

В. Красовская. НИЖИНСКИЙ

В. Красовская. НИЖИНСКИЙ



В. Красовская. НИЖИНСКИЙ

В. Красовская. НИЖИНСКИЙ

В. Красовская

НИЖИНСКИЙ

В. Красовская

НИЖИНСКИЙ

«Искусство»
Ленинградское отделение
1974

792.5
К78

Художник И. Иванов

К $\frac{80105-040}{025 (01)-74}$ 44-74

© Издательство «Искусство», 1974 г.

ГЛАВА I

В 1880-х годах по просторам Российской империи странствовала труппа польских танцовщиков. В ней служили муж и жена — Томаш и Элеонора Нижинские. Оба не имели предков, принадлежавших к сословию актеров.

Отец Томаша потерял свое небольшое имущество, сражаясь в войсках польских патриотов 1863 года. Но раскосые глаза и высокие скулы самого Томаша заставляли предполагать, что в его жилах, кроме польской, текла татарская кровь. Провинциальный танцовщик, он выступал на разных амплуа, отличался даром мима и необыкновенным прыжком. В быту был дерзок и весел. С ним случались приступы ярости, граничившие с безумием.

Элеонора была дочерью варшавского краснодеревца Николая Береда. Ребенком ее отдали в балетную школу при оперном театре Варшавы. Поступив потом на сцену, она познакомилась с Томашем, вслед за ним ушла из театра, ради него согласилась терпеть бродячую актерскую жизнь. Кроткая привязчивая женщина полюбила всей душой и навсегда. Она хотела тесной семьи, постоянного дома. Но Томаш скоро к жене охладел, стал жесток и неверен.

Элеонора посвятила себя детям. Бог не обидел Нижинских потомством. Два мальчика и девочка появились на свет в разных городах и с пеленок привыкли к номерам дешевых гостиниц или комнатам, святым «у хозяев». Также привыкли они к суете кулис, неразберихе репетиций, из которых рождались чудеса вечерних спектаклей. Еще не умея читать, они знали, что обещала афиша, наклеенная у входа в театр.

Репертуар не обходился балетами. Опытный антрепренер Александр Лукович разбавлял его пьесами-феериями, оперетками, водевилями, фарсами, выбирая названия позавлекательнее: «Корабельный гарнизон», «Чувствительная струна», «Солдат королевы Мадагаскара». Балетные представления непременно включали дивертисмент разнохарактерных танцев, где сольную пару мазурки исполняли Томаш и Элеонора Нижинские. А в гирлянде мазурок, краковяков, комических полек красовались, обозначенные по-французски, *pas de trois* или *grand pas de deux* «при участии примы-балерины г-жи Фальери и первого танцовщика г. Нижинского». Помимо этих коронных номеров программы, Томаш Нижинский играл роли в постоянных балетах, тех самых, что шли на сценах императорских театров. Правда, Ленчевский, главный

актер и балетмейстер труппы Луковича, весьма укорачивал эти балеты.

В Петербурге, Москве, Варшаве уже более тридцати лет шла, например, «Катарина, дочь разбойника» на музыку Пуни в постановке Жюль Перро. Там в пяти актах разворачивалась история художника Сальватора Роза, захваченного в плен разбойниками, и полюбившей его дочери атамана, Катарини. Хореограф Жюль Перро был невысок ростом, некрасив и на роли героев не претендовал. Но он обладал редким актерским талантом, а сильно развитые мышцы ног позволяли ему прыгать, как не снилось другим танцовщикам, и соревноваться в полетах с легчайшей из танцовщиц — Марией Тальони. Он и сочинил для себя в «Катарине» роль разбойника Дьяволино, безнадежно влюбленного в прекрасную атаманшу — Фанни Эльслер, другую его партнершу.

В труппе Луковича балет назывался «Екатерина, дочь бандита» и был сведен в один акт за счет перемени декораций и массовых сцен. Но сколь стремительно ни летело теперь действие, конфликт сохранялся, а Дьяволино был в нем фигурой едва ли не самой активной. Образ с палетом чертовщинки приходился как раз по мерке Томашу Нижинскому. Романтический злодей любил, ревновал, страдал и ненавидел, спасал героиню от смерти и погибал от шпаги ее возлюбленного Сальватора Роза — Станислава Ленчевского. Впору был Нижинскому и знаменитый прыжок Дьяволино — Перро через разрушенный мост над водопадом.

Прыжок Томаша Нижинского помнили в семье, как предание и как наследство.

Предание гласило, что в конце зимы 1889 года труппа Луковича, разъезжая по югу России, остановилась в Киеве. Город справлял масленицу, театры устраивали маскарады с лотереями, танцами, выступлениями актеров. Томаш, неприменный участник маскарадов, обычно не торопился к беременной жене, сидевшей дома с двухлетним сыном Станиславом. 28 февраля он задержался до разбега, когда устроители стали бросать со сцены в зал неразыгранные в лотерее вещи. В воздух взлетела серебряная стопка, и Томаш, прыгнув, поймал ее на лету. Вернувшись домой, он узнал о рождении второго сына. Мальчика нарекли Вацлавом, а стопку отец подарил ему «на счастье». Она сохранялась как реликвия. Но реальной ценностью от вскоре покинувшего семью Томаша Нижинского остался все-таки прыжок. Его унаследовали Вацлав и Бронислава, родившаяся еще через два года, а в третьем поколении — их дочери.

Впрочем, родители маленьких Нижинских знали, что наследства скопить не придется. Бродячая жизнь этого не сулила. Киев вновь сменили Одесса, Харьков, Минск. Июль застал в Москве,

гастролерами летнего театра Зоологического сада. Потом был Ростов. Лишь через два года попали в Варшаву, где наконец крестили Вацлава, получив за долгую проволочку выговор строгого ксендза.

Детям случалось бывать без присмотра. За это поплатился Станислав. Шестилетним мальчиком он высунулся из окна на звук заигравшей шарманки, потерял равновесие и упал на мостовую. Он сохранил физическое здоровье. Но считалось, что именно с того дня остановилось его умственное развитие. Постепенно деградируя, Станислав, еще молодым, окончил жизнь в больнице для душевнобольных.

Притом дети были счастливы. Мать отдавала им все свободные от театра часы. В каждом наспех устроенном жилье она умела создать видимость прочности и уюта. В театр она детей тоже часто брала. Сначала по необходимости. После — чтобы порадовать. Имелась также далекая цель. Детей ждала карьера танцовщиков, а Элеонора Нижинская, должно быть, полагалась на мудрость речения «привычка — вторая натура».

Театр и танец действительно вошли в плоть и кровь Вацлава и Брониславы Нижинских. Вошли в обычаях бродячей, провинциальной, но вовсе не чуждой профессионализму труппы. При общей пестроте репертуара балетные спектакли были там добротны. Кроме «Катарини», шел комический балет Пуни — Оге «Роберт и Бертрам, или Два вора», а также коренной польский балет Яна Стефани — Мориса Пиона «Крестьянская свадьба» — старые знакомцы столичных сцен. Для участия в этих балетах требовалась серьезная подготовка. Ею обладали выученики варшавской балетной школы. Ежедневные репетиции и спектакли не отменяли для них тренировочных занятий. Потому правила балетного экзерсиса стали рано известны брату и сестре Нижинским.

В 1912 году интервьюер парижского журнала «Я знаю все» спросил у знаменитого Вацлава Нижинского, когда тот начал танцевать. Неразговорчивое «чудо русских сезонов», Нижинский ответил на редкость для себя пространно: «Мои родители считали таким же естественным учить меня танцевать, как ходить и говорить, и даже моя мать, конечно помнящая о моем первом зубе, не скажет, когда был мой первый урок». Столь же естественным было у сына желание учиться танцу. Даже не желание, а потребность, такая же, как потребность дышать. Эта настоящая потребность заставляла и позволяла заниматься где угодно. Нижинский проделывал упражнения на палубе океанского парохода с той же легкостью и точностью, что и везде. Когда актеры дягилевской труппы, плившие в Южную Америку, последовали

примеру первого танцовщика, выяснилось, что палуба вовсе не пол танцевального зала: даже совсем незаметная качка выбивала ее из-под ног.

Потребность танца мучила, если ее нельзя было осуществить. Но она и облегчала удары судьбы. Первым таким ударом был переход от беззаботного бродяжничества к распорядку казенной школы.

Томаш Нижинский завел другую семью. Элеонора повезла детей в Петербург — цитадель балетного искусства.

Образ южных городов, зеленых, солнечных, крикливо-радужных, померк. Его заволокло туманом столицы. Вдоль улиц тянулись ряды коричнево-красных «кирпичного цвета» домов. По лестнице, где пахло щами и кошками, надо было спуститься во двор, чтобы из него попасть на Моховую улицу. Пройдя по ней и свернув у цирка, можно было подойти к Театральной улице. Но можно было свернуть к Пантелеймоновской и выйти на неожиданно пустынный простор.

Здесь открывался другой Петербург, величественный, неприступный. Длились аллеи Летнего сада, где сторожа отметали к подножиям статуй желтые, коричнево-красные листья. Статуи тоже тянулись рядами; в ровных промежутках сквозили позы их заколдованного танца. Под музыку падающих листьев и первого снега танец оживал: в колыханиях мерного ритма статуи начинали расходиться, сближаться, кружить... На другом берегу Мойки две огромные статуи охраняли лестницу замка. Он был цвета запекшейся крови, увенчан шпилем и смотрел на пыльное поле. В конце поля, за памятником, мелковатым для такого размаха, вслухала Нева. За Невой снова был шпиль, только не замка, крепости.

Будничный и парадный, Петербург был недружелюбен. Театральная улица прятала за парадностью будничность. Завтрашние питомцы казенной Терпсихоры проходили к ее подъезду сквозь строй зеркально отражавших друг друга колонн, полукруглых и квадратных окон. Некоторым это раз навсегда внушало почтение. Некоторых бросало в дрожь.

Артистизм предполагает нервность, а Вацлав Нижинский был артистичен сызмальства. Но дрожь спрятал, только сосредоточился, замкнулся и притих. Экзаменаторы не заметили дрожи, но не нашли и артистизма. Напротив, мальчик показался им глупым. Потупив свои монгольские глаза, приоткрыв рот, он сторонился других детей, начисто лишенный их щенячьей непосредственности.

Маленьких рекрутов вводили в зал по несколько. Там, во всю ширину огромного зеркала, стояли столы, накрытые зеленым сук-

ном. За столами сидели генералы петербургского балета, отражаясь затылками в зеркале, где поступавшие могли разглядеть и себя, совсем, правда, уменьшенными дальностью. Но смотрели они на сидевших в центре двух старцев. Один, с выправкой прямо военной, выглядел важно и строго. К нему обращались вполголоса, величая Мариус Иванович. Сосед его был долговяз и вертяляв, спорил пронзительным голосом. Но серьезные дамы и господа, заглядывая на него друг из-за друга, тоже уважительно с ним соглашались. Среди них Вацлав узнал человека, который час назад, на докторском осмотре в лазарете, внимательно ощупал его ноги и, взяв за подбородок, смешливо заглянул в лицо. Человек был невысок, поджар и хотя явно молод, слегка уже лысоват. Вацлав удивился, услышав, что это первый танцовщик Мариинского театра — Николай Густавович Легат.

Теперь он удивился еще больше, когда вдруг Легат направился к нему. Уже велели отойти направо подвижному, сверкавшему итальянскими глазами Георгию Розаю, миловидному Анатолию Бурману и пяти другим мальчикам. Остальных, явно не одобрив, отправили к высокой кафельной печке. Вацлав стоял посреди зала один, сникая под взглядами и всем существом поверив в провал.

Он с трудом сообразил, что Легат приказывает ему отойти подалее, разбежаться и прыгнуть, но заметил, что суетливый старик раздраженно пожал плечами. Машинально попятившись, мальчик увидел, как Легат поднял руку, дал знак, и, уже на бегу повинаясь новому взмаху руки, взлетел.

Первые зрители полета Вацлава Нижинского являли собой первоклассных знатоков. Но и они поразились той метаморфозе сознания, что озадачивала потом многих. В беге мальчик сбросил апатию. Его тело, только что неуклюжее, стало пружиноподобным, будто послушное инстинкту тело тигренка. С идеальной координацией сил, безупречно поймав ритм, мысленно заданный Легатом, он оттолкнулся от пола и на мгновение повис в воздухе. Повис в позе, еще не подвластной классическому балетному канону, но захватившей жрецов этого канона своей естественной красотой.

Природа нередко взимает пошлину за свои дары. Дав Нижинскому волшебную естественность танца, она отказала ему в житейской естественности. Самим собой ему случалось бывать редко даже мальчиком. Позднее танцовщиком Нижинским восхищались тысячи, подлинной личности Нижинского почти не знали.

Вот и тут, плавно опустившись, на долю секунды сохранив в остановке отзвук полета, мальчик вернулся в туповатое равнодушие. Так, по крайней мере, показалось большинству его

судей. Однако Легат что-то быстро спросил у сердитого старика, назвав его Христианом Петровичем. То был Иогансон — учитель почти всех, кто сидел сейчас за столом. Он закивал, и Легат, отходя, махнул последнему из мальчиков в сторону принятых.

Элеоноре Нижинской сказали, что 20 августа 1900 года ее сына зачислили приходящим. С одной стороны, это обрадовало, потому что оба боялись разлуки. С другой — огорчило, потому как денег было в обрез, а расчет на казенное содержание не оправдался.

Когда в сентябре начались занятия, вышло, что так все же лучше. Дома Вацлав отдыхал от одиночества, тяготевшего над ним в школе. Через два года его перевели в интернат. К тому времени он к одиночеству привык, но оно сохранилось на все школьные годы. Однокашники быстро окрестили «япончиком» скуластого, раскосого мальчика. Прозвище осталось за ним до выпуска и зазвучало особенно обидно, когда Россия вступила в войну с Японией. Свойственную детям жестокость к непонятному возбудили и необщительность дичка, и говор с неправильными, польскими ударениями. Потом появилась причина поосновательнее: танец ученика Нижинского исключал всякую возможность соперничества.

А здесь танец был мерилom отношений. Завоеванное в нем перекрывало любые грехи. Грехов же хватало. Шалуном, правда, Нижинский не был, но науки не давались ему даже в скромных размерах школьной программы. Сидя за партой, он вечно где-то витал мыслями, а многие учителя считали, что мыслей и вовсе нет, судя по безучастному, хотя порой напряженному, взгляду ученика. В природу странности они не вникали. Задавали «от сих до сих» и привычно ставили плохие отметки, зная, что Нижинскому все сойдет, благо бог дал способное тело. Да и как могли учителя арифметики, географии или чистописания понять натуру странного ученика, натуру не разгаданную мастерами искусства, знавшими Нижинского уже в пору его славы?

Тамара Карсавина, танцовщица, чей интеллект ценили европейские снобы, деликатно намекала на умственную ограниченность своего партнера Нижинского. Александр Бенуа, художник, влюбленный в искусство дальних эпох, объявлял, что Нижинский идеально воплощал его замыслы, и... удивлялся тому, зная «тупость» Нижинского. Только Дягилев, не мастер сам, но творец мастеров, сразу угадал Нижинского. Угадал редчайший дар художнической интуиции — подлинную природу личности. А для многих мастеров, тоже пользовавшихся этим даром, гений Нижинского так и остался непознанной «вещью в себе».

В школе вообще долго не знали о его способности к перевоплощению. Главный соперник по классу — Розай ревновал Ни-

жинского к наставникам танца, предпочитавшим «япончика» по сугубо профессиональным причинам. Розай тоже обладал незаурядным прыжком, совершенствовал его настойчиво, рьяно. С веселой злостью разрезая воздух, сочетая в полете смелые положения тела и ног, он добивался виртуозности. Учителя одобрительно отмечали склонность Розая к гротеску. Но в похвале таился обидный привкус. Ведь в школе превыше всего ценили академизм. А мерой академизма была ясность линий, строгость пропорций, плавность переходов. Идеальную гармонию танца, его кристально чистую традицию блюли поколения танцовщиков.

Первыми учителями, с которыми встретился класс, были братья Легат. Их артистическая семья вела свою родословную с 1840-х годов. Дед, Иоганн Легат, содержал масляничные балаганы на Марсовом поле. Отец, Густав Легат, стал солистом императорского балета в Петербурге и Москве. Он безжалостно воспитывал в сыновьях почтение к правилам классического танца. К концу 1880-х годов старший — Николай и младший — Сергей получили первые роли в балетах Мариинского театра. О них говорили: братья-неразлучники. И действительно, они дружно делили работу и досуг. Оба безупречно владели своим искусством, были музыкальны и отлично рисовали. В труппе братьев любили за общительный нрав, за юмор. Их карикатуры на сослуживцев были никому не обидны, потому что обнажали издержки классического стиля у одних, склонность его засушить — у других. На сцене и в классе Легаты неизбежно охраняли стиль в его беспримесных формах.

Оттого сначала Сергей Густавович, затем Николай Густавович отличали Нижинского за полную верность стилю. Ритуал урока мальчик совершал на редкость внимательно. Главное же, он сообщал уроку черты совершенства. Сразу схватив заданное, он высвечивал подробности, как бы доказывая целесообразность и смысл целого. Ничто не сминалось, не пропадало, и даже подсобные движения, какой-нибудь *préparation* или *glissade*, проступали отчетливо и законченно. Классный этюд, им исполненный, становился подобен этюду, разыгранному искусным музыкантом, когда каждая нота отшлифована и за абстрактным совершенством этого этюда как будто не существует ничего. Так, в сущности, и было. Все-таки Нижинский невольно своих учителей обманывал. Обманывал потому, что образ идеального школяра был для него покуда единственной реальностью искусства. Он сбросил с себя этот кокон легко, как только вышел на сцену. Там возникла множественность обличий, что потрясала зрителей. Однако для иных академистов образ Нижинского в классе остался вершиной его мастерства. Отчасти для Николая Легата, потому что

Сергей погиб в 1905 году и Нижинского на сцене вообще не увидел. Николай для Нижинского ставил, но к сути его таланта не проник. Образ этот остался вершиной для премьеры Мариинского театра Самуила Андрианова, пришедшего туда пятью годами раньше Нижинского. Ученик Андрианова, ленинградский танцовщик Борис Шавров запомнил, как тот, тренируясь, прыгал и силился достигнуть «метки Нижинского», хранившейся в одном из залов школы. Ученик радовался, видя, что учитель до метки достает, пока не понял: дело не просто в высоте, но в качестве прыжка, больше того, в способности подчинить прыжок эмоции.

А Нижинский проникал к этому интуитивно, какой-то скрытой частью существа, ища путь к свободе и находя его в разных, призрачных обликах. Изменив гримом лицо, надев костюм, он видел в зеркале себя и не себя, внутренне уже подчиняясь музыке. И музыка, всегда сызнова, помогала рождению «двойника» души — то был психологический феномен творчества Нижинского. Подступом к тайнам перевоплощения стал первый выход на сцену в детском номере балетного дивертисмента. По странному совпадению он всколыхнул горечь и радость прошлого, которое, в отличие от сверстников, у Нижинского уже имелось.

Шла вторая осень в школе. Тягостная после каникул, проведенных за городом у ясного и круглого, как чаша, озера, где Элеонора поселилась на лето с детьми. Мальчику было по-прежнему трудно свыкаться со школьной рутинной. Сидя за партой, он не следил за ходом урока, пытаясь восстановить то чувство растворенности в природе, которое испытывал, когда, вытянувшись на песке, опершись подбородком в ладони, бездумно смотрел, как рябит под солнцем вода.

Но однажды монотонную речь учителя прервал приказ всем идти вниз, на половину девочек, куда обычно не пускали. В Мариинском театре начался сезон, и шли выборы будущих участников спектаклей. Внизу, в зале, перед рядами воспитанников — впереди младшие, позади выпускники — прогуливался, разглядывая их, Александр Викторович Ширяев, помощник балетмейстера Петипа. Знаменитый исполнитель характерных и гротескных танцев, он ступал пружинисто, всей повадкой являл ловкость, росту однако же был такого, что его усмешливые глаза смотрели как раз на лица первого ряда.

Ширяев любил детей. Он знал, что одним предстоит испытать сейчас уколы самолюбия, незаслуженные обиды, быть может, напрасно разувериться в себе. Знал, что другие станут ликовать, иные задерут нос и, может быть, тоже совсем попусту. Оттого, взвешивая, размышляя, он не сразу решался взять за руку и потянуть избранника из рядов.

Нижинский попал в число счастливцев.

Когда выборы кончились, в зале оставили несколько мальчиков и классная дама ввела воспитанниц, таких же, как они, второклассниц.

Ширяев сказал, что будут разучивать мазурку.

Мазурка! Слово всколыхнуло давнее, и в памяти возник тот, кого Нижинский старался забыть. Брядая шпорами, подбоченясь, слегка откинувшись в бок от дамы, чтобы, любуясь, горделиво представить ее зрителям, пронесся отец и словно дал зачин музыкальной фразе, которая взметнулась под пальцами пианиста, усевшегося за рояль.

Мальчик очнулся, когда ему посоветовали закрыть рот и, заняв место в линии, учить движения танца. Он знал их давно. К концу репетиции Ширяев рассортировал пары, поставив в первую Нижинского.

Мазурка шла в дивертисменте «Пахиты», венчавшем благополучную развязку балетной драмы. В театр детей привезли заранее, но не выпускали из уборных до звонка в исходе последнего антракта. Они спустились по лестнице на сцену — оловянные солдатики в синих, шитых золотом мундирчиках, в сдвинутых набок шапочках-конфедератках, с кружочками румянца, которыми дежурный воспитатель, не слишком стараясь, размалевал их щеки.

Залитая огнями сцена, с полом, покато спускавшимся к занавеске занавеса, кишела людьми в балетных костюмах и житейской одежде. Они ходили, вертелись и прыгали, проверяя трудные места партий, просто «разогревали» ноги, взявшись рукой за перекладину пожарной лестницы в кулисах. Кто-то рассматривал публику через проделанный в занавесе «глазок». Среди всей этой сутолоки заколесил вдруг кривоногий человек — бутафор и усыпал сцену желтой пудрой канифоли. Помощник режиссера озабоченно захопал в ладоши, покрывая разноголосый говор, объявил, что дирижер прошел в оркестр, и потребовал освободить сцену. Она опустела.

Действие начал церемонный выход гостей на свадебном бале. Проществовав к рампе, они растекались в стороны, образуя в стоящих и сидящих группах фон для танцев. Одним из первых номеров, как закуска перед солидными блюдами, шел умильный пустячок — детская мазурка. Балетоманам предстояло взвесить и оценить артистизм балерины, достоинства техники — ее и соперничающих с ней солисток. Пока же они благодушествовали, созерцая забавное усердие малюток.

Кавалер первой пары стремительно и четко выбрасывал в каждом шаге ногу и вел даму, то опускаясь перед ней на колени,

то поворачивая ее с галантностью — под стать самому Феликсу Кшесинскому. Контрасты темпов мазурки, подстегивающих и сдерживающих исполнителей, ее ход, одновременно скользящий и дробный, будто сидели в крови этого мальчика. Но то, что он проделывал всерьез, так не вязалось с его возрастом и с обликом кукольного солдатака. . .

Танец умилил публику. Режиссер несколько раз выпустил детей кланяться. Сияя и конфузясь, они выбегали табунком, пытаясь разминуться, сталкивались друг с другом и спешили назад в кулисы. Там кто-то из актеров, смеясь, назвал Нижинского «молодцом-обезьяной». Слова обидно обожгли и залегли в тайниках сознания, хотя, казалось, забылись уже к следующему представлению «Пахиты». Эпизод вспомнился много позже уже как часть прожитого опыта и потому как вневличное. В ряду других впечатлений, он помог вскрыть бездну между внутренним и внешним, желаемым и сущим в вечер премьеры «Петрушки», когда, разрисовав щеки неровными пятнами румянца, актер Нижинский заглянул в отраженные зеркалом трагические глаза человека-куклы.

Путь к трагедии духа, мечущегося между сознанием гибельности жизни и невозможностью уйти от нее, был далек. Пока лишь наметился выход из детства.

Оно было небогато событиями, и пустяковые иногда странно смыкались с значительными: скорее всего опять-таки потому, что переплетались не сами события, а как бы упавшие от них тени впечатлений и чувств. Например, почему-то мысль о насилии объединяла два не близких и не равнозначных воспоминания.

Первое относилось к осени, когда воспитанника Нижинского зачислили в интернат. Теперь, после летней свободы, ему пришлось подчиниться регламенту ранних подъемов по звонку и прогулок парами под надзором воспитателя. Пришлось испытать тоску вечеров, угрюмую тоску подростка, неспособного на легкие контакты со сверстниками. И пришлось надеть казенную куртку, в сущности мундир, на стоячем воротничке которого были вышиты лиры. Другие этим мундиром гордились. Нижинского он стеснял, лишая чувства свободы, жившего в теле и распоряжавшегося им — чутким и гибким. Второе воспоминание, в отличие от первого, было связано не с длительным периодом быта, а со случайностью.

Вацлаву шел тогда шестнадцатый год. Он учился в старших классах и пользовался относительной независимостью. Как-то, в середине зимы, ему позволили навестить мать, которая жила одиноко, потому что Бронислава тоже поступила в балетную школу, а Станислав содержался в клинике для душевнобольных.

Получив отпуск, Нижинский сбежал по лестнице в раздевалку, где швейцар выдал ему пальто с лирами в петлицах, которое сделало его похожим на студента. Он вышел боковой дверью во двор училища, прошел на площадь к Александринскому театру, обогнул Екатерининский сквер и оказался на Невском проспекте. Ему хотелось свернуть оттуда направо, к Фонтанке, но он попал в толпу. Люди двигались не как всегда, то есть — в разных направлениях, а в одном, и не походили на тех господ, каких привычно было видеть на Невском, потому что были просто одеты и словно чем-то общим озабочены.

Идти можно было только туда же, куда и они, в сторону Адмиралтейства. И Нижинский пошел, постепенно относимый к центру странного шествия, оттого что надеялся, пробравшись на ту сторону Невского, свернуть на Садовую улицу.

Ему это почти удалось. Но у самой Садовой ровный людской поток дал рябь, потом вскипел воронками, где-то рядом застучали по торцам копыта. Почти сразу над головой мальчика навис конский круп, из-за него свирепо оскалилось малиновое от мороза лицо...

След казачьей пагайки вдоль виска Нижинский сохранил с 9 января 1905 года на всю жизнь.

Нижинский перешел в класс Михаила Константиновича Обухова — молодого преподавателя у старших мальчиков. В школе знали о подрастающем воспитаннике, говорили, что у него какой-то необыкновенный прыжок. Но воспитанник был маловат ростом, и, хотя владел академическим танцем во всей чистоте форм, будущее его представлялось неопределенным.

В Мариинском театре танцовщики вообще давно уступили первенство танцовщицам. Среди изустных преданий балетного мира всплывали иногда имена Гаэтано и Огюста Вестрисов — кумиров парижской публики во времена пудренных париков, гавотов и пассакалий. Об Огюсте — сыне Гаэтано рассказал как-то один учитель, вспомнив «Письма русского путешественника», и мальчиков рассмешили слова: «Вестрис скакал как резвая коза», — которыми Карамзин характеризовал французского «бога танца». Был еще Луи Дюпор. Тот, говорят, гастролировал в России и погубил красавицу-партнершу Марию Данилову, схватившую чахотку от безнадежной любви. А еще даже раньше их всех был Тимофей Бубликов, который ездил в Вену танцевать Зефира при матушке Екатерине. Слыл за танцора неслыханного таланта, но ничего больше не было о нем известно.

Потом танцовщики словно бы стали стесняться собственного искусства, превращаясь в пантомимных актеров. Так повелось чуть ли не при балетмейстере Шарле Дидло, имя которого в пе-

тербургском театре чтили и через сто лет. Неудивительно, что чтили, если он заложил всемирную славу русского балета. Но странно: выучив многих танцовщиц, дав им главные роли в своих спектаклях, Дидло основал стипендию и завещал ее ученикам, а не ученицам. Эту стипендию получал сейчас Нижинский,— за танец, не за внешность балетного премьера. Напротив, в нем многое противоречило нормам такой внешности. Недоставало не только роста. Постоянный контакт с танцем,—а у него с детства появилась привычка, чуть можно, пробовать и проверять движение, танцевальную фразу, целую вариацию,— чрезмерно развил мышцы. Крепкие и эластичные, как стальные пружины, они вздувались на икрах и особенно в бедрах, укорачивая пропорции ног. Да и весь он был приземист, что называется, крепко спит, с плечами атлета, с широкими кистями рук. Лицо сохранило смуглость, раскосость, припухлые губы «япончика». Правда, глаза были хороши. В зависимости от света, они казались то непрозрачно темными, то серо-зелеными — прозрачными.

Словом, облик ученика Нижинского сулил ему будущее танцовщика, но вряд ли балетного премьера. Тому полагалось быть представительным, особенно с тех пор как танец стал для мужчины не так уж и обязателен, а главное сосредоточилось в пантомиме, где требовался аристократизм осанки, крупный и широкий жест, слегка утрированная мимика лица. Старожилы театра помнили еще в ролях этого амплу таких китов, как Иогансон и Петипа. Первого — в образах лирического склада, вершиной которых был суховатый, но галантный граф Альберт в «Жизели». Второго — в ролях драматического характера: его Конрад в «Корсаре» заражал своим темпераментом и актеров, и зрителей.

Таланты обоих соединил в себе Павел Андреевич Гердт. Стройный, голубоглазый, белокурый, с точеными чертами лица, он тоже начал более чем полвека назад, и танцы его мало кто помнил. Зато говаривали: «Вы, нынешние, ну-тка!» — ссылаясь на его рыцарственных разбойников, элегантных принцев и пастушков, прекрасных, как Адонис. Правда, последние годы Гердт казался грузноватым в партиях «первых любовников», тем же, кто не мог корректировать памятью его пластические речи, даже немного смешным. Но в таких партиях он почти уже не выступал, а доказывал незаурядность своей актерской природы в ролях пусть и характерных, однако ж прямо противоположных: от пылавшего злодейской страстью сарацина Абдеррахмана в «Раймонде» — до слабоумного и хилого вельможи Гамаша из «Дон Кихота».

Все-таки Гердт поражал не разносторонностью своих актерских созданий, а глубокой верой в значительность того, что слу-

чалось с его героями на сцене. Актер выходил туда каждый раз словно бы заново и наполнял правдой вошедшие в его плоть и кровь фразы. Столь долго бывший незаменимым, он часто получал новых партнерш, которые разнились по национальностям, темпераментам, манере и виртуозности танца.

Балерины... Любая из них почитала счастьем, если ее Альбертом, Солором, Зигфридом, Дезире был Гердт. Но любая из них, пусть на самый короткий срок, заставляла потесниться и превращалась в центральную фигуру: в ее действиях, в ее танцах сосредоточивался главный интерес зрелища. Не потому ли и был Гердт бессменен, что меняться ему не приходилось? Применяться — это другое дело.

Среди тех, кто с начала нового века мало-помалу замечал Гердта в обжитых им ролях, никто до его стандартов не поднялся. Роли разделились между многими. Выученики петербургской школы братья Легат, Георгий Кякшт, однокашники Михаил Обухов и Михаил Фокин, казалось бы, должны были ценить традиции академизма. А получалось все как-то странно.

Старший из Легатов, Николай, — ему исполнилось двадцать девять, когда в 1898 году школу окончил Фокин, — в общем-то академизм уважал. Больше того, он относился к академизму с неким педантичным пристрастием. Но именно педантизм ставило пределы творчеству, тому ощущению легкости и свободы, которые нес на сцену Гердт, в сотый раз вступая под один и тот же мотив.

Куда свободнее держался в ролях героев и принцев Сергей Легат. Но природная ироничность, у старшего брата начисто на сцене испарявшаяся, сообщала его действиям оттенок добродушного притворства. Сергей Легат был и в жизни легкомысленнее брата. Многие пожимали плечами, когда совсем мальчишкой он стал сожителем и партнером выдавшей вида Марии Мариусовны Петипа. Он поступал как азартный игрок, ставящий по наитию то на красное, то на черное, и, как игрок, поставил на zero балетного бунта в 1905 году. А когда бунт сорвался, бритвой перерезал себе горло.

Георгий Кякшт был не представителен, но миловиден. Бойкий и ловкий, он пользовался репутацией отличного партнера, однако вел преимущественно комедийный репертуар, играя Колена в «Тщетной предосторожности», Франца в «Копчелии», Арлекина в «Арлекинаде».

Зато Фокин мог вполне рассчитывать на ведущее положение в труппе. Он имел все данные балетного премьеры, стройный, длинноногий, мужественный, с глубоким взглядом темных бархатных глаз. Обухов, тот застрял на вторых партиях, ибо, при креп-

ком танце, артист был только полезный и большего не заслуживал. Фокина же начали выдвигать, как всегда соблюдая постепенность, но неукоснительно повышая места. Подобно всем новичкам, он обязан был танцевать среди пастушков в интермедии «Пиковой дамы», участвовать в характерных и классических танцах кордебалета, оснащавших любой спектакль Мариинского театра. Но сразу же ему стали поручать ведущие роли. Однако продвижение по лестнице балетных чинов вроде бы не вызывало энтузиазма, и при всей трудности работы Фокин, казалось, искал выхода своей энергии в посторонних занятиях, то увлекаясь живописью, то музицируя.

Работа была трудна прежде всего тем, что, в противоположность практике Гердта, не ограничивалась пантомимой. Все молодые актеры могли, умели и обязаны были танцевать. Еще в конце 1880-х годов, в пору увлечения итальянскими балеринами, на сцену Мариинского театра получил доступ танцовщик Энрико Чекетти, представитель миланской школы. Он возродил интерес к мужскому танцу в новом виртуозном качестве, и то, что до поры таилось в недрах школы, потому что там учили, хоть и по старинке, но как следует, начало опять завоевывать сценические права. Танец, давно ушедший во вставные номера и порученный исполнителям, не посягавшим на первые роли, вдруг возвратился к главным балетным героям, при том что сам Чекетти в ролях героев не выступал. Тому были разные причины.

Во-первых, Чекетти, коренастый, плохо сложенный, имевший располагающую, но забавную наружность, был немолод: ему вот-вот должно было перевалить за четвертый десяток. Во-вторых, он обладал незаурядным даром мима не в героически-возвышенном, а в комедийном и острохарактерном плане. В-третьих, его исполнительская манера резко отличалась от академической манеры танцовщиков, да и вообще от всего петербургского ансамбля. Умный итальянец и не подумал презирать русский академизм. Напротив, проникся уважением к нему и умудрился, в таких letech, пригладить и причесать свой, хотя и блистательный, но расстрепанный танец. Иные антраша, тяготевшие к акробатизму, он отринул совсем, иные полеты и вращения подчинил той кантилене общего рисунка, что составляла преимущество русских. Он получил за то сторицей от учеников, когда, покинув сцену, сделался наставником лучших танцовщиц и танцовщиков, среди которых отличил и возлюбил Вацлава Нижинского.

Но тогда ничто не предполагало встречи. Чекетти обучал в петербургской школе воспитаниц, да и то лишь до 1902 года. Его перевели в Варшаву, а возвратясь, он ни в училище, ни в Мариинском театре не работал,— давал частные уроки. Судьба

пылко влюбленного в танец итальянца скрестилась с судьбой русского балета на другой почве и при других обстоятельствах.

Пока же академическая сцена была обязана ему возрождением мужского танца. Правда, танец, вернувшись в обиход балетного премьера, занял несколько изолированное место. Он не сплавлялся с пантомимой, не вытекал из нее, а существовал в виде самостоятельных номеров.

Молодые принимали все как должное: в школе ведь с первых шагов приучали к дисциплине. Раздраженно пофыркивал один Фокин, позволяя себе едкие замечания о бессмыслице исполняемых им ролей. Недаром кто-то из столпов традиций обмолвился о нем, что вот-де, мол, все получил, а словно камень за пазухой носит. В конце концов Фокин весьма эффектно запустил камнем по традициям, отжившим свое. Но это случилось позже, а к весне 1905 года все встало на места, после сходов и волнений среди молодежи балетной труппы, и покатилося по накатанному пути. Наметился даже еще один премьер, заметно приглянувшийся Гердту как достойный преемник. Самуил Андрианов, Самоша, как скоро прозвали его в труппе, недавно кончил школу, был высок, статен, красив на загляденье. Увы, ему удручающе недоставало артистизма. Недоставало в такой степени, что вся его картинность пропадала, стоило выйти на подмостки.

Весной 1905 года в школе случился некий казус, на который никто тогда не обратил особого внимания, потому что он по всем статьям отвечал привычному распорядку. В феврале начальство Театрального училища обсудило программу ежегодного ученического спектакля. Не мудрствуя лукаво, начальство полагалось на учителей: тем было виднее, как выставить своих питомцев в лучшем свете. И учителя в меру сил и способностей сочиняли балеты, отвечавшие их взглядам на задачи хореографии вообще и исполнительского искусства — в частности.

Клавдия Михайловна Куличевская, покинувшая сцену в 1901 году, и Гердт брали за образец старинную схему одноактного балета, где анакреонтический или волшебный сюжет обеспечивал минимум содержания и сколько угодно поводов для танцев. Чекетти предпочитал жанровые мотивы, но цель была та же — дать в хороводе разнохарактерных плясок развернутый и эффектный классический танец главных персонажей.

В 1899 году Александр Горский сочинил балет «Клоринда» по сказке Андерсена «Ледяница» с музыкой Келлера — флейтиста из оркестра Мариинского театра. Молодой преподаватель училища отступил от балетных правил, сохранив трагический финал сказки, а такие финалы не поощрялись даже на сцене, не то что на школьных представлениях. Дерзость обошлась потому, что

конфликт растворился во множестве танцев, не нарушивших привычных норм. Заняли в них всю школу от мала до велика, и если исполнители главных ролей в историю потом не вошли, при том что среди них была дочь Мариуса Петипа — Любовь, то в партиях второстепенных участвовали будущие таланты. Три года оставалось до выпуска Тамаре Карсавиной — одной из двух бабочек, посланниц царицы горных фей Клоринды. Шесть лет предстояло учиться Федору Лопухову, изображавшему чудовище в свите этой феи. И почти весь путь ученичества лежал еще перед Вацлавом Нижинским — участником детского танца на сельском празднике. Танец представлял собой игру с самострелами. На репетициях Горский — невзрачный, с редкой, козлиной бородкой, но удивительно добрым взглядом — командовал, смешно входя в азарт:

— На плечо, на колено, ставим самострел на пол, натягиваем курок, вынимаем из кармана пулю, кладем в дуло, стр-р-р-е-ляем. А теперь — самострел в бок, на правое плечо, взялись за талию дамы, за самострел. . .

Танец действительно казался игрой. Маленькие «стрелки» и их «дамы» увлеченно проделывали свои эволюции.

Но вскоре Горский отбыл в Москву.

На этот раз, весной 1905 года, школу должны были кончать ученики двух совсем недавних преподавателей: мужской класс Михаила Обухова и женский — Михаила Фокина. На постановку могли претендовать оба, но Обухова это не соблазнило. Зато Фокин сразу загорелся, и начальство сочло разумным предоставить ему выбор и план спектакля. Оно рассудило так. Пусть лучше смутьян и заговорщик — а Фокин в дни недавних событий громче всех кричал о каких-то привилегиях и вольностях для балетных актеров, — пусть-ка он употребит свою энергию на пользу. . . И Фокин за дело взялся рьяно.

Его пыл пришлось, правда, остудить. Поначалу-то все складывалось отлично. Новоявленный балетмейстер порывлся в нотной библиотеке и отобрал музыку Кадлеца к балету «Апис и Галатей». Балет, который когда-то ставил покойный Лев Иванов, давно из репертуара выпал. Но тут у Фокина возникли, как считал инспектор училища Иван Мануйлович Мысовский, завиральные идеи. Откуда они шли, было понятно. В минувшем декабре на эстраде Дворянского собрания дала несколько концертов американская танцовщица Дункан, и, надо сказать, произвела сенсацию. Она выступала в откровенном стиле, если слово «откровенный» считать синонимом раздетости: ее весьма женственные формы едва прикрывал прозрачный хитон à la grecque, а ноги были совершенно босы. Декаденты тогда разошлись вовсю. Ка-

кис-то мальчишки-поэты, художники эти, которые вот уже лет пять издают журнал «Мир искусства», полагая, видно, что другие занимаются не искусством, а черт его знает чем, бесновались, визжали, заполнили газеты своими дурацкими восторгами. И вот, пожалуйста, результат: преподаватель казенного училища собрался одеть девиц на античный лад,— для чего днями торчал в Публичной библиотеке, рассматривая какие-то увражи,— и сочинить античные пляски. В театре, слава богу, пикому такое в голову не приходило.

Горячиться, впрочем, не стоило. Фокин отказался от своих намерений, едва ему указали на их неуместность. Спорить было бесполезно, и учитель выстроил для своих учениц вполне академический опус, проявив притом изрядный вкус и знание канонов. Одну относительную вольность он все-таки изловчился протащить, благо участниками этой вольности оказались не выпускники.

Сюжет «Ациса и Галатея» имел солидное балетное прошлое. Он проник в Россию с Запада в багаже иностранных балетмейстеров, которые затруднились бы сказать, кто первым из них вычитал у Овидия этот поэтический эпизод. В те давние времена сюжет был изменен в правилах легкого жанра, не допуская печальных развязок. Нимфа Галатея и ее возлюбленный, пастух Ацис, преодолевали по милости богов козни ревнивого Циклопа, чтобы в дивертисментных плясках отпраздновать счастливый союз. Танцовщик и балетмейстер Иван Вальберх вспоминал, что в конце XVIII века ему доводилось изображать Ациса в пудреном парике с буклями и в башмаках с пряжками, на красных каблуках. Фокин, займись он этим балетом двумя годами позже, когда состоялось его знакомство с художником Бенуа, наверно, стилизовал бы мифологическую тему под безделушку в духе рококо, что как раз не вызвало бы возражений со стороны начальства. Но пока он таких тонкостей не ведал, а поставил «Ациса и Галатею», как ставил Лев Иванов, то есть все в тех же презираемых им формах классического танца.

Роли Галатея и Ациса поручили выпускникам: фокинской ученице Марии Горшковой и ученику Обухова — Федору Лопухову. Фокин сразу начал репетиции с центрального *pas de deux* героев. Времени до спектакля оставалось в обрез, а исполнители были неопытны. Однако дело понемногу двигалось.

Учитель знал сильные и слабые стороны своей хорошенькой ученицы, кокетливо-застенчивую природу ее танца. Превратясь в балетмейстера, он придумал для нее выигранные позы в ходе плавного адажио, в скольжениях и всплесках вариации и... неожиданно разрешил вариацию серией блестящих антраша,

которые почти безукоризненно получались у юной Галатеи, твердившей их, словно молитву.

С Ацисом пришлось повозиться. В ученике Лопухове многое говорило о незаурядности — но не танцовщика, а личности. В его глазах, пронзительно ясных и дерзких, светился ум. Он понимал все с полуслова и, в сущности, партией овладел быстро, тем более что был редкостно музыкален. А вот тело, еще не ставшее телом мужчины, плохо ему подчинялось. Угловатость, свойственную переходному возрасту, явно тут затянувшись, усугубляло самолюбие. В разгар репетиций, когда Фокин, собирая спектакль, начал вводить ансамбль, самолюбие выпускника Лопухова получило серьезный удар.

В танцах ансамбля Фокин и позволил себе вольность, которой, собственно, никто не заметил. Он, может быть, сам не думал, что это вольность, а много позже, сводя счеты с соперником, вернее с его тенью, ибо соперник уже прочно укрылся в безумие, выдал за таковую вещь безобидную. Он намекнул в мемуарах на пляску фавнов в «Ацисе и Галатее» как на первое свое открытие. Оно было сомнительным, при том что истинных находок потом достало с лихвой. Просто Фокину важно было доказать путем сложных выкладок, будто «Послеполуденный отдых фавна», первый опыт Нижинского-хореографа, имел далекие корни в его, Фокина, дерзаниях.

Между тем Петипа и Лев Иванов издавна выводили фавнов персонажами своих балетов. Фавны плясали в «Пробуждении Флоры», во «Временах года», в том же «Ацисе и Галатее». Их брали как некую краску, контрастно разрежавшую розово-белые и бело-голубые облака нимф, наяд и дриад балетной мифологии. Фавны, шая с обитательницами лесов и рек или пугая их, всегда появлялись на сцене в одном и том же виде. По спискам костюмерных мастерских это выглядело так: «Трико и фуфайка коричневые, шкура коричневая (надевается через плечо), парик коричневый завитой с рожками». А из реквизита прилагалась свирель. Все это подобрали исполнителям фокинских фавнов, вместе с длинными, приличной густоты юбками и корсажами с рукавчиками фонариком для нимф, ибо к выпускным спектаклям новых костюмов не шили.

Пластика фавнов тоже имела традицию. Крадущаяся походка, мягкие прыжки с подогнутыми коленями, позы, в которых тело заворачивалось внутрь — вопреки развернутым позициям классического канона. Пластика эта относилась к жанру гротеска и вносила диссонанс в однообразную гармонию балетных пасторалей. Фокин из придуманных им новшеств вспомнил только одно: в финале фавны кувыркались через голову. Но пляска фавнов, дей-

ствительно отмеченная на спектакле всеми, заинтересовала не тем, и Фокин крепко помнил это.

Он помнил первую ее репетицию и мальчиков, ждавших своей очереди, сгрудившихся у окна в зале. Помнил, что решил так и выпустить их группой и показал ход: разбежавшись,— в театре бег должен был начинаться далеко из глубины верхней кулисы,— следовало прыгнуть всем сразу, чтобы очутиться в середине зала. По-своему затея уже таила угрозу распорядку привычных мизансцен: начинающий балетмейстер расчел, что каждый прыгнет, как ему бог дал, и, значит, плотное стадо фавнов рассыплется по всей сцене. Так оно и вышло. Только один из мальчиков, прыгнув, выбилса вдруг из середины, словно повис над всеми, и опустился на пол, далеко опередив всех.

Обухов, заглянув посмотреть на своих учеников, стоял рядом с Фокиным. Он прикрикнул на «этого черта», чтобы следил за другими: мол, не на него же будет равняться оркестр. Фокин отвел Обухова рукой и подошел к провинившемуся. Тот вытянулся, как полагалось, в струнку, но глазами уперся в носки своих туфель. Фокин присмотрелся и, любопытствуя, показал ему неожиданно не прыжок, а замысловатую позу. Блеснув раскосыми глазами, мальчишка устойчиво присел на одной ноге, обвил ее другою, и в руках его словно появилась невидимая дудочка, которую он, блаженно о чем-то задумавшись, поднес к губам.

Фокин помнил это превращение нескладного школьника в полуношу-полузверя, бездумно счастливого породившей его природой. Он помнил, что, быстро спросив у Обухова имя ученика, велел Нижинскому отойти пока в сторону. Велел, чтобы, размечая кордебалет, продумать танец солирующего фавна.

Этот незапланированный танец занял видное место в балете. Школа заговорила о прорезавшемся таланте задолго до выпускного вечера. Учителя и актеры начали заглядывать в зал: многие, правда, под предлогом посмотреть на Нижинского, хотели заодно разузнать, что делает Фокин. Но предлог избирали неспроста. И Лопухов — Апис на долгую жизнь приревновал не к Фокину, хотя как хореограф оспорил потом его заветы, а к Нижинскому, чей успех задел честолюбие несостоявшегося танцовщика.

Среди тех, кто заглядывал в зал, была Куличевская. Она, как и большинство, оценила прежде всего не артистизм, столь поразивший Фокина в Нижинском, а танец. Потому что танец воспитанника, которому предстояло еще два года учиться, был совершенен прежде всего не стремительной силой полетов с их бесшумным и точным приземлением, не блеском пируэтов, убыстряемых и замедляемых по воле музыки, не безукоризненной координацией и связью всех движений, а той естественной свободой, что

снисходит на исполнителей лишь после порядочной сценической практики. Танец растворялся в стихии музыки, был насыщен ее ритмом. Но, подчиняясь ритму, раскрывая мельчайшие оттенки музыки, танец обогащал простую схему балетного аккомпанемента всплесками виртуозности.

Куличевская для своих учениц возобновляла пятидесятилетней давности балет Петипа «Парижский рынок». Дивертисментный пусячок позволял любые дополнения и вставки. Добродушный Обухов, удивляясь столь внезапному и всеобщему признанию его недалекого ученика, согласился отпустить его и к Куличевской, даже отшлифовал вариацию, наспех сочиненную милейшей Клавдией Михайловной.

