягилева, Пермь, Россия

Борис В. Кондаков*

Пермский государственный университет, Пермь, Россия

Key words: Diaghilev text; Pushkin text; cultural life; Russian culture; Russian literature; memoirs; context; cultural hero.

Summary: The article deals with memoirs that describe the figure of impresario Diaghilev and his ballet company. The authors of the article consider literary works on Diaghilev as well as interpretations of these texts by critics and readers. The set of texts about Diaghilev is regarded as “Diaghilev text” which is compared with Pushkin text of Russian literature.

The Diaghilev text reflects the Russian cultural life of the first half of the 20th century, the ideas of its authors connecting regulations and paradoxes of the Russian culture development in the context of the European culture. These texts claim crucial importance of hero personality activity for the 20th century of Russian and world literature.

Among creators of Diaghilev text there were such authors, as A. Bely, A. Benua, A. Blok, Jan Cocteau, E. Diaghileva, M. Dobuzhinsky, M. Fokin, S. Grigoriev, T. Karsavina, M. Kshesinskaya, M. Kuzmin, S. Lifar', S. Makovsky, L. Myasin, N. Nabokov, B. Nizhinskaya, V. Nizhinsky, A. Ostroumova-Lebedeva, S. Prokofiev, F. Pulenk, M. Sert, I. Stravinsky, M. Tennisheva, N. Tikhonova, S. Volkonsky.

Diaghilev text considers a person as a creator of a new culture; it has a tendency to mythologize a biography and activity of the main protagonist. All these features draw together Diaghilev text and Pushkin text.

The main peculiarity of the Diaghilev text is that the life of protagonist has been created according to principles of the literary work construction. This text is set with a plot in which participants of the events play assigned roles.

Views of the contemporaries on Diaghilev are defined by the early 20th century

* © Деменова А.А., Кондаков Б.В., 2010.

ideas about “the business man” and “superman”. Pushkin text describes the very beginning of the classical period in the Russian culture. Diaghilev text tells us how art canons established in the Russian culture of the 19th century ended in the 20th century.

Любая развитая культура создает в процессе своего функционирования сложно организованные **сверхтексты**, обладающие устойчивостью и связанные с основными символическими (знаковыми) для нее явлениями, объединяющими в единое целое литературу и другие формы культуры, автора и читателя.

Под сверхтекстом мы, вслед за Н. Купиной и Г. Битенской, будем понимать *«особое культурно-системное речевое образование»*, представляющее ряд связанных между собой (переплетающихся, перекрещивающихся) текстов («литературных», «культурных», «исторических»), представляющих «совокупность высказываний», ограниченных *«темпорально и локально»*, объединенных *«содержательно и ситуативно»*, при этом характеризующихся «цельной модальной установкой» и *«достаточно определенными позициями адресанта и адресата»* (Купина, Битенская, 2004: 215).

Такие сверхтексты культуры группируются, как правило, либо вокруг определенного семантически маркированного феномена культуры – пространства, «локуса» (так называемые **пространственные тексты**), либо вокруг значимой для данной культуры личности (**именные** или **персональные тексты**).

Любой сверхтекст (как «пространственный», так и «именной») представляет сложную разнородную целостность, объединяемую в сознании читателя определенной смысловой общностью, единым центральным фокусирующим объектом, наличием определенных внетекстовых реалий и смыслов, системой природных (или культурных) образов и деталей. Это качество сверхтекста (применительно к «Петербургскому тексту») В. Топоров характеризует следующим образом: *«Обозначение “цельно-единство” создает столь сильное энергетическое поле, что все “множественно-различное”, “пестрое” индивидуально-оценочное вовлекается в это поле, захватывается им и как бы пресуществляется в нем в плоть и дух единого текста. <...> Именно в силу этого “субъективность” целого поразительным образом обеспечивает <...> “объективность” частного»* (Топоров, 1995: 261).

Формирование сверхтекстов отражает *«непрерывный процесс символизации»* культуры, *«результаты которой закрепляются в фольклоре, топонимике, исторических повествованиях, в широком*

многообразии речевых жанров, повествующих об этом месте, и, наконец, в художественной литературе» (Абашев, 2008: 24).

«Пространственные» тексты культуры на протяжении последних двух десятилетий неоднократно становились предметом изучения литературоведов. Среди наиболее значимых работ можно назвать исследования «городских» текстов – Петербургского (Топоров, 1995; Лотман, 1992), Венецианского (Меднис, 1999), Пермского (Абашев, 2008). Помимо указанных городских текстов можно, например, также назвать Московский, Иерусалимский, Ташкентский и некоторые другие развернутые сверткесты.

В меньшей степени изучены «именные» сверткесты литературы. В этом плане прежде всего следует отметить посвященные Пушкинскому тексту работы Б. Гаспарова (Гаспаров, 1996) и Ю. Шатина (Шатин, 2000).

Определяющим фактором для выделения в культуре именного текста является не только широкая представленность в различных письменных источниках имени героя, являющегося центральным персонажем сверткеста, но и, главное, цельность этого представления, а также связь с культурным контекстом.

Основной «именной» текст русской культуры – пушкинский, началом формирования которого можно считать последнюю треть XIX в., а возможно, и более ранний период. Он начал создаваться сразу же после гибели поэта, а к первым десятилетиям XX в. стал достаточно разветвленным, включив в себя многочисленные лирические произведения, мемуарную литературу, рассказы, повести и романы, критические статьи, литературоведческие и философские работы, а также многочисленные интерпретации пушкинских произведений в театре, музыке, живописи, а в XX в. – и в кино. Все это способствовало осмыслению личности Пушкина как «национального гения», «солнца русской поэзии» и в итоге – центральной фигуры русской классики.

