

«**Ч**то-то задорное, мальчишеское было как и в голосе, так и в красивом лице этого господина, — записала в дневник С. И. Терк (Соня Делонэ) в 1904 году после первого посещения редакции журнала «Мир Искусства», — так что я была страшно удивлена, когда на

мой вопрос, кто он такой, Смирнов ответил, что это *“сам Дягилев”*...»¹ (курсив мой. — О.Б.).

¹ Смирнов А. А. Письма к Соне Делонэ, 1904—1928 / Публикация и вступ. статьи Джона Малмстада и Жана-Клода Маркадэ. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — С. 45.

Короткая фраза «сам Дягилев» была в ходу у многих современников Серебряного века. Чуть ли не став крылатым выражением, она произносилась громко или шёпотом, почтительно или иронично... Оттенки могли быть разными, но общий смысл не менялся. Всем сразу ясно, что речь идёт о важной и уважаемой персоне. За фразой «сам Дягилев» следовала многозначительная пауза, иногда, по необходимости, добавлялся какой-нибудь действенный глагол из триумфального лексикона Юлия Цезаря: «veni, vidi, vici»¹. Полупрозрачный намёк и недосказанность всегда казались к месту в разговоре о Дягилеве. В наши дни разговоры о нём не прекращаются, наоборот, их становится всё больше. Выставка «Сам Дягилев» — это тоже разговор, точнее диалог, в котором участвуют с одной стороны художник, а с другой — публика.

Из современных молодых ваятелей Мария Третьякова, пожалуй, единственная, кто вдумчиво, основательно и в течение уже многих лет занимается темой Дягилева. Исходный творческий импульс возник почти внезапно: рассматривая попавшийся в руки альбом, посвящённый Русским сезонам в Париже, она увидела фотографию Сергея Дягилева и была поражена его грандиозной и колоритной личностью. Под этим впечатлением она и вылепила

своего первого Дягилева. «Только потом я узнала, что уже существуют его скульптурные портреты, но это меня не остановило», — рассказывает Третьякова². Напротив, как будто «сам Дягилев» продолжал её вдохновлять, в ней поселилось желание своими руками создать его портретный образ и, прикоснувшись к тайне судьбы этого гениального человека, в разных пластических формах запечатлеть непростые грани его характера. Принявшись за дело, Мария Третьякова стала изучать своего героя. И чем глубже она его постигала, используя все доступные и даже малодоступные источники, тем интереснее он для неё становился. В результате она создала свои, «третьяковские» версии хорошо узнаваемого образа в гипсе, мраморе, фарфоре и бронзе.

Портретное сходство в её работах достигнуто благодаря глубокому знанию дягилевской иконографии —

² К середине 2000-х годов существовало несколько скульптурных портретов Дягилева. Первый его портретный бюст, автором которого был Поль Бельмондо, установлен в 1973 году в Монте-Карло. В конце 80-х и в 90-х годах XX века появляются дягилевские портреты российских скульпторов — Олега Абазиева, Сергея Алипова, Евгении Деревянко-Штейман, Левона Лазарева, Анатолия Уральского и Николая Хромова. В 2007 году установлен бронзовый памятник Дягилеву Эрнста Неизвестного в Перми.

¹ Пришел, увидел, победил (лат.).

живописных и графических портретов, фотографий первой трети XX века. Это знание художественно-документального материала не оспорить, даже если сделать скидки на непостоянство зрительной памяти или внезапный обман зрения. Возможно, кому-то и покажется, что внешнего сходства с «оригиналом» в какой-то работе чуть-чуть не хватает. Однако оно есть на более высоком уровне — духовном. Дягилев Марии Третьяковой узнаваем в его душевном порыве, чисто дягилевском темпераменте, в его торжественном и одновременно трагическом величии.

Как однажды заметил Владимир Дукельский, один из композиторов «Русского балета»: «Сергей Павлович Дягилев — самый “весенний” человек на земле: от весны и измены, и уклонения»¹ (курсив мой. — О.Б.). Именно таким мы видим «Дягилева на прогулке». В этот миг он наверняка забыл о возможности получить удовольствие от приятного времяпрепровождения. Впрочем, бытовая подробность и повседневность мотива — всего лишь повод для скульптора, поставившего цель создать психологический портрет. Замедленному движению одинокой фигуры в полный рост противопоставлено по замыслу автора эмоциональное состояние героя. Охваченный стихией внутренней жизни, Дягилев напряжён, словно сжатая пружина, тут же готовая взлететь. Впечатление порывистости

его чувств усиливается контрастами светотени на бликующей поверхности бронзы. Эффектно дополняет портретный образ распахнутое пальто с большим всклокоченным воротником из опоссума и другие, всем известные дягилевские атрибуты — монокль, цилиндр и трость.