В причины признания Обухов не вдавался, как, впрочем, и другие. Между тем всеобщность признания была связана с психологической загадкой личности странного ученика. Ведь робкий поиск Фокина и опытность Куличевской, еще неясно, но обозначили те два лагеря, что вскоре столкнулись в битвах академистов и новаторов русского балета. Нижинский угодил обоим. Угодил, благодаря поразительной способности воплощать противоположные художественные задачи, вознося их все до чаемого идеала. Фокин внутренне ахнул, когда послушный мальчик показал ему въявь его мечту об античной пластике. Куличевская передала этому мальчику права первого танцовщика задолго до его выпуска. Эту способность подчиняться чужой воле и «угождать» ловили не одни художники. Ею пользовались и люди самые заурядные. Но все либо не понимали сложной натуры Нижинского, либо не желали вникать. Многие же завладевали им в целях эгоистичных и для него губительных.

А сложное заключалось в двойственности натуры. Рядом с пассивностью, со способностью подчиняться чужой воле, словно бы полностью растворяясь в ней, жила творческая независимость, необоримая интуиция истинного и искреннего художника. Две стороны души сосуществовали в постоянном, душу эту сжигающем разладе, обрекая ее обладателя на трагические парадоксы. Ибо Нижинский сам боялся самостоятельности, внутренне к ней порываясь. И боязнь вечно обрекала на крах отчаянные попытки стать хозяином собственной судьбы.

В тот выпускной вечер и Фокин, и Куличевская беззаботно взяли свалившийся в руки податливый материал и приписали себе полностью итоги, не опровергнув версии о недалекости Нижинского. А он впервые поколебал традицию и доказал, что мужской танец может соревноваться с женским, даже затмевать его. Он открыл и счет рецензиям, где имя танцовщика Нижинского упоминалось чаще имен танцовщиц. Сам же от успеха не изме-

нился. Разве что стал еще более замкнут и нелюдим, ограждая свое, личное от любопытствующих, иногда враждебных покушений.

Откровенно враждебен был Розай. Чем очевиднее обнаруживались преимущества «япончика», тем настойчивее вскипала злость честолюбивого соперника. Порой он лез в драку с темпераментом, достойным его итальянских предков, и воспитателям случалось разнимать сцепившихся противников. Остальные примирились, и кое-кто даже напрашивался на дружбу, предвидя, что потом она может пригодиться. Но с «япончиком» было легче поддаться, чем вызвать его доверие. И Анатолию Бурману пришлось сильно покривить душой, расписывая в книге о Нижинском свои приятельские отношения с ним и с его семьей.

Семья была дружна, но посторонних в свой клан не пускала. Прежде всего не пускал сам Вацлав. Он так никогда и не привык к школьным сверстникам, хотя все к тому располагало: кровати, тесно поставленные в дортуаре, столы в столовой, за которыми сидели рядом на длинных скамьях, классы и раздевалки, где каждая парта, каждый шкаф предназначались для двоих. Обязанность быть вместе, наоборот, усугубляла его одиночество.

Ребенок, подросток, юноша все напряженнее сознавал свою несопригаемость с другими. В критическую пору созревания несходство помыслов и чувств стало давать острейшую реакцию.

Эта пора протекала в училище особенно трудно оттого, что всякое общение между девочками и мальчиками запрещалось. Жизнь в разных этажах, встречи только на уроках бальных танцев и поддержки, да на репетициях под надзором воспитателей и классных дам — все обостряло ранние романы: во время танцев из руки в руку передавали скомканные записки, пользовались кодом улыбок, взглядов и знаков, при том, что уличенных наказывали. И неестественность запретов будоражила воображение. Вечерами воспитанники шептались по углам, открывая друг другу «стыдное». Нижинский боялся этих разговоров. Не думая заводить «предмет» на половине девочек, стесняясь и сторонясь их, он вынашивал некий смутный, но совершенный образ любви. Потому ему бывало страшно и скверно слушать мальчиков, которые, замечая это, нарочно щеголяли при нем грубостью.

Не умея дать отпор, он еще больше замыкался, переносил всю способность к любви и дружбе на мать и сестру. Обе принимали к сердцу его печали, восхищались его успехами, и обе знали, как он умеет смеяться. Плачущим его не видел никто.

Потом, в момент острой вспышки болезни, перед тем как навсегда оградиться от мира застывшей, безумной улыбкой, он писал в «Дневнике»: «Я плакал в душе, но слезы не появлялись. . .

Я часто плакал в одиночестве и был счастлив иметь отдельную комнату. Я думал, что стал взрослым, потому что у меня была своя комната. В отдельной комнате я мог долго плакать».

Что значат эти слова? Быть может, в помутившемся сознании комнатой представлялся класс, где вечером, когда кончались уроки, можно было выплакаться вволю? Быть может, мать выделила ему комнату в бедной квартирке? А плакать заставляли люди, не понимавшие его одиночества, его тоски, его неумения быть таким, как все.

В 1906 году Нижинский возмужал и превратился из подростка в юношу. В характере появилась новая черта — заботливость, чувство ответственности за судьбу семьи. Появились и новые права считать себя взрослым.

Николай Легат справедливо приписывал себе честь открытия Нижинского и пристально следил за ним, хотя сам в школе бывал теперь редко. Он занял место уволенного Петипа, и дела труппы отнимали много времени. В январе, например, обязали сочинить танцы в опере «Дон Жуан» для торжественного спектакля к пятидесятилетию со дня рождения Моцарта. Далекий от мысли воскресить театральную эпоху композитора, Легат задумал балетный номер «Розы и бабочки» в любезных его сердцу формулах классического танца. Он выбрал четырех танцовщиц, из которых Ольга Преображенская была балериной, остальные — Агриппина Ваганова, Любовь Егорова и Анна Павлова — балеринами не числились, но роли их исполняли. Партнерами он назначил троих солистов: Самуила Андрианова, Адольфа Больша и Леонида Леонтьева. Четвертым был вызван воспитанник Нижинский.

Крытая галерейка соединяла училище с репетиционным залом. На общих репетициях труппы и школы зал бывал полон актеров. Он казался тесен, когда детей впускали попарно, чтобы сразу задержать в углу, около входа. А сейчас Нижинский попал туда один, там не было ни души, пространство чудилось огромным, как в кошмаре. Оробев, он чуть было не повернул обратно. Но отворилась дверь в противоположном конце, и вошли Преображенская и Ваганова.

Первая, рыжеватая блондинка с мелкими чертами лица, правя тугой корсаж над розовыми торчащими тюниками, привычно сводила назад сутуловатые лопатки. Вторая, темноволосая и зеленоглазая, выглядела крупнее своей товарки, но лишь благодаря размашистым жестам и отчетливой походке сильно вывернутых наружу ног. На ней был голубовато-серый, покрытый блестками тюник, явно отслуживший свой сценический век.

Нижинский вздрогнул, вытянулся, шаркнул и поклонился по всем правилам балетного этикета. Ему милостиво ответили. Вага-

нова шепеляво и быстро сказала что-то, что заставило Преображенскую засмеяться, и обе, взявшись за палку, начали деловито приседать, меняя первую, вторую, пятую позиции.

Красавец Андрианов, распахнув дверь, пропустил вперед Егорову. На ее аккуратной фигурке все было прилажено — от тесемок на искусно проштопанных, чтобы не скользили, туфлях до новенького светло-голубого тюника. Она все же направилась к зеркалу и, критически себя осмотрев, стала расправлять на груди затейливый бантик.

Большим и Леонтьев вошли, громко над чем-то похохатывая. Однокашники, всего третий год служившие в театре, они разительно отличались друг от друга наружностью. Кудрявый Большой был ладен и по-мальчишески смазлив. Леонтьев же, являясь коротышкой от природы, казался еще короче оттого, что природа наградила его к тому же крупноватой и круглой головой, круглым носом и выпуклыми глазами. Однако в глазах сверкал живой эгонек, а плотное тело двигалось упруго и ловко. Леонтьев первоклассно распоряжался им в танце, но подлинным, покуда скрытым его богатством был редкостный дар мима.

Взглянув издали на понурого Нижинского, Леонтьев вздернул брови, прошелся замысловатым ходом через зал и, оказавшись рядом, спросил, по-прежнему ли в школе всех по утрам заряжают кашей. Тот поднял глаза и не улыбнулся на заговорщицкую гримасу, но ответил приветливо и тихо. Леонтьев тоже вдруг сделался серьезным, забормотал, что незачем трусить и жаться. Но тут громкий удар в ладоши прервал его попытку ободрить будущего создателя Петрушки — роли, которую на русской сцене исполнял в том же трагическом ключе один Леонтьев.

Спиной к зеркалу сидел неизвестно откуда взявшийся Легат. Он снова хлопнул, как выстрелил, в ладоши и раздраженно спросил вбежавшего помощника режиссера, где Павлова.

Тот не успел ответить, как на пороге появилась она сама. Вся в белом, с черными волосами, не поднятыми кверху, как у остальных танцовщиц, а опущенными плотными, гладкими крыльями на матовую покатость щек, раздувая ноздри нервного носа, Павлова направилась к Легату, и между ними завязался спор.

Нижинский уловил, что Павлову командируют в Москву по просьбе Горского, танцевать какую-то Бинт-Анту. Легата словно бы больше всего сердило это имя. Он повторял, что, конечно, раз у Мариуса Ивановича была в «Дочери фараона» Аспиччия, так у Горского ее непременно будут звать по-дурацки «Бинт-Анта», и делал ударение на первом имени. Наконец он махнул рукой: бросил Павловой, чтоб хоть сегодня она встала с Нижинским, и велел режиссеру вызвать назавтра Трефилову.

Потом, оборотясь к пианисту, который усаживался, растирая замерзшие на улице руки, Легат попросил его начинать. Тот заиграл прозрачно и нежно, но был прерван через несколько тактов. Легат развел танцовщиц по четырем углам и, снова дав музыканту знак, показал вступленье: встречный ход на пальцах, при том что руки, постепенно поднимаясь, кружили, как бы ветвясь, одна вокруг другой. Встретясь в центре, «розы» должны были, сохранив колеблющуюся поступь, продлить мотив цветения в хороводе, меняясь местами, изгибаясь, чтобы проскользнуть в воротца из собственных соединенных рук, на миг замирая в невысоких арабесках и снова кружась.

Музыка, не похожая на слышанную до сих пор, и столь удачно найденный пластический узор заколдовали Нижинского. Стоя все там же, он вытянулся на плотно сведенных, будто сросшихся в стельку ногах, изогнулся слегка и обвил руками голову так, что его грубоватые, утолщенные в суставах пальцы вдруг превратились в приоткрытые лепестки.

Он опомнился так быстро, что никто не успел заметить промелькнувший и исчезнувший набросок к будущему Призраку розы.

А дальше Легата потянуло в трафарет. Художник не мог в нем устоять перед покладистым, в общем-то, человеком, и созревший было замысел испортили танцовщицы. Каждой понадобился после выхода сольный кусок, и каждая стала показывать Легату то, что ей представлялось выигрышным. Преображенская — быстрый бег и подскоки на пальцах, Ваганова — широкие прыжки, Егорова — пируэты. Одна Павлова сохранила заданное, не столько даже в подборе движений, сколько в ощущении природы цветка.

Танцовщики на самостоятельность не посягали. Но тут уже и Легат не нашел ничего оригинального для «бабочек», которых лучше бы ему назвать «мотыльками». Впрочем, танец их был все равно далек от таких подобиий. Нужно было поддерживать в адажио танцовщиц, а в самостоятельном куске — соревноваться в виртуозности. Петипа, казалось, не без усмешки наблюдал с висевшего на стене портрета, как Легат показывает перепев, и не первый уже, вариации четырех кавалеров из «Раймонды».

Артистизма не требовалось. Легат имел причины обойти Фокина, когда выбирал исполнителей «бабочек». Тот все чаще проговаривался о своем отращении к правоверным танцовщикам, которые только и знают, что выстраиваться лицом к публике в прямую линию. В прямую линию, через ровные промежутки, их выстроили и сейчас, заставив прыгать и вертеться то в унисон, то по очереди. И Нижинский, поняв, что от него требуется всего

лишь то, что он ежедневно проделывает в классе, легко опередил в легкости и проворстве актеров.

18 января, на спектакле, где Павлову заменила хорошенькая, как фарфоровая статуэтка, Трефилова, успех имел не столько танец, сколько исполнители, а из них больше всех Нижинский. Публика была не балетная и аплодировала всем сразу. Но на сцене, когда опустился занавес, Легат потрепал по плечу дебютанта, Обухов его расцеловал и сам Гердт с королевским великодушием сказал ему комплимент.

Любой школьник загордился бы. Этот же остался таким, каким был. Разве что на фоне поощрительных улыбок начальства и отношения товарищей, расколовшихся теперь на ненавистников и поклонников, сделалась еще заметнее его рассеянная отчужденность. Ему как будто было безразлично, издеваются над ним или хвалят. Пользуясь относительной свободой, он легче находил уединение, и по вечерам дежурные воспитатели, коим вменялось знать о времяпрепровождении воспитанников, озабоченно искали его по школе.

Один направился как-то на звуки музыки и, пройдя ряд неосвещенных залов, нашел Нижинского в последнем, маленьком и тоже совершенно темном. Он играл на рояле увертюру к «Тангейзеру», непонятно где и когда им услышанную, а как только воспитатель зажег свет, вскочил и, бросившись в угол, простоял лицом к стене, покуда тот не ушел обратно. Назавтра учитель музыки воспитателю просто не поверил. Нижинский манкировал его уроками и не умел разобрать по нотам простейшей пьески. Нижинский отмалчивался на все вопросы. Наконец, сам воспитатель подумал, что ему почудилось и про «Тангейзера» и про все вообще вчерашнее.

Нижинского часто видели с книгой. В тесной школьной библиотеке стояли на полках классики. Юный дичок узнавал из них жизнь, погружался в мир чужих чувств и не всегда доступных ему мыслей. Его, наверно, тревожила фигура лермонтовского Мцыри, понятен был порыв послушника к свободе во что бы то ни стало, любой ценой. Он страницами списывал из Пушкина и Гоголя, наивно веря, что научится писать так же. «Я многое переписал так, пока не понял, что это глупо, и не бросил», — признавался он, оглядываясь на недавние, но страшно далекие времена. Назвал он только одну книгу: «Я прочитал «Идиота» Достоевского, когда мне исполнилось восемнадцать лет, и понял его значение».

Понял, может быть, не все. Но героя полюбил как идеал, до которого пробовал подняться. Подняться хоть немного. Вровень стать не удалось никогда, а общее наметилось сразу и ошеломило.

Прежде всего в книге прочлась болезнь. Ведь время от времени Элеонора Нижинская возила детей навещать их старшего брата. Вацлав никогда не признавался матери, как страшен ему взгляд Станислава, взгляд, словно отгороженный от мира прозрачной стеной, не покидающая губ улыбка и его руки с бездеятельно шевелящимися пальцами. Да и в чем было признаваться? Он боялся не Станислава. Напротив, испытывал щемящую жалость при виде послушного молчальника, давно прошедшего бунтарский период болезни. Он боялся представить себе, что происходит за этим лбом, на котором мыском, совсем как у него самого, обозначался след выстриженных волос. Боялся каких-то тайных сравнений, предчувствий и скрывал их от матери, от себя самого.

Все же главным в книге было другое. Дочитав роман, он снова возвратился к словам героя: «Я и в самом деле не люблю быть со взрослыми, с людьми, с большими,— и это я давно заметил,— не люблю, потому что не умею. Что бы они ни говорили со мной, как бы добры ко мне ни были, все-таки с ними мне всегда тяжело почему-то...» Находя в этих словах слепок с собственной души, он пытался понять, откуда же бралась та мера открытости и простоты, с какою князь Мышкин обращался к людям. Он искал, и не мог найти, и, может быть, впервые и единожды позавидовал человеку, который, не любя быть с людьми, оставался естественным среди суетных и суетливых. Он не знал, что обладает тем же редким даром. И никогда не понял, что именно этот дар отдает людям, только со сцены, через рампу и в обличьях разных, но одинаково свободных, открытых, естественных.

Тогда, в последних классах школы, восемнадцатилетним, он был счастлив одним прямым совпадением: «...с ними мне всегда тяжело почему-то, и я ужасно рад, когда могу уйти поскорее к товарищам, а товарищи мои всегда были дети, но не потому, что я сам был ребенок, а потому, что меня просто тянуло к детям»,— объяснял про себя герой Достоевского, который потом, в течение романа, с детьми ни разу не встретился. Нижинского тоже тянуло к детям, и он с ними тоже почти не встречался. Слишком цепко держала его жизнь и нечаянно дарованная ею слава. Только в редких случаях ослабевали пути привычных обстоятельств.

Как раз в том же 1906 году он извещал такой кратковременный отдых. При Мариинском театре появился двадцатидвухлетний пианист по фамилии Асафьев. Он держался скромно, не выставлял напоказ блестящего ума и высокой образованности. То были достоинства, которыми он и потом хвастать не любил. Влекло Асафьева, как это часто с людьми случается, не очень-то ему дававшееся, а именно — композиторство. Он еще колебался, в какой области театрального, но непременно театрального твор-

чества заявить о своих притязаниях музыканта, и хотя его больше влекло к балету, попробовал начать с оперы. Опера называлась «Золушка», а исполнителями предполагались дети. Все же интерес к балету сказался во множестве танцев на балу второго акта.

Наблюдательный взор Асафьева отличил на представлении «Дон Жуана» воспитанника Нижинского, поразительно музыкально проделавшего балетные экзерсисы Легата под моцартовские мотивы. Асафьев навел справки, ничего вразумительного не услышал и все-таки разыскал на одной из школьных перемен занятого юнца. Неожиданно тот сразу согласился сочинить и отрепетировать танцы в «Золушке», которую собрались дать на рождество в знакомом Асафьеву хлебосольном и полном детей доме.

Нижинского встретили там радушно, но не растопили его молчаливой холодности. Асафьев начал жалеть о своем поспешном приглашении, но делать было нечего, и он повел репетицию. В гостиную раздвинули к стенам мебель и скатали ковер. Асафьев проиграл на рояле вальс: его должен был петь хор, аккомпанирующий танцам. Нижинский прослушал музыку стоя у окна и глядя на улицу. Потом спросил, где участники.

Участников держали наготове в соседней комнате. Они вошли, смущаясь и все же нетерпеливо радостные, девочки и мальчики разного возраста и вида, от хранивших ребяческую умильность до неловких подростков. Дверь закрылась было, но за ней послышалась возня, уговоры и вдруг обиженный басовитый рев. Это вывело Нижинского из апатии. Бесшумно и быстро ринулся он к двери, распахнул и увидел залитого слезами маленького увальня.

— Не пускают? — почему-то шепотом спросил он. Тот, захлебываясь от рыданий, кивнул. — Давай вместе попросим. — И повернулся к стоявшей в дверях даме: — Почему ему нельзя танцевать? Он совсем не маленький. Он отлично поймет.

Сказанное подтвердилось. Нижинского понимали все. Между «балетмейстером» и «актерами», даже теми, кто был туповат и немзыкален, установились простые и естественные отношения. «Его умение репетировать с детьми было поразительно, — вспоминал Асафьев. — Как никто из нас, он умел пробуждать энтузиазм и внимание к своим планам и добиваться осознанного усвоения. Как никто, он возбуждал детское воображение, мастера сложные, казалось бы, игры-танцы, и дивиться надо было, как мог он дисциплинировать внимание, не возвышая голоса и не кокетничая своей опытностью взрослого. Хористы и танцующие были у нас в возрасте от 8 до 13 лет. Исключением был маленький шестилетний Петька — приятель Нижинского».

Воспоминание Асафьева относится к ноябрю 1918 года, то есть ко времени, когда Нижинский, обуреваемый болезнью в швейцар-

ском,— да, в швейцарском, как и князь Мышкин, тут совпало,— городке Сан-Мориц, мечтал вернуться в Россию и создать там танцевальную школу. Быть может, в его расстроенном сознании тоже проплывали звуки детского хора, обрывки сочиненных им танцев, серьезный, доверчивый Петька, когда торопясь, перечеркивая, повторяясь, он записывал пункты своей эстетической программы:

«Первая забота в «Школе танцевальной» должна быть забота о здоровье духовном и телесном...

Для того, чтобы ученик (ребенок) был духовно здоров, не достаточно только объяснений и чтений ему здоровых книг, но и примеры из собственной жизни — жизни учителей». К слову «учителей» он добавил в скобках — «взрослых», потом зачеркнул, исправил — «больших» и продолжал:

«Искусство может быть только там, где есть здоровое чувство, посредством которого передаем свои мысли».

Тогда, в 1906 году, он был духовно здоров, а главное, независим, ибо суть своей души открывал только детям. Первоклассники училища знали, что всегда найдут у него защиту от насмешек и подзатыльников, щедро отпускаемых прыщеватыми заносчивыми юнцами. Особенно же популярен он был потому, что не «тыкал» тех, кто был хотя бы классом ниже, как было заведено, а обращался ко всем без исключения на «вы». Но собственные его школьные годы подходили к концу, близились выпускные экзамены.

В училище начальство было радо отделаться от странного ученика, блеснув им на спектакле. Экзамены Нижинский сдал кое-как, по подсказкам однокашников и самих учителей, державшихся мнения, что танцовщику науки не обязательны. В спектакле он, конечно, блеснул, хотя поставлен был в менее выгодные условия, чем в спектакле предыдущего года.

Там Фокин, явно полемизируя с «Розами и бабочками» Легата, поставил для Нижинского и своей ученицы Елены Смирновой, кончавшей школу, номер «Полет бабочек» на музыку Шопена. Полемизировал он на той же почве классического танца, но отобрал в нем лишь то, что передавало смысл порхающего, безустанного полета в композиции то взмывающих, то стелющихся, то параллельных, то скрещивающихся линий. Дразнящая цыганистой красотой Смирнова казалась и впрямь диковинной южной бабочкой, Нижинский — таинственным чудом, бабочкой-фениксом, меняющим окраску в бликах света и тени, от близости деревьев или воды. Не прикасаясь друг к другу, они слетались, разлетались, свивали, встречаясь, круги, чтобы снова расстаться и прочертить воздушные трассы во всех направлениях сцены.

В 1907 году Обухов решил сам распорядиться показом своего выпускника, полагая, что уж кому, как не учителю, лучше знать талант Нижинского. Судил он с позиций танцовщика-академиста, а потому отобрал то, что представлялось ему вершиной и пределом этого амплуа.

Выпускной спектакль состоялся 15 апреля.

Нижинский, по отзывам рецензентов, «танцевал весь спектакль со всеми», — включая участие в балете «Саланга», скучно поставленном Куличевской на скучную музыку Шенка, — но похвалы получил самые общие. Писали, что он отличается «изумительной элевацией» и «огромным баллоном», что его «антраша и пируэты смелы и чисты: он делает их шутя». Намекали даже на то, что вот-де наконец замена «зело отяжелевшим кавалерам нынешней балетной труппы». Ничего более определенного и нельзя было сказать о вариации «Молния» из «Волшебного зеркала» или о танцах в *pas de trois* из «Пахиты» и прочих номерах. Главный успех пришелся на долю учителя, а не ученика, ибо рецензенты объявили выпускной спектакль «полным триумфом господина Обухова, преподавателя мужского отделения Театрального училища».

Впрочем, если Нижинский и танцевал «со всеми», то, однако же, не во всем. К Фокину его Обухов на сей раз не пустил. И не потому, что ревновал, а потому, что, подобно другим приверженцам академизма, не без опаски наблюдал последние опыты Фокина. Тот угрожающе отдалялся от традиций. В феврале, например, он поставил для благотворительного спектакля балет Щербачева «Эвника», где осуществил, наконец, свою излюбленную античную тему в «античной» — под Семирадского и Альма Тадему — пластике и одеждах. Вот Обухов и боялся, как бы Фокин не заставил гордость его классической методы — Нижинского плясать босиком или проделывать какие-нибудь гротесковые фокусы. На это он предоставил Фокину Розая.

Фокин откопал тогда среди сценариев, заброшенных дирекцией в долгий ящик, один, предложенный художником Бенуа, с готовой уже музыкой молодого композитора Черепнина. Сценарий назывался «Павильон Армиды», но Фокин взял из него лишь эпизод и назвал «Оживленным гобеленом». Старинный гобелен, на котором были «вышиты» фигуры Армиды и Ринальдо, окруженные свитой, оживал, чтобы после парада танцев вернуться в прежнюю неподвижность. Замысел ничего опасного не таил: картины и статуи оживали на балетной сцене с незапамятных времен. Но танцы, даже классические, смущали. Больше всего размытостью привычных форм да необычностью зачинов и финалов.

Что же касалось пляски шутов, в которой главенствовал Розай, то Обухов, увидев ее, задним числом порадовался, что не дал Фокину Нижинского. Шуты разводили по сцене такие узоры прысенок, так подпрыгивали, чтобы, согнув колени, удариться ими прямо с прыжка оземь, так извивались ужами на полу и турманами взлетали в воздух, что классическому тапцовщику от этого мог приключиться один вред. Розай же вытворял и вовсе неопишутые трюки.

Пляска шутов затмила и танцы Армиды — Елизаветы Гердт, хрупкой и в отца белокурой, и танцы Нижинского в остальном спектакле.

Розай, оправившись от потрясения, — в финале пляски, когда зал разразился криками «бис», он растерялся, забыл поклониться и нелепо застрял на сцене посреди других, еще менее опытных шутов, — ходил перед Нижинским козырем. Внутренне он злился: Нижинскому чужой успех, казалось, был так же безразличен, как и собственный.

Его заботили не мелкие дела соперничества, — завидовать и в голову не приходило, — а ответственность нового положения. Пора ученичества кончилась в тот майский день, когда он написал под диктовку канцеляриста, подчеркнувшего голосом все прописные буквы в словах: «Окончив полный курс в Императорском Санкт-Петербургском Театральном Училище по Балетному Отделению, имею честь покорнейше просить Контору Императорских Театров об определении меня на действительную службу артистом балетной труппы. *Вацлав Нижинский*».

ГЛАВА II

Его «определили» на 780 рублей в год, отметив притом, что столь щедрое жалованье назначено «в виду выдающихся способностей к танцам». Он предоставил матери думать, как им прожить на это жалованье вдвоем. От шестидесяти пяти рублей не оставалось ничего уже в начале месяца, после расплаты с хозяином их многоквартирного дома и с лавочниками. А ведь сдав казенную одежду, он должен был одеваться так, чтобы не уронить звания артиста императорских театров. А ведь на будущий год предстоял выпуск Брониславы, которой тоже потребуется полный гардероб, тогда как ей, хотя она обещала сделаться превосходной танцовщицей, жалованье положат и вовсе ничтожное. Осенью можно будет подыскать уроки: петербургские аристократы и богатые буржуа считали иностранные языки, музыку и танцы необходимыми атрибутами воспитания. Но до осени-то было далеко.

Нижинские остались на лето в городе. Квартира, выходящая в третий двор, была темновата, зато прохладна. На улицах же было душно и пыльно. Вечерами стены домов отдавали накопленный за день жар, и только выйдя к Неве можно было вздохнуть и сбросить налипшую вялость. Вацлав спускался к воде, садился на гранитные ступени, подолгу смотрел на буксиры, тянувшие за собой караваны барок, на чаек, залетающих сюда со взморья. Солнце садилось вниз по течению, в гавани, и наступала белая ночь: все как бы теряло краски, но виделось отчетливо, в каждой подробности; звуки обретали ясность и полноту, — короткий свисток буксира, голоса на баржах, шаги редкого прохожего; налетал и ложился ветер, успев донести запах сирени, распутившейся за решеткой Мраморного дворца. Примостившийся на ступенях молодой человек в дешевой паре, сидящей на нем мешком, быть может, мелкий чиновник, быть может, гостинодворский приказчик, пожившись вставал и исчезал где-то за поворотом к Лебяжьей канавке.

По утрам Нижинский ходил заниматься, повторяя в одиночестве буховские уроки. Позже в репетиционном зале появлялись актеры. Наскоро разогревшись, они разучивали под руководством Куличевской какие-то номера. Нижинский пристраивался позади, чтобы закончить свои упражнения под музыку их танцев. Он то-ропился уйти, чувствуя отчужденность и неловкость среди людей, державшихся друг с другом накоротке, хотя иные приветливо на него посматривали.

Однажды он еще бросал большие батманы, держась за палку, когда вошла танцовщица с длинным некрасивым лицом и грубовато сложенная. Улыбнувшись и кивнув, она тоже взялась за палку, и Нижинский оценил ее серьезную работу. То была Юлия Седова, в прошлом ученица Чекетти, перенявшая, как говорили, секреты его виртуозности. Она и сейчас делала все в быстрых темпах, отчетливо и сильно вытягивая и сгибая ноги, ловко переходя на пируэтах из позы в позу, с пристрастием проверяя себя в зеркале.

Ритм ее упражнений передался Нижинскому. Он и не заметил, что повторил за ней на лету несколько незнакомых приемов, и принял за должное, когда она, не останавливаясь, прикрикнула на него в зеркало, чтобы «держал бок». Следующую комбинацию — малое адажио на середине зала — Седова предварительно показала руками, сопроводив скороговоркой из французских терминов. В конце урока, после того как оба, обливаясь потом, переменили шестнадцать раз пятую позицию в отрывистых невысоких прыжках, она направилась к подоконнику, куда забросила, войдя, пару запасных туфель, и предложила попробовать поддержки.

Пока она меняла туфли, появилась Куличевская с пианистом. Нижинский снял с палки полотенце, утерся и, повесив его на плечи, собрался уходить, но был задержан.

Через несколько минут Куличевская показывала новоиспеченным партнерам их будущий танец. За оригинальностью она не гналась. Нижинский, теперь уже под музыку вальса Вальдтейфеля и с Седовой, изображал... бабочку. Номер являл собой, что называется, пастиччио из танцев Легата и Фокина — побольше свободы, чем у первого, поменьше стилизации, чем у второго.

Именно это и требовалось зрителям Красносельского театра, в балетную программу которого вошла игра двух бабочек, обозначенная по-французски — «Jeux des papillons». Летом в Красном селе квартировали войска, съезжавшиеся туда на маневры. Театральные кресла украшали мундиры всех различий, от прапорщиков до генералов, а в саду при театре завязывались любовные интриги, из которых исторической уже числилась связь Матильды Кшесинской с нынешним государем, когда он был еще наследником. Кшесинская здесь теперь уже не танцевала, но другие звезды Мариинской сцены выступали часто. Номер Седовой и Нижинского имел такой успех, что эту, по выражению одного рецензента, «поэтическую картинку» независтливый Легат вставил потом в балет «Ручей».

Концерты в Красносельском театре подправили бюджет Нижинских. Осенью Вацлав раздобыл несколько уроков. Он был занят не меньше, чем в школе, хотя освободился от надоевшей ру-

тины. По утрам, наскоро позавтракав, молодой артист императорских театров отправлялся, как и раньше, пешком на Театральную улицу. За уроком у Легата следовали репетиции. Их расписание вывешивалось у входа в репетиционный зал, и Нижинский, что ни день, встречал там свою фамилию рядом с названием нового номера и с именем новой партнерши. Танцовщицы наперебой старались заполучить завидного кавалера, хотя и знали наперед, что львиная доля успеха достанется ему. Зато кавалер назначениям не перечил. Не то что иные, позволявшие себе ворчать, что одна партнерша для них велика, другая — тяжела, третья — вообще ленива и смотрит на партнера, как на подпорку. Не изъявлял он никаких чувств и по поводу самих партий, а просмотрев расписание, поворачивался и уходил, всегда одинокий, не замечающий охотников в попутчики и попутчицы.

17 сентября, то есть в начале сезона, Нижинский выступил с шаловливой, золотоволосой и нежно-румяной Лидией Кякшт, младшей сестрой Георгия Кякшта. Они исполнили в последнем акте «Пахиты» вставное *pas de deux*. На следующий день Валериан Светлов, один из главных критиков петербургского балета, объявил Нижинского танцовщиком, «равного которому нет теперь на нашей сцене», подразумевая, конечно, что и сцене-то этой равных нет. А через неделю Нижинский танцевал другое *pas de deux*, уже в «Тщетной предосторожности», со своей прошлогодней партнершей Смирновой и снова вышел в рецензиях на первое место.

Наступил октябрь, и он прочел свое имя в списке репетиций вместе с именами балерины Матильды Кшесинской и юной солистки Тамары Карсавиной.

Ровесница Лидии Кякшт, Карсавина вступила в свой шестой сезон на сцене. Нижинский помнил, как года два тому назад, в конце обуховского урока, Карсавина вошла в их класс. Обухов показывал сложную комбинацию из прыжков и туров, но мальчики, как по команде, уставились на остановившуюся в дверях девушку. Смугло-бледная, с точеными чертами лица, с иссиня-бархатными глазами, Карсавина подкалывала выбившуюся из прически густую темно-каштановую прядь. Как выяснилось потом, она отличалась от аккуратных щеголих вроде Егоровой тем, что всегда на себе что-нибудь подкалывала и поправляла, то съезжавшие плечики лифа, то плохо зашпиленный головной убор, а иногда еле кончала танец из-за лопнувшей тесемки на туфле. Но томную красоту не портила небрежность туалета, а наоборот, как-то даже выгодно оттеняла ее.

Обухов, помнилось, невольно отозвался об умственных способностях своих учеников, чем быстро вернул к себе их внимание. Мальчики усердно запрыгали, а Карсавина, подойдя к Обухову,

выбрала глазами его, Нижинского, и вдруг негромко ахнула. Она, наверно, что-то о нем спросила, потому что Обухов велел всем отойти, а его заставил прыгать и вертеться, и, должно быть, сочла его упрямым дурнем, когда он, потупившись, пробормотал что-то бессвязное в ответ на похвалу.

Он помалкивал и сейчас, репетируя с Карсавиной *pas de deux* из первого акта «Жизели». Но она была поглощена трудностями своей партии. Ей не слишком подходили отточенные, бравурные фразы дуэта, и все не удавалось взять Нижинского под руку в остановке после пируэтов. Сначала долго не получались пируэты, оттого что Карсавина держалась на пальцах неуверенно, да и поднималась на них как-то не до конца. Потом не выходила остановка, и танцовщица то падала на партнера, то валилась в сторону от него, как ни старался он подхватить и удержать ее в равновесии заданной позы. Они и на сцену вышли не уверенные в том, что все у них получится.

Выход встретили аплодисментами. У Карсавиной было много поклонников, особенно среди студентов, и они тем больше усердствовали, чем чаще поругивали ее критики за «мармеладные носочки» и неряшливые танцы. Адажио прошло хотя и без блеска, но и без срывов, и Нижинский, уведя Карсавину после поклонов, выбежал из верхней кулисы на вариацию. Тут неожиданно зал зааплодировал снова и долго не умолкал потом, когда за чередой прыжков, то брызжущих искрами заносок, то плавно-летучих, танцовщик взял в пируэте бешеный темп и, постепенно его замедлив, остановился, распахнув руки и улыбаясь через рампу людям, сейчас сближенным с ним властью его искусства.

Pas de deux кончилось. Нижинский увел Карсавину за кулисы, поклонился ей и пристроился позади помощника режиссера досмотреть первый акт.

Жизель танцевала Павлова. Ее Альберт — Легат выглядел прозаично. Но, влюбленная в мечту, эта Жизель оплакивала не его измену, а гибель мечты. Нижинский, прикусив зубами ноготь, смотрел, как, опустившись на колено, окутанная облаком тюников, Жизель роняла в беспамятстве воображаемые цветы. Смотрел и знал заранее, что именно так она рассеянно наклонится, поднимет за клинок шпагу и, чертя рукоятью по земле странный узор, будет убегать от его извивов, все глубже спасаясь в безумие. Он угадывал, что трагедия этой Жизели обернется за порогом смерти свободой. И угадывал верно: вилиса юной Павловой была светла, и горести Альберта звучали для нее как отзвук давно забытого.

Но второй акт ему нельзя было смотреть. Следовало отправиться домой и лечь пораньше. Ведь завтра предстояла репетиция

с Кшесинской. Прима-балерина всего пять дней как вернулась из-за границы, но сразу объявила о намерении танцевать с Нижинским и сердилась, что его задерживают решетки с Карсавиной. Блестя жемчужными зубами, пожимая плечами, притопывая изящно обутой ножкой, она говорила, что ей, в сущности, все равно, она в отличной форме и может танцевать хоть сегодня, но Нижинскому-то надо за две недели выучить столько танцев.

Танцев было в самом деле много. В афишах на 28 октября стояла, вместе со старушкой «Тщетной предосторожностью», премьера балета «Принц-садовник» в постановке Куличевской. В обоих балетах Нижинский значился партнером Кшесинской.

Режиссер предупредил Нижинского, что Матильда Феликсовна всегда является вовремя.

Хозяйка петербургского балета соблюла эту «вежливость королей» и, кроме того, пустила в ход недюжинное обаяние, чтобы покорить застенчивого мальчика-партнера.

Ей только что исполнилось тридцать пять, но ее холеная женственность цвела без признаков увядания. Она любила испытывать свои чары, числила в списке «жертв», позади двух великих князей, много минутных прихотей и увлечений. Пока что она лишь раз столкнулась с невниманием. Несколько лет тому назад в театре появился новый чиновник по особым поручениям — Сергей Павлович Дягилев. Он был примерно ей ровесник и заинтересовал барской элегантною, ироническим прищуром, седой прядью в блестящих от бриллиантина волосах. В труппе этот ее интерес сразу заметили и, как всегда, взялись подогревать, кто льстиво, а кто и поддразнивая. Однако «шиншилла», как танцовщицы, охотницы до прозвищ, прозвали Дягилева за седину в темной шевелюре, не претупал границ изысканной, но холодноватой любезности все то недолгое время, что служил при театральной конторе.

От Нижинского любезности ждать не приходилось. Он был неловок и робок. Впрочем, не больше, чем с другими, чем с той же знакомой по школе и мальчишески беспашашной Смирновой. Репутация всесильной Матильды, как и ее светскость, сами по себе, казалось, ничего для него не значили. У нее же этот недоросль, разумеется, вызывал чисто спортивный задор. Ведь главной пружиной жизненных успехов Кшесинской была не красота, многие были красивее, не обаяние даже, а неумная энергия. Ее с избытком хватало и на авантюры модной львицы, и на высокий профессионализм танцовщицы. Никто не мог упрекнуть Кшесинскую в том, что па сцене она незаконно пользовалась своими связями. Балерина *assoluta*, то есть «безусловная», она первая заслужила это звание и вытеснила привезших его итальянок, овладев всеми

секретами их танца. Теперь ей думалось, что шумевший юный танцовщик кстати поддержит ее блистательное мастерство.

Он разочаровал неартистизмом внешности, как разочаровывал других. Но Кшесинская была смела и умела рисковать. Благодаря ей Нижинский выходил из амбула танцовщика, чей танец инструментален, как скрипичное соло, в амбула балетного актера. Вместо исполнения очередного pas — вдвоем, втроем, впятером, по варьирующего одни и те же комбинации прыжков и вращений, он должен был воплотить несложный, может быть, но характер.

Кшесинская провела для него всерьез, а не «вполсилы», мизансцены «Тщетной предосторожности». Она получала удовольствие, вновь находя давно придуманные, но любимые подробности своей Лизы, «Лизы себе на уме», — как выразился какой-то рецензент. Поливая из воображаемой лейки цветы, будто бы рассыпая зерно для невидимых кур, ласкаясь к отсутствующей на репетиции матери, ее Лиза словно бы тут, на месте, импровизировала все это, распираемая молодостью, избытком жизненных сил, нетерпеливым ожиданием своего любезного.

Нижинский смотрел внимательно. Но чем азартнее входила в роль Кшесинская, чем забавнее становились выходы ее героини, тем печальнее делался его взгляд. Сдерживая раздражение, она внезапно бросила, что ему, по-видимому, или непонятно, или не нравится... Понуро и тихо он возразил, что, напротив, все понятно, все нравится. Кшесинская подняла брови и вдруг расхохоталась естественно и звонко. Ей ли, умевшей желать и легко добиваться, было сообразить, что обратная реакция — одно из свойств характера странного партнера.

Таким свойством обладал Чаплин, открыл его в себе, познакомившись с Нижинским, и оба молча поняли друг друга. Но это произошло позже. Кшесинской, чье искусство являло результат беспечальных совершенств балета XIX века, понять такое было не дано. Да и не нужно было понимать. Все наладилось, как только неловкий юноша приступил к обязанностям партнера. Он сразу превратился в Колена, друга сердца Лизы, отвергнутого за бедность ее маменькой. Его Колен, как и следовало, был менее предприимчив, чем разбитная героиня Кшесинской, но на спектакле порадовал непосредственностью манер. Балетоманы довольно заулыбались, когда в знакомой до мелочей сцене Лиза обнаружила своего возлюбленного в сваленных на полу снопах. Премилый получился дуэт, такой согласный и в испуге, и в конфузливой отчужденности пасторальной парочки, и в переходе к объяснениям, робким объятиям, мечтам о будущей семье. Что же касалось танцев, то и здесь новый партнер Кшесинской подхватил ритм ее напористой, смелой и открытой пластики. Подхватил,

а в чем-то и обогнал: чеканность темпов умел сочетать с кантиленной. По крайней мере назавтра рецензенты наперебой объявили его «даровитым мимистом», восхитились «баллоном и блеском поразительных *entrechat huit*» в «Принце-садовнике», где играть было решительно нечего. Один же подвел итог. Он назвал Нижинского героем спектакля и дипломатично заметил во множественном числе: «Балерины могут на него обижаться, на то, что он своим успехом привлекает к себе исключительное внимание».

Кшесинская не обиделась. Лукаво улыбаясь, она щегольнула длинной польской фразой, — похвала на языке его детства заставила вздрогнуть Нижинского. Тут же прима предложила ему поездку в Москву.

В Большом театре они танцевали 2 декабря 1907 года, на бенефисе кордебалета, Ноктюри Шопена, поставленный Куличевской. Шопен вошел в балетную моду с легкой руки Дункан. Его музыкой уже неоднократно пользовались Фокин и Горский. Кшесинской тоже захотелось показаться в образе романтической танцовщицы, недавно воскрешенном Павловой в фокинской «Шопеиане».

Кшесинская лелеяла дальние планы. 29 ноября, в день их отъезда, «Петербургская газета» дала анонс о московских гастролях, а также предупредила: «Молодой танцовщик, по всей вероятности, поедет с балериной на гастроли в Париж в феврале». Но в Париж Кшесинской пришлось отправиться с Легатом, потому что в балетной труппе произошел раскол, в результате которого Кшесинская и ее молодой партнер оказались в разных лагерях. Случилось это так.

С начала сезона труппа приступила к репетициям «Павильона Армиды». Успех «Оживленного гобелена» напомнил дирекции о забытом сценарии Бенуа. Забыт он был преднамеренно. Еще памятен оставался конфликт 1901 года, в бытность директором князя Волконского, допустившего к постановке балета «Сильвия» своих приятелей — «мирискусников». Они тогда так распространились, что казенный порядок затрепал по всем швам. Кроме одного Бенуа, захотевшего возобновить балет Делиба, «Сильвией» занялась еще целая группа его друзей художников: Бакст, Лансере, Коровин, Серов. И, конечно, первым советчиком Бенуа оказался Дягилев. Он, по мнению чиновников, совсем зазнался благодаря своей ловкой проделке с «Ежегодником императорских театров». До сих пор в этом казенном органе печатались списки трупп, репертуар, сведения о юбилеях и некрологи. Дягилев, при участии все тех же своих союзников, превратил это полезное издание в роскошно иллюстрированный журнал, пригласил философствующих авторов и... прославился на весь Петербург. Когда

же он вмешался в постановку «Сильвии», даже добродушный князь Волконский заподозрил, что проныра этот метит на его место. Он потребовал, чтобы Дягилев «Сильвии» не касался, а тот пригрозил отказом от «Ежегодника». Дело дошло до самых высоких лиц и неожиданно кончилось приказом об отставке Дягилева, да еще по третьему пункту, то есть без права поступления на государственную службу.

С тех пор Дягилев развил бешеную деятельность. В сущности, выскочка, какой-то дворянчик из Перми, — как называл его барон Фредерикс, министр, ведавший царским двором и российским искусством, — объявлял вернисажи то старинного портрета, то финских художников, потом потащил огромную выставку в Париж и сразу завоевал признание у тамошних спобов, а в 1907 году изобразил вдруг из себя импресарио и учредил, опять-таки в Париже, концерты русской музыки. Почтенный барон усматривал тут едва ли не подрыв основ, хотя объяснить, в чем именно подрыв, даже самому себе затруднялся.

Однако же, с другой стороны, Дягилеву теперь было как будто не до казенных театров. А в балете Мариинского театра, после увольнения Петипа, что-то уж очень расцвела рутинка. Кроме «Феи кукол», которую Николай Легат поставил еще с покойным братом, он сочинял балеты — один скучнее другого. И Крупенский, управляющий петербургской конторой, предложил дать Фокину «Павильон Армиды», раз он так хорошо поставил в школе его главную сцену.

Все началось весьма пристойно. Дирекция без разговоров утвердила эскизы Бенуа, хотя они и обещали изрядные расходы. Фокин представил список исполнителей; главные роли предназначались Кшесинской и Гердту. Труппа с первых же репетиций проявила невиданный энтузиазм.

Впрочем, последнее как раз заставило чиновников насторожиться: рвение, переходя должностные пределы, всегда грозит каким-нибудь беспокойством. Но главное было, разумеется, не в этом, а в том, что вслед за Бенуа в театр просочилась вся его компания, и когда работу перенесли из репетиционного зала на сцену, в креслах пустого партера возникла фигура Дягилева.

Тут чуть было не повторилась история с «Сильвией». Состоявший при театре полицмейстер потребовал, по наказу Крупенского, чтобы Дягилев немедленно покинул репетицию, и Бенуа устроил из-за этого форменный скандал. Куда девалась его интеллигентная деликатность! Невысокий, уже начинавший полнеть, он почему-то сдернул пенсне и, близоруко щурясь, побелев от гнева, кричал что-то совершенно неуместное насчет театральных держиморд. Крупенский слушал его, криво усмехаясь в свою великолеп-

ную ассирийскую бороду, и хотя отменить близкую премьеру уже не мог, начал потихоньку чинить препятствия. В театре не зря говорили, что у него нюх на интригу. Все как будто бы разлаживалось само собой, вплоть до катастрофы на генеральной репетиции.

Закапризничал Гердт, то ли действительно убедившись, что стар для роли молодого виконта, то ли почуяв перемену ветра; а он с конторой императорских театров от веку не ссорился. Фокин еле уговорил его сыграть хотя бы премьеру. Но за неделю до премьеры отказалась от роли Армиды и Кшесинская, отказалась категорически. Ей давно не нравилось, что у Армиды нет ни одной вариации и даже выход не эффектен. Теперь же вокруг об этом поминутно шептались.

Отказ она обрушила, как снег на голову, будто мимоходом забжав в директорскую ложу, где Бенуа и Фокин задержались после репетиции. Отказалась и ушла, может быть услышав, как Фокин обозвал ее дьяволицей. А выйдя, наверняка своею доблестью похвасталась. И слух, огоньком по шнурку, побежал, как к бочке с порохом, к отмене спектакля.

Но Бенуа и Фокин еще не успели опомниться, когда в ложу не вошла, влетела Павлова. Скосив горячие глаза на две горестные фигуры, она обошла их, нетерпеливо отодвигая кресла, присела на барьер и прорисовалась гибким силуэтом на фоне темного, закутанного чехлами театра. Она не то попросила, не то посоветовала «Мише», чтобы партию Армиды дали ей. И по театру мгновенно разнеслась новая весть о том, что Аннушка оставила Матильду с носом.

Дальше репетиции пошли без помех, но в мастерских все сильнее прижимали с костюмами. Бенуа действительно умудрился израсходовать на одноактный балет сумму, превысившую цены четырехактных спектаклей. Крупенский, на это сетуя, запретил надевать костюмы до генеральной репетиции, чтобы не истрепались. И на репетиции актеры, не узнав партнеров в хитроумных париках под сложными уборами, перепутали и сбили рисунок мизансцен и танцев. Дирекция согласилась отложить премьеру на неделю, с 18 на 25 ноября, только после интервью Бенуа в «Петербургской газете», где раздраженный художник объяснил, что «некто в вицмундире» сделал все, чтобы сорвать балет. Тогда дирекция устроила последнюю каверзу, поставив «Павильон Армиды» на афишу в виде дописка к «Лебединому озеру». Занавес над новым балетом подняли в двенадцатом часу ночи...