Судьба Пушкина и тексты его произведений органично входили в творческое сознание русских писателей последующих поколений, нередко определяя их поведение и интерпретируясь в создаваемых ими литературных текстах, и откладывались в культурной памяти поколений читателей.

Об этой особенности Пушкинского текста писал Б. Гаспаров, который, например, отмечал, что путешествие О. Мандельштама на Кавказ в 1930 г. совершалось по аналогии с пушкинским путешествием на Кавказ 1829 г., и это влияло на восприятие произведений не только Мандельштама («Путешествие в Армению»),

но и Пушкина («Путешествие в Арзрум», стихотворения 1829 – 1830 гг.): «<...> Из таких ретроспективных проекций и их взаимодействий с различными элементами текста и друг с другом и складывается та смысловая среда, в которой для нас существует феномен “пушкинского текста”» (Гаспаров, 1996: 320).

Пушкинский текст на протяжении XIX – XX вв. становился своеобразным «костяком» русской культуры – одним из основных факторов, связывающих ее в единое целое и оказывающих существенное воздействие на процесс формирования национального самосознания. При этом Пушкинский текст непосредственным образом влиял на формирование других именных текстов русской культуры, которые нередко проецировались на Пушкинский текст, объединяясь с ним, или отталкивались от него.

Вслед за Пушкинским текстом в русской культуре стали возникать другие развитые сверхтексты, образующиеся вокруг имен писателей, – Н. Гоголя, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, А. Блока, В. Маяковского, С. Есенина, Б. Пастернака, а также несколько менее развитые «артистические» тексты, связанные с именами музыкантов, художников и артистов.

Среди «артистических» текстов в первую очередь следует назвать сверхтекст, связанный с именем великого русского импресарио С. Дягилева, создававшийся на протяжении почти всего XX в., который мы в дальнейшем будем именовать **Дягилевским текстом** русской культуры.

Дягилевский текст включает в себя совокупность мемуарных произведений, посвященных личности импресарио и деятельности созданной им балетной труппы, художественные тексты с «дягилевскими аллюзиями», а также их интерпретации критиками и читателями. Дягилевский текст утверждает исключительную важность «голоса» героя и его личности для русской и мировой культуры XX в.

Косвенный признак возникновения самостоятельного Дягилевского текста – характерное для многих мемуарных произведений отделение имени от образа: *«Чтить его память лишь как создателя труппы Русского балета означало бы признать лишь часть этого человека. Он был сгустком эпохи, замечательной по жизненности и быстрой зрелости своих артистов. Он был существом и обобщением своего времени. Он вобрал в себя и представил своим современникам средоточие художественных ценностей, как бы отраженных в призме»* (Карсавина, 1982: 304).

Дягилевский текст объединялся не только изображенной в нем личностью импресарио, но воспроизведением широкой картины

культурной жизни первой половины XX века, размышлениями о закономерностях и парадоксах развития русской культуры в контексте культуры Европы. В интерпретациях современников Дягилев оказывается центром мира русской культуры XX века, выразителем ее особых внутренних потребностей.

В этом аспекте Дягилевский текст в чем-то оказывается похож на Пушкинский текст (а в чем-то противоположен ему): Пушкинский текст часто описывает канон русской культуры, установление которого связывается с именем «русского гения»; Дягилевский текст также повествует о канонах (нередко тех же самых), но не только об их установлении, но и об их ниспровержении.

Дягилевский персональный текст организован иначе, чем Пушкинский персональный текст. В его «ядре», естественно, находится фигура Дягилева, который в большинстве произведений представлен как «центр», демиург окружающего его культурного мира (в этом также проявляется сходство с Пушкинским текстом, где поэт интерпретируется в качестве главной фигуры русской культуры своего времени).

Дягилевский текст содержит многочисленные документальные материалы, а также разнообразные интерпретации его личности в мемуарной и художественной литературе. По сути Дягилевский текст представляет особую знаковую реальность русской культуры (в этом плане он вполне сопоставим с Пушкинским текстом), что объясняется жизнью в эмиграции и публичным характером деятельности его основных фигурантов, их постоянным участием в гастролях, сценичностью большинства их поступков.

Основной корпус произведений, представленных в Дягилевском тексте, – **мемуары** (в «Пушкинском тексте» мемуарная литература представляет, скорее, не его «ядро», а периферию).

Значительная часть Пушкинского текста связана *«с отчетливыми попытками расшифровать произведения поэта как опыт биографии и обнаружить конкретные адресаты и прототипы его обращений и посвящений»* (Шатин, 2000: 234). Дягилевский текст – в основном построенный на интерпретации биографии импресарио – важен не наличием прототипов (его персонажи обычно уже изначально известны читателю), а содержащимися в них интерпретациями художественной жизни XX в.

Помимо обширной мемуарной литературы в Дягилевский текст также могут быть включены рассчитанные на широкую публику работы искусствоведов и критиков (нередко включающие в себя элементы «художественного» описания и многочисленные

«выдуманные» эпизоды), а также отдельные художественные произведения, в которых присутствуют «дягилевские реминисценции».

С. Дягилев в интерпретации Дягилевского текста является центральным персонажем русской культуры первой половины XX в. Такое отношение к импресарио сформировалось у современников уже в самом начале его деятельности.

В Дягилевском тексте представлены суждения практически о каждом из реализованных Дягилевым художественных проектов, что делает события его жизни эстетически значимыми, превращая их в часть «священной истории» поколения людей конца XIX – начала XX века. Дягилевский текст отразил восприятие современниками как личности самого Дягилева, так и его культурной деятельности (прежде всего, театральной антрепризы «Русские сезоны»), на протяжении первой трети XX века воздействовавшей на развитие всего мирового искусства.