В портретной аллегорической композиции «Дягилев-Ирис» Марии Третьякова вновь обращается к теме «самого “весеннего” человека». По своей природе цветок — это символ мимолётности, весны и красоты. Цветы на натюрмортах напоминают о краткости земной жизни. Существуют и более сложные аллегории, в которых цветок символизирует архетипический образ души. Что же касается ириса, то он был одним из наиболее любимых цветков стиля модерн, широкое распространение которого в России тесно связано с дягилевским «Миром Искусства». Все эти размышления и подтолкнули ваятеля на сотворение «Дягилева-Ириса» в фарфоре. Вполне логично, что в стилистической основе образа лежат художественные принципы модерна — текучесть форм, причудливость силуэта, асимметричность, уподобление рукотворной формы природной, и даже так называемый принцип «изнутри наружу», наглядно проявленный в раскрытых лепестках ириса.

Как и стиль модерн, в своё время имевший и восторженных почитателей и яростных оппонентов, «фарфоровый» Дягилев Марии Третьяковой совсем не прост для восприятия. Отбросив ненужную сложность, им

¹ Вишневецкий И.Г. Сергей Прокофьев. — М.: Молодая гвардия, 2009. — С. 331.

можно просто любоваться. При этом можно заодно наслаждаться свободой художественного вымысла. В раскрашенной фарфоровой фигуре, празднично сверкающей глянцем, незачем искать разгула природных или чувственных стихий. И всё же некая дягилевская стихия здесь присутствует. Перед нами, несомненно, молодой, цветущий, мирискуснический Дягилев, примерно такой, каким он был на портрете Филиппа Малявина. Но при всей красе дягилевского образа столь неожиданно в нём проявляется — помимо воли автора — не то «декадентский староста», нелицеприятно представленный критиком В. В. Стасовым, не то пустой, конфетный, кукольный пижон. Некоторые современники так и воспринимали главу «Мира Искусства», о чём свидетельствуют мемуары. Однако беспечно-праздничные слова Сергея Дягилева о своём «бриллиантовом виде» совсем не означали, что он был действительно таким. Преобладание декоративности в этой работе, вероятно, и порождает загадочную двусмысленность её художественного результата, ничуть не умаляя блестящей идеи свободного формотворчества скульптора.

Совсем иную грань образа представляет портретный бюст «Парадный Дягилев». Само название и стилистические особенности работы напоминают нам известные образцы русской пластики высокого классицизма, в первую очередь — произведения Федота Шубина, выдающегося ваятеля XVIII века. Мария

Третьякова мастерски строит классически уравновешенную композицию бюста, удачно делает акцент на традиционные для того времени драпировки. Сосредоточив своё внимание на дягилевском лице, она добивается очевидного портретного сходства. В скульптурном образе «Парадного Дягилева» мы чувствуем сильную личность, мы видим настоящего героя, триумфатора, вождя.

Обращение Третьяковой к художественной культуре XVIII столетия, столь любимой художниками «Мира Искусства» и самим Дягилевым, не только оправдано, но и закономерно. В течение нескольких лет Дягилев серьёзно и плодотворно занимался этой эпохой, о чём свидетельствуют и его архивные розыски, посвящённые художникам XVIII века, и монография о живописце Д. Г. Левицком, и значительная часть выставки русских исторических портретов в Таврическом дворце. Позднее в «Русском балете» совсем не случайно появится сценическое воплощение оды М. В. Ломоносова «Вечернее размышление» — балет-оратория Николая Набокова «Ода».