В полумраке таинственного павильона, где все дышало веком Людовика XIV, вспышки молний за окнами и канделябр в руках

лакея осветили гобелен, а под ним часы с фигурами Амура и Сатурна. За слугой появился хозяин — старый маркиз. Изящно величавым жестом он пригласил войти виконта, застигнутого грозой, и путник расположился на ночлег.

Он не успел сомкнуть веки, как зашевелились позолоченные Амур и Сатурн и, после короткого поединка, Время отдало свою косу Любви. Под мелодичную музыку курантов из их дворец вышли маленькие гении часов. В белых камзолчиках, с фонариками в руках, они покрыли сцену монотонно тикающими узорами танца и, ярко ее осветив, увлекли героя в грезу о придворном празднике минувших времен.

С гобелена спустились дамы, кавалеры, пленные рыцари, похожие на Людовика XIV в «Балете Ночи», и окружили прекрасную маркизу в костюме роковой волшебницы Армиды. Ее вел старый маркиз, преобразившийся не то в вельможу двора «короля-солнце», не то в отца Армиды — волшебника Гидрао из поэмы Тассо. А чуть позади выступало существо, казалось, олицетворившее мечту о сказке из маскарадов XVII века. Юноша, чьи щеки покрывал еще румянец детства, чья нежная улыбка противоречила загадочной томности взора, а движения дышали лукавой грацией, был, судя по всему, пажом маркизы, избалованным и любимым: перламутровая гамма его костюма вторила краскам ее наряда, он независимо носил украшенный перьями тюрбан и бархатную тесемку на шее, завязанную, наверно, хозяйкой.

В ложе семьи Бенуа супруга художника узнала Гердта в виконте Ренэ де Божанси, залюбовалась Павловой — Армидой и, увидев юного пажа, спросила у мужа — кто это.

Александр Николаевич ответил Анне Карловне не сразу.

Он вспомнил, как на первой репетиции, которую показал Фокин, его привела в восторг атмосфера репетиционного зала: дневной свет, падая из двойных окон, делал прозрачным и пенным тарлатан юбок, а незагримированные лица танцовщиц выглядели наивно свежими. Вспомнил, как, представленный труппе, он разговорился с Кшесинской и Гердтом и познакомился с молодым Николаем Соляниковым, которому Фокин поручил роль маркиза. Вспомнил также, что Фокин указал издали на недавно кончившего школу «чудо-танцовщика» Нижинского, стоявшего не с актерами, а среди воспитанников, занятых в «часах» и «арапчатах», и тот показался таким обыкновенным и бесцветным. Потом, за суматохой перед премьерой и неприятностями, чинимыми дирекцией, он и не думал о Нижинском, которому Фокин настойчиво пожелал дать роль белого раба Армиды. Теперь Бенуа не верил глазам, созерцая «воплощенную сущность периода рококо» — Нижинского, как, наконец, вздохнув, поведал он жене.

Тем временем действие балета развивалось стройно и без помех. Из двух люков по бокам сцены поднялись груды арапчат. В белых костюмах, белых чалмах, с огромными опахалами из белых перьев, они рассыпались «вьюгой крупчатой» среди пестрой свиты Армиды, и вот уже сама Армида начала свой танец, задуманный как ария из оперы Глюка. «Плач Армиды» звучал у Павловой благородной страстью.

Потом начались выходы маскированных ведьм, демонов, альмей, от которых толстый султан отгонял палкой вождедеющих невольников. Сорвал аплодисменты Розай — протагонист шутов. Зритель уже погрузился в причудливый и призрачный восток старишкой Франции, когда юный паж в костюме раба Армиды пригласил на танец двух восточительных дам.

Дерзкий и робкий, наивный, но знающий какую-то тайну, этот Керубино XVII века был равнодушно внимателен к обеим и танцевал, чтобы позабавить хозяйку. Потом, оставив двух прискучивших ему красавиц, он улыбнулся ей и приготовился танцевать один.

Фокип, умея разгадать «чудо», умел его и преподнести. Паж Армиды, слегка разведя руки с жеманно сложенными пальцами над торчащими лапами кафтана, воздел одну над головой, вторую округлил перед грудью и, вдруг отделившись от пола, натянув струной ноги, перелетел с одного края сцены на другой. Оттуда он полетел обратно. Играючи проделал несколько разнообразных пируэтов, истаивающих в придворных реверансах. И кончил, как бы сложив танец-мадригал к ногам Армиды.

Неправдоподобный, он воплощал мечту Бакста об искусстве Версаля и Фонтенбло. Мечту утонченную, источившуюся, присыпанную золотой пудрой преданий.

Толпа маскарадных персонажей смешалась в коде, проделала множество затейливых фигур и образовала громадное, ритмично вздрагивающее сердце, на фоне которого Армида повязала свой шарф через плечо обретенного Ринальдо.

Потом путник проснулся, потрясенный сном, собрался в дорогу, но на пороге павильона старый маркиз вручил ему забытый на камине шарф волшебницы, загадочно улыбавшейся с гобелена.

Был первый час ночи, а публика не спешила покинуть голубой, блиставший золотом и хрусталем зал Мариинского театра. В своей ложе все еще стоял прямой, как на военном параде, директор императорских театров Владимир Аркадьевич Теляковский и похлопывал двумя пальцами правой руки по ладони левой.

Актеры раскланивались перед занавесом. Нижинский пропуская вперед Павлову и Гердта и задерживался, чтобы дать им уйти первыми. Всякий раз Гердт милостиво ему улыбался,

Павлова же будто не замечала. Не в пример Кшесинской, она дипломатичать не умела и досадовала, что мальчишка сорвал самый большой успех. Этот ревнивый счет следовало бы предъявить скорее Фокину. Его боязнь перерывов в действии привела к тому, что после «плача Армиды» события развивались без остановки. Но гордую танцовщицу волновала не причина, а следствие: вникать в тонкости она и не думала. Потому она расцеловалась со счастливым Фокиным, а на его слова, что в новой «Шопениане», оп, пожалуй, заменит ее партнера Обухова Нижинским, молча повела плечами.

Нижинскому хватало других похвал. Его тоже целовали, хлопывали по плечу, жали руки. Но он уже надел на себя свою позу неловкой растерянности и отмалчивался на все комплименты. Он даже не заметил, как кто-то сунул записку. Там значилось: «Мне хотелось бы познакомиться с Вами. Не согласитесь ли Вы отпраздновать Ваш успех в ресторане? Я и мои друзья подождем Вас у актерского подъезда». И подпись: Кн. Львов.

Первой мыслью было сбежать. Но когда он вышел на площадь из двери в правом крыле театра, от блестящего черным лаком автомобиля отделился человек и, загородив дорогу, представился — князь Павел Дмитриевич Львов.

На танцовщике было куцее пальтишко с бархатным воротником, и он выглядел невзрачно перед высоким князем, распахнувшим дорожную шубу над элегантным фраком. Нижинский стал запинаясь объяснять, что его ждут дома, что он не так одет. Но собеседник, меря его взглядом красивых, слегка навывкате глаз, уверенно грассируя, опроверг все доводы: домой тотчас пошлют предупредить, а что касается одежды, то, предвидя это, он заказал отдельный кабинет.

И Нижинский, только что одолевший первую значительную высоту на пути к головокружительной карьере, сделал тут же первый шаг к пропасти, подчиняясь чужой и недоброй воле.

Князь Львов принадлежал к «золотой молодежи», которая не один Петербург, а всю Европу рассматривала как плацдарм для прожигания жизни. Раствлитель душ и тел не знал препон барским капризам. Сейчас он настоятельно пожелал оказать покровительство расцветающему таланту и... посвятил своего нового приятеля — танцовщика в чадные развлечения ночных ресторанов и клубов, заколдовал пением цыган, свел с праздными, скучающими и жадными до удовольствий бездельниками, осыпал подарками. Посвятил и тут же высокомерно заверил, что смотрит на него, как на еще одну игрушку. Тема фокусника, который равнодушно потянет за ногу распотрошенного Петрушку, остав-

ляя на снегу петербургской ярмарки тающий след, имела дальние корни в биографии Нижинского. . .

Теперь Нижинский приезжал к утреннему уроку на лихаче и сбрасывал меховую шубу на руки швейцару. Теперь он редко бывал дома, хотя перевез мать в комфортабельную квартиру. И теперь, уже не столько застенчивый, сколько сдержанно молчаливый, он сторонился детей.

В театре жизнь шла своим чередом. Нижинский танцевал во всех балетах, но по-прежнему одни лишь вставные номера. И по-прежнему рецензенты одними и теми же словами писали о нем то в партии Голубой птицы из «Спящей красавицы» с Кякшт или Егоровой — принцессой Флориной, то в *pas de deux* с Карсавиной, добавленном к дивертисменту «Конька-горбунка», то в *pas d'action* из «Баядерки», где он «отличился» в вариации, то в *pas de trois* из «Пахиты», где он «летал, как птица» и «бисировал вариацию при громе аплодисментов».

Отдушиной была работа с Фокиным, задумавшим для благотворительного спектакля балет «Египетские ночи» и новый вариант «Шопенианы». Для Нижинского там были предназначены две роли. Второй он был обязан Павловой, хотя на репетиции танцовщица встретила его нервной отчужденностью.

Год тому назад Фокин поставил вместе с «Эвникой» балет на музыку Шопена. В двадцатиминутное зрелище он вместил все представления об эпохе балетного романтизма. Сначала, под звуки полонеза, дефилировали пары пышного польского бала. Следующий эпизод перекликался с балетными сценами из «Роберта-Дьявола» Мейербера: черные тени монахов, выйдя из гробов, окружали музицирующего Шопена, но муза защищала его, вызвав отряд светлых видений — танцовщиц в прозрачном белом тюле. Третья картина посвящалась характерному жанру польской свадьбы, как и пятая, где на фоне Везувия плясали тарантеллу. Четвертая картина, самая короткая, имела и самый большой успех. Павлова и Обухов исполнили в ней Седьмой вальс Шопена, одетые по эскизам Бакста. Она — в длинном тюнике и корсаже с крылышками, как на гравюре 1830-х годов, сохранившей воздушный облик Тальони. Он — в трико, колете черного бархата и белой рубашке с небрежным бантом под отложным воротником, как у воздушного соперника Тальони — Жюля Перро. От этого танца родилась вторая «Шопениана».

Неприятнь Павловой к новому партнеру скоро рассеялась перед вдохновеньем Фокина и художническим контактом, который сразу возник между нею и Нижинским. Все, занятые в новой «Шопениане», слушались Фокина беспрекословно, все старательно и искусно вживались в настроение воскресающей гравюры романти-

ческого балета. Павлова и Нижинский, настроение это тонко ощущая, в чем-то преступали границы заданного, но делали это так, что требовательному Фокину думалось, будто они идеально следуют его воле.

Дирекция предоставила для благотворительного спектакля Мариинский театр на 8 марта 1908 года. Тут имелся некий прицел. Сезон близился к концу, а Легат, кроме «Аленького цветочка», который, как его ни сокращали, все равно оставался длинным и нудным, никаких планов в контору не предлагал. Фокин же, официально балетмейстером не числясь, имел в запасе множество замыслов, но Теляковский не доверял этому выкорышшу Бенуа. Благотворительный спектакль дирекцию ни к чему не обязывал, а показанное на нем можно было ведь и ввести потом в репертуар.

Во всяком случае, вечер собрал отборную публику. И дело было не в том лишь, что на афише стояли имена Павловой, Преображенской, Карсавиной, самого Фокина, Нижинского, но и в том, что к Фокину-балетмейстеру явно испытывали интерес. Правда, отношение было отнюдь не всегда восторженным. Адепты классического танца, поклонники Кшесинской, Трефиловой, Вагановой, поговаривали о тенденциях менять бесценные сокровища танца на аморфность пластической пантомимы. Зато сторонники яростно Фокина защищали, провозглашая его открытия прозрением в область античного дионисийства.

Атмосфера премьеры была такой, как всегда. Обыкновенно выглядели в своей обязательной нарядности ложи бенуара. Дамы, вливаясь туда, опускаясь с нарочито усталой грацией в кресла, подставляемые спутниками, затевали пустой разговор. В партере офицеры обсуждали последние произведения и результаты недавних бегов; штатские — исход нашумевшего процесса о незаконно присвоенных миллионах или текущие дела политики. Из свитской ложи великий князь Андрей Владимирович разглядывал в бельэтаже усыпанную бриллиантами Кшесинскую.

Зато в верхних ярусах спорили о новом искусстве. Многие его осуждали, считая, что фокинские балеты всего лишь очередной изыск. Но были и защитники раскрепощенного танца, усматривающие его демократизм в наскоках на придворный балет.

Наконец свет в зале погас. За пультом возник Дриго, постучал палочкой, взмахнул ею, и оркестр заиграл полонез.

Полонез обещал нечто картинно помпезное. Но, как оказалось, был лишь знаком внимания к публике, потускневшей в померкнувшем зале, словно, зажгись этот свет ненароком, обнаружились бы одни тени.

Занавес пошел вверх под протяжно задумчивую мелодию и открыл окруженного сильфидами юношу. Послушные музыке, силь-

фиды поплыли на пальцах, купаясь в отсветах закатного солнца, золотящего романтический лес, свивая невесомые хороводы, рассыпаясь гирляндами виньеток. Юноша то исчезал, то появлялся, рассеянно улыбаясь от неслышно льнущих прикосновений. Иногда, потянувшись за скоротечностью музыки, он отводил другой рукою падавшую на лоб прядь длинных, до плеч, волос. Его бесшумный полет матово сиял трелями заносок, мягко задевал землю и вновь парил над группами притихших подруг. В их бесплотных играх юноша был бесплотен сам. И на особенно прозрачных, особенно эфемерных нотах прозвучал его дуэт с легчайшей из сильфид. Она манила его, а он вслушивался в шепот движений, медлил ответить таинственным зовам и нечаянно умчался за нею куда-то в воспоминанье о забытой было мечте. Умчался, чтобы вернуться и вернуть разыгравшихся сильфид в ту прежнюю позу, что закрепила их на старинной гравюре.

Пока медленно падал занавес, публика молчала, будто, призрачная сама, раздумывала, не померещился ли ей призрак романтических снов. Потом, когда дали свет, зал зашевелился и зашумел.

Правда, в курилке балетоманов мнения разделились и кое-кто возглашал, что показанное есть символ времени, что, в сущности, это страшно — мы уже не боремся за идеал, как боролись романтики, а просто-напросто спасаемся в иллюзии, которые не нам принадлежат. Но их не слишком слушали.

«Шопениана» понравилась. Большинство говорило о талантливом замысле, об умной композиции с подлинным изяществом группировок, текучестью переходов, о вкусе, с каким Фокин возродил облик романтических танцовщиц, об исполнительницах, столь тонко ощутивших и передавших забытый стиль, и, конечно, о Нижинском с его «божественным танцем» и «поразительной, паразитической интуицией артиста!»

Лишь некоторые скептики возражали, что в общем-то юноша «Шопенианы» варьирует роль раба в «Армиде». Тот же изыск, женственность облика и повадки. Едва ли Нижинский способен на что-то еще.

Когда начался второй балет, Нижинский доказал способность к разным и неожиданным превращениям.

На сцене стояла декорация египетского храма и пальм из «Анды». Это никого не смутило. Для благотворительных спектаклей всегда подбирали, что подойдет, и хотя в музыке увертюры не было ничего специально «египетского», программка обещала балет Аренского «Египетские ночи». Ночи, правда, тоже не было, а в свете электрических солнц явились Павлова и Фокин, отнюдь не похожие на персонажей, что обычно почитались «египетскими» в балете.

Прямые линии бровей, удлинённые краской глаза, волосы густой копной, небрежно подхваченные повязкой, темно-смуглые тела, спеленутые полосатыми тканями, — все обещало необычное. Оно сразу и началось в идиллии двух детей природы, подступивших к рубежам любви, в их танце, свободном и в то же время стилизованном под пластику профильных «египетских» изображений. Балетная повесть развивалась вне канонов концертности, к которым зритель был настойчиво приучен Петипа. Идиллию Вереники и Амуна — так были объявлены в афише Павлова и Фокин — благословил жрец храма, но нарушило прибытие Клеопатры. Амур, сраженный красотой царицы, послал стрелу через головы свиты к ее ложу и ценою смерти получил право на благосклонность.

Зрители заинтересованно следили за балетом. Все было экзотично, как в синемаатографе. К тому же сюжет был так понятен, что и объяснительных титров не требовалось. В разгаре дивертисментных в общем-то плясок Амур взмолился на ложе юной и прехорошенькой Клеопатры. В программе она значилась ученицей драматических курсов Елизаветой Тиме. Рабыни соблазнительно затаили ложе завесами. Дивертисмент все длился.

В нем, кроме плясок рабынь с цитрами, еврейских девушек с бубнами, значился танец с покрывалом любимой рабыни и раба Клеопатры — Преображенской и Нижинского. До того они охраняли каждый шаг царицы, заботились о ее туалете и лежали на подушках, брошенных подле ложа. У Преображенской, выпущенной из школы в год рождения Нижинского, все это получалось несколько деланно. Она, должно быть, чувствовала себя не в своей тарелке, сменив академические тюники на тунику и сандалии рабыни. Нижинский, сбросив костюм романтического героя, преобразился в странное существо. Раб Клеопатры, как и раб Армиды, тоже казался причудой своей повелительницы, но не поднимал глаз на царицу, как не поднимал бы их на статую Изиды. Он просто пребывал у ног божества, словно котенок, уверенный в милостях человека, холёный и ласково-равнодушный. И как котенок с ленивой грацией ловит привязанную на нитку бумажку, лишь постепенно входя во вкус мнимой охоты, так его смуглый раб начал танец, нехотя подхватив концы покрывала, взлетевшего в руках рабыни. Потом, раздражаясь извивами легкой ткани, уже сам развевая ее в воздухе, он стал подпрыгивать и ловить покрывало, бесшумный, мягкий, вкрадчивый зверек. И кончив танец, как разыгравшийся зверек бросает прискучившую игру, он, потягиваясь, нежась, расположился на привычном месте.

Действие пошло своим чередом. Амур картинно выпил яд из чаши и упал бездыханным, а на сцену въехала колесница, запряженная белыми лошадьми из конногвардейских казарм. На ней

восседал Гердт, изображающий Антония. Клеопатра, старательно ступая носок в носок и поворачивая к рампе левый профиль, увенчала его лаврами. Затем, когда толпа танцовщиков и статистов торжественно удалилась, на опустевшей сцене появилась Вереника, заломила руки над телом Амуна, и тот ожил: хитроумный жрец подменил яд снотворным.

«Египетские ночи» вызвали больше споров, чем «Шопениана», к тому же весьма запальчивых. Поклонники пластической вольности были в восторге. Ценители строгой балетной классики негодовали. К таким ценителям принадлежали Аким Львович Волинский и Андрей Яковлевич Левинсон. Оба, встречаясь преимущественно в Мариинском театре, друг другу весьма импонировали эрудицией и общностью взглядов на балет. Оба чтили искусство классического танца, поэзию и музыку его обобщенных образов, строгую красоту форм.

Они столкнулись в гардеробе, где Волинский, получив из рук капельдинера пальто, шляпу и трость и досадливо в этом имуществе разбираясь, не замечал, что загородил узкий проход. Левинсон, инглизированный, суховатый, словом, во всем розный с рассеянно небрежным автором нашумевших книг о Леонардо да Винчи и Достоевском, улыбаясь отодвинул его с дороги. Они обменялись двумя-тремя фразами о «Шопениане», талантливой по всем статьям. Осудили «Египетские ночи», как чушь и маскарадный хлам. Предсказали, что едва пройдет мода, на Фокина, который, право, начал повторяться, публика ходить не станет. Сошлись и на том, что среди окаменелостей этого, по раздраженному возгласу Волинского, «кошмара двумерной пластики», естественными были только Павлова и Нижинский.

Ни Левинсон, ни Волинский о балете тогда не писали. Оба начали через четыре года, в тысяча девятьсот одиннадцатом, когда петербургский театр Нижинского потерял. Но его раб Клеопатры несомненно вспоминался Левинсону в размышлениях о «первозданности» иных персонажей Нижинского, о поразительной интуиции, с какой танцовщик выразил концепцию примитивного, безмятежно-звериного в человеке. Волинский же, предпочитая Нижинского заменившим его танцовщикам, писал по дальним уже впечатлениям от «Шопенианы» и «Египетских ночей»: «Танцы Нижинского переливаются красками, напоминающими краски умбрийских примитивов. И тончайшие струны в них поют загадочно». Еще позже — о «трепете», о «смятении форм», об «увлекающей хаотичности», какие давало тело Нижинского «в движении и полете».

Пока же время шло, и танцовщика все глубже затягивала новая, двойная жизнь, где распорядок дневной работы не успевал

смыть бессонную мусть ночей. Мало-помалу Нижинский осваивал самую трудную свою роль — роль избалованного модного актера. Угрюмый недоросль с вечно полуоткрытым ртом и отсутствующим взглядом надел личину денди. В платье от лучшего портного, безукоризненно причесанный, он стал загадочно интересен. Молчаливо сжатые губы обнаружили вдруг серьезную складку рта, подчеркнули изысканную лепку щек с высокими, чуть выступающими скулами. Под темными линиями бровей, метящими чистый лоб, его глаза смотрели таинственно и редко пускали в свою бездонную печаль. Скованность уступила место светской сдержанности, но не покинула Нижинского. Он запрятал ее глубоко внутрь, и она отзывалась часто судорожным напряжением воли. Свободу Нижинский все равно находил только на сцене.

Кончался первый сезон. Потом Нижинский получил письмо от отца. Тот по-прежнему кочевал из города в город и, прослышав об успехах сына, неожиданно предложил повидаться.

В начале мая Вацлав Нижинский отправился в первое и единственное свое самостоятельное путешествие. Он доехал поездом до Нижнего Новгорода, пересел на волжский пароход и через несколько дней спустился по трапу на казанскую пристань.

В семье, брошенной Томашем Нижинским, о нем никогда не говорили. Но Вацлав знал, что думает о нем не один. А думал он сложно. Обида на отца не проходила с годами, а напротив, делаясь все затаенней, становилась и глубже. В то же время отец, являясь его внутреннему взору разнo, по всегда не обыденно, а в вихре какого-то невиданного танца, чем дальше, тем больше обретал черты сказочного героя.

В номере дешевой гостиницы навстречу поднялся немолодой, усталый человек. В его коренастой и вместе складной фигуре, в скуластости смуглого лица Нижинский угадал модель собственной наружности. Но как побит жизнью был этот его двойник. . .

Обоих охватило смущение. Только у отца оно выразилось в покровительственной развязности, у сына — усугубило обычную сдержанность. Потом Вацлава Нижинского посетили чувства, совсем не похожие на те, что вызывала раньше мысль об отце. Но чувства тоже противоречивые и непростые. За наигранностью тона и манер Томаша Нижинского он различил судьбу провинциального актера, быть может талантливого, но знающего, что все прошло, а из былых надежд ничто не осуществилось. Больше того, он понял вдруг, что отец завидует ему, девятнадцатилетнему и уже достигшему высот, о каких тот долго и тщетно мечтал.

Тогда родилась жалость, и Вацлав Нижинский — опять-таки в первый и последний раз в жизни — почувствовал себя сильнее другого и проникся ответственностью за него. Он не отделался от

робости, но скованность ушла. Бродя с отцом по городу, обедая с ним в трактире, он, запинаясь, краснея, вспоминал события раннего детства. Воспоминания наплывали без связи. Но в их беспорядочной толчее вставала фигура танцовщика — Томаша Нижинского, нереальная, апокрифичная в своих всеобъемлющих совершенствах. Это-то и нужно было Томашу Нижинскому, не забывшему ничего, кроме крахов на жизненном пути.

Когда дело дошло до серебряной чарки — талисмана, подаренного Томашем Вацлаву в день, когда тот родился, отец и сын уже были друзьями. Вечером, в узком проходе между двумя кроватями, Вацлав Нижинский показал выход и вариацию раба Армиды, и Томаш Нижинский, хорохорясь от вышитою в честь встречи, одобрил и танец и исполнителя.

Вацлав Нижинский уехал из Казани, увозя подарок, запонки, украшенные уральскими самоцветами — камешками с золотой искрой, известными под названием «собрание любви», и смешанное, не без горечи, чувство привязанности к отцу. Он потерял героя, образ которого пронес через детство и юность. Но затянулись и раны давних обид. Ничто из этого не связывалось с пожилым и опечаленным человеком, который махал с пристани вслед отбывающему пароходу.

Отца Нижинский больше никогда не видел. А в 1919 году на страницах его «Дневника», среди лихорадочно скачущих мыслей и образов, всплыла отрывочная фраза: «Мой отец умер десять лет тому назад» (в действительности Томаш Нижинский скончался в 1912 году).

Балеты Фокина вошли в репертуар казенной сцены. Кроме них Нижинский постоянно выступал все в тех же партиях старых спектаклей. К концу 1908 года в балетной труппе пополз слух о какой-то поездке в Париж и опять прозвучали имена Бенуа и Дягилева.

Дягилев стал заметной персоной в среде парижской элиты. Летом 1908 года он успел повезти в столицу мира ни более ни менее как «Бориса Годунова» с Шаляпиным и лучшими силами русской оперы. Спектакль получил баснословную прессу. Теперь Бенуа подговорил Дягилева разбавить оперу балетом и с этой целью повел смотреть вечер фокинских постановок.

Тридцатипятилетний Дягилев погрузнел. Кожа на лице приобрела изжелта-серый оттенок, под глазами набрякли мешки, выдавая болезнь почек. Зато еще внушительнее выглядела осанка сноба. Дягилев вошел в партер Мариинского театра, из которого уже был дважды изгнан, как сюзерен, навестивший не слишком задачливого вассала, и, сверкнув стеклышком моногля, небрежно оглядел публику.

На «Эвнике» он явно скучал. «Павильон Армиды» просидел внимательно и только раз шевельнулся в кресле, когда белый раб — Нижинский, выйдя на вариацию, округлил руки над вздутыми полами камзола и дерзко и нежно улыбнулся своей прекрасной хозяйке.

После спектакля друзья поехали в кафешантан. Там, за столиком, они набросали программу будущего сезона. Дягилев предполагал повторить «Бориса Годунова» и познакомить Париж с «Русланом и Людмилой», «Юдифью», «Князем Игорем» и «Псковитяжкой», переименовав ее название на «Ивана Грозного». В балетной программе от «Эвники» он отказался наотрез. В других балетах многое его смущало. Прежде всего музыка. Он повторял, что, конечно, Черепнин профессионален, но не больше того. Однако же в «Павильоне Армиды» есть безусловный момент: забавно будет показать французам Версаль, «каким ты видишь его, Шура». Но «Египетские ночи», в теперешнем виде, немногим лучше «Эвники». В Парижской Опере, правда, и того нет. Балет там на удивление провинциален. Но в других театрах идет сколько угодно костюмно-исторических пьес. Вот разве укоротить елико возможно этого бедного Аренского, подобрать настоящую музыку, и пусть Бакст сочинит свой Египет, такой Египет, чтобы поняли, какова русская театральная живопись. Потом надо начисто вымести весь этот буффорский сор с Антонием, лошадьми, статистами и сделать трагический финал, и вставить побольше танцев, например... ну, хоть вакханалию Глазунова. Кстати, на роль Клеопатры можно попробовать эту дочь банкира, о которой столько трубят Левушка Бакст, «ты знаешь ее, Иду Рубинштейн». «Шопениана» пусть идет как есть, но лучше называется «Сильфиды»...

Разговор затянулся далеко за полночь. В зале плыл синий сигарный дым, хрустальные люстры, множась в зеркалах, словно раздвигали стены, на эстраде появлялись и исчезали знаменитости ночного Петербурга. «С ярмарки ехал ухарь-купец», — высоко, побабьи, завела некрасивая певица. Мимо двух друзей прошла хохочущая компания. Дягилев скользнул взглядом, задержал его на невысоком молодом человеке, шедшем эластично, мягко и словно бы отдельно от других. В фантастических планах балетных гастролей он, про себя, но вполне трезво, отвел место этому странному мальчику.

Вскоре Дягилев привел планы в действие. Он с титаническим напором сокрушал неодолимые, казалось бы, препятствия. Таково было условие азартной игры, то есть подлинного, не сразу им самим открытого призвания.

С улыбкой слегка брезгливой он представлял себя восемнадцатилетним провинциалом, каким приехал из Перми в Петербург без

малого двадцать лет тому назад. И морщился затем, мрачнел, припоминая дружелюбное снисхождение столичной родни. Так встретил его и Дима Философов, двоюродный брат, а с ним приятели Шура Бенуа и Валечка Нувель. Им, поди, в голову не приходило, что его тщеславие задевали всячески: тут были и не обидные, по их мнению, насмешки над его восторженной отсталостью, и деликатные попытки направить его неразвитый вкус. Тогда еще он поставил целью всем им «доказать», что именно «доказать», совершенно, правда, не зная. Но за дело взялся решительно.

Ужасно его тогда швыряло. Уроки пения. . . Слава богу, голос, отпущенный природой, пригодился бы разве лишь для романсов в гостиных. Класс композиции в Консерватории. . . И хорошо, что Римский-Корсаков объяснил: настоящий композитор из него не выйдет. Хорошо оттого, что удары разжигали, подстегивали честолюбие; и выковывали волю, ту железную волю, о которой он сам до поры не подозревал.

Повезло ему наконец на мелочи. Он придумал изменить свою внешность, угадав, что эпатаж — великий стимул века. Сначала хотелось отличиться пусть этим. В кружке его друзей не было фатов. Скорее наоборот. Потомственные интеллигенты, они уважали скромность. Пожалуй, один Бенуа любил известность. Но Бенуа щеголял знаниями, талантом художника, а не внешностью. Между собой все они явно считали его, Дягилева, выскочкой. Вот он и напал на мысль удивить, как способен удивить «выскачка». И удивил седой прядью в волосах, потемневших от бриллиантина и щеток, коротко подстриженными усами, моноклем, шнурок которого спускался в кармашек безукоризненного смокинга, надменной важностью, столь непохожей на порывистую и открытую манеру недавнего Сережи Дягилева.

Он безусловно стал отрицательным героем дня и посчитал это первой настоящей удачей. Тогда пришла мысль, что коли уж собственного таланта нет, надо стать покровителем талантов. Только покровителем особым, превосходящим по масштабу всяческих меценатов, неважно, ведут ли меценаты родословную от знати, открывавшей и губившей гениев еще среди собственных крепостных, или числятся купцами-миллионщиками. И те и другие замыкались в отечественных пределах. Он, Дягилев, эти пределы нарушит. Недаром в семейной хронике хранится легенда о том, что Дягилевы — незаконные отпрыски Петра I. И недаром он чем-то на царя Петра похож. Так не ему ли суждено прорубить новое «окно в Европу», через которое, уже не оттуда, а отсюда, хлынет поток свежей художественной мысли и творческих сил. Здесь и открылся талант Дягилева. Великий талант, благодаря которому круто повернулись судьбы искусства.

Масштабы раздвигались по ходу дел. Помнится, в 1897-м, после успеха первой устроенной им выставки живописи, он разоткровенничался с Бенуа. Письменно разоткровенничался. «Всю мою жизнь,— написал он тогда (а жизнь, по сути, тут-то и начиналась),— я делал все наперекор всем... Припомни, сколько времени я вам казался внутренним гусаром. Затем начались нападки общества на мою внешность, напыщенность, фатовство. Теперь, наконец, дошло до того, что все меня считают пролазой, развратником, коммерсантом, словом, черт знает чем. Я знаю это как пять пальцев и все-таки с тем же бриллиантовым видом вхожу в Дворянское собрание. Ты скажешь, что это только бравада. Нет. Тут есть совмещение двух чувств. Во-первых, чисто человеческое чувство неприязни к этому миру недоброжелателей, в великой дозе смешивающееся с презрением к ним, и, во-вторых, большая вера в то, что и эта фаза пройдет, если в жизни моей будет успех. Успех, он один, батюшка, спасает и покрывает все... Будет успех у меня как у предводителя известных идей, соберется у меня партия, и кончено — успех, и я лучше всех на свете... У меня есть известная душевная наглость и привычка плевать в глаза, это не всегда легко, но почти всегда полезно. И вот тут-то я останавливаюсь. У меня есть маленькая, маленькая кучка лиц, перед которыми я теряю всякую смелость и с наклоненной головой жду их суда. Это Дима, ты, Валечка. Мне даже кажется, что все, что я делаю, я делаю именно для вас, или, лучше сказать, из-за вас. Как вы присудите, так и будет».

Длинная «исповедь» и жестокая: самому дозволяется критика своих человеческих качеств. Но откровенность «исповеди», в сущности, мнимая. Именно тогда, опровергая написанное, он внутренне освобождался от «суда» друзей, покоряя «презренный мир». А для этого выбрал и продуманно начал выстраивать образ сильного одиночки, образ весьма модный, но им, Дягилевым, облеченный в необычную форму. Притом дело было не во внешности. Внешность, и правда, являлась только средством. Целью же виделась власть. И сферой власти он правильно сделал искусство. Искусство многим тогда мнилось якорем спасения, единственной реальной ценностью, за которую цепляются люди, убегая от неверных и зыбких жизненных реалий. Искусству в разных ипостасях он и положил воздвигнуться вершиной своего могущества. Оттуда ему предстояло, наслаждаясь надменным одиночеством, создавать, сменять направления, руководить талантами и насаждать вкусы.

С того времени он успел увидеть, что не ошибался и не переоценивал себя в самых дерзновенных помыслах.

Для разбега пришлось сделать шаг назад. В квартире Дягилева, по Фонтанке, в доме номер одиннадцать, напротив дворца графов

Шереметевых, вновь возродился штаб единомышленников, признавших его своим главой. Дело сразу было поставлено на широкую погу. Дягилев был бесстрашен и, наживой не интересуясь, не жалел ни своих, ни чужих денег. Он умел их добывать, заражая своими фантастическими замыслами самых невдохновенных людей, иногда же пользуясь возможностями, вовсе не относящимися к искусству. Так и теперь в ход была пущена грандиозная «негация», как шутил сам Дягилев, ссылаясь на гоголевского Чичикова. Часть денег на новую антрепризу обещал великий князь Владимир Александрович, уже финансировавший прошлогоднего «Бориса Годунова». Другую, большую часть Дягилев собирался выудить у некоего фабриканта галош. Того нimalo не волновала пропаганда русского театра за границей, но... он мечтал получить дворянство. Вот великий князь и обещал поддержку, буде он «пожертвует» солидную сумму на благо дело. Хитро построенная комбинация чуть не провалилась, потому что великий князь 9 февраля 1909 года умер, и Дягилеву пришлось много похлопотать, чтобы вдова не порвала неписанный договор.

Все же репетиции начались, как в прошлом году, на сцене Эрмитажного театра. Они разительно отличались от служебных репетиций. Дягилев предоставил Фокину *carte blanche* в выборе актеров, и тот отобрал сторонников реформы, как мало-помалу он окрестил свои поиски. Почти все были сверстниками двадцатисемилетнего реформатора балета или моложе его. Но главное, все верили в истинную художественность фокинских постановок, видели в них выход из застойной атмосферы казенного театра, и хотя Фокин соблюдал дисциплину потверже, чем иные благодушные режиссеры, это только подогревало энтузиазм.

Нижинский был причастен к общему настроению как бы стороной. Он беспрекословно и помногу повторял схваченное с первого раза, чтобы менее понятливые добились слаженности ансамбля. Впрочем, так он поступал везде и всегда. Но приподнятость, царившая на репетициях, его словно бы не касалась, и он не вмешивался ни в одно из оживленных содружеств, какие непринужденно формируются в среде актеров, довольных собой и своими делами. В паузах он бродил за кулисами, спускался со сцены в зал, где в амфитеатре кораллово-розовых бархатных диванов высился желтоватый мрамор колонн, отбрасывая теплые тени в свете спрятанных за карнизом ламп. В фойе приходилось зажмуриваться от мартовского солнца, неистово дробящего невский лед, обновляющего позолоту Петропавловского шпиля. Однажды он наткнулся на Бенуа, Дягилева и других незнакомых людей, о чем-то горячо споривших. Дягилев заметил его и, как думал Нижинский, недоброльно шагнул навстречу. Танцовщик попятился и, затворив дверь,

сбежал по лестнице амфитеатра к сцене. Он не впервые ловил на себе властный взгляд хозяина этих людей, репетиций, всего, что творилось вокруг.

Репетиции продолжались. Дягилев отменил из-за немислимых расходов оперы, кроме «Ивана Грозного», а от «Князя Игоря» оставил один половицкий стан. Нижинский не был занят только в плясках половцев. Он танцевал в «Сильфидах», «Клеопатре» и «Армиде», а в наскоро собранном дивертисменте «Пир» ему предстояло исполнять лезгинку и Голубую птицу с Карсавиной — принцессой Флориной. Впрочем, этот известный дуэт из последнего акта «Спящей красавицы» переименовали в «Жар-птицу». Когда же Карсавина и Нижинский примерили костюмы, придуманные Бакстом, они удивленно уставились друг на друга, так мало отвечала привычному огненной парча, самоцветные камешья и весь покроя ориентальных одежд.

Фокин по совету Дягилева не тронул танцев «Сильфид», но изменил кое-что в «Павильоне Армиды» и почти заново сочинил «Египетские ночи» под новым названием «Клеопатра». Нижинский вдруг почувствовал в ходе репетиций, что оба его раба незаметно для него изменились, и объяснить эту перемену он не мог. Пожалуй, ее не объяснил бы и Фокин, хотя интуиция танцовщика уловила именно сдвиг в концепции спектаклей. Сдвиг произошел потому, что усилилась тема рока, как захотел того Дягилев. Тоску Армиды по ее рыцарю заглушил мотив коварного соблазна. И Павлова, легко откликавшаяся на любое выражение человечности — от трагического до шуточного, вдруг стала как бы чуждаться созданной ею роли. А ее героиня, в теперешней «Клеопатре» переименованная из Вереники в Таор, вообще ступевалась перед Клеопатрой Иды Рубинштейн, леденящей, по слову Бенуа, как Астарта. Красота губительная и жадная, тревожно воспетая поэтами эпохи, стала мерой и символом двух властительниц — хозяйек белого и смуглого рабов Нижинского. И оба раба, поутратив непосредственность, обрели неуловимый оттенок чувственности, прежде неощутимый.

В разгар работы возникло препятствие. Чиновников возмущала независимость Дягилева, затеявшего по собственному почину вывоз императорского балета за российские рубежи, будто не существовало властной бюрократической системы. Директор Теляковский, что ни вечер, записывал в очередную разлинованную тетрадь дневников о новых «наглых» покушениях на подведомственные ему Мариинский и Большой театры. Он отказывал во всем, в чем мог отказать. С другой стороны, Кшесинская, отнюдь с Теляковским не дружа, но недовольная тем, что дягилевцы обошлись без нее, пустила в дело свои могущественные связи. И в один прекрас-

ный день, когда полным ходом шла репетиция, участникам предложили немедленно очистить помещение Эрмитажного театра.

Но непросто было сладить с Дягилевым. Рабочие не успели снять декорации, портнихи сложить костюмы, актеры разгримироваться, как он уже известил по телефону, что ждет всех в Немецком клубе на Екатерининском канале. Вскоре по улицам Петербурга потянулась вереница извозчиков: на первой пролетке ехали Бенуа и секретарь Дягилева, на следующих — актеры и обслуживающий персонал.

Через какой-нибудь час небольшую сцену Немецкого клуба опоясали плавным ходом пленницы Кончака, вслед помчались гарцующие половцы. . . Из партера раздраженно покрикивал Фокин, наводя порядок в им же созданном экзотическом хаосе пляски. . .

Нет, с Дягилевым сладить было нелегко.

Преднамеренно или случайно, он столкнулся с Нижинским в подъезде Немецкого клуба и, остановив шаркнувшего танцовщика, предложил пойти перекусить в объявленный между репетициями перерыв. Он привел его в нелюдный днем ресторан, и пока низко кланяющийся метрдотель сам хлопотал около их столика, завел разговор о режиме, необходимом для такого танцовщика, как Нижинский. Он наложил опеку, не спрашивая согласия, с тем чувством само собой разумеющегося права, с каким, например, забирал для выставок фамильные портреты в имениях владельцев. А приобретя в собственность этот одушевленный «предмет искусства», на душу покусился, захотел привязать к себе и тем нарушил свое правило быть выше обычных человеческих чувств. Он расплатился потом сторичей, ибо, привязывая, привязался и сам. И как, в общем-то, скоро. Мысль о невозможности изменить неоправимое не отпускала до самой смерти.

Впрочем, не потому ли мстительная судьба столкнула Дягилева с Нижинским, что Дягилеву становилась невольготу поза одинокого в своей гордыне сверхчеловека? В талантливом буке померещился податливый материал, из которого можно вылепить некую идеальную модель воспитанника, друга и первоклассного художника. Танцовщик ведь был тоже, как импресарио, одинок. Только одиночеством отнюдь не гордым, а беспомощным и робким, то есть во всем противоположным дягилевскому надменному одиночеству.

Дягилев пронизательно и мудро многое в Нижинском сразу же разглядел. Он понял, что великосветская богема засосала танцовщика, тяготит его и он расстанется с нею без сожалений. Понял, что в тихих омутах загадочной личности Нижинского бушуют подводные ключи. Понял также, что надо сделать, чтобы эти незримые источники забили мощным фонтаном: путь к тому — возможность общения с художниками современными и подлинными,

а главное, творческая свобода, которую он, наставник и чудодей, откроет заботливо, тонко, умно.

Ни от чего этого Дягилев ни разу не отступил. Он и правда открыл Нижинскому Елисейские поля творчества. И отнял чувство внутренней свободы и независимости. С самого начала не хватило душевного такта: Нижинский, говоря словами поговорки, должен был есть из его рук, а потому, все яснее открывая для себя и для всех бесценную творческую природу танцовщика, Дягилев стеснял его человеческую природу и невольно растравлял зерна болезни, что, может быть, могли бы не прорасти.

Диктатура привязанности Дягилева оказалась негибкой. Вершитель судьбы Нижинского одной рукой творил благо, другой — допускал зло. Благом или злом была свобода от докучного быта и бытовая зависимость? Она казалась парадоксально старозаветной в этом лагере художественных сил, стремящемся занять аванпосты XX века.

В первых числах мая, в день отъезда русской труппы в Париж, Нижинский проследовал в вагон, сопровождаемый слугой Дягилева, Василием.

Этот Василий Зуйков был в своем роде личностью незаурядной. Он и старушка няня составляли весь штат прислуги Дягилева. Дягилев редко бывал дома и почти никогда не обедал и не ужинал у себя, считая, что на то есть петербургские рестораны. На сборах друзей у него подавали только чай. В столовой за самоваром сидела няня, с которой все здоровались за руку, Александр же Николаевич Бенуа непременно целовался. Дягилева она обожала, а он, сохранив с ней повадки балованного барчука, платил, в сущности, нежнейшей любовью. Няня в ее простом платье и темном повойнике часами сидела при спорах о живописи, музыке, философии и литературе, хотя и непонятных безграмотной крестьянке, но обязанных ей домашностью и уютом.

Василий, напротив, был независим и являл в обращении некий дерзостный апломб. Он был ростом мал, лицо имел обыкновенное, хотя неглупое, а черные усики придавали ему воинственный вид. Притом он был прирожденный холуй. Недаром кто-то заметил однажды, что дар угадывать таланты пригодился Дягилеву и в выборе слуги. Василий был приставлен к Нижинскому и сделался телохранителем, почти тюремщиком: предупреждая малейшее желание, стерег каждый шаг танцовщика.

Да был ли Нижинский вообще когда-нибудь свободен?

Теперь, быть может, ограничительная дисциплина школы представлялась ему задним числом гуманной. Там порядок закрытого учебного заведения равнял всех. Только равенство это не избавляло от одиночества.

Быть может, оглядываясь на первые месяцы актерства, он вспоминал их как светлую пору, хотя тогда и пришлось испытать нужду. Но ведь тут же его засосала великосветская богема, пустая и, однако, дурманившая своим угаром.

Быть может, ему поначалу виделась спасением встреча с Дягилевым. Должно быть, так. Его окружили заботой. Избавили от мнимой и тягостной самостоятельности. И лишь мало-помалу ему предстояло понять, что заодно его отгородили от мира и существует он в клетке, вернее — в аквариуме. Потому что теперь он видел жизнь только сквозь стеклянные стенки, воздвигнутые твердой рукой Дягилева. За ними все постоянно менялось, оставляя бессменным его искусственный покой и комфорт.

За окном купе суетились на дебаркадере отъезжавшие и провожающие, пока Василий раскладывал вещи. Потом поплыли весенние луга с их остро помнящимися, но не осязаемыми, не слышными запахами, птичьим гомоном, солнцем. Замелькали мосты, шлагбаумы, вокзалы. . .

За окнами автомобиля развернулась панорама Парижа, города, с которым он вошел в контакт не больше, чем человек, увидевший его на экране. Дягилев, встретив трупку, сидел теперь рядом с Нижинским и называл улицы, бульвары, здания, показывал огромные серовские плакаты с летевшей на них Павловой, объяснял, что и он — Нижинский — достоин такой же рекламы и получит ее.

Все скользило, кружилось, звучало, чтоб остановиться и заглухнуть, когда Василий затворил окно и опустил портьеру. Лампы под абажурами осветили атласный штоф стен и мебели дорогого номера в лучшем парижском отеле, где из всей труппы жил только один премьер. Василий удалился в ванную и, выйдя оттуда под плеск хлынувшей из крана воды, подал Нижинскому халат. На завтра предстояла репетиция в театре Шатле, о котором Дягилев сказал, что превратит его из сущей конюшни в бонбоньерку. Он был явно доволен ходом дел, но волновался.

Утром парижане наблюдали занятное зрелище. Из маленького отеля на бульваре Сен-Мишель вышло множество людей, в большинстве совсем молодых. Возбужденно переговариваясь на странном языке, они всей гурьбой направились по бульвару и, перейдя мост Менял, вошли в театр Шатле. Перед его дверьми стояли фургоны, из которых выгружали декорации, груды корзин и сундуков, а вокруг накапливалась толпа зевак. Задерживались даже те, кто спешил по делам: жены и кухарки мелких рантье с продуктовыми кошелками, модисточки, приказчики, солдаты-пехотинцы, носившие в народе прозвище пью-пью. Все они составляли постоянный контингент посетителей Шатле, и многие из них совсем недавно смотрели тут «мелодраму с кораблекрушением», под названием

«Приключения Гавроша». Мелодрама прошла сто двадцать восемь раз, потому что пользовалась успехом: можно было вдоволь пошутиться, поужасаться, пролить слезу над судьбою популярного «бедняжки Гавроша», а в антрактах полакомиться апельсинами и леденцами. Сейчас в толпе обменивались догадками о том, какого рода будут представления приезжих иностранцев. Увы, тот, кто рассчитывал попасть на их спектакли, ошибался. Новое зрелище готовилось для публики совсем иной.

Пока же в театре царил невообразимый переполох. Пришельцы суетились, словно муравьи, разбуженные веселым парижским солнцем. Они бегали, таскали громадные ящики, стучали, пилили. Запущенный театр преображался на глазах. В коридорах и фойе пахло свежей краской: там скребли, натирали, развешивали лампы. Раскатывали ковры и устанавливали кадки с растениями. В зрительном зале стоял грохот: снимали девять рядов кресел, чтобы расширить оркестр. На сцене грохота было не меньше. Там распрягался взъерошенный и авторитетный старичок: Карл Федорович Вальц уже много десятилетий заправлял чудесами в московском Большом театре. Вот и теперь рабочие под его надзором налаживали люки, подымали и спускали занавес, проверяя его устройство, стругали не годный для танцев пол. Вальц был горяч и не так испугался, как рассердился, когда мешавший советами Александр Николаевич Бенуа наступил на люк, которому только что «дали повестку», оборвался было в пустоту и повис, успев, слава богу, ухватиться за край планшета.

Посреди всей этой суматохи Фокин вводил в «Армиду» актеров Большого театра. Павлова уехала на гастроли в Берлин, и премьеру должны были танцевать Вера Каралли и Михаил Мордкин: она — волоокая красавица восточного типа, он — мощный, как римский гладиатор; с ним рядом сразу показались щуплыми петербургские собраты. Московская пара изо всех сил старалась заучить то, что показывал Фокин, под еле слышные звуки рояля. Рядом с пианистом сидел Николай Николаевич Черепнин: он готовился дирижировать своим балетом.