Впервые имя С. Дягилева появляется на страницах российской прессы в 1898 г. Правда, первые отклики о нем были крайне ироничными. Известный художник-сатирик П. Щербов изобразил 26-летнего Дягилева в юмористическом еженедельнике «Шут» в виде «тряпичника», собирающего на мусорной свалке «художественные отбросы» декадентского искусства (Ласкин, 1997: 13). Следует отметить, что Дягилев на протяжении всей своей жизни очень часто становился объектом карикатуристов (Ласкин, 1997), и в этом проявляется одно из основных отличий от Пушкинского текста, в котором обычно утверждался непререкаемый характер культуротворческой деятельности поэта (отдельные неудачные попытки «сбросить Пушкина с парохода современности», характерные для 1920-х гг., лишь подтверждают общее правило).

Жизнь Пушкина в Пушкинском тексте обычно представлена в виде *жития*, герой которого приносит себя в *жертву* окружающему его враждебному миру; жизнь Дягилева очень мало напоминает житие, и в ней нет реализации идеи жертвенности. Его художественная деятельность нередко интерпретировалась современниками как «безвкусное кривлянье», «наглое самовосхваление» и посягательство на «святая святых» русского искусства; Дягилева называли «бандитом искусства» (Брешко-Брешковский, 1903: 2), «коноводом» с «наездническими статьями» (Брешко-Брешковский, 1903: 2), «самозванцем и самоизбранцем русского искусства» (Шебуев, 1908: 4-5). Отметим острые и яркие публикации В. Стасова, названия статей которого показательны сами по себе: «Нищие духом» (Стасов, 1899: 2),

«Подворье прокаженных» [Стасов, 1937: 588-596); «Шахматный ход декадентов» (Стасов: 1900). Критический очерк В. Буренина, в котором Дягилев сравнивался с Митрофанушкой – героем комедии Д. Фонвизина «Недоросль» (Буренин, 1899: 2), – послужил поводом для серьезного инцидента, закончившегося расправой над его автором. Отметим также любопытные образные фельетоны Н. Брешко-Брешковского «Бандиты искусства» (Брешко-Брешковский, 1903: 2) и «Призраки в академии художеств (Сон в крещенскую ночь)» (Брешко-Брешковский, 1907: 3), автор которых иронизировал по поводу реформаторских устремлений Дягилева.

В 1900-е гг. имя Дягилева стало часто упоминаться в серьезных искусствоведческих работах. Первой из них была «История русской живописи в XIX веке» А. Бенуа, в которой отмечалась исключительная роль «энергичного и деятельного» Дягилева в организации выставок и издании журнала «Мир искусства»; при этом автор исследования сравнивал его с Саввой Мамонтовым (Бенуа, 1902: 223-226). В «Малом энциклопедическом словаре», вышедшем в 1907 г., Дягилеву была посвящена статья, в которой он был представлен как учредитель художественных выставок, а также как редактор «Мира искусства» и «Ежегодника Императорских театров». В «Русской энциклопедии», публиковавшейся в 1910-е гг., Дягилев был назван известным «художественным и музыкальным деятелем».

Вскоре имя С. Дягилева стало появляться не только на страницах искусствоведческих и справочных изданий. Личность Дягилева породила обширную мемуарную литературу, создававшуюся на протяжении практически всего XX в. Нам известно более ста мемуарных источников, в которых повествуется о жизни и деятельности импресарио. В России отдельными изданиями вышли воспоминания участников труппы «Русские сезоны» Т. Карсавиной (Карсавина, 1971), С. Григорьева (Григорьев, 1993), С. Лифаря (Лифарь, 1993), М. Кшесинской (Кшесинская, 1992), Л. Мясина (Мясин, 1997), В. Нижинского (Нижинский, 2000), Б. Нижинской (Нижинская, 1999), Н. Тихоновой (Тихонова, 1992), М. Фокина (Фокин, 1981); сподвижников Дягилева по творческой деятельности – А. Бенуа (Бенуа, 1993), М. Добужинского (Добужинский, 1987), Ж. Кокто (Кокто, 1985), С. Маковского (Маковский, 2000), Н. Набокова (Набоков, 2003), А. Остроумовой-Лебедевой (Остроумова-Лебедева, 2003), С. Прокофьева (Прокофьев, 1961), Ф. Пуленка (Пуленк, 1977), И. Стравинского (Стравинский, 1971), современников – С. Волконского (Волконский, 1992), А. Белого (Белый, 1990), А. Блока (Блок, 1989), М. Кузмина (Кузмин, 2000), М. Серт (Серт, 2008), М. Тенишевой

(Тенишева, 1991), а также воспоминания Е. Дягилевой (Дягилева, 1998). К сожалению, пока еще не переведены на русский язык и не изданы в нашей стране воспоминания Л. Соколовой «Танцую для Дягилева» (Sokolova, 1960) и Н. Набокова «Старые друзья и новая музыка» (Nabokov, 1951).

В 1982 г. в свет вышло обобщающее двухтомное издание «Сергей Дягилев и русское искусство» (Сергей Дягилев и русское искусство, 1982), составители которого проделали гигантскую работу по изысканию и систематизации материалов, раскрывающих образ Дягилева: его статей, интервью, писем, воспоминаний современников – А. Бенуа, И. Грабаря, Т. Карсавиной, М. Ларионова, А. Луначарского, М. Нестерова, Н. Рериха.

Вся эта обширная мемуарная литература практически не рассматривалась российским литературоведением. В качестве исключения могут быть названы культурологические работы В. Гаевского (Гаевский, 1989: стр. 159-166), Г. Стернина (Стернин, 1989: стр. 122-127), С. Голынца (Голынец, 1990: стр. 142-145; Голынец 1995: стр. 114-115), А. Ласкина (Ласкин: 1994; Ласкин: 2002), в которых освещались различные аспекты творческой биографии импресарио, основанные на мемуарных источниках.