Среди последних работ Марии Третьяковой несомненной удачей является рельефная доска «Дягилев, смотрящий на нас со сцены театра». Работа имеет подзаголовок: «сюрреалистическая композиция». Условно и лаконично её можно назвать «Дягилев-Театр». Необычайно оригинальное решение автора состоит в том, что обрамлением портрета Дягилева является театральная сце-

на. Рельефный портрет создан в академической манере с изумительно тщательной и точной проработкой лица, с углублённым контуром и выпуклой моделировкой. Необходимо отметить, что техника портрета близка к совершенству. Но это не единственное достоинство работы. Наиболее ценным здесь является художественный образ портрета — именно тот, который называют живым и одухотворённым, в который явно что-то вложено от души мастера. Атрибуты дягилевского портрета немногочисленны — это всего лишь монокль и театральные очки-лорнет. Для создания пространственных иллюзий сцены театра в рельефе Третьяковой построены перспективы боковых кулис с нанесёнными на них контурными силуэтами четырёх танцовщиков «Русского балета», вдали — череда глазниц театральных софитов. В работе гармонично использован цвет, который не только сближает выразительные возможности пластики и живописи, но и эффектно оживляет всю композицию. Возникает чувство, что живописный рельеф воссоздаёт подлинную атмосферу дягилевского театра, возможно, того театра, о строительстве которого он мечтал незадолго до смерти.

Наиболее сильное впечатление производит «Дягилев в Венеции». Мария Третьякова посвятила эту работу последним годам жизни знаменитого импресарио. Художественный образ получился настолько значительным и монументальным, что относительно небольшие размеры скульптурной композиции ни-

чуть не снижают этого впечатления. Заметим, у автора и в помине нет желания приукрасить дягилевский образ. Задачи здесь иные. Третьякова создаёт пластически-цельный и лаконичный портрет, наделяя его обобщёнными чертами. Поэтому скрупулёзное портретное сходство здесь не играет важной роли. Однако мы сразу узнаём Дягилева, даже без венецианской гондолы, в которой он, подобно знатному дожу, величественно восседает. Занятое им рокайльное кресло невольно заставляет вспомнить о морской раковине родившейся Венеры с картины Боттичелли. Аналогия с атрибутом богини любви и весны здесь вполне уместна и глубоко символична. К тому же добавляется сложная, имеющая немало общего с ладьёй Харона, символика венецианской гондолы. Садясь в неё, многие испытывают, по утверждению Томаса Манна, мгновенный трепет и тайную робость: «Удивительное судёнышко, без малейших изменений перешедшее к нам из баснословных времён <...>, оно напоминает нам о неслышных и преступных похождениях в тихо плещущей ночи, но ещё больше о смерти, о дорогах, заупокойной службе и последнем безмолвном странствии»¹. Таким образом, в наше восприятие скульптурного произведения врываются взаимосвязанные, тесно переплетённые между собой

¹ Манн Т. Смерть в Венеции / пер. с нем. Наталии Ман // Манн Т. Собрание сочинений в 10 т. — М.: Художественная литература, 1960. — Т. 7. — С. 467.

мысли о жизни, смерти и любви, о судьбе и предназначении человека, его деятельности и всеобщей суете сует.

Кажется, что Дягилев отдыхает, имея такой вид, будто он только что вспомнил или произнёс известную цитату из Пушкина: «Исполнен долг, завещанный от Бога». Ещё в 1924 году он написал теперь уже не менее известные слова: «Здесь, в Венеции, так же божественно, как всегда, для меня это место успокоения, единственное на земле, и к тому же место рождения всех моих мыслей, которые я потом рассказываю миру»¹. А ещё раньше, в августе 1902 года, Дягилев предсказал, как это ни удивительно, свою смерть в Венеции: «Итак, я убеждаюсь, что окончу дни свои здесь, где некуда торопиться, не надо делать усилий для того, чтобы жить...»². Это прозрение не могло быть случайным. Дягилев действительно знал об этом. Его дар предвидения был хорошо известен некоторым его современникам. Как же иначе назвать его гениальную способность предугадать ещё непроявившийся талант другого, чем он постоянно занимался в своей деятельности. Друзья и сотрудники Дягилева по-разному объясняли это его необыкновенное, почти всегда ведущее к успеху, дарование: «настоящая миссия свыше», «покровительство каких-то высших сил» (Александр

Бенуа), «дьявольская звезда Серёжи» (Мися Серт), «неодолимая сила» (Игорь Стравинский). И везде речь идёт о фантастической, чуть ли не сверхъестественной силе Дягилева. Он как никто другой умел «свой тлеющий жар раздуть в чистое пламя и взнестись до полновластия в царстве красоты»³. Вот эта уникальная дягилевская сила, служившая его духовной деятельности, и просматривается в работе Марии Третьяковой.