Поодаль куталась в цыганский платок, прислонясь к кулисе, еще одна москвичка. Красавицей она не выглядела. Но в лице ее, под черным облаком волос, что-то невольно притягивало. Потупленный взор, казалось, прятал огонь. В смуглой бледности впалых щек угадывалась какая-то болезненная надсада. Предчувствовалась натура незаурядная, близкая «инферналочкам» Достоевского. Огонь и страсть Софьи Федоровой прорывались на сцене. Она скоро должна была потрясти парижан в половецких плясках и в глазуновской «вакханалии», которую Фокин ввел-таки в «Клеопатру» по настоянию Дягилева. Но среди людей, сплоченных бес-

корыстным риском и восторгом первого сезона, — потом все это слиняло, — Софья Федорова, как и Нижинский, держалась особняком. Их вообще роднило многое. Оба изведали бурную и кратковременную славу. И оба равнодушно подчинились ей, ибо ее не искали, во всяком случае не могли ради нее выбиться из своих снов наяву. Оба бежали потом в безумие. Он успешнее, потому что укрылся там навсегда, ей же приходилось возвращаться, чтобы подолгу жить чужой в забывшем ее мире. Но оба не распознали духовного родства, хотя и покраснели при знакомстве, что случилось и с той и с другим при любой новой встрече.

Нижинский явился на репетицию отдельно в сопровождении Василия, который тотчас отправился искать «барина». Найти же было трудно, хотя тот ухитрился быть сразу везде. Если его только что видели в зрительном зале, то он мог уже наблюдать за осветителями где-то на колосниках. Впрочем, в эту минуту он улаживал конфликт между Фокиным и Робером Брюсселем. Почтенный музыкальный критик был допущен вместе с другими влиятельными приятелями Дягилева на первую репетицию русских. Он разговаривал с Карсавиной, и та пропустила выход. Фокина это взбесило, и он накинулся на них едва не с бранью. Карсавина виновато отошла, но Брюссель обиделся. Дягилев подоспел в разгар разноязычного спора и с шиком парижского *habitué* улыбаясь сказал, что, по-видимому, Фокину еще не известно, что господину Брюсселю особо разрешено отвлекать танцовщиц от их обязанностей. Брюссель на эту шутку расхохотался, развел руками и, поклонившись Фокину, отошел. Василий, однако же, соваться к барину не стал, понимая, что может получить с лихвой и за Брюсселя, и за Фокина.

В партере, слабо освещенном дежурными лампочками, собралось довольно много народа. Дягилев намеренно открыл туда вход арбитрам современного вкуса. Кое-кто знал его не первый год, со времен выставки в Салоне и концертов. С некоторыми он дружил. Здесь, в Париже, осуществлялся странный парадокс — совсем по пословице «несть пророка в отечестве своем». Лишь сравнительно узкий клан петербуржцев, преимущественно художников, понимал и ценил Дягилева в той мере, в какой он того заслуживал. Широкие же круги или считали его выскочкой, ловкачом, самозванцем, или не знали вовсе. Зато капризный и требовательный в вопросах искусства Париж был покорен стремительно, и в областях самых разнообразных. Знакомства с Дягилевым добывались крупные литераторы, музыканты и художники, издатели газет, финансисты и великосветские дамы — законодательницы мод. Кто из снобизма, чтобы не отстать от моды; самые достойные — искренне уверовав в него. Этот поистине русский барин изумил их всех пиротой

талантов, неумностью, не знающей препон при раз поставленной цели. А цель, хоть Дягилев бывал не щепетилен, прельщала благородством.

Парижане узнали Дягилева в облике продуманном и отшлифованном. Его попытки стать практиком в каком-нибудь из искусств остались на памяти петербуржцев. Но и на совести их оставалось пренебрежение к нынешним делам Дягилева. Да, он ничего не достиг, попробовав себя в композиторстве. Редкие его выступления в прессе, большей частью азартно-полемические, иной раз вздорные, не отличались глубиной мыслей или изяществом слога.

Но композиторство он давно бросил, к публицистике и потом обращался редко. Главный козырь Дягилева уже сейчас, когда впереди предстояло сделать так много, выдвигал его в ряд крупнейших личностей времени. Этот козырь заключался в даре чувствовать, предчувствовать и открывать таланты. Дар был разносторонен и уже тогда в этой разносторонности просматривался.

Ведь, начав с художественных выставок, Дягилев обнаружил невиданный размах, собрав со всей России сокровища ее живописи, разбросанные и забытые в умирающих усадьбах. И вскоре выставил полотна «мирискусников» вместе с работами финнов, обнаружив понимание и вкус в отборе новых, никому еще не известных художников.

То же и с музыкой. Пока Дягилев ограничился тем, что представил Западу великих композиторов России, показал их в сопоставлении, противоположностях, многообразии талантов. Впереди, в будущем, был Стравинский, которого Дягилев сначала как бы подарит Парижу в формах, доступных современникам, а после отважно выдержит битву за него как создателя новой музыки.

Наконец, Дягилев осмелился увезти в Париж балетный репертуар Фокина, на родине принятый так и сяк. И угадал для Фокина насущно важное: его зависимость от театральной живописи, от результата зрелища — оживающей картины, слепящей и будоражащей калейдоскопом движущихся форм.

Угадал он и первого танцовщика века. Правда, Нижинский уже был найден Фокиным, как идеальный материал для его, Фокина, творений. Правда, Нижинский сразу изведal признание труппы, аплодисменты публики, хвалы журналистов. Изведal в тех ограниченных пределах, за которые не было ходу. Дальше предстояла череда ролей, затверженных поколениями танцовщиков, и пробы Фокина. Но эти пробы в Мариинском театре, того и гляди, могли пресечь или дать им иссякнуть без всяких других стимулов, кроме собственного фокинского энтузиазма. Дягилев понял, что сулит индивидуальность Нижинского. И строил планы столь фантасти-

ческие, что не сознавался в них пока никому, прежде всего самому Нижинскому.

Он планы осуществил, явив миру гениального танцовщика Нижинского, затем Нижинского — гениального хореографа. Но осуществляя, допустил роковую ошибку, быть может, самую страшную ошибку и самый страшный, хотя и невольный, грех в своей грешной и славной жизни. Он не рассчитал сил Нижинского, не учел уязвимости и болезненности его натуры. Роковой оборот приняла и обстановка.

Но все это случилось позднее. А сейчас Дягилев показывал приглашенным Нижинского на репетиции и... усмехался, понимая, почему те неохотно вдаются в подстрекаемые им восторги. Гости вежливо отмалчивались. Причину сдержанности, как ни странно, объяснял разговор сидевших поодаль русских. Заправила сезона, ближайшие сотрудники Дягилева, они-то Нижинского знали.

Говорил главным образом Бенуа. Лев Самойлович Бакст, как всегда, больше поддакивал эрудированному и речистому другу. Бенуа удивляло, что уже сейчас, до первого спектакля, парижане расспрашивают о Нижинском прежде даже, чем о Павловой, хотя ее портреты развешаны по всему городу. Он подозревал тут «Сережин маневр» и, не без добродушной язвительности, комментировал недоумение французов. Те наблюдали Нижинского и, «разумеется, ничего чрезвычайного не усматривали в его безукоризненном, но ведь механическом, автоматичном исполнении». Он не сомневался, что в несвоевременном как будто показе тоже крылся дягилевский «маневр». Тем эффективнее раскроется потом «мальчишка». С ним ведь что-то происходит перед самым спектаклем. Он словно от летаргии пробуждается. Начинает чувствовать. Больше того — думать. Тогда, в Петербурге, на «Армиде», какая с ним в последний момент приключилась метаморфоза! Сначала разнервничался и закапризничал: в костюме что-то не соответствовало эскизу. А потом, когда все наладили, уставился на себя в зеркало и на глазах, буквально — на глазах, перевоплотился в это свое феноменальное, сказочное существо. Просто вот взял и вышел в поэзию.

Бакст, нескладный до комизма и притом на редкость обаятельный, часто моргая рыжими ресницами и пришепечывая, заметил вдруг, что ему это понятно. Он тоже знает такой момент восторга, когда переваливаешь за какую-то грань, вроде бы выходишь в другое измерение. Интересно, что для него самого это определенно связано с танцем. Ему непременно нужно «увидеть музыку танца, что ли», чтобы этот танец одеть. То есть одеть так, чтобы ткань танцевала. Чтобы она продолжала движения пляшущего тела и даже предсказывала их.

Бенуа умолк и задумался. Он намного лучше Бакста знал и музыку и балет. Но рациональный его талант на такие вот откровения способен, увы, не был. Поэтические наития на него снисходили редко, хотя умом он любил искусство, «может быть, в тысячу раз сильнее, чем все эти гении, с их необъяснимыми фокусами подсознания».

Из задумчивости его вывел небрежный и очень русский голос. Неслышно, и тоже небрежно, бросив свое большое тело в кресло, рядом уселся Шаляпин. Он сказал, что «Ваца — молодец. Он еще францушкам покажет, как у нас танцуют. А что касается нервов, так ничего не поделаешь». Он и сам, прошлый год, накануне «Бориса Годунова» «так труса праздновал, что не пошел ночевать в свой номер, а до утра протосковал у Сергея Павлыча на таком несуразном диванчике».

На сцене Фокин, уже вконец охрипший, перешел к репетиции «Клеопатры».

ГЛАВА III

18 мая, как раз когда все, по видимости, окончательно развалилось, театр Шатле наполнился отборной публикой первой генеральной репетиции.

Зал походил на разросшийся до огромных размеров салон, где все были более или менее знакомы. Парижское общество предстало как бы в разрезе, дающем круги и касты этого нарядного, жужжащего улья.

Один из журналистов, примостясь на удобном наблюдательном пункте, поспешно записывал в блокнот, шепча, чтобы не сбиться: «Министр иностранных дел, министр просвещения, министр финансов, английский посол, греческий посол, русский посол. . .»

Другой занимался знаменитостями литературной элиты, беря на заметку то плотного, с лихо закрученными а ля Вильгельм усами Октава Мирбо, то лысеющего, но изящно подтянутого, играющего моноклем на шелковом шнурке Анри де Ренье.

Театральный критик Роже Маркс провел по центральному проходу партера Огюста Родена. Мэтр завершал свой седьмой десяток, его длинная борода и откинутые со лба густые волосы были белы, но взгляд — пронзителен и молод. Музыкальный критик Пьер Лало беседовал с импозантным старцем — композитором Камилем Сен-Сансом и его учеником, тоже уже весьма почтенным Габриелем Форе.

В одной из лож блистала красотой и туалетом певица Лина Кавальери. Из соседней ложи очаровательная актриса Габриель Режан раскланивалась со своими русскими поклонниками, посетителями французской труппы в петербургском Михайловском театре. Балерина Оперы — Карлотта Замбелли, насмешливо подняв брови, рассматривала Изадору Дункан, кутающуюся во что-то, похожее на греческий пеплум. Иветт Гильбер, несравненная исполнительница шансонеток, любимица парижан, служившая моделью Тулуз-Лотреку, любезно улыбалась хозяйке фирмы Пакэн, диктующей моды всему миру.

Среди этого общества привлекал к себе внимание эксцентрично элегантный молодой человек. То был Робер де Монтеस्कью, поэт и арбитр художественных вкусов в столице мира. Звенящим фальцетом он объяснял совсем юному начинающему поэту Жану-Луи Водуайе, что его друг, Марсель Пруст, не ходит решительно никуда, так как весь поглощен сочинением романа. Но здесь он получил бы такую массу впечатлений! . . Он, Монтеस्कью, уверен: русские

открывают новую эру в искусстве, нынешний день войдет в историю.

Незадолго до того как погас свет, в ложу Мисси Эдвардс, жены редактора газеты «Ле Матен», заглянул Дягилев. Тонкая и умная женщина, чей салон был центром музыкально-художественной жизни Парижа, поняла Дягилева, едва он начал свой путь. Дружбу с нею сохранял до могилы всегда окруженный и всегда одинокий Дягилев. Мисся тоже любила открывать таланты, и сейчас позади нее, кроме почетного гостя — Клода Дебюсси и художника испанца Хосе Мария Серт, ставшего вскоре ее вторым мужем, сидел молодой человек, которого она называла «мой маленький Равель».

Дягилев был сдержанно возбужден, как полководец перед битвой. Он окинул взором переполненный зал, взглянул на часы, вытащив их из жилетного кармана, и, кивнув своей приятельнице, отправился за кулисы.

Занавес поднялся. По залу скользнул одобрителный шепот. Что бы ни было дальше, французы оценили вкус и верность стилю их старинной архитектуры. Потом воцарилось внимательное молчание, снова нарушенное, когда, контрастно к полумраку павильона, сцену залил ослепительный свет, в раме зелени открылся замок, журча взвились фонтаны и персонажи ожившего гобелена начали свой пышный маскарад.

Дягилев вернулся в ложу. Он стоял, сжимая спинку кресла с такою силой, что обозначились, побелев, суставы на руке. Он напряженно чего-то ждал.

Между тем все шло хорошо. Ровный интерес публики не ослабевал. Но вот, наконец, появились две наперсницы Армиды, изысканно нарядные в желтых с золотом костюмах. Их вывел, держа за руки, танцовщик — раб волшебной хозяйки праздника. Его белый с желтым костюм был расшит серебром, голову украшал тюрбан, на шее сверкала унизианная драгоценностями лента. Диковинный, как райская птица, персонаж сосредоточил на себе все взгляды. В Париже мужской танец вышел из обыкновения. Чуть не полвека назад его оттеснили танцовщицы-травести. Но в том-то и было дело, что, скорее мальчик, чем мужчина, этот танцовщик превосходил изяществом любую девушку, переодетую в принца или пастушка. Его улыбка таила секрет, пока он предлагал любоваться танцем своих дам. Этот лукавый секрет он раскрыл, когда, воздев и округлив руки, взлетел в прыжке невесомом, безукоризненном, делающем честь далеким учителям Нижинского.

Полету белого раба зал Шатле ответил вздохом, походившим на стон. Дягилев тоже вздохнул облегченно, разжал опемевшие пальцы и, победоносно расправив плечи, ушел. Он знал: спектакль, а значит и весь «сезон», вышел в зону восхищения.

Теперь по утрам Василий приносил и складывал ворох свежих газет на постель едва проснувшегося танцовщика. Со страниц смотрели фотографии из «Армиды», «Сильфид», «Клеопатры». В столбцах непонятных французских слов мелькали стоявшие рядом имена — Nijinsky и Vestris. После урока и репетиции, перед обедом, Дягилев, если не спешил по вечным своим делам, вытаскивал наугад, переводил:

«Наиболее, быть может, примечательной представляется нам важная роль, отведенная в русской хореографии мужчинам и та гармоничная грация, непринужденная эlegantность, которую они проявляют в амплуа, в каком их собратья неоднократно вызывали у нас улыбки. Среди этих танцовщиков есть один, господин Нижинский, которого прозвали новым Вестрисом и который бесспорно заслуживает это прозвище».

Вспомнилась ли Нижинскому цитата из Карамзина — «Вестрис скакал, как резвая коза», — услышанная за школьной партой? Впрочем, «козьего» в резвости двух его рабов было мало. Мягкой, вкрадчивой, коварной грацией они отвечали выдумкам современных поэтов о «зверином начале» в человеке, их «бестиальность» говорила не о простодушии, а о бездушности. Тем менее подходило подобное сравнение к юноше, резвящемуся среди сильфид. Его одухотворенная резвость являла другой, оборотный лик современного искусства, ибо снимала человеческое в плотском значении.

Репортеры парижской прессы расхваливали «акробатическую легкость» Нижинского, «высоту его прыжков» и не проникали дальше «восхитительной грации его поз», дальше «изящества походки и жестов», извлекших «крик восторга» у публики «ультраблазированной и ультраизбранной». Но самая эта публика, вряд ли понимая, что Нижинский своей погоней за неуловимым и бегством от неизбежного на свой лад раскрыл перед нею сложный духовный опыт обширного слоя русской интеллигенции, восприняла то, что отвечало ее собственной интеллектуальной жизни. Ведь ощущение надвигающейся катастрофы было свойственно ей не меньше, чем ее русским собратьям, и так же вызывало мечты о бегстве от действительности, порождало утонченность, смутность, зыбкость чувств, выраженных Нижинским.

Личность танцовщика эту публику интриговала. Партнер Павловой и Карсавиной, сразу покоровивший парижан, друг Дягилева, он естественно попал в число тех, для кого распахнулись двери самых неприступных домов. Нижинскому по-прежнему, как бы хорошо ни относились к нему люди, было с ними «всегда тяжело почему-то». Но ему пришлось окунуться в светскую жизнь, ибо так хотел Дягилев.

Между тем Нижинский знал, что обманывает ожидания своей замкнутостью, необоримой способностью краснеть и заикаться, когда к нему обращаются, знал, что многих разочаровывает его «плебейская» наружность и за внешним равнодушием всем этим мучился. А светские знакомые Дягилева пожимали плечами, когда их попытки общения с Нижинским разбивались о его окаменелую нелюдимость. Мнение в целом складывалось нелестное, и Миссия Эдвардс подвела итог, назвав неконтактного властителя дум «гениальным идиотом».

Он, должно быть, подозревал нечто подобное, потому что десять лет спустя написал в «Дневнике»: «Я теперь понимаю «Идиота» Достоевского; меня самого ведь принимали за идиота».

Так углубился тот трагический раскол между «служеньем муз» и «бытием в миру», сознание которого подтачивало психику Нижинского. Ему суждено было остаться непонятым. Лишь однажды он встретил другого великого актера, казалось бы, далекого демократической сути творчества от его рафинированных воплощений, но оценившего как эти воплощения, так и его самого во всей полноте личности. Ощущение подлинно творческого в каких-то коренных связях скрестилось у Нижинского с Чаплином.

В пору знакомства оба были знамениты, но путь Нижинского близился к закату, Чаплин же считался пока только несравненным комедиантом. Он пригласил танцовщика посмотреть съемку и озадаченно наблюдал, как тот делался тем грустней, чем смешнее становились трюки.

Съемка кончилась. Гость, похожий на «монаха, надевшего мирское платье», показавшийся хозяину «удивительно красивым», словно бы нехотя промолвил:

— Ваша комедия — это балет. Вы прирожденный танцор.

А на следующий вечер Чаплин, очарованный «полетом в страну фантазии» танцовщика Нижинского, его «таинственной мрачностью», которая «как бы шла от миров иных», отправился за кулисы, сбобел и ничего Нижинскому не сказал.

Через много лет он сердито объяснил, не столько читателю, сколько себе: «Нельзя же в самом деле, заламывая руки, пытаться выразить в словах восторг перед великим искусством».

Впрочем, все тут было сложнее. Неспособность к беспрепятственному самовыражению в жизни, тем более — к банальным восторгам, отражала свойство души, сказавшееся в творчестве обоих актеров. Один — в мешковатой одежде Чарли, другой — в клоунском наряде Петрушки выразили нескладным автоматизмом пластики тему времени — борьбу духовности с косной, неподчищаемой материей и создали типажную маску, сквозь которую проглядывал страдающий человеческий лик.

Оба угадали друг друга, по пути тут же разошлись. Иначе и не могло быть. Встреча состоялась случайно. К тому же Дягилев, настаивая, чтобы Нижинский сопровождал его в свете, с ревнивым чувством собственника охранял его от встреч, которые грозили вылиться в дружбу. Он допускал только свое влияние.

Но Дягилев старался «разбудить» и образовать Нижинского, сблизить несовершенный «мирской» облик танцовщика с полноценностью его сценических созданий. Попытки поистине героические порой вовсе не достигали цели, порой сбивали своим нетерпеливым напором уже чаемую реакцию.

Нижинский послушно следовал за Дягилевым всюду. Они вместе посещали светские приемы, концерты, театральные спектакли, музеи. Танцовщик без усилия уходил в одиночество в переполненном, ярко освещенном концертном зале, в анфиладе музея, среди переговаривающейся, рассматривающей себя у картин публики. Тогда внезапно услышанная музыкальная фраза увлекала его в сферы звучащих образов, и он, забывшись, приоткрыв рот, превращался в наивного школьника, недавно сердившего учителей своим отсутствующим видом. Тогда живопись, как было, например, когда Дягилев показал ему Гогена, становилась реальнее окружавшей их бесформенной толчеи и обрушивала на него таинственную гармонию своего мира. Изредка он, запинаясь, подменяя фразы неловкими междометиями, пробовал объяснить Дягилеву посетивший его мираж. И Дягилев, безмерно радуясь, помогал, подталкивал процесс формирования творца. Все-таки он один угадал его в танцовщике.

19 июня занавес последний раз опустился над участниками дивертисмента «Пир», и устроители «сезона» поздравили себя с триумфальным успехом. Париж был покорен, Дягилев строил планы будущих побед. Пока что он уехал в Венецию и увез туда Нижинского. Там, на каналах и площадях, напомнивших Петербург, который волшебю стряхнул казенную суровость, потекли медовые дни отдыха. Дягилев надеялся много успеть в воспитании своего питомца, но тот, ручной с виду, оставался замкнут и насторожен. Он неотлучно состоял при Дягилеве, освобождаясь от его опеки лишь для ежедневного урока и столь же непрямого письма к матери. Никогда еще Нижинский не расставался с нею так надолго.

В Петербург возвращались через Париж. Дягилев готовил почву для нового «сезона» и домой не спешил, хотя уже кончался сентябрь, а значит, в Мариинском театре давно шли спектакли. По его совету Нижинский отправил в контору рапорт о болезни и как нарочно встретился с Крупенским в Гранд-Опера. Крупенский отписал Теляковскому о встрече, о том, что Нижинский при

виде его смутился, «покраснел, как рак» и тут же исчез. А Теляковский праведно разгневался, запомнив это и Нижинскому и Дягилеву.

Тем временем петербургские газеты вяло обсуждали дела «русского Вестриса».

«Что, вы думаете, больше всего понравилось французам?» — вопрошал один репортер. И недоуменно сообщал: «Оказывается, их не столько поразили наши балерины... сколько наши танцовщики со своими головоломными полетами и скачками». За разъяснением пришлось обратиться к Гердту, и тот подтвердил, что причиной всему действительно «прыжки и полеты»: Нижинский «ухитряется даже некоторое время оставаться в воздухе». Почтенный ветеран Мариинской сцены ничуть не думал умалить достоинства младшего собрата. Напротив, он откровенно признался: «В молодости и мне приходилось так прыгать, хотя я не достигал искусства Нижинского». Дальше пресловутых прыжков воображение Гердта и его интервьюера не поднялось.

Немного погодя другой репортер высказал догадку, что после «заграничных успехов» Нижинского театральное начальство рискнет поставить для него балет, который позволит «артисту вполне обнаружить лучшие стороны его дарования». Но и тут вышло, что под «лучшими сторонами» подразумевалось все то же: «необыкновенный баллон и редкая элевация».

6 октября интервьюер «Петербургской газеты» описал свои впечатления от встречи с вернувшимся накануне «современным Вестрисом».

«Скромно одетый, застенчивый, совсем мальчик по внешности, Нижинский не похож на героя блестящего русского сезона в Париже, имевшего в современном Вавилоне такой громадный успех. Говорит он, как ребенок: волнуется, краснеет, как будто стесняется своим положением «знаменитости».

Ответы «знаменитости» были в самом деле лаконичны.

Да, он опоздал в Мариинский театр из-за болезни. Да, он не ждал такого успеха за границей. Да, сознание, что от его танцев во многом зависел успех парижского «сезона», придало ему силу. Он перечислил балеты, в которых выступал. Нет, он отказался танцевать на сценах кафешантанов, так как там «не место артисту императорских театров, дорожащему репутацией». И не утаил, что получает на казенной сцене девятьсот рублей в год, — тут интервьюер воскликнул: «В сравнении с заграничными окладами — это гроши!»

Дирекция газетную шумиху на заметку брала, но не собиралась ни повысить оклад Нижинского, ни ставить для него балеты. «Петербургская газета», поддерживая свою славу городской сплет-

ницы, сообщила уже в декабре, что сбор от предстоящего бенефиса кордебалета будет по обыкновению разделен между актерами, которые получают меньше тысячи рублей в год, а значит, и Нижинскому предстоит участвовать «в бенефисном пироге». И опять-таки «Петербургская газета» отпускала из номера в номер банальные похвалы «танцору вне конкуренции» Нижинскому. В pas de deux с Егоровой из «Царя Кандавля» он поразил рецензента «гигантскими прыжками чуть ли не через всю сцену», в pas de deux с Карсавиной, вставленном Легатом в «Тщетную предосторожность», он летал, что называется, «по поднебесью». Да ничего другого и нельзя было сказать об этих pas de deux.

Разные обстоятельства играли роль в том, что судьба танцовщика казенной сцены являла разительный контраст с судьбой звезды дягилевских гастролей. Тут обнаруживались и субъективные, и объективные причины.

Субъективные причины поставили Нижинского в фокус вражды Теляковского с Дягилевым. Вражда обострилась после парижского успеха, и Теляковский негласно и гласно вымещал на Нижинском свои претензии к его могущественному другу. В дневниках он теперь именовал его не иначе как *Нежинским* и охотно подхватывал все связанные с ним сплетни. По службе он не прощал ему ни малейшей провинности. Падкие на сенсации газеты отмечали и штрафы, коим подвергали Нижинского, когда опаздывал на репетиции, и задержки в повышении по лестнице балетной иерархии.

Объективные причины касались петербургского балета вообще. Он давно уже претерпевал застой. Его официальный балетмейстер Легат все основательнее выказывал консервативность своих позиций. А Фокина без конца проверяли, побаивались открыть ему поле действий. Многим постыла эта рутинная Анна Павлова все чаще поговаривала, что ей до смерти наскучили повторы одних и тех же ролей, хоть роли и были главными. А в январе 1910 года она покинула Мариинский театр, чтобы возвращаться туда только в качестве гастролерши. Большинство труппы, однако, держалось за традиции, которые, бесспорно, были великолепны, да и публикой ценились. И не без причин считало, что со старого не спросится, а на новом ведь и осечка может быть.

В качестве новинок раз в год предлагались потому постановки Легата. Новизна их была сомнительна. Легат давно понял, что способности исполнителя и учителя, даже превосходного, еще не означают способностей балетмейстера. Он был, между тем, порядочным человеком. Но, верно, и порядочный человек не всегда находит в себе силы отказаться от того, что ему прямо-таки навязывают. А навязывали ему ни больше ни меньше как балетную

труппу, любимую им превыше всего, да еще тем самым преграждали путь сопернику — талантливому, но инакомыслящему. И Легат, все осторожнее пробуя себя в оригинальных постановках, встал на путь возобновления классики. А так как классика в лучших своих образцах со сцены Мариинского театра не сходила, он возобновлял балеты поплоче, так сказать, классику второго сорта, что, собственно, уже и классикой-то не являлось. Это устраивало академическую часть труппы, дирекцию и тех, кто дирекцией распоряжался.

К двадцатилетнему юбилею Преображенской, на 29 января 1910 года, Легат возобновил балет Петипа «Талисман», благо и музыка Дриго к нему была неплоха. Балет этот, правда, еще на премьере, в 1889 году, особого успеха не имел, а покойный юморист Лейкин, все в той же бессмертной «Петербургской газете», заметил тогда устами одного из своих персонажей: «Балет-с. А что он обозначает — решительно понять невозможно. Да и то сказать, в драме люди хоть человеческим языком разговаривают, а тут ногами. Ну-ка, разбери, что ногами говорят! И без тумана-то ничего не разберешь, а тут нарочно затуманено».

Сюжет «Талисмана» был действительно туманен и в высшей степени нелеп. Дочь воздуха спускалась на землю, влюблялась в смертного и теряла... талисман, звезду, при помощи которой должна была вернуться на небо. В похождениях ее сопровождал и оберегал Ураган. Эту роль на премьере исполнял Чекетти. Теперь Легат поручил ее Нижинскому.

Нижинский по-своему, не демонстративно, любил Легата еще с тех пор, как тот решил его судьбу на приеме в школу. Но на репетициях ему было трудно поверить в серьезность предложенных учителем задач. Ураган назывался теперь богом ветра Вайю. Исполняя обязанности стража, он переодевался по ходу многоактного действия в брамина. Раджа, влюбленный в дочь воздуха (его, откровенно пофыркивая, изображал Фокин), приказывал слугам устранить надоедого брамина. О проделке слуг лейкинский персонаж докладывал как о смертоубийстве «на особенный манер», объясняя: «Ни левольвера, ни кинжала, ничего этого, а просто спаивают до смерти». Последнее было не так уж точно, потому что, проспавшись, брамин оживал.

Танцовщик XX века добросовестно старался оправдать тяжело-весные наивности балета XIX века. Своим безошибочным чутьем Нижинский уловил, что персонаж, созданный в год его рождения танцовщиком-гротеск Чекетти, может несколько измениться в плане новейшей поэтики танца. Как бы то ни было, белая чалма, с которой свисали нити жемчуга, белый атласный с золотыми полосами костюм Вайю, написанный художником Шервашидзе не

без оглядки на раба Армиды у Бенуа, Нижинскому, как с ним случилось, помогли. Смуглый индийский юноша был волшеббно красив, а академические графяреты сочиненного Легатом танца вдруг обрели у него угловатый и одновременно плавный рисунок. Глупейший Ураган преобразился в загадочное существо, олицетворившее стихию ветра. Фокин, естественно, приревновал к тому, что танцовщик перенес в легатовский балет приметы его, фокинских образов. Но даже негодую, он оставался художником, и кое-что ему, по-видимому, запало. Через два года, в балете «Синий бог», сочиненном на музыку Рейнальдо Гаиа для очередного парижского «сезона», он стилизовал в духе индийской скульптуры столь рассердивший его образ Урагана. И, между прочим, напрасно перечеркнул то, что восхитило зрителей «Талисмана» в Нижинском, — летучий прыжок, которым Легат воспользоваться не преминал.

В какой-то мере Нижинский премьеру «Талисмана» спас. Вайю — Ураган появлялся в образе такого стремительного вихря, что, по отзыву рецензента, ему, «казалось, была узка сцена Мариинского театра». Вайю — брамин с наивной грацией — поддавался на происки слуг раджи, томно и картинно засыпал, осушив последнюю чашу, и другой рецензент восторженно высказался о выразительности всех его мимических сцен.

Но за Ураганом последовали опять бесконечные *pas de deux*, и к середине казенного сезона с Нижинским начало что-то твориться.

Он стал пропускать уроки у Легата, все чаще сказывался перед спектаклем больным, а выходя на сцену в академическом репертуаре, танцевал с капризной вялостью. Рецензенты это тотчас отметили. Одни сокрушенно охали: «Как бы болезнь не повлияла на развитие его прекрасного таланта». Другие пеняли, что танцовщик «почему-то очень редко появляется теперь на сцене», что он постоянно «не в настроении», а танцы его кажутся «какими-то распатанными».

Но Нижинский, время от времени, спутывал рецензентам карты. Стоило афише объявить «Павильон Армиды» или «Шопениану», болезнь его снимало как рукой. Он репетировал в полную силу, демонстрируя вдруг неожиданные технические приемы и ловкость. Назавтра газеты признавались, что танцовщик «был вчера в большом ударе», и, рассыпаясь в похвалах его «силе» и «удивительной легкости и мягкости», описывали, как «воздух поддерживает его и мешает ему опуститься на землю».

Разгадка заключалась в том, что Нижинский стал работать с Чекетти. Тот давал частные уроки, и многие премьеры императорского балета пошли к нему на выучку. Дягилев уговорил

Нижинского последовать благому примеру и часто сопровождал его в маленький зал, занявший половину квартиры итальянского маэстро.

Там в эти часы не появлялось никого, кроме Чекетти и его жены. Пара эта была прелюбопытной. Сам Чекетти, седой, как лунь, и ставший к старости словно бы еще ниже ростом, сохранял живой темперамент. Обычно ласковый и веселый, он превращался на уроках в сущего демона и без стеснения пускал в ход палку, если «первые сюжеты» Мариинской сцены не понимали его с полуслова. Синьора Чекетти, которую при учениках сам маэстро величал «мадамой», умеряла ровным характером пылкий нрав супруга и, привычная к бродячей жизни, то и дело налаживала в ней необходимый комфорт.

Дягилев любил сидеть спиной к зеркалу, откинув большую голову на высокую спинку деревянного стула, и наблюдать за перипетиями урока. Грозный учитель становился с Нижинским непривычно кроток и, насвистывая танцевальные мелодии, сияя иссиня-черными глазами, придумывал все новые трудности для ученика, чудесно воплощавшего его мечту об идеальном танцовщике. А ученик раскрепощался как никогда и ни с кем. Он даже становился словоохотлив, обсуждая тот или иной прием, заставляя Дягилева думать, что ведь есть же в его натуре доверчивость, открытость, податливость к ласке.

Хитрый фокус вершила в те поры история балетного искусства. Нижинский, возродивший классический мужской танец, скоро должен был от него отказаться. Ведь именно тогда, постигая вершины мастерства у Чекетти, последнего в вековой веренице виртуозов, он начал на сцене пренебрегать образцами «чистой классики». Дягилев, отнюдь не только в пику конторе императорских театров, внушал Нижинскому презрение к вскормившему его репертуару. Он искренне полагал, что репертуар этот дело мертвое, и потому поощрял Фокина в поисках живописно естественной пластики, где не было места тем фиоритурам, в которых упражнялся Нижинский под руководством Чекетти и которые ему, Дягилеву, чрезвычайно сами по себе нравились.

По-своему Дягилев был прав. Он, как всегда, остро чувствовал и знал, что нужно в данный момент времени. А время, застигнув академический балетный театр на холостом ходу, потребовало кардинальной отмены многих его эстетических норм. Но потребовало на короткий срок. Классический танец возродился так скоро, что тому же Дягилеву предстояло привести к постаревшему еще на десять лет Чекетти молодого танцовщика Лифаря, который, по собственному признанию, являл собою полного

в этом танце невежду. Нижинскому тогда было немногим больше тридцати лет, но он уже удалился в легенду. Однако время и Дягилев опять взяли свое. Время выдвинуло новые таланты русской школы, и те объявили устарелой теперь эстетику Фокина. Дягилев предоставил этим талантам возможность обосновать эстетические контрреформы. Лифарь, словно заново вылепленный Чекетти, воплотил идеи, воздвигнутые на почве обновленного классического танца. И танец, как феникс, возник из пепла принесенных жертв. Пепел был необходим. В пылавших ради него кострах плавился материал, на котором поднялся новый классический танец. Ну, а поставщиком материала явился хореограф Нижинский, отказавший танцовщику Нижинскому даже в той толике классических норм, без какой Фокин обойтись не мог.

А сейчас еще кончался в Мариинском театре сезон и шла подготовка к парижским гастролям 1910 года.

Члены дягилевского «комитета» заняли свои места за круглым столом, у кипящего самовара, — рыцари, гордые победой и готовые к новым походам.

Рядом с Бенуа сел корректный и молчаливый Вальтер Федорович Нувель. Превосходный музыкант, он был одним из основателей кружка «Мир искусства». Друзья со школьных лет, они с Бенуа называли друг друга Валечкой и Шурой. Бакст примостился поудобнее, положил перед собою лист бумаги и тут же принялся рисовать. Добродушно улыбался всем седовласый генерал Николай Михайлович Безобразов. Он был искушенным балетоманом еще тогда, когда Бенуа юнцом приобщался к таинствам Терпсихоры, и здесь присутствовал как почетный покровитель новаторов. Фокин, блестя глазами, что-то горячим шепотом объяснял Сергею Леонидовичу Григорьеву. Тот же старался не обращать на себя внимания. Он был артистом кордебалета, притом бесцветным, но Дягилев заподозрил в нем способности администратора и, как всегда, не ошибся: Григорьев сохранил пост режиссера на все двадцать лет дягилевской балетной антрепризы.

Няня разлила чай. Дягилев раскрыл толстую тетрадь в черной коже, полную записей и заметок, заговорил. . .

Он сказал, что после феноменальных успехов прошлого года надо разборчиво продумать план кампании. Балеты будущего «сезона» должны быть не менее новы и не менее интересны. Было бы прекрасно показать парижанам что-нибудь русское, сказочное. Да, собственно, он уже просил Анатолия Константиновича Лядова, учеником которого по классу гармонии был в Консерватории, сочинить музыку на сюжет Жар-птицы.

Тут Нувель деликатно вставил, что Лядов известен своей медлительностью, как бы не подвел. Но Дягилев перебил.

Для второго балета, продолжал он, можно бы взять «Шехеразаду» Римского-Корсакова, и, сделав паузу, добавил, что только смущает его третья часть этой симфонической поэмы. Она не интересна, а главное, не танцевальна. Пожалуй, придется купировать.

Нувель пробормотал что-то насчет «варварства», но, пожалвав плечами, пошел играть «Шехеразаду» в четыре руки с Дягилевым. Фокин облокотился на рояль, пока они играли, и вскоре согласо закивал в такт.

Воротясь к столу, Дягилев сказал, что нужны еще два балета. Он оглядел всех и остановился на Бенуа. Тот поколебался и неожиданно произнес: «Жизель». Дягилев поднял брови. Ну да, Жизель, спокойно продолжал Бенуа. Как славно было бы вернуть французам их классику... К тому же музыка Адана — прекрасна.

Дягилев продолжал морщиться. Французы, полагал он, ждут, чтобы их удивляли. А кого удивит «Жизель»?

Он записал в тетрадь «Шехеразаду» и «Жар-птицу», оставив открытым вопрос о двух других балетах.

Вечером Дягилев рассказал Нижинскому о заседании. Танцовщик молчал. Дягилеву захотелось узнать его мнение. Тогда тот, неловко подбирая слова, промолвил, что еще в школе мечтал о «Жизели». Ему кажется, все, кто танцует, не понимают, какой Альберт. Он вовсе не просто так... не просто обманул девушку, чтобы развлечься. Он искал... Он должен искать красоту...

На следующей встрече комитета Бенуа опять вспомнил «Жизель». Дягилев как будто не расслышал. Безобразов, чей бас не услышать было невозможно, поддержал художника, заметив, что ведь эта жемчужина старой классики прекрасно заблистала бы по контрасту с эффектами фокинских новшеств. Тогда Григорьев осторожно заметил, что труппа знает «Жизель», а потому на ней можно выиграть время для репетиций других балетов. Дягилев перевел глаза с Григорьева на Бакста.

Тот оторвался от наброска женской фигуры: он «наряжал» ее тонкую, как в модном корсете, талию и пышные бедра в прозрачную рубашку и стилизованные шаровары... Бакст торопясь заговорил не о «Жизели», а о шахе, который, — здесь Бакст изобразил целую пантомиму, — застав изменщицу жену в объятиях «невероятного, невероятного» негра, прикажет перерезать весь гарем.

Дягилев под общий смех махнул на Бакста рукой и повернулся к Нувелю. От него он услышал, что, располагая такими силами, как Павлова и Нижинский, стоит пойти на риск. Известно, какова Павлова в роли Жизели. А Нижинский, которого

в здешнем театре так не ценят, может в роли героя (Григорьев подсказал — «Альберта») именно удивить,— Нувель подчеркнул,— удивить и французов и кого бы то ни было.

Дягилев задумчиво играл моноклем. Бенуа, зная, как любит «Сережа поактерствовать», заподозрил вдруг, что все уже решено, «Жизель» попала в репертуар «сезона», но почему-то это пока секрет.

Дягилев же резко переменял тему: будет «Жизель» или не будет, но четвертого балета все еще нет.

Четвертый балет обнаружился явочным порядком благодаря Баксту. Года два уже в Петербурге выходил журнал «Сатирикон». Среди множества всяких журналов — иные существовали десятилетиями, иные, возникнув, тут же исчезали — этот сразу привлек к себе интерес читающей публики. Заинтриговало его название, напомнив о «Сатириконе» Петрония. Оно обещало скептический взгляд на действительность, а с ним — свободу форм и, значит,— свободный выбор и разнообразие тем. Редакция журнала была преимущественно молодой, но насчитывала уже достаточно талантов — прозаиков Аверченко и Тэффи, поэтов Сашу Черного, Потемкина, Агнивцева, художников Ре-Ми, Радакова. Первый номер гарантировал подписчикам в будущем ядовитый смех и хлесткую, как бич, сатиру. На его обложке Бакст изобразил Зевса, который обрушивал охапки молний на улицы унылого современного города.

Обещания «Сатирикон» выполнял. Но среди острых политических выпадов и издевки над буднями обывателей в нем ютилась лирическая тема, а за ней — желание бежать в смех и от политики и от постылых будней. Ее декларировал Саша Черный в стихотворении «Оазис»:

И смех — волшебный алкоголь,
Наперекор земному аду,
Звеня укачивает боль,
Как волны мертвую наяду.

Миriskусники тоже мечтали о волшебных «оазисах». И получилось естественно, что редакция «Сатирикона», решив дать бал в зале Павловой на Троицкой улице, обратилась за «волшебным алкоголем», не смеха, правда, а скорее призрачной улыбки, к Баксту, а тот привлек Фокина.

Устроители бала рассчитывали на самую непринужденную атмосферу в духе парижских художественных кабаре. Но публика, поднимаясь по лестницам в главный зал со сценой и в прилегающие к нему фойе, мрачновато поглядывала на развешанные по стенам гигантские карикатуры и выстроенные там и сям

эстрады. На эстрадах хлопотали хозяева. Они то появлялись, то исчезали, меняли костюмы и маски. Но все это, как волны о каменную гряду, разбивалось о равнодушие гостей.

На гребне волн, уже под утро, всплыл придуманный Бакстом и Фокиным аттракцион.

В главном зале пианист заиграл шуманский «Карнавал», раздвинулся занавес, и на сцене, вокруг дерева и стоящей под ним скамьи, «как в сонном видении» — по словам одного из гостей — замелькали дамы в кринолинах и капорах, кавалеры в белых цилиндрах.

В их изысканный променад затесался Пьеро. Зрители узнали осыпанное пудрой узкое, горбоносое, нервное лицо известного режиссера, зашептали: «Это Всеволод Мейерхольд». Пьеро нескладно, не по-балетному, размахивал длинными рукавами белого балахона, увязывался за красотками. Но те, смеясь, ускользали, подхваченные спутниками.

На сцену выпорхнула девушка, замаскированная бабочкой, принялась дразнить Пьеро, чертя летучие круги. Ему показалось, что он накрыл бабочку широкополой шляпой. Он стал укачивать добычу и заплакал, увидев, что ласкает фантом.

Новая пара растормошила и ускорила меланхолический ход действия. Арлекин в нарисованной, как бы ставшей его вторым ликом полумаске и фарфорово нарядная Коломбина выбежали, будто заведенные невидимым механиком. Она мелко семеня на пальчиках. Он, обняв ее, подпрыгивал, легкий, как пламя свечи. Фантастический бег сменился фантастическим объяснением в любви. Насмешливо-нежный Арлекин вынул из груди сердце, чтобы бросить его к ножкам Коломбины. Потом он разыграл ревность и превратился в радужный волчок: пестрые ромбы трико слились и проступили снова, только когда Арлекин замедлил вращение, чтобы с финальным аккордом усесться на полу.

Коломбину и Арлекина тоже узнали, заговорили о таинственной прелести Тамары Карсавиной, о танце Нижинского...

Пары карнавала смешались в вальсе, сбежали со сцены по боковым лесенкам в зал и вовлекли зрителей в свой хоровод.

Но Арлекин, который таки опьянил танцем «наперекор земному аду» сатириконовцев и их гостей, почти сразу подхватил под руки Коломбину и Бабочку, убежал с ними за кулисы. Вацлав и Бронислава Нижинские проводили Карсавину домой.

Теперь Нижинский называл Карсавину Таточкой. Их связывало дружелюбие партнеров, выработанное привычкой. Они постоянно танцевали вместе, а вскоре, судя по многому, им предстояло возглавить будущие гастроли, так как Павлова явно собиралась порвать с дягилевской антрепризой. Тому были разные

причины, но две относились непосредственно к самой антрепризе. Прежде всего, Павлову, чем дальше, тем больше, не устраивал фокинский репертуар. Не устраивала тема роковой, бездушной красоты, проступавшая в нем упорнее и чаще. К тому же, как бы ни увлекалась Павлова поисками нового, классический танец оставался воздухом, в котором привольно дышалось ее таланту. А Фокин все настойчивее отвергал танец в его беспримесных формах.

Вторая причина была не принципиальной, но для Павловой важной: балерина не любила делить успех. Павлова, увы, ревновала к Нижинскому, и он, вовсе на то не посягая, виделся ей соперником — претендентом на первенство.

После отъезда Павловой в Америку газеты запестрели отчетами о ее триумфах. Понемногу в печать проникали слухи о ее сборах в Лондон с приглашенным в партнеры Мордкиным.

Напротив, Карсавина, что называется, нашла себя в фокинских балетах: ей как раз imponировали и вариации на тему рокового соблазна, и пластика, уводящая от академических норм. Кроме того, Карсавина чуждалась каботинства, свойственного даже великим актерам. Вспышки гордыни и детских обид — как знать, не представляют ли порой такие вот вспышки изнанку творческих озарений? — ее не посещали. Благородная и томная красота звезды второго и многих последующих сезонов сияла ровно. Даже потеряв терпение в момент художественного спора, Карсавина не была способна, как Павлова, на истерический всплеск и разрыв, хотя ей случалось, уступая, плакать.

Она запомнила слезы, пролитые на репетициях «Жизели», которая вошла-таки в программу второго «сезона» вместе с «Жар-птицей» Стравинского, «Шехеразадой» и «Карнавалом».

Нижинский был занят всюду, кроме «Жар-птицы». Но увлекся, особенно и по-новому, «Жизелью». То бессознательное «вживание» в роль, что подметил в танцовщице Бенуа, перешло здесь в трудные раздумья — задолго до репетиций. «Жизель», кстати, репетировали мало. Фокин был поглощен постановкой «Шехеразады» и «Жар-птицы», переделками «Карнавала»: тут он проявлял чудеса выдумки и упорства, а «Жизелью» занимался по обязанности.

Зато Нижинский, которому Дягилев советовал то послушать в концерте композиторов-романтиков, то почитать — вдруг Гофмана, вдруг Шекспира, а вдруг и Метерлинка, — неожиданно пустился писать.

От записей не уцелело ни строчки, а позже, в дневниках, Нижинский о «Жизели» не упомянул, хотя с ней связывалось многое. Выступление в «Жизели» на сцене Мариинского театра стало поводом к почти полицейской расправе с танцовщиком. Но

сначала «Жизель» не поняли в Париже и она не получила должного признания на экзотическом фоне фокинских балетов. А роль героя «Жизели» вынашивалась Нижинским как некий сгусток поэтических помыслов, как первый выход в самостоятельное творчество. Не было ни помех, ни посторонних влияний. Фокин работал над своим и не вмешивался. Дягилев с интересом наблюдал, как зреет художественная мысль в доселе робком исполнителе чужих воле. И Нижинский, знавший с детства разных Альбертов, начал искать своего.

Его не устроил облик избалованного графа, соблаздившего ради забавы невинную крестьянку. Не увлекло и раскаянье героя, принимающего прощение мертвой возлюбленной. Романтическая тема балета XIX века, тема искупительных мук всех этих Альбертов, Зигфридов, Солоров казалась ему простодушной, больше того — изжитой в прежнем, узаконенном виде. Актеру был важен не грех и нравственное от него очищение. Грех подразумевался как условие, необходимое в поисках самого себя.

Герой его полагал красоту единственной ценностью в мире, но не считал, что она способна спасти мир, и спасти красоту не собирался. Пылко любя красоту, он оставался мечтателем, бездейственно ищущим в ней сокровенный смысл, обнаруживал в этом своего рода расщепленность души и нечаянно сближался с лирическими героями символизма. Жизель виделась Альберту Нижинского примерно так же, как виделась Поэту блоковской драмы Незнакомка, то есть лишь как отчужденное воплощение его собственных духовных смут.

Но, обращая конкретную героиню старинного балета в символ, танцовщик натолкнулся на отчаянное сопротивление партнерши.

Когда началась репетиция второго «сезона» между Карсавиной и Нижинским, обычно таким податливым, разгорелись ссоры. Она шла за Бенуа, нарядившим Жизель в костюм времен Готье и Карлотты Гризи, шла по давно утвержденным мизансценам, и ей хотелось, чтобы Жизель вызывала отклик Альберта своим детским кокетством, внезапной сердечной дурнотой во время танцев, наконец сумасшествием, вызванным его изменой. А Нижинский задумчиво грыз ногти и, как бы издали ее созерцая, не спешил включаться в пантомимный диалог.

Она пробовала настаивать, напоминать, что вот здесь и здесь Альберт ведь должен подойти к Жизели. В ответ он нехотя бормтал, что знает порядок роли.

Кончилось это горьким плачем Карсавиной, ничуть Нижинского не смягчившим. Дягилеву пришлось пройти на сцену и, обняв Карсавину за плечи, увести за кулисы. Не склонный к сантиментам, он тут принялся ее утешать и даже снабдил соб-

ственным носовым платком. Нижинский не капризничает,— говорил он,— не капризничает, а ищет. У него написаны «тома исследований» о роли Альберта. Карсавиной легче от того не стало, и осушив слезы, она внутренне осталась неутешной.