Устойчивыми признаками мемуаров как жанра документальной литературы являются фактографичность, событийность, ретроспективность, непосредственность авторских суждений, живописность, документальность. Эстетическую значимость этой литературы определяют организующие ее факты, документы, т. е. все то, что по своей сути противоположно вымыслу (Местергази, 2007: 15). В основе письменного текста мемуаров лежат события жизни – в силу их причастности к истории и культуре, способности передавать небуквальные смыслы. Эстетическая интерпретация мемуарного текста (мемуарного произведения или тематического цикла мемуаров, информации о фактической реальности, изображенной в мемуарах) раскрывает особый тип художественной образности, в ядре которых находятся неязыковые семиотические константы.

Е. Местергази предлагает рассматривать мемуары как первичный жанр документальной литературы, который может быть реализован в нескольких вариантах: «бытовом», «литературном», а также как «литература вымысла» (Местергази, 2008: 62). К числу мемуаров Дягилевского текста, функционирующих как «литература вымысла», можно отнести, например, воспоминания С. Лифаря (Лифарь, 1993) и В. Нижинского (Нижинский, 2000). Основная же часть мемуаров о Дягилеве может быть отнесена к «литературным»; при этом следует

отметить, что их «художественность» основывается в первую очередь на достоверности изложенных в них фактов.

Мемуары, посвященные личности Дягилева, существенно отличались от большинства других мемуарных текстов своего времени. Если в «обычных» (традиционных) мемуарах частная жизнь человека предстает в виде «текста» («текст как жизнь»), то в мемуарах, посвященных Дягилеву, сама *жизнь* персонажа построена по законам художественного произведения («жизнь как художественный текст»), в котором есть свой сюжет, а участники событий разыгрывают определенные предписанные им театральные роли.

За узнаваемой событийной атрибутикой образа Дягилева возникает мощный энергетический поток авторских интерпретаций мемуаристов, убедительных натуральностью изображаемого, но нередко прямо противоречащих друг другу. И в этом диалоге вариативных интерпретаций узнаваемого фактического материала – особая увлекающая художественная сила мемуарного образа. Личность Дягилева становится средством «проверки» на принадлежность автора и читателя к глубинным структурам «настоящей» культуры XX в.

Создатели большинства мемуаров, включаемых в Дягилевский текст, не являлись профессиональными литераторами (исключение – документальные произведения А. Блока, В. Брюсова, А. Белого, в которых упоминается Дягилев). В то же время все они были выдающимися деятелями искусства, людьми самобытными, творческими, художественно одаренными – артистами дягилевской труппы, художниками, композиторами, работниками театра. Наверное, их мемуары не являлись центральными художественными произведениями своей эпохи, однако важность рассматриваемой в них эстетической проблематики, направленность на решение актуальных художественных вопросов, воспроизведение в них органичного ощущения художественного целого эпохи органично включали их в контекст культуры первой половины XX в.

Авторы мемуаров, раскрывая свое восприятие деятельности С. Дягилева, передавали глубоко личностное, индивидуальное видение художественных процессов эпохи, используя при этом яркие образы, символы, аллегории, метафоры. Ф. Пуленк, например, называл Дягилева «магом» и «чародеем», В. Серов – «лучезарным солнцем», А. Бенуа – «Геркулесом» и «Петром Великим». Для В. Нижинского Дягилев – это *«орел, душивший маленьких птичек»*, для А. Волынского – *«Желтый Дьявол на аренах европейских стран»*, для А. Белого – *«Нерон в черном смокинге над пламенеющим Римом, а может быть – камер-лакей, закрывающий дверь во дворец...»* (Белый, 1990: 217 –

218). И. Стравинский отмечал, что «... написал Польшу как карикатуру на Дягилева, представлявшего в виде циркового укротителя, щелкающего бичом» (Стравинский, 1971: 153).

Дягилевский текст не завершен во времени (в этом аспекте он также похож на Пушкинский текст, который обычно связывается с современностью и с будущим, поскольку деятельность Пушкина рассматривается в проекции на последующее развитие русской культуры). Предмет его изображения во временном плане – период культурной деятельности Дягилева, т. е. 1900 – 1930-е гг., но по своей проблематике он открыт в культурное пространство всего XX в. (многие из вошедших в него произведений создавались или публиковались после того, как прошло несколько десятилетий после смерти импресарио!). В мемуарных текстах был представлен новый тип культурного и литературно-творческого сознания, в котором автор (говорящего, пишущего) оказывался менее важным, чем личность героя – Дягилева. Во многих мемуарах мы видим продолжение когда-то начатого, но так и не завершенного диалога (спора, полемики) автора текста с Дягилевым (ср. аналогичный диалог с Пушкиным в Пушкинском тексте!), находящегося вне конкретного исторического времени (точнее, во временном контексте незавершенных художественных исканий первой половины XX в.). Это всегда «реагирующий» на какие-то художественные факты текст – но в то же время текст, не замкнутый только на проблемы искусства (театр, балет, живопись), – а открытый ко всей художественной культуре, требующий от читателя-собеседника «услышанности» и ответа, текст, органично включающий в себя разные формы скрытой чужой речи.

Дягилевский текст, как и Пушкинский текст, широко открыт в культурное пространство эпохи. В нем воссозданы сценические постановки, частная жизнь участников антрепризы, изображены города и страны, в которых протекала жизнь импресарио, театры, музеи, рестораны, гостиницы... Представленное в них художественное пространство было *мультикультурным* («кросскультурным»): оно не стеснено географическими или государственными границами и постоянно расширяется, достигая новых художественных рубежей и приобщаясь к новым эстетическим ценностям.

Одна из важнейших особенностей Дягилевского текста – полярность высказываемых мемуаристами оценок образа главного персонажа.