В её интересе и безусловной любви к герою своих произведений, в отнюдь не дилетантской осведомлённости о жизни и деятельности Сергея Дягилева, несомненно, существуют некие побудительные причины. Одна из них — крепкие уральские корни (Мария родилась в Челябинске). Связь с Уралом, незримо объединяющая импресарио и скульптора, не ограничивается региональным землячеством и простирается на Санкт-Петербург, даже на Венецию, «вечную вдохновительницу наших успокоений». Не единожды побывав там, Третьякова увидела этот город глазами Дягилева, что, несомненно, играет «на руку» успеху в её творчестве. Второе сближающее обстоятельство — Российская академия художеств, в которой она училась⁴.

³ Манн Т. Указ. соч. — С. 457.

⁴ После окончания Академического Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина М. Третьякова стажировалась в Академической творческой мастерской скульптуры под руководством академика Г.Д. Ястребенецкого. Ее творческие успехи отмечены двумя медалями Российской Академии художеств.

¹ *Лифарь С.* Дягилев и с Дягилевым. — М.: Вагриус, 2005. — С. 450.

² *Ласкин А. С.* Долгое путешествие с Дягилевыми. — Екатеринбург: У-Фактория, 2003. — С. 182.

Хотя Дягилев в Академии не учился и не помышлял об этом, он всегда проявлял к ней искреннее почтение. В наше время о его связях с Академией почти не вспоминают. Кроме третьей выставки журнала «Мир Искусства», проходившей в залах Императорской Академии художеств в 1901 году, и карикатур П. Е. Щербова «Новая Минерва», «Провинциал на выставке», казалось бы, больше и сказать не о чем. Разве что добавить о непростых отношениях и зачастую противоположных направлениях в деятельности Академии и Сергея Дягилева. В тени забвения остался очень важный факт, на который следовало бы обратить внимание. Когда в конце 1896 года он как частное лицо задумал выставку английских и немецких акварелистов, его поддержала не только княгиня М. К. Тенишева, но и Академия художеств, куда он обратился за содействием. «Господин Дягилев известен мне как просвещённый любитель искусств», — заявил вице-президент Императорской Академии художеств граф И. И. Толстой и распорядился выдать ему удостоверение и рекомендательные письма от Академии. Отрадно, что начинанию Дягилева, — а это был его первый художественный проект, ознаменовавший начало его блестящей выставочной деятельности, — содействовала и Академия художеств. В знак благодарности он пожертвовал весь доход от выставки (около 500 руб.) «в пользу недостаточных учеников Высшего художественного

училища» при Академии¹. Впервые заявившая о себе благотворительность Дягилева, которой славились его пермские предки и которая была у него в крови, ещё раз повторилась по отношению к ученикам Академии: в их адрес, как гласил текст сомовской афиши, поступил весь сбор от выставки русских и финляндских художников в 1898 году.

В который раз приходится убеждаться, что всё в этом мире взаимосвязано. И хотя после августа 1929 года уже много лет объединяющим, организующим и вдохновляющим началом является не «сам Дягилев», а его славное имя, настоящая выставка, состоящая из серии дягилевских работ Марии Третьяковой, — яркий пример из той же взаимной связи явлений. Рано или поздно эта выставка непременно должна была состояться в Перми, в доме Сергея Дягилева, любимом и незабываемом им доме, где прошли его детские и юношеские годы. Со всей ответственностью, порой с душевным трепетом, Третьякова готовилась к предстоящему вернисажу в Перми. Более половины её произведений, посвящённых Дягилеву, публика увидит впервые. Среди них — несколько новых портретных бюстов, скульптурных композиций («Дягилев на репетиции», «Дягилев, создающий Гениев») и рельефных до-

¹ Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: в 2 т. / Сост. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — Т. 2. — С. 151, 448.

сок («Пермские Афины» и «Сквозь призму времён»), свидетельствующих о высоком профессиональном мастерстве. При этом каждый дягилевский образ, несмотря на различные особенности композиционно-стилистического и жанрового порядка, можно рассматривать не только отдельно, но и как дополне-

ние друг к другу. Есть все основания надеяться, что выставка работ петербургского скульптора Марии Третьяковой, подготовленная к 140-летию со дня рождения С. П. Дягилева, есть достойный подарок как для знаменитого гражданина Перми — виновника торжества, так и для всех пермяков и гостей Дома Дягилева¹.



«Дягилев-ирис»



«Дягилев на репетиции»



«Дягилев в Венеции»



«Променад у Мариинского театра»



«Парадный Дягилев»



«Дягилев, смотрящий на нас со сцены театра»