4 июня 1910 года в здании Гранд-Опера открылся второй «сезон». Публика, с бою бравшая билеты, ждала, что ее «удивят». Появиться на премьере русских стало теперь уже делом чести для многих снобов. (Еще бы! Даже Марсель Пруст покинул ради того свое добровольное заключение!) И Дягилев удивил, дав по огромному залу первый залл ослепительной «Шехеразадой». Прошли годы, а французские туристы, ступая на берег восточных гаваней, все восклицали: «Это же совсем как русский балет!», разумея гармонии «варварских» красок Бакста. Но пестрота «Шехеразады» была не просто пестротой восточного базара. Воздухом роковой страсти пахнуло в зал от изумрудно-зеленых с золотом и чернью драпировок сцены, от душных сочетаний оранжевых, синих, розовых, темно-красных костюмов. И действие потекло в излюбленных Фокиным, нагнетающих драматизм контрастах.

В ленивых ритмах заплясали перед шахом одалиски. Шахриар — один из знаменитых мимов русского балета, Алексей Булгаков — был мужественно величав, но словно снедаем мрачной мыслью, и, медля отбыть на охоту, торжественно прощался с султаншей Зобеидой. Распростертая среди подушек, медлила и она. Зрители узнали в ней Иду Рубинштейн — Клеопатру прошлого «сезона». Узнали ее загадочную неподвижность и еще более загадочную «немногословность» пластики, когда она, наконец, поднялась и пошла, чуть раскачивая в каждом шаге узкое тело, ослабленно откидывая маленькую, гордую голову. Прямо ступали ноги в шароварах, схваченных у щиколоток и колен драгоценными повязками, локти прижимались к бедрам, отрицая своей угловатостью балетный канон.

«Она прекрасна чересчур, словно настойка ядовитых благоволий»,— придумал и запомнил для будущей рецензии поэт и художник Жан Кокто. Ровесник Нижинского, он проходил искус русских балетов и скоро был оценен Дягилевым.

Шах покинул гарем. Жены, в повторах гибкс вьющейся мелодии, под которую забавляли своего господина, плясали теперь перед евнухом, умоляя, приказывая, шепча о своем желании. Наконец, тот отпер бронзовую дверь. Снимая истомность ритмов, вбежали индусы в бронзовых одеждах, подхватили и увлекли на подушки нетерпеливых красавиц. Из серебряной двери появились черные негры в серебре, и сцену заполнили новые пары. Тогда Зобеида указала евнуху на золотую дверь жестом протязным и властным. Евнух нехотя повернул ключ, и на пороге,

контрастно потокам бронзовых и серебряных толп, появился один только негр, но негр, как мечталось Баксту, невероятный.

Светло-серый, в шароварах из легкой, льющейся золотой ткани, он одним прыжком перескочил на ложе Зобеиды. По продолжительности прыжка все поняли, что это Нижинский. К тому же танцовщик опять изображал раба — третьего после «Армиды» и «Клеопатры», и опять его раб был прихотью царственной хозяйки. Только теперь то был уже не паж и не котенок. «Прекрасный зверь из тигровой породы, сильный, вкрадчивый, с детской усмешкой», — записал о сером негре Левинсон: поклонник русской классической школы неуклонно приезжал на каждый парижский «сезон».

Серый негр стал центром оргиастической пляски, протагонистом излюбленной фокинской вакханалии. Заплетая и расплетая пестрый хоровод, разгораясь, ширясь, пляска подошла к немислимому пределу, за которым наступил внезапный слом. После мертвой паузы в оркестре и на сцене в гарем вошел Шахриар. Охота была уловкой, подсказанной ему ревнивым братом. И вот он гневно подал воинам знак.

Снова, уже не в любовном, а в смертном объятии сплелись тела, и среди них, повинувшись инстинкту, взлетал в гигантских прыжках негр. Он спрятался за огромной курильницей, выскочил оттуда, как заяц из засады, заметался, окруженный воинами, и, сраженный ударом кривой сабли, подскочил в предсмертной конвульсии зверя, убитого в пору весеннего брожения сил.

В антракте любители метафор вспомнили и «тигра», и «зайца», и «извивающуюся, сверкающую рептилию», и «птицу, бьющуюся о прутья клетки». Кокто, полный юношеского пыла, не сдобреного еще и каплей сарказма, преподнес вскоре читателям журналу «Комедия» в одном пассаже целый букет сравнений: «Он прыгает, как молодой хищник, запертый раньше в темноте и опьяненный светом. Он внезапен, как тигр; он шатается от счастья; он испускает немые крики всем своим темным лицом, озаренным яркими зубами, и, сладострастный, растягивается на подушках, где его золотые шаровары струятся, как рыба, сверкающая на солнце».

Все было правдой, но правдой, лежавшей на поверхности. Парижская культурная элита не ведала, что на сцену ее исконного театра проникли темы русской поэзии, что Шахриар Булгакова и серый раб Нижинского явили собой эхо акмеизма: один, разъедаемый рефлексией, другой, подвластный только инстинкту, — оба оставались игрушками судьбы, и ни тому, ни другому не дано было всецело владеть тайнством красоты. Впрочем, сознательных целей не ставили ни авторы, ни актеры. Тема возникла стихийно.

Нижинский покорялся в «Шехеразаде» любой указке постановщиков. Он покорился Фокину и в сочинении восточного танца на музыку Синдинга для дивертисмента под названием «Ориенталии». А тот обращался с его телом, будто с податливой глиной, лепя одну за другой все более причудливые позы. Бакст, наблюдая процесс, улыбался, шурился, поспешно набрасывал карандашом мотивы ткущегося на глазах орнамента, и, пробуя то так, то эдак, расцветчивал этот орнамент из движений Нижинского.

На спектакле перед зрителями предстало существо, казавшееся посреди пустой сцены статуэткой древнего восточного божества, слишком маленькой статуэткой для такой большой ниши. Золотой казакин, розовые шаровары до колен, голубые чулки и кисть зеленого шелка, спускающаяся с золотой шапочки на нармяненную щеку, начинали переливаться и гореть в игре извилистых жестов: вытягивалась, удлинялась шея, под наведенными дугами бровей уходили к вискам глаза, таинственно были сжаты губы, и пальцы, отгибаясь, свиваясь, творили узор, как бы обвивавший угловатые и гибкие линии медленного танца.

К исходу второго спектакля стало модным говорить о бестиальности созданий Нижинского. Называли сверхъестественным Арлекина, объявляя «наименее похожим на человека» существо «с телом, подобным стальной пружине» и воплощающее «душу плутовства». Превозносили бестиальность раба. Восхищались бесстрастной загадкой восточного божка.

Нижинского восторги угнетали. Боязнь людей не отменяла надежды с ними сблизиться. Но такая возможность становилась все менее реальной. Им любовались издали, как дорогой игрушкой. Для встречи с ним готовились, чтобы потом похвастать знакомством с знаменитостью. К нему и обращались только через Дягилева. А тот выбирал и отбирал.

Дягилев приказал Василию доставить Нижинского к художнику Жаку-Эмилю Бланшу, а там Василий облачил его в костюм божка, и пока фотограф устанавливал на лужайке английского сада свой треножник, Бланш делал наброски. Дягилев поехал с Нижинским на файв-о-клок к Миссе Серт, где танцовщика усадили за рояль с Равелем, чтобы опять-таки фотограф запечатлел вместе два юных таланта. Дягилев приводил в уборную Нижинского важных господ и разодетых дам. Те сюсюкали, точно с немелю еще лепечущим ребенком, а он, заученно улыбаясь, чувствовал, как превращается в маску его человеческое лицо. Постепенно в нем крепло сознание безысходного одиночества и зарождалась мысль о личине вечного клоуна. Мысль гнетущая, неотвязная и напомнившая потом о себе в дневниках, в уже преобразженном толковании себя «клоуном Бога».

Люди привыкли искать на лице Нижинского следы сценических масок. С этим ничего нельзя было поделать. Тогда он попробовал начать с другого конца. На представлении «Жизели» он вышел без всякой «маски».

В первый раз он не слился полностью с эскизом, предложенным Бенуа для выхода Альберта. На эскизе жеманно красовался кудрявый юноша в романтическом костюме, известном в балете под названием костюма «трубадура». Нижинский беспрекословно примерял этот костюм и в вечер спектакля натянул желтое трико, надел рубашку с круглым отложным воротником и мягкими, с кружевными манжетами, рукавами, а поверх — короткий колет с прикрепленным на бедре кармашком-сумочкой. Но кудри темного парика он самовольно растрепал, отбросил назад небрежными прямыми прядями. И на подмостки вышел не избалованный и аккуратный красавчик, а одержимый неотвязной мечтой поэт.

Следуя партитуре роли, он вызвал на свидание Жизель. Но в перипетиях любовного диалога тут же наметилась та особенность поведения героя Нижинского, с которой Карсавина вынуждена была смириться. Танцовщик, недавно увлекавший в «Шехеразаде» первозданной необузданностью темперамента, теперь будто боялся прикоснуться к партнерше, показывая, как наблюдает его герой в девушке Жизели некий мир, притягивающий и пугающий своей чистотой. Альберт задумчиво улыбался, следя за гаданьем Жизели на ромашке, удивленно пресек посягательства соперника. Безумие и смерть Жизели вызвали у него отчаяние, как у Гамлета, безвинно виноватого в безумии и смерти Офелии. Лирический герой французского балета 1840-х годов прожил в России больше полувека, сохранив неизменными за крепостными стенами императорского балета характер, манеру поведения, взгляд на мир. Но на сцену театра, в котором он родился, этот герой принес в лице Нижинского сложность русской современной лирики. Он как бы воплотил недавно высказанную мысль Блока о том, что «в лирике закрепляются переживания души, в наше время, по необходимости, уединенной. Переживания эти обыкновенно сложны, хаотичны; чтобы разобраться в них, нужно самому быть «немножко в этом роде». Нижинский был «немножко в этом роде», а потому «Жизель» открыла путь к сложному сплаву переживаний.

Второй акт, не отменив сложности, снял хаотичность «отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения»: ведь в этом акте и вообще действие «Жизели», покинув драматическую форму, выливается в область чистой лирики. Альберт Нижинского, сменив костюм, казалось, сбросил и сомнения. Он вышел, закута-

ный в траурный плащ, забыв, что из рук его готовы рассыпаться белые цветы, и медленно пересек сцену, направляясь к могильному кресту Жизели. Под плащом квадратный ворот бархатного колета низко открывал шею, в прорези рукавов выбивалась белая рубашка. Снова трубадур, но трубадур — рыцарь Прекрасной дамы, призрака, рожденного его же фантазией. Когда призрак явился, лицо Альберта осветилось, как лицо поэта, воплотившего в звуки и рифмы реявший в сознании образ. Вскинув руку жестом ошеломленным и восхищенным, он стремился удержать неясный фантом. Он мог бы сказать словами Пелеаса: «Я был в тревоге, я искал везде в доме, я искал везде в поле... Я не находил красоты... И вот я нашел тебя!» Гораздо больше герой Метерлинка, чем герой Готье, этот Альберт не испугался мстительных виллис. Они тоже были порождены его собственной поэтической мечтой, порождены, чтобы аккомпанировать полету вдохновения, зримо осуществленному в танце.

Танец же звучал, как классическая музыка, озаренная изнутри новым смыслом и потому блистающая во всем совершенстве форм. Строжайший педант не нашел бы в нем повода для придирки, так правильны были приемы, безукоризненны положения тела в воздухе и на полу, устойчивы и точны остановки. Но мастерство как бы разумелось само собой и для исполнителя само по себе ничего не значило. Всплеском набирающего силу откровения разрежала сцену летучая диагональ кабриолей, туры закружили грезящего наяву героя, и он оборвал их внезапно, упав на колено перед явленной ему красотой.

Кто мог знать тогда, что «Жизель» останется единственным балетом, где Нижинскому довелось освободиться от маски и выразить сполна свою индивидуальность в чистых формах классического танца? Потому что именно «Жизель», с той трагической парадоксальностью, что метила весь жизненный путь Нижинского, сыграла роковую роль в его судьбе изгоя.

Была тут и вина самого танцовщика, правда, пассивная. Дягилев опять настоял на продолжительном отдыхе в Венеции, и Нижинский отправил в Петербург, к началу сезона, письмо, где сообщил, что у него был солнечный удар, потом — ангина. Это раздражило дирекцию. Теляковский сказал, что Дягилев окончательно обнаглел и скоро будет отпускать на гастроли в императорский театр служащих там актеров. Вскоре он распорядился «прекратить производство содержания» Нижинскому и по приезде ни в коем случае не повышать его оклад. Он произнес классическую фразу: «Незаменимых талантов нет» — и добавил, что весной школу кончает Петр Владимиров, о котором говорят, что он уже сейчас мог бы заткнуть Нижинского за пояс.

Промозглым зимним утром 26 ноября Нижинский прямо с вокзала явился в репетиционный зал. Он почувствовал себя чужаком. Сезон был в разгаре, накатанно шли уроки, репетиции, спектакли; давно определились неизбежные дружбы и ненависти, веселые или злые интриги. К тому же, после резкой смены климата, танцовщика одолевала слабость, еще больше отчуждая его от людей. Притворяться он не умел и ролью непосредственного и общительного товарища по-прежнему не мог овладеть.

Между тем он был рад вернуться домой, где, ни о чем не спрашивая, ни к чему запретному не прикасаясь, терпеливо ждала мать, где неписанные обычаи «клана Нижинских» возвращали Вацлава и Брониславу к уютной и покойной зависимости раннего детства.

Он редко виделся с Дягилевым. Тот был занят подготовкой будущего сезона и довольствовался донесениями Василия. Постепенно возвращалась привычка к театральной рутине. Рутинная втягивала. Нервы успокаивало постоянство правил, которым он обязан был подчиняться наравне с любым членом труппы, а режиссеры распоряжались им так, будто не знали о его репутации гастрольного чуда.

Газетная хроника регулярно сообщала, что «господин Нижинский считает себя пока не готовым и все время упражняется в танцах». Наконец объявили его первый выход в «Жизели», которому суждено было стать и последним выступлением Нижинского на родине.

23 января 1911 года зал Мариинского театра блистал, как в дни гала-представлений. В царской ложе появилась вдовствующая императрица Мария Федоровна, две великие княгини, несколько придворных дам и старший «покровитель» Кшесинской — великий князь Сергей Михайлович. В ложе напротив место директора пустовало, Теляковский находился в Москве.

За опущенным занавесом Нижинский проверял с Карсавиной их фразу из общего вальса: взявшись под руки, оба синхронно пристукивали носком в пол и выбрасывали ногу в высоком *pas de basque*, который Нижинский умерял, сообразуясь с прыжком партнерши. Кругом шла та же суета, что десять лет назад, в вечер дебюта школьника Нижинского. Так же «разогревались» солисты, болтали, собравшись группами, кордебалетные актеры, так же кто-то рассматривал публику через проделанный в занавесе «глазок», и все тот же кривоногий бутафор сыпал по сцене желтую пудру канифоли. От группы совещавшихся чиновников, среди которых импозантно высился Крупенский, разглаживающий черную бороду над белоснежной манишкой, отделился Александр Яковлевич Головин. Он подошел к Нижинскому и сказал, что как

художник-консультант при дирекции императорских театров, а также, подчеркнул он, «по-дружески», считает долгом предупредить его, что в таком костюме выходить рискованно, это может не понравиться... и многозначительно не объяснил, кому.

Нижинский растерялся. Костюм был надет с разрешения дирекции, тот самый костюм Бенуа, в Париже никого не смутивший. К тому же режиссер уже просил всех незанятых освободить сцену.

Головин пожал плечами и повернул назад, к любезно улыбавшемуся Крупенскому. Из оркестра донеслась первая фраза короткой увертюры.

Музыка, как всегда, отгородила от настоящего, увела в свой мир. Знакомая с детства декорация, уже освоенные в Париже мизансцены и даже как-то по-особому пружинивший в Мариинском театре пол,— все помогло окунуться в атмосферу полюбившейся роли. Антракт актер прожил, потрясенный смертью Жизели, не замечая, как его переодевают, только чуть притемнил глаза и покрыл щеки бледной пудрой. Он не заметил ни перешептываний, ни злорадных или сочувствующих ужимок тех, кто толпился на сцене перед вторым актом.

Утром Нижинский вдруг почувствовал себя счастливым, когда Василий подал вместе с завтраком газеты. Пусть в известном пошлостью «Петербургском листке» говорилось: «Графа Альберта он изобразил длинноволосым и снабдил сумочкой, которую милые дамы носят для платочка. Но главный шик в «невыразимых»...» В этой газете к искусству всегда подходили только так. Зато было хорошо прочитать на родном языке, даже ставшее штампом с легкой руки французов, о «благородной и чарующей красоте воскресшего Вестриса». Зато было интересно задуматься над рассуждением другого рецензента, которого «тронула и восхитила» его трактовка роли Альберта, хотя и показалось, что рецензент трактовки этой до конца не понял, раз написал: «Не все еще группы элементов, из которых он творит сценический пластический образ, вполне выравнены и приведены им в гармонию». Зато было отлично узнать еще из одной рецензии, что он обладает «редким пластическим даром, но еще более совершенным пониманием стиля». Он стал увлеченно читать дальше: «Прыжки и «верчения» у Нижинского приобретают неожиданный смысл и художественную нужность. Он умеет найти для них какие-то подходящие движения рук, нужные повороты и наклоны головы; тонкими, едва уловимыми намеками он раскрывает «идею» каждой формы, каждого момента всего танца». Такой разговор стоил самых изысканных описаний, самых находчивых сравнений. Так стали писать о нем в России...

Василий прервал его раздумья, провозгласив, что «вызывают в контору».

Крупенский не предложил танцовщику сесть. Он сам поднялся из-за широкого массивного стола и объявил, что Нижинский уволен от службы в императорских театрах за первый из костюмов во вчерашней «Жизели».

Нижинский сам не помнил, как выпалил в ненавистное лицо: «Удивлен петербургской публикой, которая ходит в балет, как в кабак, и не ценит настоящих костюмов». Выпалил и подумал, что публика-то ни при чем.

А Крупенский поднялся из конторы в квартиру только что прибывшего домой Теляковского и фразу эту в начале доклада ввернул, присовокупив, что претензии Нижинского прежде всего относятся, вероятно, к царской ложе, поскольку именно там костюм «произвел сенсацию и вдовствующая государыня послала великого князя Сергея Михайловича на сцену, узнать, какой же будет костюм в следующем акте. Если повторение того, то она собиралась немедленно увезти великих княгинь».

Директор неожиданно расшвирился и пустился распекать Крупенского, сказав, что стоит ему, Теляковскому, уехать из Петербурга, как тут же «происходит заваруха», которую приходится по возвращении разбирать.

Он горячился неспроста. Все в самом деле случилось без его ведома, и он еще долго из вечера в вечер строил в дневнике догадки о причине столь скорой отставки Нижинского, санкционированной помимо него самим министром — бароном Фредериксом. По одной догадке выходило, что «история Нижинского была подготовлена компанией Дягилева — Бенуа», которым надобно было получить танцовщика насовсем. По другой — что этого хотел лиса Крупенский, ибо «им ненавидимо все, что так или иначе близко к Фокину». По третьей — все объяснялось, правда из сплетен, влиянием Кшесинской; и будто бы даже Кшесинская вызвала главную сплетницу в свою уборную и сказала ей, что Нижинского не выгоняла, что если бы могла выгнать по своей воле из труппы, то уж, конечно, с этой сплетницы бы и начала. Но догадки догадками, а тайна так и не разъяснилась. Хотя, скорее всего, никакой тайны и не было. Просто случай угораздил Нижинского зацепить за какое-то колесо бюрократической машины, а машина подхватила его, смолола и выбросила.

Теляковский же вскоре занялся новым делом: он принялся комментировать в дневниках выступления отечественной и заграничной прессы, обсуждавшей «инцидент с Нижинским».

Опытный и достаточно умный директор понимал, что общественное мнение складывалось не в его пользу. К тому же в на-

значенной через три дня, на среду 26 января, «Жизели» Нижинского пришлось заменить Андриановым. А в четверг даже рецензент «Петербургского листка» описал «далеко не полный зал», признал «интерес спектакля отрицательным», осудил расправу «дирекционных Аргусов» с Нижинским, объявил его «без вины виноватым» и закончил репортаж словами: «В зале вчера царила та скука, которая овладевает зрителями, когда в исполнителях нет искры божией,— искры истинного таланта». Но поделаться уже ничего нельзя было, и Теляковскому пришлось строить «хорошую мину при плохой игре». 3 февраля, просмотрев доставленные из Франции газеты и журналы, пестревшие нападкамии на ханжество русского театрального начальства, он записал: «Я думаю, в Париже допускается много того, что недопустимо в России». А 7 февраля перевел из газеты «Комедия» фразу: «В России вообще топится все, что талантливо» — и, должно быть, пожал плечами: ему-то это было давно известно.

Нижинский покинул контору, провожаемый любопытными взглядами служащих. Он отпустил ожидавшего его извозчика и машинально пошел к Невскому. У решетки Екатерининского сквера остановился, обернулся. Здание Александринского театра заслонило и закупорило от него Театральную улицу. На фронтоне Аполлон, величественный, будто Николай Первый, вздыбливал квадригу коней. Нижинский стоял, задрав голову, по-детски приоткрыв рот, и созерцал эту эмблему российского искусства. Его фигура одиноко торчала на площади, дремлющей в вековом параде статуй, колоннад, заиндевелых деревьев.

Он тоже грезил, ловя слухом памяти набегающий конский топот, щурясь от ухмылки надвинувшейся вдруг бородатой рожи в казачьей папахе... Только сам он тогда был в форменной шинели с императорскими лирами на воротнике... Только сегодня там, дальше, на Невском, сновала обычная публика, сквозь которую можно было пройти, куда заблагорассудится... На все четыре стороны... И в общем все обошлось мирно... без нагаек.

Обошлось. Но в сердце Нижинского на всю жизнь запекся рубцом этот петербургский денек.

Он тогда долго бродил по улицам и набережным города своего детства. Домой вернулся окончательно прозябнув. Там было тепло и тихо. На столе в гостиной лежала пачка газет.

Предстояло объяснение с матерью. Она расплакалась с первых его слов. Утешая, Нижинский уловил, как отперлась и словно крадучись затворилась входная дверь, догадался: Василий, не рискуя звонить по телефону, отправился предупредить Дягилева.

Дверь тут же порывисто распахнули и оглушительно ею хлопнули. Как была, в шубе и шляпке, влетела Бронислава. Дикова-

тая, большеботая, такая же раскосая, как брат, она и застенчива была, как он, только прятала это под напускной бесшабашностью. Вацлава она боготворила с детства и, узнав о случившемся, бросила репетицию, помчалась домой. Обняв одной рукой мать, потрясая другой в воздухе, она объявила, что ни за что не останется в театре, где возможны такие мерзости.

Слово она сдержала. И хотя Теляковский сердито приказал Крупенскому «вызвать Нижинскую и с нею переговорить», ему пришлось в конце концов наложить резолюцию «уволить» на бумаге, начинавшейся фразой: «Ввиду увольнения брата моего, Вацлава Нижинского, со службы в Императорских театрах, прошу контору исключить меня из списка артистов Императорской труппы». Она пробыла в труппе неполных три года.

Квартиру Нижинских осаждали интервьюеры. Сам он хотел, чтобы его оставили в покое. Но Дягилев ухватился за возможность лишний раз свести счеты с лагерем врагов. И Нижинский лениво и заученно рассказывал.

О том, что Александр Дмитриевич Крупенский и Александр Яковлевич Головин сначала «любезно разрешили» ему появиться в костюмах, в которых он «выступал пять раз и не безуспешно» на сцене Гранд-Опера. Что костюмы эти «выполнены по рисункам известного русского художника и художественного критика, Александра Николаевича Бенуа». Что он, Нижинский, всегда подчинялся «художественному авторитету мастеров» и целью его был только общий «художественный успех».

О том, что он не мог никого послушаться по той простой причине, что никто ничего не приказывал.

О том, — и тут его голос стал вовсе тусклым и безразличным, — что он «покидает русскую сцену преждевременно», ему сейчас двадцать один год. Что он надеется найти «где-нибудь такое место, где его будут судить по художественной дееспособности, а не по тому платью или костюму, в которые он будет случайно одет».

Наконец, о том, что ему «непонятны те официальные причины, которые столь быстро и так безвозвратно скрутили его еле начавшуюся в России художественную работу».

Безразличие не было наигранным. Нижинскому в самом деле стало все равно. Теперь он еще больше зависит от Дягилева. Теперь не уйти от его забот хотя бы в казенную скуку императорского театра. Конечно, это не дало бы свободы. Какая уж свобода с крупенскими. . . Но сейчас, как никогда, он ощущал себя пленником, пусть даже собственной мировой славы. Юнец, едва переступивший порог совершеннолетия. Бедный беспомощный клоун на арене последнего маскарада Российской империи.

ГЛАВА IV

Дягилев держался с Нижинским заботливо, как с выздоравливающим после тяжелой болезни. Он возил его на уроки к Чекетти, с которым вел заодно переговоры об ангажементе учителя и мима своей труппы. Он говорил, что решил организовать постоянную труппу, где, разумеется, Нижинский будет блистать единственным среди первейших балерин. Теперь любая согласится гастролировать, только помани. Вот, пожалуйста, Кшесинская — делает авансы. Конечно, эти авансы следует поощрить и пообещать ей Нижинского в партнеры. Во-первых, будет шикарная мина под Теляковского с его конторой. Во-вторых, Кшесинская, несмотря на годы, превосходно еще танцует. В-третьих, и это главное, она поможет, через голову Теляковского, добывать актеров. Труднее будет с кордебалетом, но уже разсланы агенты, которые ищут в России и Польше танцовщиков, а Чекетти наведет профессиональный лоск. Ну, и в будущем году Вацлаву надо попробовать ставить. Кое-что имеется в виду.

К нынешнему сезону Нижинский и Карсавина должны были готовить три новых фокинских балета: «Призрак розы», «Нарцисс и Эхо» и «Петрушку».

Дягилев возлагал большие надежды на «Петрушку». Когда Стравинский сыграл ему «Русский танец» и «Плач Петрушки», — ключ к еще не написанной музыке, — он обратился к Бенуа с предложением мира. Тот был страшно сердит. В прошлом сезоне его имя сценариста не поставили на афишу «Шехеразады». Но Бенуа сразу же загорелся мыслью сочинить и оформить балет на темы петербургской ярмарки. Стравинский и он заканчивали работу в Риме, готовясь к приезду труппы.

А в Петербурге, все в том же Немецком клубе, Фокин репетировал «Призрак розы». Балет этот по старым понятиям балетом не был, ибо являл собой развернутое pas de deux Карсавиной и Нижинского на музыку веберовского «Приглашения к танцу». Его предложил Жан-Луи Водуайе, вспомнив строчку из стихотворения Теофиля Готье: «Я — призрак розы, которую ты вчера носила на балу».

Бакст объяснил, что это 1830-е годы. Что Карсавина одета в длинное, пышное платье, сильно вырезанное, но с рукавчиками. Может быть, сначала на ней будет даже просторный сорти де балль. А Нижинский только снится ей и эфемернее Юноши из «Сильфид». Потому что он всего лишь аромат, пряный, пьяня-

щий аромат розы, уже увядающей после бала, где было столько света, влюбленных кавалеров, музыки... Его костюм еще не придуман. Надо посмотреть, что сочинит Фокин.

Фокин слушал, теребя на лбу прядь редеющих волос. Его распирала нахлынувшие образы. Пользуясь паузой в монологе Бакста, он нетерпеливо спросил, можно ли начинать.

Скоро все четверо были счастливы редким счастьем художников, захваченных одной идеей, понимающих друг друга с полуслова.

Фокин показал выход. И вот уже Карсавина побежала, плавно скользя на пальцах, овеянная музыкой только что гремевшего бала. Потом опустилась посреди зала на стул, точно погрузилась в кресло, и, устало скрестив и вытянув ноги, бросив руки в складки воображаемого платья, склонив голову, сонно смежила ресницы. Под пальцами пианиста взлетела мажорная фраза, и Нижинский, взяв разбег, взвился, полетел и опустился рядом, распахнув колдовским жестом руки, покачиваясь на плотно сведенных, будто сросшихся в стебель ногах, лукаво и нежно созерцающая спящую. Потом, под негромкую речь словно бы мелодекламирующего Фокина, он обвил руками голову, так что его грубоватые, утолщенные в суставах пальцы вдруг превратились в лепестки, и закружился на спаде мелодии, дурманя, заманивая свою жертву в мир сомнамбулических грез.

Бакст сидел, блаженно и, как всегда, косовато улыбаясь в рыжие усы. На чистом листе альбома не появлялось ни одного наброска: художнику жаль было оторваться от творившегося перед ним волшебства. Он и так уже знал, как будет одет Нижинский.

К концу репетиции балет был уже почти готов. Не прикасаясь к партнерше, танцовщик увлек ее в кантилену вальса, и руки его длили пластический мотив, обволакивающий и клубящийся, как запах цветка. А она то замедляла бег на пальцах, чтобы уловить аромат, реючий за ее плечом, то опускалась на колено и, мечтательно подняв к лицу точеную руку, искала широко раскрытыми, но спящими глазами дразнящий ее призрак. Лишь к исходу музыки Нижинский обвил рукой талию бессильно откинувшейся Карсавиной: греза, готовая вот-вот оборваться, почти обрела плоть. Прозвучали последние аккорды. Фокин, привстав с места, внятным шепотом произнес последнюю фразу: Карсавина опустилась на стул и будто проснулась, удивленно раскрыв свои бархатные глаза, а Нижинский улетел туда же, в угол зала, откуда «появился», и, повернувшись, показал в улыбке неровные белые зубы.

В марте Вацлав и Бронислава Нижинские надолго распрощались с матерью. Они отправились в Монте-Карло — место сбора

дягилевской труппы. Вьюжная петербургская весна странно вспоминалась в декорациях игорного дома Европы. Театр Монте-Карло был, как все здесь, комфортабелец, и как все, находился в ведении Казино. Построенный Шарлем Гарнье, архитектором Гранд-Опера, он стоял на террасе над морем. И море дышало озоном в открытые окна репетиционных помещений, отражалось в стекле ресторанной посуды, ночью было полно лунного света.

6 апреля 1911 года Дягилев открыл гастроли «Жизелью» с Карсавиной и Нижинским. Он мог бы выбрать начало поэффектнее, но понимал, что значит для Нижинского этот жест: недавно опозоренная роль должна была распахнуть двери в будущее, которое мнилось Дягилеву великолепным. Он знал, что многие видят в Нижинском только идеального исполнителя чужих волей, может быть, даже сам не был заранее уверен в успехе, и все же готов был тратить свой опыт, свою волю, свой дар художнических прозрений, чтобы разбудить интуицию самостоятельного творца. Он строил грандиозные планы, пристально следя за тем, что нарождалось и заявляло о себе в искусстве. Он знал: пути многих теперешних соратников скоро с его путем неминуемо разминутся, и видел Нижинского орудием разрыва.

Пока же, в этом сезоне, Нижинскому надо было залечить раны, забыться.

Потому «Жизель» поставили для открытия, несмотря на очевидный риск. Публика Монте-Карло не имела и сотой доли творческого снобизма парижской элиты. Зрители парижских дебютов ценили с позиций высокого искусства. В Монте-Карло центром притяжения была рулетка, и Дягилев, ставя свое дело на коммерческий лад, не случайно направился сюда. Аристократия и финансовая буржуазия, заполнившая во главе с принцем монахским театральным зал, желала развлекаться, испытывать сильные ощущения, подвергаться эпатажу, а «Жизель» не давала пищи ни для того, ни для другого, ни для третьего.

И все-таки «Жизель» приняли восторженно. Не потому лишь, что Дягилев позаботился подогреть интерес слухами о петербургском скандале. В игре Нижинского появились ноты, проникающие к любым сердцам. В заоблачные мечты его Альберта вторглась жизнь и взломала лирические заслоны между реальностью и поэзией. Теперь Альберт рыдал над трупом Жизели, трагически переживая свою вину. И просветленность второго акта возникала как следствие пережитого, как результат очищения страданием.

Однако подлинный триумф принесли «Шехеразада» и особенно «Призрак розы».

В бело-синей комнате с двумя громадными окнами, открытыми в ночной сад, Карсавина в белом, украшенном широким воланом

платье и в белом капоре, завязанном лентами под подбородком, явилась мечтой поэта 1830-х годов. А когда она задремала в кресле, за окном возникло и поплыло над всей этой девственной белизной волшебное существо.

Бакст и впрямь превратил танцовщика в душу цветка. В вечер премьеры художник пришел в уборную и наблюдал за тем, как на лилово-розовое трико стоящего перед зеркалом Нижинского нашивают лилово-розовые лепестки. Сам приладил на нем шапочку из таких же свисающих, плотно закрывших волосы лепестков. Он делал так потом перед каждым спектаклем, и говорили, что Василий нажил состояние, продавая «поклонницам таланта» смятые, выброшенные лепестки.

Карсавина и Нижинский танцевали будто импровизируя. «Призрак розы» — одно из фокинских откровений — был создан для них, как «Умирающий лебедь» — для Анны Павловой. Их танец, технически в сущности несложный, создавал ту переливающуюся оттенками воздушную перспективу, что присуща живописи импрессионистов. Эта атмосфера улетучивалась вместе с последним аккордом музыки, чтобы разлиться вновь в каждом повторном спектакле. Но создать иллюзию могли только Карсавина и Нижинский: она — в недоговоренности пауз и поз, он — в тончайшей светописи движений, невесомых и неуловимых, воплощающих образ аромата, прикинувшегося юношей.

Через два месяца, в Париже, Кокто ухватил суть секрета, заметив, что Нижинский передает, казалось бы, невоплотимое — «печальное и победное наступление аромата». Он описал, как «гордый своей багряной неугомонностью» аромат «кружит в пленяющих вихрях, пропитывая кисею занавесей и обволакивая сневидицу вязким флером». И увлекшись, перекрикивал всех, объясняя: «Нижинский исчезает в окне прыжком столь патетическим, столь отрицающим законы равновесия, столь изогнутым и высоким, что никогда теперь летучий запах розы не коснется меня без того, чтобы не вызвать с собой этот неизгладимый призрак».

«Призрак розы» скоро попал на родину Нижинского в копиях добросовестных и талантливых исполнителей. Но копии, хотя к ним и прикасалась рука Фокина, не передали поэзии оригинала в его одновременно рассеянной и интенсивной образности.

На сцене театра Монте-Карло был опробован еще «Нарцисс» — балет Черепнина и Бакста.

— Все то же самое, — должен был подумать Нижинский, когда Фокин рассказал труппе миф о Нарциссе, презревшем любовь нимфы Эхо и по ее просьбе превращенном богами в цветок. Танцовщик внимательно вникал в подробности роли, и, пожалуй, один Дягилев догадался, что роль ему не по душе. Дягилев и сам

1. Здание Театрального училища в Петербурге



2. Выпускники 1907 г.: А. Эрлер, В. Нижинский, Л. Гончаров, А. Христансон,
Г. Розай, В. Бочаров

ЗНАЧЕНИЕ БАЛЛОВЪ:

- 12 — отлично.
- 11 — } очень хорошо.
- 10 — }
- 9 — хорошо.
- 8 — } удовлетворительно.
- 7 — }
- 6 — не вполне удовлетворительно.
- 5 — } не удовлетворительно.
- 4 — }
- 3 — } худо.
- 2 — }
- 1 — полное незнаніе.

1908^г уч. годъ.

СВИДѢТЕЛЬСТВО

ОБЪ УСПѢХАХЪ И ПОВЕДЕНІИ

воспитанника „V“ КЛАССА

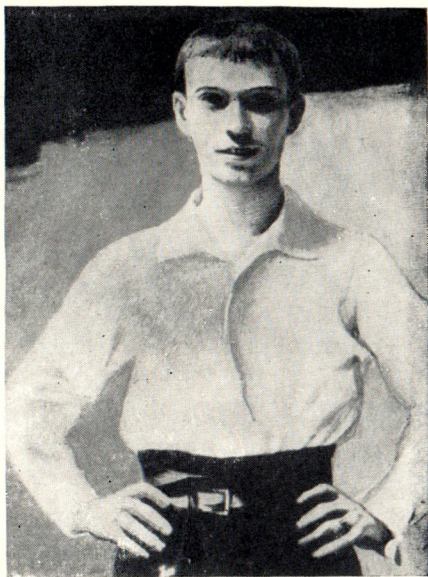
С.-ПЕТЕРБУРГСКАГО ИМПЕРАТОРСКАГО ТЕАТРАЛЬНАГО

УЧИЛИЩА.

Нижинскаго Вацлава

	Заковъ Бояръ.		Русскій языкъ.		Французск. языкъ.	Исторія.	Географія.	Выразит. чтеніе.	Рисованіе.	Числосчисленіе.	Балетныя танцы.			Балетныя танца.	Мимика.	Теорія балетнаго искусства.	Музыка.	Поведеніе.	Средній балл.	Подпись родителей.	
	Устный.	Писменный.	Словесности.	Праздничн.							Успѣхи.										
I-я четверть.	10	10	10	10	9	10	—	—	10	—	10	10	10	10	11	9	10	10	—	<i>Нижинская</i>	
II-я четверть.																					
III-я четверть.																					
IV-я четверть.																					
Годовой . . .																					
Экзаменныя . . .																					
Общій																					
Замѣчанія:																					

Инспекторъ *В. В. Ватсон*



6. Здание Мариинского театра



8. В. Нижинский в grand pas. «Раймонда»



9. В. Нижинский — Мулат. «Царь Кандавл»







15. Здание на канале Грибоедова (быв. Екатерининском),
в котором помещался Немецкий клуб





18. В. Нижинский в «Шехеразаде».
Рисунок Ж. Кокто



19. В. Нижинский в «Карнавале».
Рисунок А. Бурделя







22. Театр Шатле в Париже (слева)













31. В. Нижинский — Петрушка. «Петрушка»



32. Сцена из балета «Петрушка»



35. В. Нижинский — Петрушка. «Петрушка»



36. Сцена из балета «Петрушка»







41. Б. Нижинская



42. М. Пильц





45. Группа из балета «Послеполуденный отдых фавна»



46. Б. Нижинская — Нимфа, В. Нижинский — Фавн.
«Послеполуденный отдых фавна»









- LES SACRE DU PRINTEMPS - musique de Strawinsky
Danse sacrée de l'éluë - chorégraphie de Nijinsky

8^{va}.....
quelques uns des
mouvements, notés en 1913
Valentine Hugo

8^{va}.....
8^{va}.....
8^{va}.....

54. Труппа С. Дягилева на пути в Южную Америку. Шестой слева — В. Нижинский



55. Р. Пульска и В. Нижинский после бракосочетания

56. Репетиция в Лондоне. Третий справа — В. Нижинский



57. Сцена из балета «Сильфиды»



59. Сцена из балета «Тиль Уленшпигель»





1. Теряю забота в „Иксан тане“
важной задачей быть. Забота о здо-
ровьи духовном и телесном.
2. Дел развелись духовная здоровья
нездоровьям гило бы ~~здоровья~~ ^{здоровья} ~~здоровья~~ ^{здоровья}
когда учеников были со здоровыми
вспоминают на друзей, а не шубрача
книги.
3. Не забываемости от Духовна
и здоровья звышей телесное
здоровье.
4. Дел много жмобы ученика (ребенка)
Безна Духовно здоров, но доста-
точно можно Габеленкой и сме-
ний Духовных книг, неапримари-
от собственной жизни — жизни
учителей (^{Буржуазия}).



66. Т. Карсавина, С. Дягилев, В. Нижинский
в антракте спектакля «Петрушка». 1928



считал: Фокин начинает повторяться. При кажущемся разнообразии сюжетов, ему не выбраться из круга излюбленных тем. Он толчется на месте, а в «Нарциссе» попросту повторяет находки Дункан. Давно приелись все эти позы. И пусть Карсавина великолепна в трагическом темно-фиолетовом покрывале нимфы, пусть Нижинский — Нарцисс бесподобен своей утонченной бестиальностью. В конце концов, и неподвижность и бестиальность хореограф может увидеть совсем иначе. Пришло время сделать новый шаг.

Дягилев, верный себе, смотрел вперед. Ему не нужны были одобрения публики, получающей ожидаемое. Публика может негодовать, чувствовать себя покированной, оскорбленной, но в избранной своей части она рано или поздно признает его превосходство, его смелость, его умение дерзать.

Публика же явно обрадовалась, когда ей открылось знойное небо Эллады, скалы, покрытые сочной зеленью, и на поляне — ручей. Группы дев и юношей, спугнув резвившихся фавнов, затеяли пластические игры, и Дягилев, навестивший одну из лож, нахмурился: его решительно раздражал «парфюмерно-эротический» запах этих запрокидываний, объятий, нарочито распростертых на земле групп. Фокин делает плохую услугу Баксту, населяя его изысканный пейзаж фигурами с полотен Семирадского, — саркастически подумал он.

В белой тунике, собранной на одном плече, с обнаженными руками и ногами, с челкой, подхваченной тесьмой и уложенной на лбу колечками, как на архаических скульптурах, вбежал Нарцисс. Эфеб, еще не сознающий себя мужчиной, он ребячески радовался заигрываниям пастушек, забывших ради него пастухов. И так же ребячески принялся дразнить нимфу Эхо, в силу заклятья повторяющую его движения и позы.

Мастерство дуэта, где Фокин окрасил синхронные жесты противоположными чувствами, захватило и Дягилева. Влюбленная Эхо, как горестная тень, отражала солнечную пластику Нарцисса. А он глумился, грациозный и бездумный, пока его не увлекло за собой веселое племя пастухов. Эхо обратилась к небу, требуя мести, и Нарцисс вернулся, томимый жаждой. Он склонился к ручью; замер, засмотревшись туда; поднялся, не отрывая взгляда от зеркальной поверхности; медленно закинув руки за голову, озадаченно улыбнулся своему отражению и, не слушая призывов испуганной Эхо, ласкающе развел руки над ручьем, нагибаясь все ниже и ниже. Чуть заметное усилие мышц, и Нарцисс исчез в ручье, из которого медленно вырос белый цветок.

Нижинский по своему обыкновению молча выслушивал комплименты. Но в его молчании чувствовался скепсис. Дягилев же

кусал губы от звучащего вокруг — «как всегда»: «как всегда, поэтично», «как всегда, изысканно живописно», «как всегда, заставляя забыть», наконец, «как всегда, оригинально». Ему не нравилось быть оригинальным, как всегда, для него эти слова не сопрягались. И на его отношения с Фокиным пала тень.

Первым насторожился Григорьев, когда Дягилев заявил, что Фокин совершенно напрасно без конца репетирует старые балеты, вместо того чтобы ставить «Петрушку». Григорьев деликатно возразил: Фокину приходится так делать из-за нового состава труппы; многие непрофессиональны и не схватывают сразу, как Фокин к тому привык. «Меня это не касается, — вспыхнул Дягилев, — пусть теперь ищет время, даже если придется работать утром, днем и ночью». Григорьев, зная по опыту, что когда Дягилев в таком настроении, ему перечить нельзя, все Фокину передал, а тот праведно оскорбился. Между тем времени действительно оставалось в обрез. Весь май занимали гастролы в Риме, к началу июня ждал Париж, а Фокин еще должен был поставить «Подводное царство» из «Садко» и «Петрушку».

Рима участники гастролей почти не видели. Они не вылезали из театра Костанди, где репетировали и до и после спектаклей. «Садко» Фокин сочинил насмех, полагаясь на красочную декорацию Анисфельда и на успех финального хора, варьирующего, к явному неудовольствию Дягилева, находки других его кордебалетных вакханалий. Все свои помыслы балетмейстер посвятил «Петрушке».

Много времени отнимал кордебалет. Фокин без конца разучивал с участниками массовых сцен счет непривычной для балетного уха музыки. Иногда он взрывался, кричал и жаловался на «бездарных, собранных с бору по сосенке статистов». С исполнителями главных ролей было легко: Карсавина — Балерина, Чекетти — Фокусник, молодой танцовщик Александр Орлов — Арап, Нижинский — Петрушка схватывали все с полуслова. Но Фокина лихорадило от спешки и иной раз покидала фантазия. Он промучился репетицию напролет, придумывая, чем бы занять Арапа, пока тот кейфует в одиночестве до визита Балерины. Осторожные подсказки Бенуа и выжидательное молчание сидящего за роялем Стравинского еще больше выводили его из себя; наконец, он, схватив с пюпитра клавир, швырнул им об пол и опрометью выбежал из зала. Григорьев, сокрушенно качая головой, подобрал ноты и объявил, что репетиция окончена.

Назавтра Фокин явился благодетель. За ночь он придумал мизансцену с кокосовым орехом. Коротышка Орлов растянулся на спине и начал подбрасывать принесенный Фокиным резиновый мяч то из рук в заданные на воздух ноги, то назад — в руки.

Актер, стараясь не разойтись с музыкой и не уронить скользкий мяч, весь отдавался серьезности задачи. Скоро Фокин и Бенуа хохотали до колик, а на лице Стравинского появилась сдержанная улыбка. Дальше дело пошло, и когда в начале июня дягилевцы снова заняли театр Шатле, «Петрушка» был готов и прокатывался целиком.

Дягилев редко заглядывал на репетиции. Он налаживал запущенное, как и два года тому назад, помещение театра, возобновлял полезные знакомства, готовил прессу и рекламу: плакаты Кокто множили на улицах Парижа то Карсавину, то Нижинского в позах из «Призрака розы». Нижинский, больше чем обычно, был предоставлен самому себе. С тех пор, как Фокин разметил с ним партию Петрушки, он стал совсем необщителен, замкнут и, что было ему несвойственно, способен на отпор, если слишком уж настойчиво нарушали одолевшее его раздумье. Он ничего не писал, не искал в книгах подкрепления мыслей, как было, когда репетировали «Жизель». В нем зрело что-то, что не требовало внешних возбудителей, что-то глубокое, заставлявшее его подолгу сидеть, глядя неотрывно и невидяще в одну точку.

На репетициях он превращался в манекен, в куклу, то ли выпиленную из дерева, то ли сшитую из тряпок и набитую опилками. Машинальность его движений была пугающе правдоподобна. Беспомощно сваливалась набок голова, болтались руки, ноги неуклюже заворачивались носками внутрь. А когда все это кое-как скрепленное хозяйство приходило в действие, оно подчинялось не сознанию, а какой-то сторонней силе, которая сбивала координацию разболтанных частей. Такой внешней силой выступали сыгранный Стравинским пассаж музыки, предложенная Фокиным комбинация движений. Петрушка следовал этим приказам с туповатой покорностью, — актер, выполняя заданное, все так же замороженно созерцал нечто, другим невидимое.

«Сезон» открылся 6 июня. Шли знакомый парижанам «Карнавал» и новинки: «Нарцисс», «Садко» и «Призрак розы». Дягилев волновался. На вопрос Григорьева, почему, он ответил вопросом — помнит ли тот слова Наполеона: мало взять Тюильри, — все дело в том, чтобы там закрепиться. И добавил, что у него тот же случай: предстоял третий, самый решающий «сезон» в Париже.

Свой Тюильри Дягилев удержал. На премьере успех возрастал от балета к балету, а последний прыжок Нижинского в «Призраке розы» вызвал такую бурю аплодисментов, что заглушил оркестр.

Всего неделя оставалась до 13 июня — вечера второй программы. На афише стояли «Шехеразада», «Призрак розы» и «Петрушка». Время и силы были подчинены последнему.

Молодой дирижер Пьер Монте, только что приглашенный Дягилевым, разучивал партитуру, разделив оркестр по инструментальным группам, добиваясь внутренней стройности в разногласном шуме ярмарки. Сама ярмарка была пока что свалена на сцене: из груды будок, ларьков, качелей торчали головы и копыта лошадок еще не собранной карусели. Дягилев и Бенуа ставили свет и проверяли перемены картин. Посреди всего этого Фокин сводил разрозненные эпизоды.

Дягилев распорядился пройти их под оркестр и в костюмах, но без грима. Стравинский, Бенуа и Фокин спустились в партер. Впереди было несколько суматошных репетиций, когда все поползло и угрожало никогда не обрести порядка. Но эта пошла без помех, и на глазах троих авторов Нижинский вывел своего Петрушку за грань их общих чаяний.