Семантическую разнородность оценочных суждений о жизни Дягилева ярко характеризует высказывание С. Маковского, характеризующего его, с одной стороны, как «сноба и сибарита,

использующего чужие таланты для собственного обогащения» и, с другой – как «энтузиаста, отдавшего всего себя с какой-то языческой страстью искусству – красоте, “улыбке Божества”» (Маковский, 2000: 130). В размышлениях о личности Дягилева, как правило, отражаются эпохальные споры о проблеме соотношения в культуре разных «начал»: эстетического и этического, национального и глобального, буржуазного и аристократического, прагматического и идеалистического.

В словесных портретах Дягилева акцентируется внешняя необычность его облика: большая голова, седая прядь волос, дендизм. Подчеркиваются свойственные герою атрибуты характерного для того времени театрального «перформенса»: цилиндр, трость, монокль, «безупречно парадный костюм». Эти знаки могут иногда стать поводом для многочисленных анекдотических историй, воспроизводимых в мемуарах: так, например, цилиндр Дягилева в процессе словесного поединка с оппонентом оказывается надетым последнему буквально до плеч (Маковский, 2000: 123). Практически всеми мемуаристами отмечаются тяга героя к эффектной «позе» и необычному «жесту», постоянное наличие на его лице «маски». В мемуарах А. Белого подчеркивается неустойчивость и постоянная изменчивость образа персонажа, *«с изящностью мимы меняющего свои роли»* (Белый, 1990: 127-128).

Приведем также цитату из дневников Вацлава Нижинского: *«Дягилев красит свои волосы, чтобы не быть старым. У Дягилева волосы белые, Дягилев покупает черные помады и натирает их... Дягилев имеет два передних зуба фальшивых. Я это заметил, ибо когда он разнервничается, то трогает их языком. Они шевелятся, и я их вижу. Мне Дягилев напоминает старуху злую, когда он шевелит двумя передними зубами. У Дягилева передний клочок покрашен белыми красками. Дягилев хочет, чтобы его заметили. Его клочок пожелтел, ибо он купил скверную белую краску»* (Нижинский, 2000: 143).

Совершенно иной оказывается оценка в мемуарах Тамары Карсавиной: *«...Впервые я увидела его <...> через сцену прошел молодой человек, спустился в партер и сел в кресло первых рядов: ни один режиссер не мог бы придумать более эффектного выхода! Безлюдный театр, словно на мгновение смеживший усталые веки, пустынная и полутемная сцена, поднятый занавес – все это вызывало чувство щемящей тоски, прилив сентиментальности – неизлечимого недуга у нас, выросших в атмосфере искусственных чувств театральных подмостков... Я видела, как он внимательно осматривает сцену. Разочарование или усталость?.. И зачем он*

вообще пришел сюда? Ведь на сцене ничего не происходило!» (Карсавина, 1971: 170-171).

Существенная особенность Дягилевского текста, также сближающая его с Пушкинским текстом, – обращение к семейным преданиям. В яркой в художественном плане книге С. Лифаря «Дягилев и с Дягилевым» сообщается о том, что в С. Дягилеве через его мать, урожденную Евреинову, текла «петровская кровь» (Лифарь, 2005). В мемуарах Е. Дягилевой, создающих собирательный образ семьи, рождение героя связывается с историей нескольких поколений предков, честно и ярко проживших свои жизни. Е. Дягилева сообщает, что первое упоминание в исторических источниках о роде Дягилевых связано с именем Дмитрия Васильевича Дягилева, который был образованным человеком и талантливым музыкантом, художником, коллекционером, библиофилом и литератором. Его сын, Павел Дмитриевич Дягилев, был известен как благотворитель, пожертвовавший огромные суммы на строительство в г. Перми нескольких храмов и оперного театра. Для Е. Дягилевой символичным представляется родство Дягилевых с Сульменевыми, Литке и другими знатными фамилиями. Многочисленные свидетельства о духовном подвижничестве предков С. Дягилева создают насыщенный культурный контекст, в котором склонность к героическому подвижничеству определяется как семейная, родовая черта. Многие мемуаристы отмечают влияние на развитие внутреннего мира мальчика Е. Дягилевой, которая рано заменила ему родную мать. В монографии А. Хаскелла цитируются воспоминания В. Нувеля о том, что именно Е. Дягилева заставила Сергея поверить в себя и навсегда забыть фразу: «Я не могу»: *«Это – фраза, которую Вы должны забыть; кто хочет, тот всегда может»* (Haskell, 1935: 11).

Эстетизация биографического материала, изложенного современниками, усиливается при изображении «противоборческих» устремлений С. Дягилева, что также сближает Дягилевский текст с Пушкинским (отстаивание собственных художественных идеалов, полемика с идейными и художественными противниками и т. п.). Событийный ряд с указанной семантикой интерпретируется как поединок за новые художественные идеалы.

Размышления о сознательной активности человека, о демиургических возможностях личности были актуальны для русской культуры как рубежа XVIII – XIX вв., так и рубежа XIX – XX вв. В повествовании о делах («деяниях») и Пушкина, и Дягилева ярко запечатлеваются культурно-ценностные ожидания современников от реализации личностного потенциала жизнеустройства.

В ряде мемуаров стремление импресарио к активному действию рассматривается как деяние во имя национальной культуры, как «поединок» или «подвиг»: *«Чудесен творческий подвиг Дягилева, открывший миру новые земли Красоты, вечно не умирающее его дело, ибо оно вошло в плоть и в кровь всего современного искусства и через него будет передано будущему искусству и вечности. Дягилев – вечен, Дягилев – чудо»* (Лифарь, 1993: 401), *«Только тот, кто хорошо знает Париж, может оценить силу влияния на него Русского балета Дягилева. Завоевать Париж трудно. Удерживать влияние на протяжении двадцати сезонов – подвиг»* (Григорьев, 1993: 190); *«Мне он представляется младенцем Гераклесом, творящим подвиги, еще не успев выйти из колыбели»* (Карсавина, 1971: 227).