Каждый автор был в своем деле велик, каждый относился к Нижинскому чуть снисходительно, ни тогда, ни после так и не увязав восторга перед гениальным актером и презрения к «недорослю». Но, что бы ни говорили авторы потом, на репетиции Нижинский ошеломил всех. Казалось, он выхватил, очистил и обобщил в их замысле то, что с самого начала там жило подспудно, но растворялось в гуще великолепных и все же не главных подробностей.

Трое олимпийцев, — а каждый, не ошибаясь, себя таковым почитал, — свой замысел с Олимпа и созерцали. Нижинский, который и в безумии называл себя «богом» ничуть не в олимпийском плане, почувствовал в образе Петрушки такое личное, какого не встречал ни раньше, ни потом. А личное, впервые открывшееся ему как трагедия, раздвинуло границы балета «Петрушка» потому, что оказалось нерасторжимо связанным с одной из вечных тем русского искусства, сейчас звучащей особенно пронзительно и остро.

На той репетиции можно было видеть, как бережно соблюдал актер любую мелочь пластического текста. Но образ игрушечного плясуна, по словам Стравинского, «внезапно сорвавшегося с цепи», только благодаря актеру выразил свою подлинную суть, свою таинственную подоплеку. Сквозь кукольные судороги Петрушки проглянула и горестно возвестила о своем трагическом разладе с жизнью мечущаяся душа.

Один Дягилев, которому Нижинский был по-человечески дорог, мог понять исповеднический смысл его Петрушки. Но Дягилев со своим творческим эгоизмом не оценил духовного натурализма образа, не услышал сигнала SOS, посланного столь отчетливо. И, может быть, потом казнил всю жизнь. Ему-то следовало разглядеть за автоматизмом пластики — маской, скрывающей

не одно лицо, а все тело Петрушки Нижинского,— человека, обуреваемого болью, тоской и беспомощным гневом. Он ведь знал, что автоматизм жизненной повадки Нижинского выражал душевную скованность, из-за которой вне сцены казался неуклюжим король современного танца. Жизненная повадка, возведенная в степень гротеска, вынесенная на сцену, где музыка, рампа, костюм до сих пор, как правило, открывали выход в иллюзорную свободу, теперь неожиданно приблизила к тайникам собственной души и поставила перед бездной.

Много лет спустя,— когда умерли Дягилев, Фокин и открывший свободу в безумии Нижинский,— дряхлый и мудрый Бенуа поведал Франсуазе Рейс, собиравшей материал для книги о легендарном танцовщике: «Он вдохнул душу в печальный, трагический персонаж, ничего не подчеркивая гримом, которым так злоупотребляли впоследствии. Врожденный вкус позволил ему уловить тончайшие оттенки... Он вычеканил роль столь необычно, что в этом смысле ему можно приписать авторство. Играя Петрушку, он выразил трудно выразимое: то была марионетка с простейшим механизмом и вместе сознательное и жалкое создание, раздираемое всеми чувствами. Он нашел это раздвоенное и слитное выражение...»

А когда нашел, за спиной Петрушки, неведомо для самого Нижинского, замаячили тени героев русского искусства. Невидимые нити связали его персонаж с маленьким человеком Пушкина, Гоголя, Достоевского и многими современными героями, чье с виду примитивное устройство, чьи натужные кривлянья все так же скрывали душу, захлебнувшуюся от страха и горя. Роль Петрушки выросла у Нижинского в роль века, ибо вобрала собственную его трагедию и трагедию времени. Позже, задним числом, трагическое не миновало и авторов балета: судьба закружила их в ярмарке событий, заставила сплясать расписанные ею партии. Но на премьере 13 июня 1911 года они отпраздновали успех «Петрушки», восхищенные Нижинским и не чуя вещей пророчеств созданного им образа.

В тот вечер, в обрамлении пряной «Шехеразады» и тронутого романтическим тленом «Призрака розы», французам предложили зрелище русской ярмарки. Она нагрянула разгулом слуховых и зрительных образов. Разноголосый гомон толпы, погудки и крик зазывал, рев медведя, плетущегося на цепи за цыганом, заунывные шарманочные напевы. Тонуло в февральском тумане Адмиралтейство, а перед ним, на площади, мельтешили карусели, качели, балаганы, сновала масленичная толпа. Вся эта пестрая толча была для русских бытом, для французов — экзотическим вымыслом.

Толпа окружила фокусника, седобородого, в высокой шапке, в халате восточного чародея. Он проиграл на длинной дудочке таинственный мотив — и раздвинулся занавес кукольного театра. Там, подвешенные на шестах, болтались куклы: Балерина, Петрушка и Арап. Фокусник привел в действие механизм, куклы одинаково подергали руками и ногами, сбежали с подмостков в толпу, разыграли смешную сценку, хозяин загнал их назад, а ярмарка залила островок недавнего пляса.

Контрастом заглохшему гулу открылась комната. Со стены портрет Фокусника созерцал одинокого Петрушку. Тот упал от пинка, съезжился и обмяк. Из-под лоскутной шапки с кистью выглянуло лицо и как бы крупным планом проступило на фоне темно-синих обоев. На этом осыпанном мукой, пятнами нарумяненным лице куклы, из-под криво, одним взмахом нарисованных бровей скорбно глядели глаза человека, ужаснувшегося жестокости и оплакивающего ее.

Монолог Петрушки от стонущего зачина пробился в нарастающих и спадах к буйному взрыву чувств. Нескладные жесты мучущейся, придавленной к земле фигуры отвергли плавность, чеканность, полетность пластики, какой славился танцовщик Нижинский. Петрушка негодовал на судьбу, столь бесцеремонно им распорядившуюся. Он остановился, угловато поднял руку, погрозил кулаком портрету. Вечный трагический жест, вечное «ужо тебе!» вновь обращалось к тому непостижимому, что олицетворяли в потрясенном сознании одного медная статуя всадника, другого — портрет ярмарочного чародея. Два шага отделяли памятник Петра от балаганов на Адмиралтейской площади, а за ними вставал Петербург — символ тяжелой и глухой силы.

Многие сравнивали Нижинского с Петрушкой, а Дягилева — с Фокусником. Особенно после их разрыва, неминуемого, но никем не предвиденного, хотя до него оставалось каких-нибудь два года. Сравнение напрашивалось не без причин, и все-таки Дягилев был столько же повинен в драматической судьбе Нижинского, сколько — в собственной. Судьбы их до странности сходились, при всей разнице характеров, стремлений, взглядов. Дягилевский гений взрастили мысль и воля, умение предвидеть цель и этой цели добиваться. Гений Нижинского был замешан на интуиции, на врожденном и безошибочном ощущении прекрасного. Дягилев сознательно выработал вкус, непререкаемость и точность суждений, чтобы стать арбитром художественных мод. Нижинского моды не интересовали даже в высшем смысле слова: стихия его таланта помимо него всеми гранями притерлась к идеалам и болям времени. Но сильный, заносчивый, уверенный в себе Дягилев и слабый, податливый, застенчивый до страдания Нижинский

оказались одинаково несостоятельны перед лицом российской державности. Впрочем, готовое выражение «перед лицом» здесь неуместно. Лица-то и не было. Князь Сергей Михайлович Волконский до конца дней, то есть уже в эмиграции, разводил руками, интеллигентно недоумевая, почему тогда, в 1901-м, применили к Дягилеву столь свирепые меры, закрыв ему доступ на государственную службу. И там же, в эмиграции, вдовствующая императрица Мария Федоровна заверяла, что в 1911-м и не думала придираться к костюму Нижинского в «Жизели», — а если бы она и «нашла какое-нибудь неприличие, то уж наверно сделала бы вид, что ничего не замечает».

Дягилев, вершитель чужих судеб и создатель своей судьбы, в чем-то был такой же ее игрушкой, как Нижинский. Другое дело, что Нижинский, попав в полную зависимость от Дягилева, все больше этим тяготился. Как ни искал Дягилев доверия, он встречал в ответ только отчужденную покорность. С упрямством безвольного человека Нижинский не хотел видеть в Дягилеве друга, зато, когда настал час, признал в нем врага. На премьере «Петрушки» такое не снилось еще ни тому, ни другому, и разве что в подсознании Нижинский сближал Фокусника с человеком, любившим его так искренно и так эгоистично.

Для Петрушки в Фокуснике была причина всех бед. Глаза Фокусника неотступно следили за Петрушкой с портрета. Зрителям в самом деле начинало казаться, что пристальный взгляд настороженно остановился, когда в каморку Петрушки обманчивым идеалом любви и женственности впорхнула Балерина. Покрутившись на прямых деревянных ножках, она исчезла, презрев признание неказистого поклонника. А он, охваченный ревностью, забарабанил кулаками в стену, прорвал ее и повис над пустотой, переломившись пополам.

Действие перешло в жилище Арапа. Он-то был доволен своей участью. У него имелась тахта, и сквозь тропическую листву на стенах паялились нарисованные тигры. У него был кокосовый орех, с которым владелец и слуга нехитрой собственности играл и которому молился, колотя лбом об пол. Эту собственность он загородил от Балерины, свирепо и опасно глазами на ее ужимки. Все-таки она прельстила, закружила Арапа под мелодию нарочито шарманочного вальса. Идиллию прервал Петрушка. И Арап погнался с саблей за нарушителем уютной интрижки.

Погоня вывела всех троих в вечернюю, уже усталую сутолоку ярмарки. Петрушка бежал, как человек, преследуемый часто повторяющимся кошмаром, когда налитое свинцом тело не слушается усилий, а крик о помощи беззвучен; и запнулся под занесенной саблей, растерянно глядя на скалящегося Арапа...

В синих петербургских сумерках столпились зеваки, гадая, кукла или человек лежит на мостовой. Все походило на сломавшую, потерявшую управление куклу. Но в оркестре раздался стон, поднялся до протестующего вопля, а с ним зашевелился, оперся о локоть и протянул руку человек, прося не о помощи, о сочувствии.

Фокусник растолкал толпу. Важно усмехаясь, он встряхнул тряпичное тело, и люди, дивясь наваждению, разбрелись по своим делам. Остановилась карусель, опустели галереи балаганов. Пошел снег. Фокусник направился к дому, волоча за собой куклу, но стал как вкопанный, услышав знакомое стенанье, теперь окрашенное насмешкой. Удивление сменилось на его лице ужасом: Петрушка, живой, высунувшись по пояс над крышей балагана, грозил ему негнущимися руками. Фокусник отер со лба холодный пот и задел рукой шапку. Шапка хлопнулась оземь. Вздрогнув, Фокусник пустился наутек. В отсветах реющего снега, над отшумевшей ярмаркой бессмертный Петрушка посылал свой вечный вызов судьбе под медленно, медленно опускающийся занавес.

В 1929 году, за несколько месяцев до смерти, уже безнадежно больной Дягилев привез на очередное представление «Петрушки» безнадежно помешанного Нижинского. Дягилев — чародей «русских сезонов» — надеялся, что музыка и действие балета расшевелит память тела, вызовут отклик в затуманенном мозгу. В антракте перед «Петрушкой» Дягилев вывел из ложи задумчивого, покорного Нижинского и знакомыми лестницами и коридорами Гранд-Опера повел на сцену. Там ждали Карсавина в костюме Балерины и новый исполнитель Арапа — Сергей Лифарь. Подошли Григорьев и Бенуа. Карсавина взяла под руку бывшего партнера. Дягилев обнял за плечи обоих. Остальные примкнули к группе. Нижинский стоял, деревянно вытянув руки, и улыбался, глядя перед собой. Улыбка ограждала непроницаемое грима Петрушки, и странно звучали его ответы на французском языке на задаваемые по-русски вопросы.

Фотограф щелкнул аппаратом. Дягилев увел Нижинского назад и сел с ним рядом. Его надежды не оправдались. Создатель роли Петрушки не узнал на сцене своего двойника, как не узнал в ту последнюю встречу человека, чья судьба так тесно сплелась с его судьбой. . .

В вечер после премьеры «Петрушки» Нижинский заперся в своей уборной, спасаясь от похвал. Он снимал с лица слой за слоем неподатливые белила и глядел в зеркало не на себя, а на шапку с кистью, которой Василий украсил где-то позади круглый абажур. Василий старался не шуметь, догадываясь: реакция на нервное напряжение требует тишины. Но Дягилев сказал, что не-

обходимо рассеяться, что поедут ужинать в Булонский лес. Поэтому Василий надел на Нижинского смокинг, тот взял от него цилиндр и перчатки и вышел к Дягилеву, Стравинскому и Кокто. Теплый воздух, фонари в еще свежей листве, мерный рокот улицы, ритм мягко пружинящих рессор и удобные подушки коляски, а главное, молчание спутников, которых тоже отпускала усталость, подействовали целительно.

За ужином Дягилев вспомнил прошлогоднюю статью Кокто и пассаж из нее, обращенный к Нижинскому.

— О да, я могу повторить,— вскинулся Кокто.— Я в самом деле вам глубоко признателен, Нижинский. Вы доказали мне, что в Париже еще обладают пылом, который, мне казалось, уже погашен снобизмом. По вашей милости я понял простую причину обычного молчания в зале Оперы. Смейтесь же, покидая нас, вашим прекрасным восточным смехом. Ведь вы оставляете Францию воспоминания, подобные тем снам, которые не рассказывают из боязни их испортить, а также вызвать недоверчивые насмешки.

Нижинский поднял от тарелки глаза и встретился взглядом с Кокто. Секунду он помолчал, быть может, размышляя о том, что его темпераментный сверстник волен беззаботно осуждать свой город, не рискуя его потерять. Потом улыбнулся и, подбирая французские слова, сказал: «Вы очень любите Париж. Я тоже его люблю».

Париж действительно был этим летом хорош. Как никогда оправдывая свою репутацию «столицы мира», он гостеприимно поощрял все, что талантливо и ново. В преддверии войны он словно бы спешил насладиться благами жизни и откровениями искусств. «В Париже я почувствовал себя свободным,— вспоминал Пикассо о себе, тоже тогда юном, и добавлял: — Живи Сезанн в Испании, его, наверное, расстреляли бы...»

Но Дягилев знал, что гостеприимством злоупотреблять нельзя. Спустя неделю его труппа перекочевала в Лондон, где многое показалось странным, особенно после Парижа. Французам в домах не сиделось: сады и бульвары кишели флапирующими людьми, даже кафе вылезали на улицу, разбрасывая столики вдоль тротуаров. Англичане распространяли замкнутость на все. Квартал неподалеку от Британского музея, где поселились актеры, изобилдовал садами, но гулять в садах было нельзя, ибо все запиралось на замок, а ключи хранились у владельцев.

Лондон готовился к торжеству — коронации Георга V. На улицах висели флаги и цепочки фонариков. Впрочем, благочиния это не нарушало. На 26 июня был назначен коронационный спектакль, в котором дягилевцы дебютировали «Армидой». Их уди-

вило, что Королевский театр Ковент-Гарден стоял посреди овощного рынка и пробираться к нему надо было, обходя груды картофеля, моркови, капусты. Зато в самом театре было чисто и удобно. Только планшет сцены был непривычно плоским, а не сбегал наклонно к рампе, как привыкли русские танцовщики.

«Павильон Армиды» был единственным балетом в программе. Кроме него шли вторые акты из опер «Аида» и «Ромео и Джульетта» и третий акт «Севильского цирюльника». Когда поднялся занавес, «версальские сады» русских наполнило благоухание, идущее из зрительного зала. Больше ста тысяч роз было потрачено на корону, венчающую королевскую ложу, и на звезду ордена Подвязки, находившуюся под ней. Вдоль яруса, тянувшегося от ложи, розы составляли медальоны с названиями английских доминионов: Канады, Австралии, Новой Зеландии, Южной Африки. С цветами соперничали драгоценности избранной публики, благосклонно, но сдержанно взиравшей на сцену.

Настоящий успех пришел назавтра, хотя обнаружилось, что пожилых леди шокировало буйство «Половецких плясок», а в «Шехеразаде» кого-то задела проблема отношений между белыми женщинами и неграми. Ироничный Дягилев сообразил: вегетарианское окружение театра придется распространить на репертуар. Сократив количество представлений «Клеопатры» и «Шехеразады», он сделал упор на романтических «Сильфидах», «Карнавале», «Призраке розы» и «Павильоне Армиды». Когда же дирекция Ковент-Гардена предложила осенний сезон, Дягилев выдвинул встречное предложение: он покажет лондонцам два знаменитых петербургских балета: «Лебединое озеро» с Кшесинской и «Жизель» с Павловой. Партнером обих будет Нижинский.

Дягилев продумывал свои планы, как полководец. Кшесинская должна была удивить техникой. А Павлову в Лондоне знали и любили по ее концертам с Мордкиным в театре Альгамбра. Теперь она готовилась выступить в одной из своих лучших ролей — незнакомой англичанам Жизели. Карсавину притом не обижали: она возвращалась в Петербург к началу сезона, потому что с театром порывать не хотела.

«Сезон» дягилевцев начинался в октябре. Пока же труппа разъехалась на отдых. В Венеции Дягилев, обеспокоенный тоской Нижинского, поколебавшись, сказал, что хотел сделать сюрприз, но, так уж и быть, откроет сейчас. Он собирается дать сезон в Петербурге. Благодаря Кшесинской, ему обещали Народный дом на Петербургской стороне. Там отличная сцена, огромный зал, и он, Дягилев, еще покажет Теляковскому, на что способны актеры императорских трупп, включая прежде всего выбывших. Потому и не стоило ехать сейчас в Россию. Надо хорошенько отдохнуть.

Нижинский чувствовал, что Павлова едва ли радуется новой встрече с ним.

Эталоном партнера для фанатичной и божественной эгоистки был ее учитель Гердт. Тот умел слагать свои достоинства к ногам балерин. Не то, что Мордкин, с которым она недавно жестоко поскандалила и рассталась, не пожелав делить лавры. И не то, что Нижинский, которому она не могла простить его успех в «Армиде». Нижинский знал это и, кроме того, отлично понимал, что не отвечает понятиям Павловой о красоте и мужественности балетного кавалера. Слышал он и о том, что с тех пор, как Павлова ушла из императорского театра и завела собственную труппу, ее своенравию уже и вовсе не было препоп.

И все же Нижинскому хотелось встретиться с Павловой в «Жизели».

Встреча состоялась на гастрольных началах, то есть с одной репетиции, на которой Павлова была не в духе и третировала партнера, давая понять, что ей безразлична его репутация мировой знаменитости. Он молча сносил ее капризные колкости.

В вечер спектакля Павлова явилась на сцену, когда началась короткая увертюра. Стоя за обшарпанной изнанкой домика Жизели, она, как всегда, боялась и нетерпеливо ждала выхода в любимую роль. Издалека донеслись аплодисменты: то встретили Альберта, сейчас уже безразлично какого. Потом замерло и учащенно забилося сердце, отзываясь на стук в шаткую дверь. И не Павлова, а Жизель, затаив дыхание, порхнула в сияющее утро. Впрочем, Павлова уловила каким-то вторым слухом новый раскат рукоплесканий, пока Жизель мчалась вокруг сцены, выплескивая в легких бурунах движений охвативший ее восторг.

Жизель Павловой не обладала матовой, скромно себя сознающей прелестью Жизели—Карсавиной. Юная язычница в кисейном наряде балетной пейзажки плясала так, будто танец рождался стихийно, нашептанный природой и чувством первой любви. Выглянув на долгожданный призыв, не заметив спрятавшегося возлюбленного, она тут же о нем позабыла, утешаясь, забавляясь и наслаждаясь танцем — врожденной и пагубной в своей невинности страстью.

Наконец Жизель остановилась, призадумалась, немного погрустнела, повернула к дому — и столкнулась с Альбертом.

Да, он не был импозантен, этот мальчик, улыбнувшийся ей так смятенно. Но все в Жизели отозвалось на его взгляд, на жест неприкоснувшихся, благоговейно простертых рук. Поэт, разыгрывающий уже пережитый в грезах роман, повел ее от мизансцены к мизансцене, любуясь, преклоняясь, оберегая гармонию хрупкой яви и сознавая ее обреченность.

Павловой не помешала, как Карсавиной, а помогла та скорбная отрешенность, с какой Альберт Нижинского созерцал сумасшествие и смерть ее Жизели. Он не спорил с приговором судьбы, не каялся и, готовый к развязке, наблюдал за поэтической логикой гибели несбыточного романа.

То, что должно было случиться, случилось — и вывело в идеальный покой, в нерушимые гармонии второго акта. Ничто не разделяло героев в царстве вилис. Перед бестелесным объятием Жизели и Альберта, как положено, сломался надвое жезл повелительницы непрощающих дев. Павлова и Нижинский ответили безмятежностью своего дуэта: улыбка Жизели отразилась на лице Альберта, и его крылатый полет бесстрашно следовал ворожке ее танца.

И пусть призрак Жизели исчез с рассветом. Пусть земная невеста — Батильда увела Альберта к людям. Он вернулся к ним поэтом, рыцарем Прекрасной дамы, Жизели — мечты.

Петербург такого представления «Жизели» не видел. И может быть, из всех утраченных им ценностей русского балета эта потеря была наигоршей. В Лондоне спектакль прошел несколько раз, став одной из отправных точек для основателей английского балетного театра. Но исполнители главных партий уже не встретились вновь. Павлова-актриса и Павлова-человек противостояли друг другу. И паавтра после заключительного выступления элегантная и томная прима холодно протянула руку партнеру, который запечатлел на ней прощальный поцелуй.

«Лебединое озеро» Дягилев решил сократить до двух актов. Он боялся утомить непривычных зрителей подробностями, необязательными на его взгляд. Центром спектакля стали танцы Кшесинской, прежде всего фуэте ее Одиллии. Участие Нижинского в роли принца Зигфрида, который, по гердтовской традиции, не танцевал, явилось лишь знаком внимания к гастролерше.

Но недаром анонимный французский критик отзывался о Нижинском: «Этот молодой русский не танцует свои балеты, он их играет, в них живет. Если же положено говорить, что он танцует, то надо говорить, что танцует он так же хорошо лицом, руками, всем телом, как и ногами. Не произнося ни слова, он заставляет себя понимать и трогает». В вынужденном «безмолвии» принца Зигфрида напомнила о себе в ином ключе тема Альберта. День рождения Зигфрида остался за гранью спектакля. Принц появился сразу на озере в траурной одежде поэта. Черный колет и черная шапочка с длинным пером подчеркнули бледность лица, на котором мерцали раскосые очи. Все выдавало в нем человека, пришедшего сюда не впервые и одержимого привычной мечтой. «Он бродил около озера, вглядываясь в верхушки деревьев или

присматриваясь к стоячей воде, и заставлял почувствовать сырость тумана тем, как сужались и расширялись ноздри, а руки слегка разводили его пелену», — написал много лет спустя английский искусствовед Бомонт и повинился, что кроме Нижинского не помнит ничего в «Лебедином озере» дягилевских гастролей.

Во втором акте, в замке, принц сидел перед танцующими в его честь гостями. Но взгляд его устремлялся вдаль, к видимому им одним призраку лебединой принцессы. Обманутый сходством Одиллии с Одеттой, счастливый тем, что видение обрело реальность и вышло из озерного тумана в сияющий, полный людей бальный зал, Зигфрид на миг сделался похожим на Альберта, потрясенного встречей с духом Жизели. Но тема вывернулась наизнанку. Сокровенное, прикинувшись явью, отделившись от поэта, его же и предало. Одиллия исчезла. Вернуться к Одетте оказалось невозможно. Туман стугился, поглотил озеро, и не стало ходу назад, в иллюзорность мечты.

Нижинский нетерпеливо ждал конца гастролей. Он и сам не знал, как крепко связан с городом, где учился и впервые вышел на сцену. Недемонстративный, даже нелюдимый, он по-детски обрадовался приезду Леонтьева. Тот заменял его в роли Арлекина и, посмотрев «Петрушку», выразил в коротких фразах талантливого актера и профессионала больше, чем выражали многословные тирады краснобаев.

Когда прошел последний спектакль, Нижинский, прощаясь с Кшесинской, сказал, неожиданно просветлев, что надеется скоро увидеть ее в Петербурге. Труппа должна была отправиться туда из Парижа, куда заранее отбыл Дягилев.

Нижинский не нашел Дягилева на вокзале среди встречающих и впервые о том пожалел. Вместе с Григорьевым он отправился в отель. Когда они вошли в номер Дягилева, тот устало поднялся навстречу и протянул Григорьеву телеграмму. Григорьев медленно прочитал вслух: «Народный дом сгорел сегодня дотла».

Наступило молчание. Дягилев искоса наблюдал, как Нижинский, по-мальчишески сжав кулаки, борется с собой, чтобы не заплакать. Потом перевел взгляд на Григорьева, вздохнул, пробормотал словно про себя: «Что ж, как видно, мне нынче не судьба показать мои балеты в России. Жаль. Предчувствую, что тому вообще не бывать».

Григорьев возразил, что, конечно, это только кажется так от досады. Дягилев не ответил. В тишине, опять воцарившейся в номере, где за окном глухо шумел Париж, три человека, каждый по-своему, всматривались в мираж поманившей и обманувшей родины. Мать или мачеха, какая бы ни была, она держала концы тех невидимых нитей, что тянутся от детства; от первых впечат-

лений природы, которых потом не заменишь ничем; от холодных, суровых, по своим людям, обычаев, порядков; от дома, пусть этот дом представлялся всего лишь привалом, временным пристанищем для неприкаянной души.

Наконец Дягилев выпрямился, заговорил. Все равно, сказал он, Петербург предполагался только как ангажемент до сезона в Монте-Карло. Теперь надо подыскать что-то другое.

Скоро стало известно: Гранд-Опера предложила зимний сезон, а в январе и феврале труппа Дягилева навестит Берлин, Вену и Будапешт.

Новый, 1912 год встречали в Париже. Нижинский танцевал в тот вечер с Карсавиной «Призрак розы» на торжественном спектакле Гранд-Опера в честь французской авиации. Потом, в ресторане, среди оживленной чужой речи, под музыку модного танго, Дягилев чокнулся с Нижинским за процветание русского искусства. Пришло время показать, что русские способны раскрыть перед другими народами национальные богатства, которые этим народам принадлежат. Он думает, именно так должен попробовать себя Нижинский как хореограф. И даже знает, с чего начать. У Дебюсси есть симфоническая прелюдия «Послеполуденный отдых фавна», написанная по стихотворению Малларме...

Нжинский слушал внимательно и вдруг, как с ним бывало, уставился отсутствующим взглядом вдаль. Где-то разбежались под углом двойные палки (он еще недавно держался за ту, что пониже), одна по средней стенке, к печке, другая — вниз, к роялю. И оттуда, из угла, школьник Нижинский взял темп, прыгнул и, присев на ногу, обвинив ее другою, заиграл на воображаемой дудочке.

Очнувшись, он посмотрел на Дягилева и сказал: «Фавна» должен ставить Фокин, это как раз для него. Но Дягилев ответил уже не новой в его устах фразой, что Фокин повторяется. Легко представить себе, какого бы он сочинил фавна. Ни при чем останутся Дебюсси и Малларме. Нет, этот балет должен стать антифокинским, без вакханалий, картинных объятий и позировок. «Здесь надо — что-то — поискать, — протянул он. — Может быть, поискать в новых пластических течениях, минуя притом Дункан, которая только в силу таланта не кажется сейчас старомодной». На том разговор оборвался.

В Берлине, где шел старый репертуар, Фокин начал репетировать одноактный балет Рейнальдо Гана «Голубой бог». Кокто придумал экзотический сюжет, в котором забавно смешались разные темы «русских сезонов» и которого Теофилю Готье хватило бы на три акта. Балет начинался обрядом посвящения юноши в служители индийского храма. Невеста молила его вернуться,

подобно тому, как Таор молила Амуна отказаться от Клеопатры. Смутьянку заточали в темницу, где ей угрожали смертью хищные звери и грандиозные, «невероятные» — бакстовские! — змеи. Но из пруда поднимался лотос, и из него выходила богиня. Она вызывала с неба Голубого бога, а тот, повторяя Жар-птицу, очаровывал зверей и змей, приказывал жрецам соединить влюбленных и живописно удалялся по лестнице, уходящей в его небесные чертоги.

Дягилева эта затея явно не увлекала. Когда же Фокин потребовал живых барашков для второй постановки, балета Равеля «Дафнис и Хлоя», Дягилев рассердился. Нижинский разучивал партии Голубого бога и Дафниса примерно так же, как разучивал петербургский «Талисман». Безупречная интуиция художника подсказала, что эпоха и стиль фокинского балета, при всей краткости, исчерпали себя так же, как эпоха и стиль академического балета XIX века.

На пути из Берлина в Вену дягилевцы дали несколько спектаклей в Дрездене. Публика, наполнившая превосходный, в стиле барокко, театр, в большинстве своем знакомилась с балетом впервые и сдержанно принимала этот род зрелищ. В труппе поговаривали, что незачем было и приезжать, но, разумеется, поговаривали за спиной Дягилева. Впрочем, Дягилев с труппой почти и не встречался. Каждый день, в разгар репетиций, он забирал Нижинского и куда-то с ним исчезал, возвращаясь в театр за два часа до спектакля. Даже вездесущий Григорьев не знал, что они ездят в Хеллерау, где находилась ритмопластическая школа Жак-Далькроза. За тем и была придумана поездка в Дрезден.

Сначала Нижинский не реагировал на упражнения учеников Далькроза, сложно передающие в пластике рисунок музыкального аккомпанемента. Но мало-помалу он стал откликаться на задания едва заметными движениями пальцев и головы.

Однажды, возвращаясь из Хеллерау в Дрезден, он попросил, чтобы ему сыграли Дебюсси.

После спектакля в одной из небольших гостиных театра за рояль сел Пьер Монте. Из-под его пальцев поплыли волны полдневного зноя. Монте дважды повторил прелюдию. Нижинский попросил сыграть еще раз. Полузакрыв глаза, он вышел в узкое пространство между роялем и креслом, в котором сидел Дягилев, и помедлил, покачиваясь, вспоминая забытое, восстанавливая то чувство растворенности в природе, какое испытывал в детстве. Оно стирало сейчас в памяти скачки и позы фокинского фавна.

Осторожно танцовщик повернул голову в профиль, потом развернул руку ладонью наружу, согнув в локте и опустив кисть. Фигура утратила объемность, прорисовалась плоско и грубо, как

прижатые к фону и в то же время овеянные воздухом фигуры на полотнах Гогена.

Дягилев пошевелился в кресле, приподнял бровь.

В музыке на звукопись колышавшегося марева наслаивались чувства. Созерцательные, безотчетные, они, набежав, истаивали облаком в бледном от жары небе. Танцу было не угнаться за хрупкой структурой этой звукописи, действия не предполагавшей, расплывающейся в самый момент ее восприятия. Танец был чересчур материален для того, чтобы передать столь капризный полифонический строй. И Дягилев понял, что Нижинский танцевать в принятом смысле слова не собирается. Сохранив на несколько тактов позу, нарождающийся хореограф уловил исток новой музыкальной волны, упруго подтянулся на поставленных в профиль ногах, прямо вытянул перед собой руки, снова подождал и сел на поджатую ногу: фигура как бы вписалась в квадрат, который обозначили отставленный назад локоть и выдвинутое вперед колено. Снова звучащая пауза. Собранное в угловатый комок тело гибко потянулось, откинулось навзничь: Нижинский, полулежа, оперся на руку, вытянул одну ногу, а вторую — согнул, поставил плашмя. Дягилев заметил, — в смене набросков, развернувшей некий пластический фриз, сохранялось одно положение головы с опущенным подбородком и выдвинутым, «бодоющим» лбом.

Остаток музыки Нижинский просидел на полу не двигаясь, вслушиваясь, размышляя.

Дягилев смотрел на него, дивясь интуиции, подсказавшей такое воплощение «Фавна» Дебюсси. Не робкую пробу новичка, а смелую мысль и твердую руку мастера увидел он в откровенной стилизации, дающей смену статичных, намеренно угловатых поз — характеристик внутреннего мира музыки, ее упорядоченной в ритме стихии. Да, это безусловно рывок вперед после фокинских балетов. Здесь все строго, сурово. Можно представить себе, как трудно будет привыкать публика к хореографу Нижинскому. И первым врагом станет танцовщик Нижинский: полет его призрака розы, изысканность Арлекина, пряная чувственность серого негра.

Прославленная искушенность парижан! Так ли уж она подлинна? Будто в Париже не «открывали гениев» только после их похорон. Почему платят сейчас за полотна Гогена! А давно ли он умер нищим? Но работы хореографа исчезают и не дают посмертной визы в бессмертие. Так не приносит ли он, Дягилев, Нижинского в жертву, не останавливая, а напротив, восхищаясь его прозрениями в будущее искусства? Но сейчас ведь Нижинский счастлив, открывая новое и не задумываясь над тем, как отклик-

нется на это госпожа публика. Ясно одно: отрицая прямую иллюстративность, Нижинский возвращает балету его внутреннюю связь с музыкой, возвращает условность, которая по-новому объясняет эту связь и когда-нибудь будет признана.

Между тем улетучилась последняя музыкальная фраза. Нижинский снизу посмотрел вопросительно на массивно осевшего в кресле Дягилева. Тот одобрительно кивнул. Нижинский сказал, что ему хотелось бы получить опытных танцовщиц для нимф. Но пока нужна одна Бронислава. Она все понимает, и он будет искать и пробовать на ней.

Вена, в отличие от Дрездена, имела давние музыкальные традиции. Но самая устойчивость традиций Дягилева смущала. Он не рискнул здесь предлагать Стравинского и опасался даже за «Шехеразаду». Репертуар и без того был достаточно велик, чтобы обеспечить успех гастролей. Газеты писали о всемирно известной труппе, и, словно в подтверждение такой известности, Дягилеву предложили на следующий год поездку по Южной Америке.

Переговоры с американским импресарио задержали Дягилева в Вене, и труппа, закончив гастроль, уехала в Будапешт без него. Столица Венгрии встретила гостей радушно, но бедняга Григорьев попал в изрядную передрагу, как раз когда вся ответственность лежала на нем.

Администратор театра еще с порога объявил — все билеты проданы, притом что зал у них весьма обширен. Так оно и оказалось. Но сцена залу не соответствовала. Она была так тесна и неудобна, что на первый взгляд решительно не могла вместить декорации привезенных балетов.

Не успел Григорьев справиться с этой бедой, как ему сообщили, что заболел Нижинский. Тут помогла Кшесинская. Она приехала на смену Карсавиной, которая, ненадолго из Петербурга сбежав, снова туда возвращалась. Матильда Феликсовна распорядилась принести в номер Нижинского ее собственный самовар и принялась «домашними средствами» лечить свирепую простуду партнера.

В вечер премьеры зрительный зал, как всюду, собрал сливки местного общества. Одну из лож украшала знаменитая венгерская актриса Эмилия Маркуш. Тут же сидела ее дочь Ромола Пульска, которой только что исполнился двадцать один год. «Русский балет» так увлек Ромолу, что она не пропустила ни одного спектакля и под конец влюбилась в Нижинского, сразу поразившего ее романтическое изображение таинственной маской, «стальной силой и гибкостью» Арлекина. Через три месяца Ромола стала ежедневной зрительницей очередного «сезона» в Париже, где училась драматическому искусству у Габриели Режан. Своенрав-

ная девушка, обладавшая к тому же незаурядной волей и упорством, объявила матери, что бросает занятия драмой. Когда русские в конце 1912 года повторили гастроль в Будапеште, она познакомилась со многими членами труппы, подружилась с Адольфом Больмом и завоевала расположение Чекетти, падкого на лесть и благосклонного к подаркам. То был «ход конем»: маэстро открыл юной поклоннице доступ на свои уроки и дал понять, что согласился бы заниматься с нею. Оставалось самое страшное — Дягилев.

Венгерский критик Людвиг Карпат помог Ромоле в благодарность за оказанную услугу. Однажды летом, в Мариенбаде, она еще девочкой проводила его вечером через лес к отелю: почтенный Карпат боялся темноты. Теперь он попросил у Дягилева «аудиенции» и взял с собой Ромолу.

Много лет спустя она описала этот визит в книге «Нижинский». «По видимости светская молодая девица обращалась с просьбой к великому художественному организатору. На самом деле два мощных врага впервые скрестили шпаги».

Что же, преимущество было на стороне молодой девицы, поскольку Дягилев подвохов не подозревал. Он с редким для него вниманием вник в обстоятельства дела. Сказал, что было бы идеально попасть в императорскую балетную школу в Петербурге, но туда, разумеется, не возьмут: во-первых, мадемуазель не русская, во-вторых, давно миновала трюбесмый возраст. Затем посоветовал брать там же, в Петербурге, частные уроки у Фокина. И, наконец, решил: «Я поговорю с маэстро Чекетти. Он выучил всех наших великих актеров. Уверен, он возьмет вас специальной частной ученицей. Таким образом, у вас не только будет чудесный учитель, но и откроется возможность путешествовать с нами и изучать нашу работу вблизи».

Так получилось, что Дягилев сам впустил в свои владения женщину, которой суждено было нанести ему жестокий удар. Пока же будущая жена Нижинского следовала под охраной преданной горничной всюду, куда направлялись дягилевцы, и досадовала, что, сколько бы раз ее ни знакомили с Нижинским, он всякий раз смотрел так, будто видел ее впервые.

Весной 1912 года, после первых гастролей в Будапеште, труппа явилась в Монте-Карло. Фокин сразу начал ставить «Тамару» Балакирева, но дело не клеилось. Главной помехой казался «Фавн». От Фокина уже было не скрыть репетиций балета Нижинского, и бессменный до сих пор балетмейстер «сезонов» яростно ревновал.

Дягилева это не заботило. Он неколебимо верил в обреченность искусства, полагающего, будто за установленными им нор-

мами ничего быть не может, и уже не сомневался в том, что для разнообразных фокинских тем наметился предел. Собственная репутация человека с безошибочным чутьем и вкусом была ему дороже любых чувств и отношений. Тут он становился жесток и не считался ни с Фокиным, ни с кем бы то ни было. Даже Бенуа, закадычный друг, больше того, первый наставник на избранном пути, все чаще раздражал своей приверженностью к красоте минувших театральных эпох. Ведь кругом отвергали, пуще того — высмеивали именно красоты подобного рода. И выдвигали новые взгляды на поэзию, живопись, искусство вообще. Он с интересом присматривался к течению, именовавшему себя футуризмом. И здесь, на Западе, и в России появились художники и поэты, за странным формотворчеством которых таилась мысль о сдвигах в мировом сознании, об утраченной гармонии — быть может, проческая мысль. Стихи и манифесты поэтов он, по возможности, читал. Художников брал на заметку. Особенно заинтересовала его одна супружеская пара: Наталья Гончарова и Михаил Ларионов.

Про себя Дягилев отмечал, что Фокин обсасывает в «Тамаре» все ту же конфету вакхических пиршеств с начинкой из роковой страсти. По-прежнему, как в «Клеопатре», как в «Шехеразаде», на фоне бакстовских роскошеств, слуги царицы Тамары (которая будет, конечно, прекрасна у Карсавиной) опьянят своими плясками Путника, тоже стройного, тоже эффектного Адольфа Больма. И по-прежнему в конце этой альковной истории героя убьют по приказу коварной соблазнительницы. В «Дафнисе и Хлое» Равеля, при том, что музыка превосходна, опять развернутся блаженные поля Эллады и Карсавина с Нижинским разыграют идиллический роман Лонга. А в «Голубом боге» Нижинский явится изысканным существом, поскольку Бакст предлагает покрыть его лицо и тело голубой краской и посеребрить ногти и губы. Каждый балет наверняка обречен на успех. Но на успех, заранее предвкушаемый зрителем и тем самым не претендующий на необычное. Спокойный успех. Покой же был Дягилеву противопоказан. Из сотрудников не сулили покоя Стравинский, — на него Дягилев возлагал особые надежды, — и Нижинский, чьи репетиции Дягилев посещал, раз от разу утверждаясь в своем первом впечатлении.

Фокина все это терзало. Самолюбивый и гордый, он всюду подозревал чинимые ему козни. Сначала он делился горестями с Григорьевым, но вскоре рассорился и с ним: Дягилев настаивал на ежедневных репетициях «Фавна», а Фокин требовал для себя танцовщиц, занятых Нижинским, и заподозрил, что Григорьев играет на руку «врагам», не присылая ему этих танцовщиц. Один Нижинский умудрился не войти с Фокиным в конфликт. Всегда

корректный на репетициях, он был сейчас особенно внимателен и не обижался ни на какие выпады.

В Монте-Карло приехала Элеонора Николаевна, давно соскучившаяся по детям. Дети посвятили ей все свободное время. Но у сына такого времени оказалось на редкость мало. Каждое утро он занимался у Чекетти, лишь изредка замечая его новую венгерскую ученицу: пристроившись где-нибудь в сторонке, она неотрывно, словно гипнотизируя, следила за каждым его движением. Вслед за уроками шли репетиции у Фокина и его собственные. Они захватывали и вечер, если вечер не был занят спектаклем. Все же в редкие свободные часы Нижинский отправлялся куда-нибудь с матерью, однажды повез ее в Ниццу. Там, с чувством взрослого, устроившего праздник для ребенка, он возил ее по магазинам, радуясь той радости, с какою нуждавшаяся всю жизнь женщина покупала себе нужные и ненужные вещи. Они закончили эту экскурсию в шикарном ресторане и вернулись в Монте-Карло поздно вечером, нагруженные свертками и счастливые.

Нижинскому была полезна такая разрядка. Начиналась самая трудная и самая творческая пора его жизни. Он впервые ощутил себя не инструментом, чутко откликающимся на волю, пусть выдающихся, мастеров, но независимым художником, исполнителем собственных замыслов. Замыслы возникали наплывами то отчетливых, то смутных образов. Ему казалось, что не он распоряжается этими фантазиями, а они, нахлынув, выводят неведомыми путями к тому, что просто дожидалось быть открытым.

Пока что Нижинский знал одно: его «Фавн» будет во всем отличен от фокинских балетов. Еще неясно представляя себе окончательный результат, он чувствовал близость своих поисков к живописи и скульптуре мастеров, Фокина никогда не привлекавших. Дягилев охотно добывал ему репродукции работ Родена, Матисса, Гогена. Приученный к порядку Василий то и дело собирал книги и альбомы, валявшиеся по столам, стульям, подоконникам гостиничного номера. Ворча, что, мол, охота тратить деньги на эдакое, он вспоминал «корявого Егорку», который у них в деревне, право слово, почище уродов малевал, и уж деревья были у него того цвету, какого положено. Василий был уверен в непогрешимости своих суждений и обижался, когда Вацлав Фомич, на диво общительный и смешливый, дразнил его, заявляя, что Егорку на самом деле звали не Егоркой, а Анри Руссо.

Туда же в номер Нижинский попросил зайти сестру, чтобы попробовать эпизод встречи фавна и нимфы. Отворив дверь, Бронислава обошла ряд стульев, которыми Нижинский отгородил узкую и длинную полосу воображаемой сцены, и села на диван. Поджав под себя ноги, приоткрыв большой рот, она следила за

братом раскосыми, точь-в-точь как у него, глазами. Он двигался в отгороженном пространстве, ступая невыворотно, след в след, и примерял то одну, то другую позу. Потом остановился и заговорил вдруг о том давнем лете, когда они детьми жили с матерью на даче под Петербургом. Из обрывков только им памятных и самих по себе незначащих подробностей возник пейзаж и чувство слиянности с ним, какое бывает только в детстве.

Фавн, объяснял Нижинский, должен быть полуробенком-полужверем, только в его звериности нет ничего от той животной похоти, которая главное — у серого негра и подразумевается у раба Клеопатры, у Арапа в «Петрушке». Фавн ближе, как ни странно, к самому Петрушке, даже к Альберту. Он чист. Он видит нимф, и в нем пробуждается желание: неосознанное, смутное, но естественное, как у здорового, нормального мальчишки.

Потом он сказал, что непросто, наверно, будет научить танцовщиц двигаться. И дело не в рисунке пластики. Там понадобится только привычка... Вернее — отвычка. Причем отвыкать придется и от выворотных классических позиций, и от «естественно» разбросанных фокинских танцев, чтобы привыкнуть к условности угловатых положений тела, как на архаических барельефах. Труднее всего окажется раскладка этой пластики на музыку прелюдии. Музыка танцовщицы должны слышать в целом, держать в уме, что ли. И двигаться надо между тактами, ощущая ритм танца за ритмом дирижерской палочки. Природа — это музыка, а человек существует и по законам природы, и по каким-то своим...

Бронислава, еще не ведая, что в будущем сама станет одной из когорты дягилевских балетмейстеров, восхищенно ловила эти мысли вслух. Она была музыкальна, уже знала наизусть прелюдию Дебюсси и хорошо понимала, чего добивается брат. Когда он показал ей шаги нимф с пятки, на прямых и прямо поставленных ногах, она сразу ухватила образ девически неуклюжей грации, а с ней — и тот же божественный унисон, что отличал кордебалетные хоровые действия «Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Баядерки» и был отвергнут Фокиным.

Дягилев, заглянув к Нижинскому, увидел любопытное зрелище. Бронислава, присев на поставленной в профиль ноге и далеко отставив другую с приподнятой от пола пяткой, развернув фронтально тело, обернулась в сторону, обратную застывшим в беге ногам, руку, дающую направление бега, воздела над головой, а вторую, отстраняющую — на уровень плеча. Согнутые в локтях руки она повернула ладонями наружу, и широкие ладони с растопыренными, чуть утолщенными в суставах пальцами казались слепком с рук Вацлава. Дягилев это неволью узнал,

пораженный выразительностью неподвижной позы, воплотившей стремительный и испуганный бег. Нижинский стоял в трех шагах от сестры. Вытянувшись на поставленных в профиль, но не открытых к зрителю, как у партнерши, а закрытых и сближенных ногах, прижав подбородок и потупив глаза, он опустил руки, только кисти с прямыми и сжатыми пальцами ствели в сторону от бегущей нимфы. Скошенную линию кистей Дягилев заметил как тонко найденный штрих: в противоположность бегущей нимфе, фавн загнулся от неведомого доселе смущения, от робости пробудившихся чувств.

С другими танцовщицами работалось не так легко, как с Брониславой. Они долго постигали угловатую пластику нимф-сестер, ступавших будто по снятой с вазы и прямо натянутой кайме орнамента. И никак не могли поймать сразу схваченный ею ритм и путались, едва Нижинский переставал отбивать счет. Терпеливый, спокойный, он показывал, повторял, считал вслух, убежденный, что из механических повторов родится наконец память движения в его сложной зависимости от музыки. Восьминутный балет потребовал столько же репетиций, сколько все три балета Фокина вместе. Об этом, как водится, злословили. Но кто мог перечить Дягилеву? А Дягилев решил, что «игра стоит свеч», и не обманулся.

13 мая начался четвертый «сезон» в Париже. Опять на сцене театра Шатле.

Как и предвидел Дягилев, «Голубой бог» и «Тамара» имели то, что французы деликатно называют «succès d'estime», заменяя словом «уважение» смысл «посредственного» успеха.

Фокин все относил на счет «интриг» Дягилева, которому надо было подготовить прием «Послеполуденного отдыха фавна». Он чувствовал себя обиженным, и по труппе пошел слух, что, закончив свой контракт в июне, Фокин больше его не возобновит. Дягилев к слуху оставался равнодушен. Он действительно готовил публику и прессу к премьере «Фавна» и отложил «Дафниса и Хлою» на самый финал гастролей.

После нескольких представлений «Голубого бога» и «Тамары» 29 мая 1912 года наступил вечер этой премьеры — один из памятных вечеров в истории дягилевской антрепризы.

ГЛАВА V

Нижинский пробовал сосредоточиться, сидя перед зеркалом в уборной. Мысли путались. Желанный покой — вестник творческого подъема и свободы, обычный в последние минуты перед выходом на сцену, не приходил. Напоминало о себе и мучило все, что надо бы еще сказать, сделать, выяснить. Ему было по-настоящему страшно.

Вздыхнув, он подцепил пальцем смуглую, в легкую желтизну краску и покрыл ею лицо. Оттенил высокие скулы. Тонкой кистью приподнял к вискам брови, обвел и продолжил раскосость глаз, Темно-коричневой краской прорисовал четкий припухлый рот. Размяв катышек пластилина, нарастил, заострив, как у жеребенка, удлиненные кверху уши. Задолго продуманный грим не изменил, а лишь утрировал природные особенности лица. Когда танцовщик натянул и плотно приладил парик, сплетенный круто из золотых веревок, а сверху уложил рожки, извилистые, спускающиеся на лоб и торчащие на затылке, из зеркала на него посмотрел сонно ленивый и умный не то человек, не то зверь.

Нижинский вздохнул уже не так стесненно. Он встал, сбросил халат, предоставил Василию покрыть все его тело такой же изжелта-смуглой краской и нарисовал на предплечьях и локтях нервные темно-коричневые пятна.