Интерпретация самих «дел», «деяний», «подвигов» Дягилева оказывалась полемически направлена против типичных для русской культуры XIX в. образов «лишнего человека» и «маленького человека» – персонажей, которые обычно не проявляли себя в какой бы то ни было *практической* деятельности (герой-созерцатель или герой-мыслитель превалировал над «человеком дела»).

В Дягилевском тексте нередко воплощались популярные в начале XX в. идеи Ф. Ницше о **сверхчеловеке**: мемуаристы поэтизировали «неукротимую волю» героя (Карсавина, 1971: 217), являющуюся «высшим проявлением человека»: *«У Дягилева была своя специальность, это была именно его воля, его хотение. Лишь с момента, когда этот удивительный человек “начинал хотеть”, всякое дело “начинало становиться”, “делаться”»* (Бенуа, 1982: 642); «он подавлял своего оппонента не логикой аргументов, а давлением своей воли и невероятным упорством» (Карсавина, 1971: 231).

Одной из важных черт Дягилевского текста является **мифологизация** образа импресарио. В Дягилевском тексте создается новое вненациональное предание – **миф**, основанный на личном художественном и бытовом опыте автора и потенциального читателя, вырастающий на основе свободных вымыслов.

Мифологизация, выражающаяся в художественных и публицистических текстах, – одна из важнейших особенностей культуры как XIX, так и XX в. Под мифологизацией мы в данном случае понимаем обретение «устойчивыми» образами в процессе их художественного функционирования таких интерпретаций (авторских и читательских), согласно которым образ становится главным объясняющим фактором последующего культурного развития определенной нации или всего человечества. Процесс мифологизации культурных объектов (образов, сюжетов) тесно связан с протекающим

параллельно процессом **демифологизации**, в соответствии с которым «объект», получивший «мифологический» статус, теряет его и развенчивается.

Процесс мифологизации объясняется исторической логикой развития культуры: *«Реализм XIX века предельно сконцентрировал внимание на окружающей действительности и на ее социально-исторической интерпретации, во многом определившей и художественную структуру реалистических произведений, особенно романов. В XX веке на волне ремифологизации, наступившей в силу разочарования в позитивистских ценностях, что особенно заметно в литературе модернизма, решительно порывающей с традициями XIX века, происходит отказ от социологизма и историзма и выход за социально-исторические рамки ради выявления вечных начал человеческой жизни и мысли»*, – отмечает Е. Мелетинский (Мелетинский, 1998: 423).

Возможность мифологизации образов напрямую связана с природой «сверхтекста», предполагающего включение в произведение многочисленных культурных текстов. В «Петербургском тексте» мифологизировался образ Петербурга, в «Венецианском тексте» – образ Венеции, в «Пушкинском тексте» – образ Пушкина. Сам факт возникновения и существования определенного сверхтекста является доказательством огромной значимости воспроизведенных в нем культурных реалий, и, следовательно, его потенциальной «способности» к мифологизации. Миф моделирует будущий мир и включает в себя определенные «нормативные» модели культуры, модели поведения, которые помогают объяснить существующий миропорядок. Личность Дягилева, устанавливающего своей деятельностью законы культурной жизни в XX в., вполне соответствовала природе мифа. В этом плане его фигура может быть сопоставлена с фигурой А. Пушкина (также мифологизированной): они оба своей деятельностью способствуют разрушению культуры предшествующей эпохи и возникновению «новой» культуры. Эпоха Дягилева, как и эпоха Пушкина, интерпретировалась как «начало всех начал» русской культуры и соотносилась с «первичным» сакральным временем.

Мифологизация образа Дягилева проявлялась в ряде аспектов. Эпохальные противоречия, выразившиеся в текстах мемуаров, снимались – в соответствии с законами мифологического мышления – в феномене амбивалентности (отмеченное нами выше наделение образа импресарио противоположными характеристиками). Внешний облик импресарио часто интерпретировался мемуаристами в

категориях «профанного» и «сакрального». Место Дягилева в системе мемуарных образов также может быть соотнесено со структурой мифа. Например, образы Е. Дягилевой и ее «двойника» – няни Дуни, – типологически сопоставимы не только с пушкинской няней, но и с мифологическим образом Космической матери, оберегающей героя и символизирующей благосклонную судьбу.

Важной особенностью личности Дягилева является то, что современники наделяли его особой магической силой. По свидетельству Т. Карсавиной, «все, его знавшие, свидетельствуют о почти колдовском очаровании его личности» (Карсавина, 1982: 40). Пуленк писал по этому поводу: «Несравненный Дягилев был магом и чародеем» (Пуленк, 1977: 37); Блок подчеркивал в личности Дягилева сверхъестественное начало: «Цинизм Дягилева и его сила... Есть в нем что-то страшное, он ходит "не один"» (Блок, 1989: 191). Более того, в мемуарах приводится легенда о явлении Дягилева в качестве привидения: молодая балерина, репетировавшая в театральной зале, где некогда «царил» Дягилев, пугается «белой тени», двигающейся по коридору, заполняя собой весь проход; ее друзья предполагают, что это может быть «дух Дягилева, который при жизни часто посещал эту комнату; именно в ней однажды произошел случай, приведший его в страшный гнев, он стучал тростью по полу так, что оттуда выбежала группа испуганных крыс» (Haskell, 1935: 135).