Василий, не позволив себе хмыкнуть, подал ему костюм. Основание хмыкнуть было. И через пятьдесят лет хмыкали при виде балетных персонажей, выходящих на сцену в одном трико. Фавн открывал «эру трико» XX века. Трико повторяло тон рук и лица и тоже было расписано, словно на шерсти козленка, большими неровными пятнами. По низкому вырезу, открывшему крепкую, высокую шею, легла виноградная лоза. Такая же лоза обвила чресла фавна, сойдясь у короткого хвоста. Ноги Нижинский обул в эластичные золотые сандалии.

Накинув сверху халат, он вышел на сцену. Там уже установили пандус: пригорок отделял узкую полоску просцениума от декорации озера, окаймленного багряными платанами и серебристыми ивами Бакста.

Нижинский несколько раз присел, перегнулся вправо, влево, назад, снова присел, далеко оставив одну ногу. . .

— Пора, пора, — нетерпеливо сказал Дягилев.

Нижинский взял из рук бутафора короткую свирель, взбежал на пригорок и лег там на спину, удобно, как в траву. Желанное

чувство свободы наконец пришло. Оно воцарилось в нем, когда поднялся занавес и из оркестра поплыли ленивые волны полдневного зноя.

Клод Дебюсси так до премьеры и не решился познакомиться со зрелищем, которое наглядно реализовало его прелюдию. Самолюбивый и мнительный, он и сейчас спрятался в глубине ложи, нервно пощипывая бородку. Он клял себя за то, что уступил Дягилеву и дал свою музыку на расправу этим балетным. Ему хотелось закрыть глаза и слушать, погружаясь в смутно реющие наплывы «желаний и грез» фавна — плод его, Дебюсси, настроений, вызванных строфами Малларме.

Существо, открывшееся там, на пригорке, выглядело достаточно фантастично. Пусть бы так и лежал этот фавн, извлекая из свирели протяжно тающие звуки.

Фавн зашевелился, потянулся, переменял позу. И в пластике танцовщика передалось опущение накаленного, безветренного воздуха. Сонливая лень одолевала фавна, он нежился, расправляя упругие мышцы, бездумно наслаждаясь покоем. Непроизвольные, казалось бы, движения накладывали на плавность звуковых периодов свои прерывистые, угловатые, но странно гармоничные пассажи. Композитор вдруг уловил закон этой гармонии: Нижинский, не придерживаясь такта, бережно следует ритму, мелодическому рисунку музыки, передает ее смысловые спады и подъемы.

Следует — но не слепо. Передает — но по-своему. Пластика фавна подчинена угловатой, развертываемой на плоскости стилистике архаического барельефа.

Подчиняясь той же условной стилистике, двинулись по плоской полосе просцениума нимфы навстречу озадаченно окаменевшему фавну.

Нижинский недаром повторял на репетициях, что в его балете нельзя ни на секунду выходить из образа, что балет хоть и короток, но труден тем, что в нем не отдыхают тут же на сцене, оттанцевав свое. Князь Сергей Михайлович Волконский, бывший враг Дягилева, помирившись с ним, восхитился этим правилом с позиций горячего поклонника Далькроза: «С момента поднятия занавеса и до падения на сцене ритм, отсутствие случайности, отсутствие того, что в военном учении называется «вольно», «оправиться»: они все время под оружием, все время в подчинении».

«Под оружием» музыкально-пластического рисунка нимфы выступали, как положено мифическим божествам, и внешне такие божества напоминали. Бакст собственноручно загримировал каждую, сделав их обведенные бело-розовой каемкой глаза похожими на глаза голубей. Подошвы босых ступней и ногти были также тронуты розовой краской. Длинные «кудри» париков, свитых из

золотых веревок, спускались на прозрачные плиссированные туники цвета сливок, разрисованные у одних бледно-голубым, у других бледно-зеленым орнаментом. Нимфы ставили ноги в профиль, по линии рампы, след в след. У каждой одна рука перекрещивала фронтально развернутую грудь и касалась противоположного плеча, другая — свободно висела вдоль тела, а голова была резко повернута в профиль. Одинаково высокие и стройные, нимфы двигались, словно плыли, ступая с пятки на всю ступню. Сначала вышли три и остановились, созерцая зелень и воды. За ними — еще три. Потом появилась одна — Бронислава Нижинская — и задумала купаться. Другие окружили ее, загородили движущимся хороводом, подняв на уровень плеч руки с плоско раскрытыми ладонями.

Фавн прервал стойку: влекомый инстинктом звереныш начал подкрадываться. Нимфы, заметив, бросились в испуге бежать, сокращая в пластически зашифрованном «беге» просветы между сменой поз. Купальщица и фавн остались наедине. Все в той же условной текучести пластики танцовщица изобразила попытку спастись, танцовщик — догнать. Каждый шаг-поза окрашивал повадку фавна приметам сознания. Человеческое просыпалось в звере вместе с проблеском чувства, противопоставляя покою и безмятежности природы свои необъяснимые тревоги. Он, наконец, приблизился. Она опустила на колено, резко согнутой рукой закрыла грудь, другую подняла над головой и выглянула из-за ребром поставленной ладони. Сплетя с ее рукой свою, фавн удивленно, словно просыпаясь, уставился на беглянку широко раскрытыми глазами.

Явились нимфы и увели сестру. Фавн подобрал забытое покрывало и одним мягким прыжком, — единственным во всем балете, — вернулся в логово на пригорке. Он опустил на колено, развернул покрывало, поднес к раздувшимся ноздрям. Потом вытянул назад ногу, запрокинул голову, рассмеялся, беззвучно разевая рот, и разостлав покрывало, задумчиво на него лег. Минутный всплеск мечты и возврат к неподвижности самосозерцания.

Занавес опустился. Госпожа публика молчала. Потом началось странное: в гуле, шедшем из зрительного зала, бурные аплодисменты смешались с такими же бурными протестами. Дягилев подозревал, что реакция будет необычной. Все же он в первую минуту не поверил собственным ушам. Ведь до сих пор мерой приема оставалась большая или меньшая степень восторгов и похвал. Он ринулся за кулисы. Григорьев растерянно заметил, как побагровело обычно бледное лицо шефа. Дягилев направился к стоящему посреди сцены Нижинскому. Тот повернулся к нему и, словно бы роли переменялись, улыбнулся успокоительно, даже

как будто насмешливо. Из-за занавеса, перекрывая негодующие возгласы, донеслось: «Бис!», «бис!» Дягилев тоже улыбнулся, побледнел, отрывисто спросил, можно ли повторить. Нижинский согласно кивнул.

И снова поднялось из оркестра жаркое марево полдня, заиграл на свирели мечтательно и лениво фавн, нимфы проскандировали мотив древнегреческого барельефа. . .

Когда спектакль кончился, за кулисами, вместо обычного победно-праздничного настроения, воцарился не явный, как в публике, но раскол.

В труппе мало кто понял, что Нижинский заглянул со своим «Фавном» в будущее балетного театра. Почти все здесь почитали Фокина апостолом новой веры, таким доступным в проповеди живописной «естественности». В его спектаклях жизнеподобие пантомимных жестов и танец — кульминация чувств открывали исполнителям простор для показа игровых и чисто балетных качеств. Нижинский все это отменил и превратил исполнителя в инструмент, послушный «прихоти» хореографа. Правда, недовольство проявляли опасливо и больше шептались по углам, но в глубине души сочувствовали Фокину. Тот же, расставаясь с труппой, в выражениях себя не стеснял. Он был по-своему беспристрастен и, пожимая достоинства «Фавна», кое-какие открыто признал. Ему понравился профильный ракурс ташца, он сказал, что «группы иногда очень красивы и точно воспроизводят барельефы или живопись на вазах». Одобрил скупость в отборе выразительных средств: он тоже «стремился выразить сущность момента минимумом движений». Признал и относительную неподвижность исполнителей при непрерывном ходе музыки. Он всегда считал «ритмоманией» потребность двигаться на каждый такт и «выдерживание поз» у Нижинского открыто одобрил.

Но все уничтожила «противоестественность» пластики, глупейший, как ему казалось, прием — шаг с пятки на всю ступню и особенно бег, в котором любой нормальный человек, «опускаясь всей тяжестью тела с воздуха», непременно коснется земли не пяткой, а пальцами.

Фокин спорил с достоинством профессионала. Только он зря набросился на финал «Фавна». Еще недавно ему досадили английские леди, шокированные картинной чувственностью его вакханалий. Недавно он иронизировал над простаками, которые забрались на галерку с пикантной целью заглянуть за ширмы, скрывающие ложе Клеопатры и Амуна. Теперь же сам он перед премьерой объявил непристойным последний жест фавна в балете, который на днях покажут «перед многотысячной толпой, где будут молодые девушки». Как будто он по опыту не знал, что мо-

лодые девушки усмотрят неприличие там, где им намеренно на это неприличие укажут. И получилось, что ниспровергатель запретов Фокин опередил парижского обывателя.

Несколько газет предали анафеме постановку Нижинского, задев попутно и Дебюсси, автора «всей этой субтильности, выдаваемой за шедевр».

Рецензент газеты «Тан» заступился за «неосязаемое видение» Малларме. Едва ли он читал эклогу, где поэт весьма осязаемо и прямо живописал любовную игру фавна с двумя нимфами.

Гастон Кальмет, редактор «Фигаро», откровенно признался: «Наши читатели не найдут на обычном месте театральной статьи, посвященной моим блестящим сотрудником Робером Брюсселем хореографической картине Нижинского «Послеполуденный отдых фавна», поставленной и исполненной этим изумительным артистом. Статьи этой нет потому, что я уничтожил ее». А дальше, опровергая свои слова об «изумительном артисте», Кальмет описывал, как «справедливые свистки встретили слишком выразительную пантомиму этого скверно скроенного животного тела, отвратительного en face и еще более противного в профиль», и заверил: «Эта звериная реальность нашей публикой никогда не будет принята».

— Смотря какой публикой, конечно, — хладнокровно заметил Дягилев. — Ведь был же среди публики премьеры Роден.

Это был превосходный козырь. Великий старец, посмотрев «Фавна», торжественно проследовал за кулисы, выразил Нижинскому свой восторг и попросил позировать. На страницах газеты «Матэн», в статье «Возрождение танца», он объяснил, почему Нижинский в «Фавне» «необыкновенен, как ни в одной другой роли». Он восхитился «гармонией между мимикой и пластикой», тем, что артист «всем телом выражает то, что хочет его дух», и назвал его «идеальной моделью» для рисования и ваяния.

Он и начал ваять Нижинского, дав повод для еще одной легенды. Десятки догадок существуют о том, почему не осталось ничего от этих сеансов в мастерской Родена. Одни говорят, будто скульптор не поймал сущности своей модели и отказался. Другие считают, что кто-то украл рабочие эскизы, которые должны были быть. Третьим нравится версия Ромолы Нижинской, вечная жалоба на ревнивый деспотизм Дягилева, якобы запретившего Нижинскому посещать семидесятилетнего скульптора.

Вряд ли стоит этому верить. Дягилев рекламу ценил, а уж это ли была не реклама. Теперь же, после скандала премьеры, он в рекламе особенно нуждался. Но он не мог из-за сеансов у Родена отложить отъезд в Лондон, где 12 июня начинался очередной сезон. А 8 июня в Шатле предстояла премьера «Дафниса

и Хлои», репетиции которой заняли у Нижинского те часы, какие он мог бы проводить в мастерской скульптора.

Нижинский — Дафнис угодил и Фокину и рядовой публике: невинный пастух отверг соблазнительные покушения Ликенион и воплотил в дуэтах с Карсавиной — Хлоей фокинский идеал античной пляски.

Балет «Дафнис и Хлоя» явил апофеоз этого идеала и прозвучал как безмятежный реквием ему. Фокин, однако, не понял, что его время истекло. Даже через много лет он дорожил своим зрелищем и негодовал в адрес Дягилева и Нижинского, вспоминая, как поднялся занавес и его друзья и «враги» одинаково ответственно начали спектакль: «Через сцену пошли бараны. Целое стадо. Их погоняли пастух и пастушка. Молитвы, возлияния, приношения цветов и венков в дар нимфам, религиозные танцы, пастораль, идиллия... Как все это далеко от той боевой атмосферы, которая была на этой же сцене несколько секунд тому назад».

Да, далеко...

Нижинский Фокина жалел. Дягилев хладнокровно поставил точку в конце первого периода «русских сезонов», принесшего ему славу. Он знал, что рискует, делая ставку на хореографа Нижинского, чье первое детище родилось в атмосфере эстетической схватки. Но Дягилев и понимал творчество как сплошной риск. И он не был бы Дягилевым, если бы не видел, что, взрывая устойчивые представления о прекрасном, шагает в ногу со временем и, чуть его опережая, закладывает основы будущего искусства.

В Лондоне Дягилев получил русские газеты и журналы с откликами на «Послеполуденный отдых фавна».

Хроникеры на все лады обсуждали скандал, который устроили Родену его соотечественники. Защитники мещанской морали даже упрекали правительство в том, что оно предоставило скульптору дворец Бирона, собственность города, и бывшую часовню при Sacré Cœur.

Дягилев и Нижинский все это знали. Их интересовали серьезные статьи.

Поэт Минский объявил: «Постановка «Фавна» намекает на возможность какого-то нового строя в искусстве». Нижинский, наткнувшись на эту фразу, стал читать дальше. Он выяснил, что античный барельеф помог ему воплотить «почти злободневный сюжет», навеянный скорее «Пробуждением весны» Ведекинда, чем поэмой Малларме. Это Нижинского удивило: Ведекинда он не читал. Ему объяснили, что это модный немецкий драматург, обсуждающий вопросы свободного выбора в любви. Но дальше

в статье все показалось справедливым. «Фавн Нижинского, — писал Минский, — более сродни герою балета «Петрушка», чем ликующему богу в поэме Малларме. Это — робкий, наивный мальчик, уязвленный жалом только что проснувшейся страсти, впервые увидевший Женщину и бросающийся к ней, — безмолвный, пламенный, еще не знающий любовного красноречия, еще бессловесный, полужверь, полу-Аполлон».

Что-то попадало в самую точку, выражало пространно и сложно сокровенное: «Фавн — это я», — лаконично скользнуло потом среди запутанных мыслей «Дневника».

Нижинский похвалил Дягилеву статью Минского. Дягилев согласился, что написано прекрасно. Но Минский, сказал он, фигура известная. Где-то на полпути от Надсона к символистам. А вот кто такой Луначарский? Говорят, политический эмигрант. Уже несколько лет живет вне России, но печатается в петербургском журнале «Театр и искусство», у Кугеля. Пишет дельно. Вот, пожалуйста: «Как назову я два лагеря, померявшихся копьями по поводу рискованных «па» и неожиданных выдумок Нижинского? Я сказал бы, пожалуй, что один лагерь, представленный фигурой мировой значительности — Огюстом Роденом, есть лагерь свободной красоты, вольной эстетики; другой, паладином которого с такой почти неприличной запальчивостью выскочил влиятельный шеф-редактор «Фигаро» Кальмет — можно бы, казалось, назвать лагерьем обывательской морали, спасительной чистоты нравов коренного мещанства». Дальше верно замечено, что на «осуждение русского спектакля, как непристойного, морально опасного — большая обывательская толпа ответила тем, что валом повалила в Шатле. «Как? неприличная вещь! Ступайте и немедленно достаньте билет», — сказала массовая дама массовому кавалеру».

— Что ж, мещане везде мещане, — отложив журнал, иронически рассудил Дягилев. — С другой стороны, «Фавн» — это не штанишки в «Жизели». Покажи мы его в Петербурге, поди, отравились бы в качестве помешанных к «Николаю чудотворцу», а то, за хулиганство — вовсе куда Макар телят не гонял.

Хроника журнала «Рампа и жизнь» скоро подтвердила правоту Дягилева: управляющий московской конторой театров, говорилось там, запросил Теляковского, не будет ли тот против переговоров с танцором Нижинским о принятии его на службу в московский Большой театр. Теляковский ответил, что он принципиально не имеет ничего против. Но после скандала, разыгравшегося в Париже из-за «Фавпа», Теляковский телеграфировал Обухову, чтобы тот тотчас прекратил всякие переговоры с г. Нижинским.

Заметка могла быть апокрифичной. Никто никаких переговоров с Нижинским не начинал, так что и прекращать было печего. Все равно: снова поманил и рассеялся мираж возвращения на родину.

Впрочем, кем бы он туда вернулся? Премьером Большого театра? И то едва ли. В Москве полагали излишне утонченной манеру петербургских танцовщиков, а ценили мужественность и темперамент собственных — Василия Дмитриевича Тихомирова, Михаила Мордкина. Нижинский-исполнитель пришелся бы не ко двору, не говоря уж о Нижинском-хореографе. В Большом театре второй десяток лет бесменно ставил балеты Александр Алексеевич Горский. Теляковский, покровительствуя ему, наверняка не дал бы автору «Фавна» опробовать там свои ультрасовременные опыты. И был бы кругом прав: для подобных опытов требовались условия, каких не создать на казенной сцене. А если б и удалось, так публика наверняка бы освистала.

Нижинский все больше ощущал, как крепко приковал его к своей антрепризе Дягилев, и сам теперь не порывался на свободу. Не прошла еще усталость после премьеры «Фавна», как снова потянуло в творчество. Пока обрывочные мысли, неясные образы теснились в сознании. Осуществить их можно было только с помощью Дягилева. А Дягилев, ничего определенного не говоря, намекал, что «Фавн» только начало, впереди новые поиски.

Перед отъездом из Парижа Дягилев пригласил нескольких друзей в Булонский лес.

С террасы ресторана открылся вид на весеннюю листву, на усыпанные песком аллеи, пустынные в будничный полдень. Нижинский смотрел туда, откинувшись на спинку стула. Он расслабил мышцы, отдыхал и небрежно вслушивался в застольную беседу. Бакст, Дебюсси, Рейнальдо Ган, Робер Брюссель, Кокто, художник Жак-Эмиль Бланш и журналист Гектор Каюзак обсуждали балетные дела.

Бакст, явно не одобряя разрыва Дягилева с Фокиным, предлагал снова обратиться к истории. Там сюжеты, темы, образы, которые дадут пищу фантазии. Современный человек устал, — говорил он, — а потому жаждет забыться. Мы дадим забвение, воскресим ушедшее в любых видах и формах, от кровавых оргий Востока до романтических элегий.

Его слушали внимательно, и когда Дягилев возразил, что элегии и оргии приелись, да и другие искусства не смотрят же только назад, взял слово Брюссель. Может быть, в старомодности балета его магическая сила, — сказал он. — Кроме того, как приспособить танец к современным идеям живописи, например? Кубисты раз-

лагают мир на элементы, но в руках хореографа не холст и краски, а человеческое тело, возможности которого ограничены.

— Нет, — тихо, но внятно произнес Нижинский, и все удивленно повернулись к нему. Он покраснел, замялся, но все же заговорил, не замечая, что Каюзак вытащил из кармана блокнот, пристроил его на коленях, записывает. . .

— Человек, которого я прежде всего вижу на сцене, — словно размышлял вслух Нижинский под еле слышный перевод Дягилева, — это современный человек. Я мечтаю о костюме, пластике, движении, характерных для нашего времени. В теле человека безусловно есть элементы, знаменующие эпоху, которую он представляет. Если мы понаблюдаем, как наш современник прогуливается, читает газету или танцует танго, мы не найдем ничего общего в его жестах с жестами, допустим, фланера времен Людовика XV или монаха, разбиравшего в XIII веке манускрипты.

Его не перебивали, и он разоткровенничался еще больше:

— Я внимательно изучаю поло, гольф, теннис и убежден, что игры эти не просто полезный досуг, но и создатели пластической красоты. Из их уроков я вынес надежду, что в будущем наше время охарактеризуют стилем столь же выразительным, как и стили, которыми мы сейчас охотно любимемся в прошлом.

— Позвольте заметить, — прервал Нижинского Рейнальдо Ган, — что, сочинив современный сюжет, вы столкнетесь с необходимостью подыскать к нему музыку. Это будет трудно.

— Сюжет не надо сочинять, — ответил Нижинский. — Балетный сюжет должен быть никаким или общеизвестным. В ходе балета следует размышлять не больше, чем разглядывая картину или слушаая симфонию. . .

Он встал. Все заинтересованно повернулись к нему. На шум сдвинутых стульев выглянуло несколько ресторанных слуг.

Мягко шагая в образовавшемся пространстве, чувствуя себя так свободно, как будто перед ним сидела Бронислава, а не крупнейшие деятели и арбитры искусства, Нижинский стал пластически иллюстрировать свою речь. Он говорил:

— Мне хочется сочинить партитуру движений, где все определялось бы не прыжками и пируэтами, но сгибом каждого пальца, модуляцией любой мышцы, где проявилась бы бесконечность возможностей, открытых человеческому телу. . .

Крепко и прямо поставив ноги, Нижинский согнул руку, сжал кулак, чтобы под тканью летнего костюма набух бицепс; другую — поднял, словно держа теннисную ракетку. Не двигаясь с места, он вдруг пропустил через тело силовой ток поочередно собранных мышц. И действительно, «разложив на элементы» образ предельного взлета сил, сконцентрировал в напрягшейся шее

этот недвижимый «рывок спортсмена», отразившего летящий мяч. Подержав позу, он запрокинул голову и, поворачивая ее за взглядом, проследил медленный ход воображаемого аэроплана.

— Ребячество, — проворчал Бакст.

Он был сердит на Нижинского. Разойдясь с Дягилевым, одобрившим декорацию «Фавна», танцовщик посмел, хотя и нерешительно, сказать ему, Баксту, что иначе представлял себе оформление: скорее всего в «сдвинутых планах» Сезанна или Матисса, когда человеческая фигура — средоточие общего орнамента, развернутого на плоскости. Бакст сердился, в глубине души сознавая, что трехмерная декорация не вяжется с вытянутым на плоскости танцем. Потом он прочитал в статье Луначарского, что для хореографии Нижинского нужно было написать «не пейзаж, а ковер», что художник должен был и у себя сознательно «убивать перспективность». Это, подлив горечи в сомнения Бакста, как водится, совсем его разозлило.

Бакст ехидно поинтересовался, в каких же костюмах шел бы такой балет о пластической красоте спорта?

Нижинский ответил, что в теннисных, но, конечно, сценически облегченных.

Тогда Жак Бланш, поддерживая коллегу, деликатно сказал, что вряд ли возможны подобные прозрения в духе романов Уэллса: костюмы для тенниса, какими они будут в 1920 году, пролетающие над сценой самолеты. . .

Нижинский сник, вернулся за стол. Дягилев, ненавидя эту его манеру вдруг замкнуться в раковину, резко сказал, что в искусстве нельзя преследовать одни возможные и опробованные цели. И, обратясь к Дебюсси, предложил ему сочинить музыку балета о флирте на теннисном корте. Нижинского передернуло при слове «флирт», но он опять промолчал.

В 1924 году Жан Кокто, забыв двенадцатилетней давности завтрак и споры в Булонском лесу, сочинил сценарий балета «Голубой поезд». Дягилев заказал музыку Дарьюсу Мийо. Бронислава Нижинская осуществила замысел, поразительно близкий фантастическим прозрениям брата. Молодежь в купальных и теннисных костюмах флиртвала на пляже. По ходу действия участники, задрав головы, провожали взглядом якобы пролетающий над ними самолет.

Нижинский флирта в своем балете не хотел. Флирт навязал Дягилев. Потому в «Дневнике», за словами «Фавн — это я», — написано: «Игры» представляют жизнь, о какой мечтал Дягилев».

Все же эту мечту — не мечту, но заказ Нижинский, с виду повинувшись, пропустил через собственное сознание, и флирт обернулся игрой испугавшихся флирта детей.

Дебюсси согласился сочинить музыку на предложенное Нижинским название «Игры». Стравинский, где-то в деревне, в России, писал музыку другого балета — о языческих обрядах встречи весны. Молодой композитор огорчился, что его разлучили с Фокиным. Переписываясь с Рерихом, сценаристом и будущим художником «Весны», он пожаловался ему на бестактность Дягилева, который «даже не поинтересовался узнать, хотим ли мы работать с кем-либо иным».

Дягилев, расставшись с Фокиным, подумывал было о Горском, как возможном постановщике балета Стравинского. И, вероятно, пригласил бы его, хотя Стравинский строптиво заявил, что «может быть, Горский гений», но он предпочел бы Фокина. После завтрака в Булонском лесу Дягилев передумал, решив, что оба балета к пятому парижскому «сезону» поставит Нижинский. Он удивленно размышлял о том, на какую, оказывается, благодарную почву упали зерна «уроков» в картинных галереях и концертных залах. Теперь «учитель» действовал осторожнее, памятуя, в свою очередь, урок, который «ученик» ненамеренно преподавал в Булонском лесу. Интуиция выводила «недалекого мальчишка» (Дягилев знал, таким по-прежнему считали Нижинского многие) в русло передовых художественных опытов.

Довольный, что наткнулся на подтверждение этого факта, Дягилев принес Нижинскому фотографию с картины молодой художницы Александры Экстер. Картина называлась «Охота»: на фоне громоздящихся кубов три женщины и мужчина мчались впереводку с собаками за невидимым зверем.

Это написано недавно, — сообщил Дягилев. И указал на мужскую фигуру. Крепко поставленная на ноги, она, в резком повороте головы от фронтально развернутых плеч, стягивала внимание к напряженным мышцам шеи — средоточию недвижимого рыбка.

Оценивающе щурясь на фотографию, Дягилев говорил о том, что русский футуризм, кажется, обещает побольше итальянского. Как бы то ни было, искусство делает крутой вольт. Ретроспекции в прошлое уступают прогнозам на будущее, и — тут Дягилев усмехнулся — разрыв с Фокиным пришелся в самую пору. Новый балет Нижинского объявит о смене курса...

Дягилев ногтем большого пальца очертил по воздуху контур фигуры, так удивительно близкой тому, что показывал Нижинский тогда на террасе ресторана, отложил фотографию, помолчал и закончил: «Мы пометим этот балет на программах 1930 годом».

Перед отъездом в Лондон Бронислава Нижинская навестила брата в отеле. Побродив по комнате, полистав книги, она вдруг сказала, что ей сделал предложение танцовщик группы Кочетовский, и вот, она выходит замуж.

Вацлав помолчал. Весть не обрадовала: ему казалось, что он теряет не сестру — близкого друга. Потом, заметив, как огорчилась Бронислава, поспешил поздравить ее. Свадьбу сыграли в Лондоне, в русской церкви. Молодые рассчитывали на медовый месяц. Но Дягилев разочаровал их, да и всю готовую разъехаться на отдых труппу, объявив августовские гастроли в Довилле.

Курорт на берегу Нормандии был только что основан. Рядом с роскошным казино построили скромный театр. Крошечная сцена позволяла разместить самые несложные декорации. Потому русский балет мог показать там лишь «Сильфид», «Карнавал» и «Половецкие пляски», притом что разбегу «половцев» почти не было места. Но администрация пригласила для первого сезона букет знаменитостей, и Дягилев счел выгодным откликнуться на приглашение. Он об этом не пожалел. В Довилль съехалась отборная публика, а Дягилев никогда не упустил случая завязать новые и укрепить старые знакомства. В числе последних был Габриель Астрюк, директор Музыкального общества в Париже, уже лет восемь заправлявший театральными событиями «Больших летних сезонов». Сейчас он готовился к открытию Театра Елисейских полей и предложил Дягилеву контракт. Переманивая русский балет у дирекции Гранд-Опера, Астрюк назначил колоссальную сумму.

Труппа разъехалась на два месяца. Дягилев, отправляясь в Петербург, попросил Брониславу Нижинскую пожить в Монте-Карло для репетиций «Игр». Вацлав молчал, но Бронислава, понимая, как важна ему поддержка в страдную пору, — ставились сразу два балета, — согласилась немедля. В Монте-Карло она почувствовала благодарность своего неэкспансивного брата: он так радостно встретил ее с мужем, так деликатно предложил бывать с ними почаще, если молодожены не против.

Нижинский объяснил сестре, что третью участницу «Игр», Тамару Карсавину, заменит покамест молодая танцовщица Василевская, и начнут они прямо завтра. Правда, Дебюсси написал только часть музыки, которую сам исполнил ему в Париже. Но пусть хоть так. Важно начать.

Назавтра две танцовщицы явились в театр к назначенному часу и с удивлением обнаружили, что Нижинского там еще нет. Он пришел не скоро, растерянный и огорченный. Весь оркестр казино отсутствовал, в том числе и состоявший при нем пианист. Будь здесь Сергей Павлович, он сразу нашел бы выход: выкопал бы пианиста из-под земли, попросту выписал бы откуда-нибудь. Нижинский на подобные подвиги способен не был.

Прошло несколько дней, раньше чем удалось, обегав опустевший курорт, найти некую учительницу музыки. Та оторопело вы-

слушала просьбы и призналась, что с Дебюсси ей не совладать. Бронислава, взглянув на уныло молчавшего брата, решила не отступать. После долгих уговоров учительница согласилась попробовать и оставила у себя на три-четыре дня нотный манускрипт.

Из проб ничего не получилось. Придя на репетицию через четыре дня, сконфуженная женщина воспроизвела на рояле нечто явно далекое от изысканной звукописи знаменитого мэтра. Нижинский слушал, покусывая кожу у ногтя большого пальца. Потом осторожно остановил. Заглянув через плечо пианистки в ноты, он закрыл глаза, вспоминая, как играл начало «Игр» Дебюсси, посмотрел еще и, повернувшись к двум танцовщицам, сказал, что покажет выход и группы.

Он развел их в две первые кулисы. «Мы шли на пальцах в мелких *pas de bougée* навстречу друг другу... — рассказывала Бронислава Фоминична Нижинская летом 1971 года в письме из своего калифорнийского дома. — Сойдясь, мы, не спускаясь с пальцев, чуть приседали, склоняя корпус друг к другу».

Нижинский, отойдя к левой дальней кулисе, вынул из кармана теннисный мяч, бросил, разбежался, прыгнул за мячом на середину сцены и остановился, подняв правую руку с воздетой после удара ракеткой.

Танцовщицам он предложил резко повернуться спиной к публике, увидеть партнера и в тот момент, как он коснется пола, разбежаться по сторонам...

Так и работали они без пианиста, пробуя группы и переходы трех участников «Игр». Нижинский предвидел: многое придется менять — и с нетерпением ждал Дягилева. А тот, как назло, задерживался.

Зимой предстояли гастроли в городах Германии и Австрии, весной — в Париже и Лондоне, и Дягилев захлопотался. В Париже он задумал смешанный «сезон». В репертуар оперы должны были войти «Борис Годунов», «Иван Грозный» («Псковитянка») и «Хованщина». Из балетных новинок, кроме «Игр» Дебюсси и «Весны священной» Стравинского, он хотел показать «Трагедию Саломеи» Флорана Шмитта. Ставить ее должен был танцовщик Мариинского театра Борис Романов, молодой последователь Фокина.

Дягилевской антрепризе шел пятый год. Многие переменялись с тех пор, как группа деятелей русского искусства организовала первый «сезон». Из комитета, собиравшегося у Дягилева за чайным столом, почти никого из «главарей» не осталось. Умер генерал Безобразов. Ушли обиженные Бенуа и Фокин. Дягилев привык распоряжаться сам и часто повторял полюбившуюся

шутку, что у себя в труппе он признаёт одну большую голову — свою собственную.

Впрочем, был вид поддержки, в котором он постоянно нуждался, — деньги. Не то чтобы они манили его сами по себе. Напротив, он плохо знал им цену — как своим, так и чужим. Деньги — и деньги баснословные — требовались для новых постановок, для оплаты композиторов, художников, балетмейстеров, для содержания труппы. Дягилев умел эти деньги добывать, заключая выгодные контракты, прибегая к поддержке меценатов и друзей. Барыш он попросту презирал и, не заботясь о собственном кармане, считал естественным, что Нижинский, обеспеченный всяческим комфортом, довольствуется деньгами на карманные расходы, не требуя контрактов ни как танцовщик, ни как балетмейстер.

А Нижинский и не тяготился добровольным пленом. Он не знал отказа, если хотел послать деньги матери или купить себе что бы то ни было, от бриллиантовых запонок до редкой книги. Надо ему было немного в смене стран, городов, отелей. К тому же он был несамостоятелен, как ребенок: ведь между обеспеченным бытом школы и встречей с Дягилевым пролегалo несколько месяцев, когда он нес ответственность за себя и семью, и время это он почти забыл.

Нижинский не задумывался о странности своего положения. С одной стороны, он был постоянно занят уроками, репетициями, спектаклями, а собственные постановки поглотили все помыслы и все силы. С другой — он по-прежнему чуждался людей и сторонился их суетных забот. В будущее же не заглядывал и планов не строил. На что ему были деньги?

С октября 1912 года при труппе появился человек, к искусству непосредственного отношения не имеющий. Барон Дмитрий Николаевич Гинцбург, выходец из семьи крупных петербургских банкиров, готов был оплачивать свою «принадлежность» к антрепризе. За налетом снобизма и пристрастием к ультрамодной одежде он скрывал легкомысленный и добродушный характер, охотно покровительствовал романтическим интрижкам, а главное, легко ссужал деньги. Правда, он мог и отказать, если просьба совпадала с днем покупки какой-нибудь картины или редкой статуэтки. Но если деньги были, барон отдавал их Дягилеву, записывая цифру с четырьмя или пятью нулями на манжете крахмальной рубашки. Рубашка попадала в прачечную, но заимодавец и должник довольствовались приблизительной реставрацией потерянного «документа».

И все же Дягилеву вечно не хватало средств, он то и дело должал и подыскивал новые источники ссуд. Надо было обладать поистине железной волей и верой в свою миссию апостола совре-

менного искусства, чтобы, отказываясь от проверенного, отважно рискуя, продолжать однажды начатый путь.

1912 год закончился Берлином и Будапештом.

В Берлине, на сцене Кроль-театра, Дягилев попробовал дать «Фавна» среди испытанных «Сильфид», «Призрака розы», «Клеопатры», «Половецких плясок», но, как и сам ожидал, расположения публики не встретил. Среди немногих восторженных поклонников оказался поэт Гуго фон Гофмансталь. Он предложил Дягилеву сочинить для Нижинского сценарий балета об Иосифе и жене Потифара, с тем чтобы музыку написал Рихард Штраус, — Дягилев застанет его в Вене, во время январских гастролей. Встреча с Гофмансталем утешила Дягилева: чтобы завоевать расположение одного поэта, стоило показать профанам «Фавна».

В Будапеште Дягилев окончательно договорился с южноамериканским импресарио о летних гастролях. Григорьеву он сказал, что трушу на это время возглавит барон Гинцбург. Григорьев поинтересовался, почему Дягилев не поедет сам. В ответ он услышал: «О, знаете ли, я терпеть не могу море». Вершитель многих судеб суеверно дрожал за свою судьбу и твердо помнил предсказание цыганки, что он умрет на воде.

Наступил 1913 год, последний год европейского мира, для Нижинского — год высшего взлета и трагического перелома в его жизни.

Он продирался к горным вершинам искусства, мучительно одолевая крутизну и не подозревая, что по ту сторону откроется бездна. Он не жаловался. А Дягилев, меряя все своей выносливостью, помня, с какой легкостью Фокин сочинял сразу по несколько балетов, не замечал, как отзывается на психике Нижинского непосильная для него работа. Между тем он знал, что Фокин и Нижинский — индивидуальности глубоко различные.

Фокин уже нашел свой эстетический критерий и уверовал в его совершенство.

Нижинский меньше всего мнил себя создателем окончательных эстетических законов, вообще казался себе не создателем, а интерпретатором того, что, назрев, требовало воплощения. Правильно, вероятно, казался, потому что много значила для него интуиция — щедрая, таинственная, капризная. Каждый раз он все начинал заново.

Фокин мог заниматься только постановками балетов: числясь премьером Мариинского театра, он у Дягилева, по контракту, не выступал.

Нижинский, премьер дягилевской антрепризы, сочиняя балеты, одновременно нес репертуар, какой и не снился танцовщикам императорских театров.

За две недели, проведенные после Нового года в Вене, когда Нижинский-балетмейстер и приехавший туда Стравинский начали работать над «Весной священной», Нижинский-танцовщик, как назло, попал в полосу неприятностей.

Венцы, воспитанные на классике музыкального театра и дорожившие ее традициями, категорически не приняли «Фавна». Скандалов они, в отличие от пылких парижан, не учиняли, но хранили холодное молчание. Зато в своеобразный скандал вылилась первая репетиция «Петрушки». Оркестранты, невзирая на присутствие Стравинского, объявили его музыку «грязной» и отказались исполнять ее в священных стенах Венской Оперы. Слухи немедленно проникли в город, не способствуя успеху «Петрушки». На обоих его представлениях в оркестре возникли попытки саботажа.

Зато редкий, даже на памяти дягилевцев, успех имел «дежурный» номер, который в афишах обозначали то как «Золотую», то как «Голубую» птицу, то как «Очарованную принцессу». Чайковский и Петипа — классика балетного театра в исполнении первого танцовщика мира отвечала и неискушенному вкусу, и запросам изощренных снобов.

Нижинский и сам относился теперь к этому единственному классическому произведению в его репертуаре иначе, чем когда беззаветно верил в фокинскую реформу. Раз от разу он открывал в нем то безусловно прекрасное, что способно пережить любые перепады моды. В прозрачных фразах дуэта, в переключке и сплетении его голосов расцветала божественно простая, божественно чистая гармония. Классический танец, отвергнутый Фокиным и не нашедший места в его, Нижинского, «Фавне» и в балетах, которые он ставил сейчас, напоминал о себе, как о непреходящей ценности веками созданного искусства. Такой танец не мог умереть совсем, как не могла умереть классическая музыка. Нижинский, вспоминая другие образцы балетной классики во всем обилии и богатстве адажио, вариаций, ансамблей, раздумывал о кровной связи музыки и танца. Раздумывал о том, что обращение к большой музыке может не по-фокински, кроме разве «Шопенианы», то есть не иллюстрируя, а обнажая суть, открыть новые дали для танца, который принято называть классическим.

Мысли посещали его неожиданно в минуты передышки между спектаклями текущего репертуара и встречами со Стравинским. Тот, занятый «Весной священной», объяснял сложные ритмы своей музыки. Нижинский слушал внимательно, и угловатые, переминяющиеся в тупой ярости, ликующие прашуры человеческие являлись ему стадно и купно. Сам того не ведая, он приближал в помыслах открытия новой классики. Открыть ее для труппы Дя-

гилева предстояло Стравинскому и выученику русской балетной школы, сейчас еще мальчику — Джорджу Баланчину.

Нижинский не подозревал и другого: что именно Стравинскому, поклоннику Чайковского, он должен бы рассказать о своей странной мечте и, может быть, встретить заинтересованный отклик. Стравинский представлялся ему далеким от подобных затей. Чтобы отвлечься от навязчивых мыслей, он поведал их Дягилеву. Дягилев, умевший слушать и понимать его не всегда связную речь, вдруг все одобрил, спросил о композиторе и не возразил, когда Нижинский назвал Баха. Помолчав, Дягилев сказал, что надо попробовать, но только не раньше чем пройдут в будущем сезоне балеты Стравинского и Дебюсси.

Между тем работа со Стравинским подвигалась медленно.

Нижинского пугала музыка «Весны». Пугала не трудностью воплощения, — оно само собой, — а примитивной, грубой силой, намеренно лишенной какого бы то ни было психологизма. Музыка отвергала все навыки, шла наперекор всем условиям, в которых до сих пор существовал танцовщик Нижинский: от инструментальных арабесок академизма — до живописной изобразительности Фокина. Музыка требовала от танца такого же, как она сама, воздействия, такой же гипнотической непрерывности.

Она снилась Нижинскому, эта музыка, какой-то мерно дышащей, надвигающейся громадой, многорукой, многоногой, многоглазой. Но она и увлекала, чудилась порой необъяснимо прекрасной в своем отказе от общепринятых понятий о красоте.

Нижинскому казалось даже, что каким-то образом музыка обманула самого композитора. Ведь Стравинский согласился писать ее для Рериха, придумавшего тему сразу после успеха «Половецких плясок». Тогда, в 1910-м, Рерих сказал интервьюеру «Петербургской газеты»: «Новый балет даст ряд картин священной ночи у древних славян... Начинается действие летней ночью и оканчивается перед восходом солнца, когда показываются первые лучи. Собственно хореографическая часть заключается в ритуальных плясках. Эта вещь будет первой попыткой, без определенного драматического сюжета, дать воспроизведение старины».

Нижинский знал и любил суровые краски Рериха, размах его композиций, их величавый покой даже в изображении мрачных и грозных сил природы. Наверно, вариантом половецких плясок представлял себе Рерих балетную «картину языческой Руси». Так видели ее сначала, охотно откликаясь на замысел Рериха, и оба других автора — Стравинский и Фокин. Все трое, по словам художника, «в одинаковой степени зажглись этой картиной и решили вместе работать».

Но за три года утекло много воды, и Стравинский написал музыку, с которой не увязались бы живописные вкусы фокинской фантазии и казалась трудно сопрягаемой эпическая раздумчивость Рериха.

В острых, напряженных ритмах музыки, в неистовстве их повторов властвовала дикая природа. Она виделась как бы глазами первобытного человека, еще не отчленившегося от нее и ей подчиненного. Человеческое множество бормотало магические заклятья, охваченное стихийным ужасом перед властью земли и стихийно оьяненное ее весенним расцветом. Уже тогда европеец с головы до ног, Стравинский едва ли знал, что, свергая методы и нормы, перекликается с поэтом Велемиром Хлебниковым. Хлебников, ясноглазый босяк, «председатель земного шара», странник по градам и весям Российской империи, сокрушал правила метра и слова в своих «языческих» стихах. Они и назывались-то под стать балету Стравинского: «Девий бог», «Мы устали звездам рыкать». . . И Нижинский, различивший в музыке «Весны» тяжелый топот язычников, творящих массовое действо, нашел бы подтверждение своей пластике в словах хлебниковского заклинания:

Тебе поем родун!
Тебе поем бывун!
Тебе поем радун!
Тебе поем ведун!
Тебе поем седун!
Тебе поем владун!
Тебе поем колдун!

Недаром, подобно Хлебникову, искавшему «корни слов», Нижинский задался безумной целью открыть «корни движений».

Он потактно разбирает музыку, с медлительностью ювелира, в руки которого попала глыба драгоценного металла. Стравинский восхищенно наблюдал, как обретали плоть образы его балета. После одной из совместных репетиций композитор написал Рериху: «Господи! Только бы Нижинский успел бы поставить «Весну», ведь это так сложно. Я по всему вижу, что эта вещь должна «выйти» как редко что!» Но Стравинский не мог ездить за труппой, и тогда Дягилев попросил Далькроза дать в помощь Нижинскому кого-нибудь из своих учеников.

Далькроз прислал не ученика, а ученицу. Ее звали Мари Рамбер. Уроженка Польши, она говорила по-польски и по-русски, была годом старше Нижинского и фанатично увлеклась его постановкой.

Вдвоем они одолевали сложные ритмы музыки, и Рамбер разучивала с исполнителями куски, подготовленные Нижинским. Ей

суждено было потом сыграть значительную роль в судьбах нового английского балета, но и через пятьдесят лет, вспоминая себя ассистенткой Нижинского, она восхищалась простотой пластики «доисторических, едва похожих на человека» созданий. «Была ходьба, был бег, топот, и прыжки, прыжки, прыжки на обеих или на одной ноге... И он насыщал движения таким бешенством, что, казалось, танцевала целая нация, вызывая плодородие земли».

Нижинский никогда не ставил условий, не капризничал, даже если количество его выступлений поднималось до астрономической цифры. Теперь он вдруг сказал, что не может больше сочинять «Весну», переезжая с места на место, и потребовал остановки.

Простой означал убытки. Но Дягилев отклонил несколько выгодных предложений. Труппа обосновалась в Лондоне за шесть недель до начала гастролей и приступила к ежедневным репетициям...

«Весна священная» и впрямь не имела сюжета. Но внутреннее действие шло по восходящей и достигало вершины, круто сламываясь в финале балета. Старейшины племени выбирали по ходу языческого обряда жертву ради будущих урожаев земли. Единственная протагонистка балета должна была передавать священный восторг и ужас Избранницы, чью экстатическую пляску обрывала смерть.

Избранницей, конечно, предполагалась Бронислава. Нижинский не спешил показывать ей партию. Он работал с кордебалетом, поделенным на группы старцев, юношей, девушек.

С самого начала он понял, что труппа враждебна и к музыке и к танцу. Непрерывная пульсация музыкальных ритмов и пластический образ — топчущаяся, подергивающаяся, подпрыгивающая орда воспринимались как что-то утомительное и безобразное. Завернутые носками внутрь ноги вызывали дерзкие шутки, на какие балетные актеры большие мастера. Совсем плохо дело пошло, когда хореограф заставил прыгать на натянутых ногах. По безмолвному сговору мужская часть труппы, провоцируя конфликт, довела до предела неизбежный при таких прыжках грохот. Потом потянулись жалобы на ломоту в теле, на головную боль: падение с прыжка на прямые ноги болезненно отдавалось в мозг. Это не было придишкой. Нижинский, без конца прыгая перед каждой группой и вместе с нею, ощущал после репетиций свинцовую тяжесть в голове. Но он упорно продолжал прыгать больше и выше всех, требуя повторов.

Откликнуться на ропот, даже справедливый, значило сдаться. В мучительной тряске, в лишенных трамплина прыжках Нижинский видел пластическую основу образа. Люди — клеточки дыша-

щего, шевелящегося, вздрагивающего организма — не пробовали оторваться от земли. Они хотели врасти в землю, взрыхлить ее, вызвать из нее питающие злаки.

И волей-неволей актеры, делясь на бесформенные с виду, а на деле точно рассчитанные группы, стоя как бы порознь, но прикасаясь согнутыми локтями друг к другу, заводили и монотонно повторяли грузно ухающий, тяжело колышущийся пластический мотив. Постепенно дисциплина брала свое. Привыкшее к гармоничной пластике тело подчинялось музыке и счету, который отбивала в ладоши Мари Рамбер. Нижинский брался за других участников и перешел, наконец, к девичьему хороводу. . .

Он очень надеялся на Брониславу. Вызвал ее на репетицию, заставил несколько раз прослушать музыку длинной пляски, объяснил: Избранница ведет с небесами диалог, закликает их унять злобу — угрозу земле и всем, живущим на ней.

Нижинский показал, как девушки вытолкнут Избранницу из хоровода.

Словно получив невидимый толчок, он застыл в странно выразительной позе, сжав плечи, завернув внутрь носки и колени, собрав кисти рук в судорожно сведенные кулаки. Сохраняя позу, сказал, что на эту музыку старейшины, девушки, вообще все, величают Жертву. Потом предупредил, что сейчас начнется ее танец.

Нижинский вдруг, без подготовки, подпрыгнул — неуклюже, как подшибленная птица, поджав ногу: стиснутый кулак вскинулся к небу, другой плотно прижался к телу. Потом присел на корточки, коснулся опущенной рукой пола и сидя так затоптался, ударяя руками по согнутым коленям. Сейчас он стал похож на птицу, которая облюбовывает, устраивает гнездо. Все так же присев до земли, он широко шагнул в сторону, накрыл голову рукой и, распластавшись в подобии низкого арабеска, оттопырив руки, хлопал ими, как крыльями, по полу.

Он не ошибся. Бронислава все поняла и, чутко расслышав музыку, повторила показанное, усвоив и движения и самый их внутренний смысл. Ее не смущали прыжки на негнущиеся ноги, а то и на оба колена. Она сразу воспроизвела «вертикаль», уже несколько дней маячившую в мыслях хореографа: вскинула руку в прыжке, прочертила кулаком в воздухе молниеносный зигзаг и, упав на колени, иступленно забила поклоны, касаясь лбом пола, ударяя в него кулаками.

Показ. Повтор. Снова показ. Пробуют вместе, наращивая цепочку движений-заклятий; странно похожие, будто дервиши, захваченные ускоряющимся ходом пляски. Вот оба широко развернули ногу в прыжке, упав, низко присев, пригнулись, охватили руками эту деревянно вытянутую с задранными пальцами ногу и,

поднимая и опуская ее вместе с телом, заколотили пяткой, словно долбящей землю мотыгой.

Первый раз с начала постановки «Весны» Нижинский почувствовал, что работает не впустую. К третьей репетиции пляска Избранницы была почти готова. На эту репетицию Бронислава пришла опоздав и не переодетая.