Образ самого Дягилева в мемуарах по своей структуре и функциям может быть сближен с мифологическим **«культурным героем»**. Подобно тому, как культурный герой в архаических мифологических текстах добывает или впервые создает для людей различные предметы культуры, учит их ремеслам и искусствам, вводит в определенную социальную организацию, дает им брачные правила, магические предписания, ритуалы и праздники, Дягилев, борясь со стихийными хаотическими социальными и природными силами, преодолевая все препятствия, устраивает выставки, издает журнал, создает театральные коллективы, предвосхищая будущее и закрепляя в культурном создании эстетические ценности XX в.

Художественным знаком – предвестником физической смерти Дягилева – становится метафора «потери пути» (также характерная для мифологического мышления), которая появляется, например, в мемуарах С. Маковского и И. Стравинского: «Следовало идти быстро, но рок бежал еще быстрее: стареющий Дягилев не переставал искать свою дорогу. Теперь, я думаю, он не был больше уверен в своем пути» (Маковский, 2000: 134).

Дягилевский текст в чем-то похож с Пушкинским текстом, а в чем-то противоположен ему. Пушкинский текст связан с представлениями о «начале» русской классической культуры; Дягилевский текст повествует о том, чем завершились некоторые тенденции, каноны, заложенные русским искусством XIX в. и – что еще важнее – как рождалось новое искусство.

Творчество Пушкина не было подвержено ни политической, ни литературной конъюнктуре, он одновременно находится и «рядом» с читателями, и «над» ними; энергия Дягилева направлена на то, чтобы «подчинить» прихотливых зрителей, своей деятельностью он и притягивает публику, и поражает ее.

Пушкин, воплощает «естественную», органичную человеческую жизнь; Дягилев – жизнь «искусственную», построенную по театральным законам. Творчество Пушкина открыто для других людей, а его образ, создаваемый Пушкинским текстом, наделяется праведностью, «светоносностью» и оптимизмом; образ Дягилева в мемуарах индивидуалистичен, парадоксален и противоречив. Пушкин – это воплощение гармонии, «гений меры»; Дягилев – человек, который не боится своей деятельностью разрушать гармонию и переходить грань существующей «меры», а также открывает и поддерживает людей, которые могут это сделать.

Творчество Пушкина – это «конспект», который в дальнейшем в развернутом виде будет воплощен русской классической литературой; деятельность Дягилева во многом предопределяет развитие важных стилевых тенденций мирового искусства в XX в. Пушкин устанавливает традиции, которые на протяжении XIX и XX вв. будут считаться «классическими»; Дягилев выступает как организатор деятельности художников, которые воспринимаются как создатели нового, авангардного типа искусства, определяющего культурный облик XX в.

Дягилевский текст русской культуры создает сложный и неоднозначный образ импресарио. В образе Дягилева аристократизм парадоксально объединяется с прагматизмом, трагическое – с комическим, глобальное – с национальным, новаторские искания – со следованием традициям, этическое – с нарушением существовавших в начале XX в. этических норм. Противоречия, выразившиеся в мемуарном образе Дягилева, характеризовали всю русскую (и даже шире – всю европейскую) культуру XX в. В этом заключалось значение для русской культуры Дягилевского текста: фактом своего художественного бытия он как бы подводил итоги завершающейся

культурной эпохи и обнажал новые актуальные проблемы «мира искусства».

Литература

- Абашев. Владимир В. 2008. *Пермь как текст*. Пермь. 399 с.
- Белый. Андрей [Бугаев, Борис Н.]. 1990. *Начало века*. Москва: Художественная литература. 687 с.
- Бенуа. Александр Н. 1982. Воспоминания. в: *Сергей Дягилев и русское искусство: ст., открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: в 2 т.* Т. 2. Москва: Изобразительное искусство. С. 220-285.
- Бенуа. Александр Н. 1902. *История русской живописи в XIX веке*. Санкт-Петербург: Изд. товарищества «Знание». 167 с.
- Бенуа. Александр Н. 1993. *Мои воспоминания*. Москва: Наука. 711 с.
- Блок. Александр А. 1989. *Дневник*. Москва: Сов. Россия. 510 с.
- Брешко-Брешковский. Николай Н. 1903. Бандиты искусства. в: *Петербургская газета*. № 302. С. 2.
- Брешко-Брешковский. Николай Н. 1907. Призраки в академии художеств (Сон в крещенскую ночь): [Фельетон]. в: *Биржевые ведомости*. 6 янв. (№ 9683) (Веч. вып.). С. 2.
- Буренин. Виктор П. 1899. Критические очерки. в: *Новое время*. 16 апр. (№ 8310). С. 2.
- Волконский. Сергей М. 1992. *Мои воспоминания: в 2-х т.* Москва: Искусство. Т. 2. 383 с.
- Гаевский. Вадим М. 1989. Сергей Дягилев – черты личности. в: *Сергей Дягилев и художественная культура XIX – XX веков: материалы науч. конф., 17 – 19 апреля 1987 г.* Пермь: Кн. изд-во. С. 159-166.
- Гаспаров. Борис М. 1996. *Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования*. Москва: Новое литературное обозрение. 351 с.
- Голынец. Сергей. В. 1990. Практический идеалист. в: *Наше наследие*. № 1. С. 142-145.
- Голынец. Сергей В. 1995. Сергей Дягилев и новый тип художественного деятеля XX века. в: *Культурное достояние Урала и Сибири: тез. докл. Всемир. конф., посвящ. 50-летию ЮНЕСКО*. Екатеринбург. С. 114-115.
- Григорьев. Сергей Л. 1993. *Балет Дягилева. 1909 – 1929*. Москва: АРТ СТД РФ. 382 с.
- Добужинский. Мстислав В. 1987. *Воспоминания*. Москва: Наука. 477 с.
- Дягилева. Елена В. 1998. *Семейная запись о Дягилевых*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин. 287 с.
- Карсавина. Тамара П. 1982. Воспоминания. в: *Сергей Дягилев и русское искусство: ст., открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: в 2 т.* Москва: Изобразительное искусство. Т. 2. С. 300-304.
- Карсавина. Тамара П. 1971. *Театральная улица*. Ленинград: Искусство. 247 с.
- Кокто. Жан Морис Эжен Клеман. 1985. *Портреты-воспоминания: эссе*. Москва: Известия. 159 с.
- Кузмин. Михаил А. 2000. *Дневник, 1905–1907*. Санкт-Петербург: Изд-во

Ивана Лимбаха. 606 с.

Купина, Наталья А.; Битенская, Галина В. 2004. Сверхтекст и его разновидности. в: *Человек – текст – культура: коллектив. моногр.* Екатеринбург. С. 214-233.

Кшесинская, Матильда Ф. 1992. *Воспоминания. Артист. Режиссер. Театр.* Москва: Ред.-изд. комплекс «Культура». 413 с.

Ласкин, Александр С. 1994. *Неизвестные Дягилевы, или Конец цитаты: докум. роман.* Ассоц. «Новая лит.»; Альм. «Петрополь»: Санкт-Петербург. 286 с.

Ласкин, Александр С. 1997. Отражения. в: *В поисках Дягилева: выставка-книга.* Санкт-Петербург. С. 69.

Ласкин, Александр С. 2002. *Русский период деятельности С.П.Дягилева: Формирование новаторских художественных принципов.* Санкт-Петербург: С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. 236 с.

Лифарь, Сергей М. 1993. *Дягилев.* Москва: Композитор. 350 с.

Лифарь, Сергей М. 2005. *Дягилев и с Дягилевым.* Москва: Вагриус. 588 с.

Лотман, Юрий М. 1992. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. в: *Избранные статьи: в 3 т.* Таллинн. Т. 2. С. 9-21.

Маковский, Сергей К. 2000. *Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика. Стихи.* Москва: Аграф. 445 с.

Меднис, Нина Е. 1999. *Венеция в русской литературе.* Новосибирск. 391 с.

Местергази, Елена Г. 2007. *Литература нон-фикшн / non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия.* Москва: Совпадение. 325 с.

Местергази, Елена Г. 2008. *Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века): дис. ... докт. филол. наук.* Москва. 246 с.

Мелетинский, Елеазар М. 1998. Миф и XX век. в: *Избранные статьи. Воспоминания.* Москва: Российский государственный гуманитарный университет. С. 419-426.

Мясин, Леонид Ф. 1997. *Моя жизнь в балете.* Москва: Артист. Режиссер. Театр. 366 с.

Набоков, Николай Д. 2003. *Багаж. Мемуары русского космополита.* Санкт-Петербург: Изд-во журнала «Звезда». 368 с.

Нижинская, Бронислава Ф. 1999. *Ранние воспоминания: в 2 ч.* Москва: Артист. Режиссер. Театр. 319 с.

Нижинский, Вацлав Ф. 2000. *Чувство. Тетради.* Москва: Вагриус. 253 с.

Остроумова-Лебедева, Анна П. 2003. *Автобиографические записки. Т. 1 – 3.* Москва: Центрополиграф. Т. 1 – 2. 588 с. Т. 3. 461 с.

Прокофьев, Сергей С. 1961. *Материалы. Документы. Воспоминания.* Москва: Музгиз. 707 с.

Пуленк, Франсис Жан Марсель. 1977. *Я и мои друзья.* Ленинград: Музыка. 159 с.

Сергей Дягилев и русское искусство: Ст., открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: в 2-х т. 1982. Москва: Изобразительное

искусство. Т. 1. 493 с. Т. 2. 575 с.

Серг. Мизиа. 2008. *Пожирательница гениев*. Москва: Альпина нон-фикшн; Глагол. 312 с.

Стасов. Владимир В. 1937. *Избранные сочинения: в 2 т.* Москва: Искусство; Ленинград. Т. 1. 862 с.

Стасов. Владимир В. 1899. Нищие духом. в: *Новости и биржевая газета*. 5 янв. (№ 5). С. 2.

Стасов. Владимир В. 1900. Шахматный ход декадентов. в: *Новости и биржевая газета*. 25 нояб. (№ 327). С. 2.

Стернин. Григорий Ю. 1989. Дягилев глазами оппонентов. в: *Сергей Дягилев и художественная культура XIX – XX веков: материалы науч. конф., 17 – 19 апреля 1987 г.* Пермь: Кн. Изд-во. С. 122-127.

Стравинский. Игорь Ф. 1971. *Диалоги*. Ленинград: Музыка. 414 с.

Тенишева. Мария К. 1991. *Впечатления моей жизни*. Ленинград: Искусство. 287 с.

Тихонова. Нина А. 1992. *Девушка в синем: воспоминания рус. балерины*. Москва: Артист. Режиссер. Театр; Ред.-изд. комплекс «Культура». 366 с.

Топоров. Владимир Н. 1995. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». в: *Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва: Прогресс-Культура. С. 368-399.

Фокин. Михаил М. 1981. *Против течения*. Ленинград: Искусство. 510 с.

Шатин. Юрий В. 2000. «Пушкинский текст» как объект культурной коммуникации. в: *Сибирская пушкинистика сегодня*. Новосибирск: ГПНТБ СО РАН. С. 231-238.

Шебуев. Николай Г. 1908. Серж Годунов. в: *Обозрение театров*. 22 – 23 мая (№ 409 / 410). С. 4-5.

Haskell. Arnold L. D. 1935. *Diaghileff: His artistic and private life*. V. Gollancz: London. 359 p.

Nabokov. Nicolas D. 1951. *Old Friends and New Music*. Boston. 358 p.