Испуганно, но прямо глядя в глаза брата, она покаялась, что беременна. Всегда ровный Вацлав вдруг разъярился. Такие взрывы отца пугали их в детстве. Он обвинял сестру чуть ли не в злостном умысле. И слушать не хотел ее растерянных доводов, что может же случиться такое с замужней женщиной.

Остыв, Нижинский отправился к Дягилеву. Тот, покачав головой, задумался. Потом сказал, что для «Игр» замена есть. Но вот в «Весне» нужна какая-нибудь совсем молодая танцовщица, сырой материал, из которого можно лепить. И, поразмыслив еще, предложил Марию Пильц. Она в труппе недавно. Будет счастлива, что получила главную роль. . . К тому же хорошо сложена. . .

Лучше было не придумать. И все-таки первые репетиции оказались сплошной мукой. Пильц, воспитанная на классическом экзерсисе, а главное, на суммарном восприятии музыки и не обладавшая слухом Брониславы, долго не могла ухватить ни стиля, ни ритма пляски Избранницы. Нижинский, запершись в зале с нею и пианистом, добивался, чтобы такт за тактом, нота за нотой были не просто восприняты слухом, но и усвоены сознанием исполнительницы. Стоя рядом перед зеркалом, он терпеливо отбивал вместе с нею ритмы разбитой на куски музыки. Сначала, еще сначала, еще. . .

Только когда дело пошло на лад, начались репетиции в полном смысле слова, а на них — борьба с «материалом», все же недостаточно. . . сырым. Тело исполнительницы, вымуштрованное в правилах академической школы, позволяло легко им распоряжаться. Но муштра невольно влекла и к привычным развернутым позициям, к округлой плавности движений; ей претила резкость, угловатость, намеренная скованность непонятной пластики Избранницы. Жесты и позы, уже как будто отшлифованные порознь, не склеивались, теряли в переходах свою преднамеренную экспрессивность.

На одну из репетиций Дягилев привел человека, в котором все представлялось ухоженно изящным, начиная от шелковистой бородки и белых с миндалевидными ногтями пальцев и кончая негромкой речью и превосходными манерами. Дягилев отрекомендовал его князем Сергеем Михайловичем Волконским, знатоком системы Далькроза. Нижинский смутно вспомнил, как директор театров Волконский подписал приказ об изгнании Дягилева со службы, и поклонился сухо. Но Дягилев, дружелюбно беседуя с гостем,

провел его к стоявшим перед зеркалом стульям и тогда попросил у Нижинского позволения посмотреть репетицию.

Нижинского скоро перестало стеснять присутствие скромного денди. Стройная, белокурая, зеленоглазая Пильц похолодела от страха. Но боялась она Сергея Павловича, пристально ее разглядывающего. У нее разладилось все, что было сделано, — впору расплакаться и убежать. Нижинский же, как нарочно, отложив пройденное, начал разучивать трудное движение с ногой-мотыгой, взрхляющей и разминающей землю. Он наверно понял, что происходит с неопытной танцовщицей, и был как-то особенно спокоен и тих. Постепенно Пильц забыла о смутивших ее посетителях.

После движения с ногой-мотыгой Нижинский показал прыжки из стороны в сторону с подогнутыми, завернутыми внутрь ногами и руками, которые выбрасывались вбок, проводящая каждый тяжелый взлет. Потом туры закручивали в воздухе тело с подогнутыми ногами, и опять прыжки из стороны в сторону, но другие, похожие на классический прыжок *jeté*, только с руками, мечущимися над головой. Давая Пильц передохнуть, Нижинский объяснил ей, словно рядом никого не было, что почти все движения ее пляски в основе своей взяты из классического экзерсиса, самые корни оттуда взяты, даже обнажены, разве вот чувствуются и смотрятся иначе. . .

Полчаса, час, полтора часа. . . Наконец Нижинский остановил и поблагодарил пианиста. Улыбнувшись Пильц, он сказал не резким, отрывистым, каким отсчитывал такты, а ласковым голосом, что сегодня все получилось гораздо лучше. Завтра надо будет пройти с начала. Танцовщица, мокрая, будто ее окатили из ведра, провела рукой по лбу, вздохнула, как вздыхают просыпаясь, и ушла, сделав смешной школьный книксен в сторону Дягилева.

Волконский встал и произнес восторженную речь. Он говорил, что только у Далькроза видел такое тесное, «до полной слиянности тесное», сочетание музыки и движения. Что он так хотел бы посмотреть репетиции с кордебалетом. Потому что еще в «Фавне» — он недавно видел этот балет впервые в Вене — его поразило «поглощение единичной личности в общей совокупности хореографического рисунка». Он пояснил: «Только явления природы дают нам такие примеры отказа от себя, — когда совокупность движущихся капель дает волну, совокупность падающих капель — ливень». Сказал, что опять-таки у одного Далькроза наблюдал такие вот «человеческие ожерелья, связанные нитью ритма».

Нижинский стоял в привычной для танцовщиков позе: поги в третьей позиции, руки висят свободно, тело слегка подтянуто. Он был одет в свой обычный репетиционный костюм: черные штаны,

застегнутые вниз от колен на четыре пуговики так, чтобы плотно обхватить икру, крепдешиновая рубашка, цвет которой варьировался от бледно-зеленого до голубого и белого, и замшевые балетные туфли. Вежливо поблагодарив гостя, он устало улыбнулся и вдруг спросил: почему же «только у Далькроза?» В балетном танце сплошь да рядом вереницы и группы человеческих фигур движутся в совершенном единстве. Взять хотя бы «Жизель», «Баядерку», балеты Чайковского. Весь кордебалет Петипа такой.

Потом задумался, добавил: как ни странно, именно работа со Стравинским, над его балетом. . .

Тут Волконский прервал, деликатно воскликнув, что «Священная весна», по-видимому, не есть балет, и слава богу, что так. «Это — ритуал, это древнее обрядовое действие. Ничто не может хуже приготовить к восприятию этого зрелища, чем слово «балет» и все ассоциации, которые оно в себе несет».

«Над балетом», — упрямо повторил Нижинский и замкнулся. Ансамбли лебедей, теней, вилис разве не ритуал? Работа над балетом Стравинского, наскоро договаривал он мысль, как раз и заставляет все больше думать о классическом танце, о его внутренней, еще далеко не понятой, не раскрытой связи с музыкой, о возможностях, которые таит этот союз.

Дягилев вспомнил свой недавний разговор с Нижинским на ту же тему. Подумал, как же может быть одержим и пылок этот человек, столь скрытный, что до сих пор не ясна мера его привязанности к нему, Дягилеву.

Волконский перевел разговор на комплименты. Все с той же деликатностью он предупредил, что не хочет «уменьшить заслуги» талантливой танцовщицы — сегодняшней ученицы Нижинского, но не может не отметить разницы между тем, что показывал Нижинский и что делала она. Конечно, нельзя забывать, что для нее все это ново и неестественно. Но какая же была все-таки разница между движением сознательным до последней своей подробности и движением, предоставленным себе. Он сказал, что сейчас, сегодня вечером, понял «разницу между гибкостью членов и вялостью членов, между тем, что значит подогнуть кисти с пальцами и что значит дать кистям висеть».

Нижинский спустился с эмпиреев, вздохнул, сообщил: партию Избранницы должна была исполнять его сестра. Она заболела. У нее все было сознательнее и потому выразительнее. Но Пильд способная и старается. Она добьется.

«Весна священная» была почти готова, когда репетиции прервал короткий двухнедельный сезон в Лондоне. Дягилев решил показать англичанам «Петрушку» и «Послеполуденный отдых фавна». Он заявил, что хочет приучить публику к музыке Стравин-

ского и к хореографии Нижинского, чтобы в летнем сезоне показать ей «Игры» и «Весну».

Сезон проходил теперь без особой помпы. Великосветские леди и колониальные полковники не почтили его своим присутствием. Зато выяснилось, что за три года среди лондонцев образовался круг горячих поклонников дягилевского балета. Потому «Петрушка» и «Фавн» не вызвали ничего возмущения, а, напротив, были приняты и признаны, правда, не так бурно, как принимали иные балеты в Париже. Тут пригодилась бы русская поговорка: что ни город — то норов. Не в нравах англичан было рваться за кулисы и лично выражать исполнителям восторг. Этого, разумеется, не стал бы делать всеми уважаемый и уважающий себя писатель Джон Голсуорси. Но ему, наверно, надолго запомнился «Отдых фавна», если через много лет он вложил в уста художника Обри Грина, задумавшего написать «Отдых дриады», слова: «Клянись Нижинским! Я уже вижу свою картину».

Нижинскому сейчас успех был нужен, как лекарство. Он смертельно устал. А впереди предстояло завершение «Игр» и «Весны». До парижских премьер оставалось немногим больше месяца.

Дягилев уехал из Лондона в Россию. Он хлопотал в Петербурге об отпуске для Людмилы Шоллар и Бориса Романова. Шоллар должна была танцевать с Карсавиной и Нижинским в «Играх», Романов — ставить «Трагедию Саломей». В Москве Дягилев подписал контракт с Горским на постановку балета Черепнина «Красная маска». Он понял, в конце концов, что Нижинский — не Фокин и не вынесет на плечах репертуар целого сезона.

Труппа отправилась в Монте-Карло. Нижинский закончил там «Весну». Над «Играми» он, наконец, работал с пианистом, ожидая приезда Карсавиной и Шоллар.

Дягилев явился к открытию сезона в Монте-Карло. Григорьев доложил ему, что совсем замучился, сохраняя сколько-нибудь сносные отношения между Нижинским и мужским кордебалетом в «Весне». Танцовщики называют репетиции уроками арифметики, потому что мелодии нет и надо все время считать такты. Кроме того, их злит бесконечный ритмический топот, без всяких других движений. На репетициях фокинских балетов они теперь отдыхают. . .

Доклад Григорьева произвел эффект, обратный ожидаемому. Дягилев сказал, что такая непопулярность «Весны» — превосходный признак. Значит, балет оригинален.

На постановку «Игр» осталось совсем мало времени, когда приехали Карсавина и Шоллар. С первой же репетиции они могли бы взбунтоваться не хуже кордебалета «Весны». Музыка Дебюсси была по-своему не менее трудна, чем музыка Стравинского. Она

текла сплошным лучистым потоком, и уловить «искры и искорки» ее звучаний казалось почти невозможным. Так же трудно было заучить дробную хореографическую партитуру «Игр». Но Карсавина, заранее согласная со всем, что санкционировал Дягилев, а тем более Шоллар, польщенная участием в балете с двумя признанными мастерами, и не подумали бунтовать.

Хореограф объяснил своим партнершам ситуацию «Игр». Она была так же проста, но не так драматична, как в «Весне священной». Собственно, не балет, а поэма в танце. Он о современности. Но не только в том его отличие от фокинских обстоятельных картин. В нем нет и неперемennого для Фокина четкого конфликта. Он, напротив, должен воплотить настроения минуты, вспыхивающие такими же искрами и так же плывущие, как музыка. Действие в нем, и правда, всего лишь игра. Вернее, нечаянный перерыв в игре вдруг остановил время и позволил заглянуть в чувства, в какие-то уголки сознания; так бывает у художников-импрессионистов, открывающих на полотне то присущее их моделям, что самим моделям неведомо. Но пластика должна быть не импрессионистской, а угловатой, напряженной. Время импрессионизма прошло. Даже дети ощущают тревожный, неровный пульс жизни.

Нижинский вышел в центр зала. Бросив взгляд на туфли Карсавиной и Шоллар, с прокляенными для упора пальцев носками, он сказал, что на пальцах танцевать не придется. Туфли впредь надо надевать мягкие, как у него сейчас, и все трое будут одинаково танцевать на полупальцах.

Он поднялся на полупальцы, поставив ноги во второй, но не выворотной позиции, поглядел в зеркало и, раскрыв руки на уровне плеч, слегка согнул их в локтях, собрав пальцы в полусжатый кулак.

Это, по его словам, было ключевое положение. Фронтальность, полупальцы, подогнутые кисти, линии угловатые и ломаные. И еще раз пристально на себя посмотрев, он попросил обеих танцовщиц не улыбаться и не кокетничать в танце, а сохранять неподвижность лица: выразительной должна быть пластика тела.

Карсавина и Шоллар схватывали все с проворством профессионалов. Но сам Нижинский работал трудно. Измотанный репетициями «Весны», он был у предела сил.

По утрам ему не хотелось вставать и проделывать длинный путь до театра. Дягилев и он поселились в роскошном отеле Ривьера Палас, только что отстроенном на вершине холма. Актеры немедленно прозвали их местожительство «Олимпом». Автобус шел с этого Олимпа почти полчас. Зато открывался волшебный вид на берег и море, а главное, там было уединеннее, чем внизу. Нижинский, больше чем когда-либо, сторонился шумных сборищ.

Но он обрадовался, когда в Монте-Карло появился Шаляпин. Этот большой, свободный, сильный человек соединился для него со всем добрым, что осталось в России, и было приятно, когда он ласково называл его Вацой. Дягилев, носившийся сейчас с Нижинским, как нянька, водил их вечерами, после очередного балетного представления, ужинать на террасе большого Отеля де Пари.

Там, за одним из свободных столиков, в своей компании, членом которой непременно бывал Адольф Больм, часто сидела венгерская ученица Чекетти. Нижинский смутно помнил, что его несколько раз знакомили с ней, но имя он тут же забывал. Кажется, в Будапеште, когда к нему первый раз подвели эту девицу, он принял ее за тамошнюю балерину. Поговаривали, что она неравнодушна к Больму. Но при каждой встрече, а Нижинский встречал ее слишком часто, он замечал, как упорно она преследует его взглядом. Сейчас, в горячие дни перед выпуском двух балетов, когда все постороннее мешало, эта назойливость сердила его.

Время летело, все сокращая срок, оставшийся до открытия парижского «сезона». В программе — обложку ее украсил эскиз бакстовского «Фавна» — была напечатана фотография Театра Елисейских полей, расположенного на авеню Монтень, в одном из самых модных кварталов Парижа. Тут же было сказано, что идеалом Габриеля Астрюка, основателя театра, явилось сочетание «английского комфорта, немецкой техники и французского вкуса». Все эти совершенства должны были первыми заполучить русские танцовщики, начав «сезон» премьерой «Игр».

Но «Игры» не были готовы, когда, 8 мая, за неделю до спектакля, труппа прибыла в Париж.

Нижинскому казалось, что он не вынесет лежащей на нем ответственности. Его все раздражало и особенно Дебюсси, явно считавший предварительными набросками уже готовые куски. Паника тормозила мысли, спугивала волю.

На одной из репетиций, когда Дягилев, возникнув внезапно, сказал, что медлить больше нельзя, хореограф словно бы впал в транс, стоя посреди репетиционного зала. Он отсутствующим взором глядел перед собой, на губах его блуждала улыбка.

Выручил Григорьев, громко предложив пройти балет сначала. Это помогло собрать мысли, ухватить ускользающую нить, и Нижинский неожиданно вышел к финалу, сказав Григорьеву, что здесь нужно будет, чтобы мимо «вот так усевшейся группы» снова пролетел мяч.

«Весна» прокатывалась без зазоров, а главное, нравилась Стравинскому. Он сказал, что хореография «бесподобна», и несколько раз повторил: «В том, что мы сделали, я уверен».

ГЛАВА VI

15 мая 1913 года в антракте перед началом «Игр» шикарная публика осваивала шикарные фойе театра. Новый балет заранее внушал интерес.

Накануне Гектор Каюзак опубликовал в «Фигаро» свою прошлогоднюю запись «монолога» Нижинского на завтраке в Булонском лесу. Сегодня Дебюсси покаялся перед широкой публикой в аванюре. Он пустился на нее, «столь чреватую последствиями», лишь потому, что «приходится завтракать», а однажды он «завтракал с Сержем Дягилевым, человеком устрашающим и оборотистым, у которого заплясали бы камни». Дальше он, все так же не без кокетства, сообщил, что ждет, «как благонаправленный ребенок, которому обещали театр, представления «Игр».

Все знали, что в балете заняты только трое — Карсавина, Шоллар и Нижинский, что действие происходит в парке, и рассчитывали на знакомый лирический треугольник, но в заманчивой упаковке. От группы к группе зрителей передавалось: «Современный балет»... «Балет о теннисе»... «Кинематографический балет, где движения раскладываются на составные части, обычно недоступные взору»... «Декорации принадлежат Баксту, но костюмы как будто бы сделаны не театральным художником, а явят собой последние модели от Пакена»... «Так любопытно увидеть Карсавину и Нижинского, вероятно, почти без грима и одетых, как одеваются спортсмены»...

Прозвучал последний звонок. В зале погас свет. За дирижерским пультом появился Пьер Монте, и искушенная публика узнала «почерк» мэтра Дебюсси в паутином плетении музыки.

На сцене действительно открылся парк: густо разросшиеся, раскидистые деревья и кусты, круглые клумбы разбиты в шахматном порядке. Сквозь кучи зелени, озаренные луной и электрическим фонарем, виднелись позади два верхних этажа плоского, как папиросная коробка, дома.

Белый мяч вылетел откуда-то сбоку из-за деревьев, запрыгал по клумбам, скрылся в кустах. Следом перемахнул через ограду молодой человек и на секунду замер, фиксируя в позе напряженный порыв. Да, это был спортсмен. Но спортсмен из будущего, явившийся зрителям последнего мирного лета вестником поколений, прошедших одну, а то и две мировых войны.

Быть может, его отличал от современников странный, на их взгляд, костюм? Белая рубашка с засученными рукавами, с крас-

ным галстуком под отложным воротником, была заправлена в белые фланелевые брюки, копию черных брюк, в которых всегда репетировал Нижинский. Не доходя до щиколоток, брюки плотно охватывали икры, метя их сбоку до колена узором мелких пуговиц, в котором зритель 1970-х годов узнал бы застежку «молния». Дальше они шли свободно до пояса, стянутого у талии пряжкой. На ногах мягко сидели белые замшевые туфли.

Нет, все же дело было не в костюме, хотя хореограф Нижинский тщательно продумал костюм Нижинского-исполнителя. Весь облик странного юноши отличался от «штатской» повадки спортсменов 1910-х годов. Спорт не как забава, не как модное времяпрепровождение, а как система воспитания, может быть, как профессия, должен был образовать это литое и легкое тело, где каждая мышца мгновенно отвечала волевому посылу, где грация силы неожиданно напоминала об идеалах античности. Атлет грядущих состязаний, выносливый в игре и натренированный для битв, стоял в «классической» позе: расположив тело на одной ноге, отставив другую, он поднял и согнул в локте руку, поджав пальцы на развернутой к зрителю кисти, и склонил голову к плечу, показывая крепкую стройную шею.

Но странно: поза, общая и для атлета античности, и для спортсмена «настоящего, не календарного» XX века, обнаруживала разную внутреннюю суть. Не горделивый покой, а замкнутость, нервную настороженность выдавали и смещенная в ограждающий жест вертикаль поднятой руки, и другая рука, подогнутая, плотно прижатая к телу, и чуть сдвинутые линии всей фигуры, определяющие не «центробежность», а «центростремительность» порыва. Герой «Игр», взращенный современной цивилизацией, противопоставил гармонии юного эллина свое сложное отношение к миру. Он появился загадкой из будущего, загадкой, разгадать которую оказалось потом сложнее, чем воплотить «прозрения романов Уэллса».

Появился... Сразу исчез... А в сад пробрались две девушки. В носках и белых, коротких, едва за колено, юбках, в белых свитерах, с одинаково уложенными, будто волнисто подстриженными прическами, они тоже были одеты по моде, которой еще предстояло родиться. Их пластика, угловатая и негибкая, принадлежала подросткам. Сойдясь навстречу друг другу, как было условлено еще в Монте-Карло, они и дальше двигались по параллельным линиям. Только теперь двигались на полупальцах, то собирая ноги вместе в задуманном тогда *pas de bougée*, то ставя врозь, во вторую, «невыворотную» позицию: так девочки играют в «классы», нарисованные на песке. Серьезные и не улыбчивые, они двигались, останавливались, снова двигались, словно поневоле занятые совместной игрой, объединившей и подчинившей их своим

механическим ритмам. Дети состязаются так, нарочито невнимательные и чуточку ревнивые друг к другу.

Хореограф «Игр» не копировал мастеров смежных искусств и напрямую не вдохновлялся ничьими темами и ничьей «манерой». Он обращался к примитиву не потому, что Гоген искал вдохновения в нравах островитян, а Пикассо создал первую кубистскую картину под влиянием негритянских скульптур. Он сам улавливал интересы времени, его тоску по утраченной чистоте. И был безусловно самостоятелен, воплощая средствами балетной пластики атавизм иных детских игр. В музыке лунной ночи, окутанные ею, но под собственный, заданный игрою счет девушки-подростки, одетые в платья от «Пакена», творили ненарочный обряд. Их приятель вернулся и поддался повторам, перебоям и спадам неуклюже грациозных движений.

Он вмешался в игру, но не искал контактов. Напротив, скорее спутал налаженный ритм. В стилизованной пластике возник мотив прыжков через веревочку. Возник намеком, в позе танцовщиц, вытянувшихся на сомкнутых ногах, склонивших головы к плечу и держащих в пальцах концы воображаемых, взметнувшихся в воздух скакалок. Стоя рядом на расстоянии вытянутых, скрестившихся кистями рук, чуть отвернувшись одна от другой, обе удержали позу — знак слитных, безостановочных прыжков. Фигура танцовщика вписалась между партнершами так, словно он локтями и грудью прорвал с разбегу их детский обрядовый скок.

Пластически стилизованный образ игры наполнился мотивами соперничества. Ревность нарушила было синхронность движений и подвела участников к порогу «флирта». Одна из подружек, поджав под себя ноги, вдруг уселась на землю и, склонясь на бок, положив голову на плечо, уронила обиженно на колени руку, а другую, согнутой, прикрыла грудь; пальцы, по-прежнему поджатые к ладоням, придавали фигуре детски беспомощный вид. Вторая, угловато повернувшись на поставленных прямо ногах, протянула такие же укороченные руки примирительным жестом. Юноша, стоя поодаль и вполоборота, наблюдал не вмешиваясь за ходом недолгой размолвки. Скоро сердитая девочка поднялась, все еще дуюсь, позволила подружке обнять себя. И была обнята с той немелой бережностью, с какой иные дети обнимают куклу.

Тут партнер снова включился в игру. Подтянувшись на ногах, глядя прямо перед собой, он охватил за шею и сблизил обеих, а те сплели одну пару рук кольцом вокруг его головы, другую пару соединили перед его фронтально раскрытым торсом. Собранные в кулачки кисти так и не раскрылись. Все ту же неуклюжую грацию сохранила последняя поза: танцовщик опустился на землю, охватив колени руками, а по бокам, прислонившись к нему

спинами, запрокинув головы и тоже охватив руками колени, разместились обе танцовщицы. Музыка лунной пылью оведала эту симметричную группу.

Потом паузу нарушил полет мяча. Брошенный неизвестно кем, этот белый снаряд вспугнул и прервал идиллию 1913 года, — занавес закрыл опустевший сад, как и в начале, озаренный луной и электрическим фонарем.

Свет в зале зажгли под жидкие аплодисменты. Все как будто бы отвечало ожиданиям публики: время и место действия, разложенная на элементы пластика, самоновейшие костюмы, Карсавина и Нижинский почти такие, какими они должны быть в обыкновенной жизни, вне сцены. Но действия вроде бы и не было, а пластика разочаровала, больше того, обидела. Взоры многих направились на представителей элиты. И там не было определенности.

Дело решил Дебюсси. Резко отодвинув стул, он встал, пожал плечами и вышел из ложи.

В зале тотчас ответно зашумели, задвигались и потянулись к дверям. На ходу развязывались языки вдруг восторжествовавших, вдруг обрадованных обывателей. Намекали, что современный Вестрис скорее всего ленится танцевать, иначе с чего бы пренебрегать таким козырем, как его прыжок? Говорили, что отказаться от хорошего и признанного легко, труднее, чтобы предложенное взамен почли лучшим. Усматривали во всем нарочитое и претенциозное оригинальничанье, начиная с ломки импрессионистской музыки и кончая оскорбительной неуместностью костюмов, словно взятых напрокат из варьете. Сплетничали покуда сдержанно, чтобы к случаю огрызнуться открыто.

По-своему парижане были правы. Вольно было Нижинскому вломиться в традицию Фокина, разрушить его балетный стиль, одобренный снобами, вошедший у них в привычку. Для самого благожелательного из этих снобов потребовалась бы машина времени, способная перенести на четыре-пять десятков лет вперед, чтобы он мог увидеть себя в аудитории балетной премьеры будущего. Сначала именно в аудитории, среди зрительниц в брюках и зрителей в парчовых кафтанах и кружевных жабо; в аудитории, отвергающей с порога этические нормы его корректной эпохи. Тогда он узнал бы в эпатирующих откровениях Ролана Пти или Мориса Бежара далекие скандалезные пробы Нижинского. Узнал бы все тот же равноправный подход к музыке: то нерасторжимость контактов, то открытый спор. Узнал бы дисгармоничность движений, жестов, поз, слагающих тревожные гармонии целого. И может быть, проник бы, наконец, к загадкам хореографа, который, опередив время, не изображал, а выражал пластикой духовный мир современника.

Историческая беда и величие хореографа Нижинского заключались в том, что он время опередил. Его не поняли те, кто предвкусывал пикантную сцену флирта. Но его не поняли и зрители потоньше. Через несколько лет Андрей Левинсон упрямо повторил, что «Игры» — неудача, хотя и признался: «В этом балете, в жесткой, бедной и нарочитой форме обнаружена подлинная новизна концепции, новизна, быть может, не вовсе бесплодная».

Да, далеко не вовсе. Отзвуки концепции «Игр» слышатся до сих пор. Но тогда, в 1913-м, понимал это даже не Нижинский, а Дягилев. И сдавать достигнутые позиции не помышлял. Дягилев был уверен, что пересек важный рубеж. Он знал: новые поиски обяжут рвать с прежними сотрудниками и возврат к балетам Фокипа возможен теперь единственно в коммерческом плане. С другой стороны, он предвидел бегство сотрудников, завербованных недавно, и не сомневался, например, что Дебюсси будет отныне как огня бояться балета. Так и вышло. Оправившись от потрясений премьеры, композитор поведал в письме к другу, как «извращенный гений Нижинского изощрялся» в так называемой «стилизации жеста» на его музыке, которая, — добавил мэтр, — «будьте уверены, не защищается».

Но Дягилеву было не до дипломатии. Он готовился к битве, перед которой меркли парадные маневры первых «сезонов» и даже разведки «Фавна» и «Игр». Он прекрасно отдавал себе отчет в том, что подготовленный им спектакль ударит по всем представлениям о смысле, задачах, целях балета и может рикошетом разрушить все, созданное с таким трудом. Сознание риска лишь подстрекало неукротимого новатора, и он усугубил опасность, поместив на премьере новый балет между двумя фокинскими шедеврами: «Сильфидами» и «Шехеразадой». Он чуял: придет время, когда признают 29 мая 1913 года — дату премьеры «Весны священной» — поворотной для балетного театра.

Полководец перед атакой, окруженный штабом, отдающий приказы, проверяющий готовность войск, — таким смотрел Дягилев в последние минуты перед началом «Весны священной». Штаб предлагал сюжет для группового портрета. Стравинский во фраке, с безукоризненным прямым пробором в волосах, напоказ сдержанно обсуждал какое-то место партитуры с Пьером Монте, широкоплечим, на голову выше его ростом. Рерих, задрав бородку клинышком, разглядывал нестерпимо пронзительными глазами только что опущенный задний план декорации. Нижинский, в репетиционном костюме, бледный и очень спокойный, держал обеими руками руку Марии Пильц, словно пытаясь унять нервную дрожь, бьющую танцовщицу. Григорьев, озабоченно поглядывая вокруг и косясь на Дягилева, ловил знак к началу.

Дягилев, оборотясь к Григорьеву, кивнул. Группа авторов распалась. Стравинский и Рерих отправились в партер, Монте спустился в оркестр, Нижинский встал в первой кулисе, отодвинув предложенный стул.

Зал, где, по известному выражению, яблоку негде было упасть, словно тоже готовился к бою. Зрители переговаривались, обменивались знаками, делились на группы, явно враждебные одна другой. Валерьян Яковлевич Светлов поведал сидящему рядом Левинсону, что «знающие свою публику люди» сказали еще вчера, после закрытой генеральной репетиции: «*On commence par rigoler, on finira par se fâcher*».¹

Резко и дико запела свирель и вызвала лавину ухающих, громоздящихся звуков. В зале захихикали сразу, слишком рано для настоящей реакции, но утихли, когда пошел занавес. На сцене, в зелени холмов, открылись белыми пятнами молитвенно распластанные тела, зашевелились, поднялись и, скованные тяжким ритмом, задергались, продвигаясь толчками по неровной, ими же протапываемой тропе. Женщины в длинных рубашках, мужчины в рубашках покороче, портах и остроконечных войлочных шапках, все в онучах и лаптях. Подчиняясь повторам музыки, мерно задышала эта масса — организм, составленный из нерасчлененных клеточек-людей. В ритуальный топот включились девушки. В красных одеждах, ниспадающих, как на древних иконах, они пугливой стаей спустились с пригорка. Направляя ритм, засновала между пляшущими древняя старушонка.

Минуты две зал ошеломленно молчал. Вдруг в рядах опять пронзительно и злобно хихикнули. И, будто по сигналу, покрывая гремевший оркестр, зал взорвался криками, свистом, стуком кулаков по спинкам стульев. То из партера, то из лож, то с балкона слышалось: «Ступайте к черту! Отправляйтесь в свою Москву! Позовите дантиста — у них у всех разболелись зубы! . . .» В ответ раздавалось: «Тише! Молчать! . . .» — и свист перекрывали аплодисменты.

Стравинский не глядел на сцену. Вперив взгляд в спину Монте, он, казалось, твердил про себя «не сдавайся, не сдавайся» в такт движениям дирижера, точно не замечающего, не слышащего, что творится позади него. Потом выбрался из партера и побежал за кулисы.

Дягилев наблюдал из ложи, опустив в надменной усмешке концы губ. Скандал грозил затопить музыку, и только это заставило его медленно подняться, подойти к барьеру и, не прося, приказывая, внятно произнести:

¹ Начнут со смешков, а кончат тем, что рассердятся (*франц.*).

— Разрешите закончить спектакль!

Эффект был подобен бочке масла, вылитой в штормовой океан. Несколько секунд слышны были музыка и тяжкая поступь пляшущих. Потом зал снова взревел, казалось, с удвоенной силой.

Дягилев прошел на сцену, распорядился дать в зале свет. Вспыхнувшие люстры озарили невиданное. Отринутый публикой языческий праздник развязал ее собственные первобытные инстинкты. Лощеные денди, утонченные дамы не просто протестовали. Разделясь на лагеря, они бросались друг на друга и не скупилась даже на пощечины.

Нижинский вздрогнул и отшатнулся при первых звуках скандала. Потом замер, неподвижный. Волны шума затопляли музыку, и актеры вот-вот могли разойтись с неслышимым оркестром. Неотрывно глядя на сцену, не замечая, что позади стоит Стравинский, Нижинский нащупал стул, подтянул и, вскочив на него, принялся громко считать, отщелкивая пальцами ритм.

Действие шло своим чередом. Отплясали щеголихи и смешались с мужчинами в игре двух городов. Старцы вывели старейшего-мудрейшего, и тот совершил обряд поцелуя кормилице Земле. Вокруг остановились в священном ужасе участники обряда, только дрожь пробегала по скованным членам, и снова, пока не пошел занавес, возобновили вытаптывающий почву пляс.

Между двумя картинами «Весны» была намечена чистая перемена. Но Дягилев приказал осветить зал и вывести самых отъявленных скандалистов. Это не помогло. Вторая картина вызвала новый приступ бунта, хотя и не сразу.

Зрители притихли, когда в долине, на фоне каменистых холмов, под зловеще нависшими облаками, среди шестов, униженных людскими и конскими черепами, появились девушки. В музыке пугливые интонации потайных девичьих игр слились с темой безграничного и подспудного расцвета природы, ночного брожения ее весенних соков. Природа и человек предстали не в розни, а в единой стихийной тяге к обновляющемуся вечному.

Скольких раздумий стоило Нижинскому это лирическое интермеццо Стравинского. Стоя сейчас в кулисе, он смятенно ждал, что дикая орда по ту сторону рампы растопчет его излюбленный, тяжело выношенный эпизод. «Хожение по кругам» — так назвал его композитор. Заголовок сросся с музыкой и увлек хореографа в намеренный анахронизм. Дягилев научил Нижинского любить русскую икону. И тайный хоровод девушек представился образом северной весны, увиденной глазами богомаза и стилизованной в духе древнего примитива. Ночной сумрак притушил и углубил красный цвет девичьих одеяний с их протяжными, твердыми складками. Медленно сомкнулся хороводный круг, участницы

повернулись лицом наружу. Каждая подперла кулаком правой руки склоненную набок голову, а локоть опустила на кулак левой руки. Ноги, завернутые носками внутрь, соткали изысканно угловатый орнамент. Хоровод закружился вправо, сохраняя положение жеманно пригорюнившихся фигур. Вдруг, словно повинувшись единому импульсу, девушки поднялись на полупальцы, уронили правую руку вдоль тела, резко откинули головы влево и, вернув изначальную позу, продолжили монотонный ход. Снова перебивка, и снова вьется хоровод. Вот он свершил полный оборот, и тогда каждая вторая участница, скакнув вперед, проворно вернулась на место, чтобы продолжить плавное круговое скольжение.

Будто целая ночь протекла в пляске-ворожке. Племя выследило девушек, подкралось, сторожа, выжидая. И внезапно хоровод, вместо повторного скачка многих наружу, вытолкнул внутрь себя одну.

Избранница застыла, сохраняя позу сведенного судорогой тела. Теперь вокруг нее неистово заплясали старейшины, покрытые медвежьими шкурами. И тотчас, привычным рефлексом, отозвался на их топот зрительный зал.

Он не унялся и тогда, когда Избранница начала свой жертвенный танец. Лишь понемногу магия невиданных движений сняла хохот, крики и свист. Стихия пляса, организованная продуманно и строго, достигнув апогея, одержала победу. Под напором музыки, неотступно подстегивающей Избранницу, закреплялся в барахтающихся прыжках образ доисторической птицы, чьи крылья слятся поднять неуклюжее, не готовое к полету тело. Наконец вихрь топчущихся движений закрутил плясунью на месте в воронку и поднял в воздух, чтобы бросить об землю еще и еще. Казалось, в зале не было ни души, такая там разлилась тишина. Избранница остановилась. Оттопырив локти, прижав кулаки к груди, нагнув голову, она затряслась всем телом, ударя локтями по ребрам. Вдруг словно посторонняя сила оторвала ее от земли, и старцы, стерегущие Жертву, подхватили на руки бездыханное тело, вскинули на высоту вздетых рук и убежали на последний, обрушившийся аккорд.

Зал, не прощая этой «психической атаки», взял реванш. На сцене Дягилев оглядел испуганные, расстроенные или скрытно-довольные лица, отрывисто приказал поднять занавес и, поворотясь к Пильц, скомандовал кланяться.

Та попятилась за кулисы. Дягилев, свирепо шагнув следом, вытолкнул танцовщицу на открывшуюся сцену. Нижинский болезненно сморщился. Современный Пигмалион, опершись на спинку венского стула, исподлобья разглядывал свою отринутую Галатею. Машинально приняв позу обреченной на заклятие жертвы, Пильц

стояла в грохоте аплодисментов и протестующих воплей, обрушенных на нее залом. Она не двигалась, и впрямь походила на вытесанного топором идола. Только слезы текли и текли по жирному от грима лицу.

Пятьдесят лет спустя, в Ленинграде, на Лиговском проспекте, в комнате, выходящей на мрачноватый двор, разбитая параличом старая женщина долго и упрямо отмалчивалась, пока не произнесла: «Сергей Павлович вытолкнул меня на сцену. Я стояла посередине и ревела».

Открытое этим ключом прошлое замелькало, срываясь и ускользая. Костлявые, повитые набухшими венами руки захлопали по дивану, как крылья барахтающейся в гнезде птицы. Под неслышно вступившую музыку пляса Избранницы замаячили невидимые фигуры старцев, одетых в медвежьи шкуры. Их бывшая жертва призналась: «Я боялась, по-настоящему боялась старцев».

Из дальних углов памяти поднимались события, лица. Наконец возникло одно и затопило зеленью глаза, казалось, утратившие цвет, позволило обнаружить благородную лепку щек, носа и рта.

— Ваца! Он был такой милый! Но странный... Со мной он шутил. Один раз я спросила: «Что вы любите больше всего на свете?» Он засмеялся и ответил: «Насекомых и попугаев». И, кажется, я ему нравилась. Как-то он пригласил меня покататься по Парижу. Но когда я садилась в экипаж, кто-то потянул меня сзади за хвост.— Мария Юльевна, улыбувшись, взялась рукой за халат.— Я оглянулась. А это Сергей Павлович. Говорит: «Вылезайте. Никуда вы с ним не поедете».

И не поехала, разумеется.

А Нижинский, как всегда, покорился и подавил интерес к наивной, безыскусственной танцовщице, которой подарил крещение славой. Крещение трудное, страшное и единственное, лелеемое в памяти всю жизнь.

Впрочем, с тех пор, как прошла премьера «Весны», Нижинского охватила гнетущая тоска. Он смертельно устал.

Ночью, в ресторане, куда Дягилев повез его и Стравинского после спектакля, он не мог прикоснуться к еде. С отвращением вспоминалось, как партия защитников «Весны» одолела противников, когда он, тоже повинувшись Дягилеву, вышел со Стравинским и Рерихом на сцену.

Дягилев и Стравинский ужинали как ни в чем не бывало. Дягилев кратко и величаво молвил: «Произошло в точности то, что я хотел». Обычно молчаливый Стравинский вдруг стал словоохотлив. Он говорил о «Весне», употребляя местоимение «мы», и с полным равнодушием относился к тому, что «их» только что

освистали. Ему, как Дягилеву, казалось, что тут-то и кроется залог будущего признания. Он повторял: «В том, что мы сделали, я уверен». Заверял Нижинского, что хореография «Весны» бесподобна. И, молодо предвкушая бесконечность грядущего, не огорчался тем, что «надо еще долго ждать, чтобы публика привыкла к нашему языку».

Стравинский искренно видел «Весну священную» в нерасторжимом единстве своей музыки и танца Нижинского. Так же искренно, как несколько часов назад, когда сказал репортеру: «Я счастлив, что в Нижинском нашел идеального пластического сотрудника». Так же искренно, как и через несколько дней, когда на безупречном французском языке сообщил интервьюеру «Жиль Блаза»: «Нижинский восхитительный артист. Он способен обновить искусство балета. Общность наших замыслов не порывалась ни на секунду. Вы еще увидите, что он сделает. Он не только чудесный танцовщик, он способен создавать, обновлять, и его сотрудничество в «Весне священной» было плодотворно. Надо только воспитать публику, чтобы она разобралась в таком порядке вещей».

Спустя годы Стравинский предал Нижинского с тем же равнодушием олимпийца, с каким взирал некогда на общих с ним врагов. И был притом все так же искренен. Он успел забыть хореографию «Весны», показанной всего шесть раз, и в памяти его осталась «более жива спина Монтё, чем то, что происходило на сцене». Нижинский же запомнился ему исполнителем воли Дягилева, несамостоятельным и робким мальчиком, не верившим в собственные силы. Легко родился вывод, будто Дягилев возлагал напрасные надежды на то, что «дарование, которое, по-видимому, отсутствовало у Нижинского, проявится неожиданно не сегодня-завтра». Здесь, впрочем, были и другие обстоятельства, объясняющие если не черствость, то аберрацию памяти Стравинского, написавшего в «Хронике моей жизни» эту жестокую фразу. В ту пору, в 1930-х годах, он нашел «идеального пластического сотрудника» в Джордже Баланчине, и оба теперь приучали балетную публику к свободе неоклассического танца.

Между тем пластика, открытая в «Весне», не отцвела. Она дала всходы, хотя бы даже хореографы и не ведали, что корни их искусства — в зеленой рассаде «Весны» Нижинского. Жизнеспособность найденного в одном из его перевоплощений распознал Фокин и объявил ему войну с противоположных Стравинскому позиций. В 1931 году он осудил в статье «Печальное искусство» пластический экспрессионизм Марты Грэм — танец на плоских ступнях пальцами внутрь, руки, бессильно повисшие или оттопыренные локтями вверх, сжатые кулаки, проваленную или выпя-

ченную грудь. Фокин предъявил улики, по которым легко было взять след подлинного «преступника». След вел в 1913 год — к «Играм» и «Весне» Нижинского, стоило только поднять «документацию процесса». Но как противоречиво скрестились бы «показания» всех замешанных в эту давнюю тяжбу...

Французские журналисты вели себя, точно дети, которые, не желая читать, требуют полюбившиеся игрушки. Газеты «Жиль Блаз» и «Эко де Пари» заявляли от лица парижан, что русский балет всем, что было в нем чудесного, обязан Фокину, а Стравинский и Нижинский разрушают естественную грацию этого искусства. «Фигаро» снова, как после премьеры «Фавна», иронически сожалел, что вера Нижинского в содеянное нагляднее всего свидетельствует о его бездарности. И аффективно защищал Стравинского, удивляясь, что такой музыкант «мог позволить себе подхватить заразу и занести в свое искусство эстетику танцора». На страницах «Тан» Пьер Лало негодовал: «Во всем балете нет ни одного движения, ни одной линии, которые несли бы печать грации, легкости, благородства, красноречия и выразительности».

Дягилев предвидел неожиданные повороты искусства, знал, что отринуть, а что привить, вопреки ходячему мнению. Но в душах человеческих он читать не умел, быть может потому, что не слишком к тому и стремился. Все же среди немногих ценимых им людей одно из первых мест занимал Нижинский. И безжалостный вершитель судеб многих и разных художников, вероятно, дорого бы дал, чтобы найти путь к сердцу, наглухо для него закрытому. Он видел: Нижинский равнодушен к щелчкам французских писак. Но он заметил, что теперь, не так, как в прошлом году, после премьеры «Фавна», Нижинский безучастен и к поддержке защитников.

Так безучастен остался он, читая в «Утре России» статью Минского с густо отчеркнутыми удачными пассажирами. Поэт, писавший стихи по старинке, прозорливо усмотрел в балете Нижинского новаторское понимание ритма. Хореограф превратил «посредством ритма» простейшие реальные движения в объект искусства. «Все дело в качестве, в природе этого ритма,— настаивал Минский.— И если мы определим сущность этого ритма, то не только пойдем самого Нижинского, но вполне осветим весь этот сложный художественный инцидент».

Не дочитав длинной статьи, Нижинский вяло вернул газету. Безразличен остался он и к похвалам критика «Русской молвы» Костылева. Тот утверждал, что ценность «Игр» открылась «особенно ярко, когда дана была вторая новинка — «Праздник весны». Там, писал Костылев, постановщик не остановился ни перед какими запретами канонической балетной эстетики. Тоску Нижин-

ского не поколебали ни комплименты Волконского, ни восторги молодой художницы Валентины Гросс.

Посетительница всех спектаклей, Валентина Гросс успела зарисовать позировки «Игр», движения «Весны». Сохранив в первых дух подлинника, она приукрасила виньеточным изяществом вторые. Все же эти рисунки да несколько фотографий скоро исчерпали перечень снятых с подлинника документов. Очень скоро, потому что Дягилев гневно выбросил из репертуара балеты Нижинского и перечеркнул его «Весну» постановкой своего нового балетмейстера Леонида Мясина. Рисунки и фотографии не могут равняться с рукописями, которые, по слову героя Булгакова, «не горят», с нотами, которые ждут своего второго и подлинного открытия. И все-таки рядом со свидетельствами очевидцев, например, рассказом Марии Пильц, рядом с записями участников, — последовательной реставрацией танца Избранницы, сделанной Брониславой Нижинской, или обрывочными упоминаниями в мемуарах Тамары Карсавиной и английской танцовщицы Лидии Соколовой, — эти рисунки помогают воскресить утраченное. И в конце концов возникает истинный критерий ценности. Порой к нему подводят совсем неожиданные свидетельства: композитор Франсис Пуленк вспомнил в зрелом возрасте, как в отрочестве ему хореография Нижинского показалась даже более революционной, чем музыка. Порой этот критерий парадоксально возвращает миру укору совести былых сотрудников: за четыре года до смерти престарелый Стравинский сказал балетмейстеру Юрию Григоровичу, принимая его как представителя русского балета в США: «Лучшим воплощением «Весны» из всех виденных мною я считаю постановку Нижинского».

В мае 1913 года никто не предвидел близкого разрыва Нижинского и Дягилова. Меньше всех — они сами. Дягилев с его неуемной энергией долго не понимал, что апатия Нижинского — от болезненной усталости, и только сердил его попытками рассеять и развлечь. Попытки были не так уж часты, ибо досугов и Дягилеву не доставало. Сезон 1913 года оказался едва ли не насыщеннее других. На закате Российской империи Дягилев устроил Парижу последний смотр-парад ее театральных войск. Он снова привез «Бориса Годунова» и впервые дал «Хованщину» в постановке Санина и декорациях Федоровского, под управлением Эмиля Купера, с Шаляпиным во главе блистательного состава певцов. Кроме лучших постановок Фокина и балетов Нижинского он показал «Трагедию Саломеи» — опыт молодого хореографа Бориса Романова. Ученик Фокина отнюдь не бесталанно прошелся по стопам учителя. Но ни роковые соблазны Саломеи — Карсавиной, ни экзотическая пышность декораций и костюмов Судейкина

не принесли и сотой доли былых успехов «Клеопатры» или «Шехеразады». Дягилева это как будто даже обрадовало. Так радуется наставника отказ детей от старых забав, из которых они, сами того не подозревая, успели вырасти.

17 июня дягилевцы распрощались с Парижем, и вся махина антрепризы двинулась в Лондон. Англичане обсуждали предстоящие гастроли с серьезностью иной раз совсем комического свойства. Дягилев хохотал до слез, обнаружив в приложении к журналу «Скетч» снимки «Игр», окруженные фотографиями спортсменов всех национальностей, играющих в лаун-теннис. Его особенный восторг вызвала дюжая немецкая фрау, с азартом валькирии размахнувшаяся ракеткой. И все же англичане, не посягавшие на славу арбитров художественного вкуса, куда терпимее отнеслись к двум новым балетам Нижинского, а на третьем представлении «Весны» не раз прерывали аплодисментами долгую пляску Пильц.

25 июля состоялся последний спектакль сезона и сотый спектакль дягилевцев в Лондоне. Шли «Шехеразада», «Трагедия Саломеи», «Игры» и «Призрак розы». Для Нижинского — участника трех балетов — то было последнее выступление в труппе Дягилева на европейской сцене.

А он предполагал, что еще долго протянутся монотонные переезды из страны в страну. Так же будет Василий укладывать чемоданы в одном отеле, чтобы распаковать в другом. И так же, после очередного урока Чекетти, придется репетировать чужие и свои балеты, вечером выходить на сцену, меняя в антрактах костюм и грим. Тяготило не это, а зависимость от Дягилева. Все настойчивее хотелось выйти из-под опеки, быть свободным, как Шаляпин или Стравинский. Он обрадовался, когда Дягилев объявил, что сам не поедет в Южную Америку. Лишь смутно мелькнул вопрос: с чего бы? Но вслух он вопроса не задал.

Дягилев упоминал о каких-то неотложных делах в Европе, а в труппе сплетничали о «водобоязни» грозного хозяина, трусившего переезда через океан. Резон имели, вероятно, обе причины. Но не было ли еще третьей? Не захотел ли Дягилев сам дать Нижинскому на краткое время видимость свободы, обеспечив притом, как ему казалось, надежный присмотр?

Барон Гинцбург, довольный, что официально представляет Дягилева в поездке, обещал всячески блюсти интересы первого танцовщика. Аккуратный и услужливый Дробецкий, личный секретарь Сергея Павловича, заверил, что при каждом удобном случае будет присылать письменный отчет. Дягилев полагался также на Григорьева, хотя и знал, что тот не любит выходить за пределы режиссерских обязанностей. Василий, выслушивая последние

распоряжения, сердито ворчал. Чего уж барину утруждать. Вроде бы все, что делать положено, давно известно.

И Дягилев принялся налаживать гастролы. Хлопот было достаточно. Вместо Пьера Монте подписал контракт новый дирижер Ренэ Батон. Но, главное, многие члены труппы отказались ехать за океан. Найти им замену было не так-то просто. Чекетти, отбывая в Милан, посоветовал взять танцовщиц англичанок: Хильду Меннингс, потом украсившую труппу под именем Лидии Соколовой, и Хильду Биуик. Он же порекомендовал свою венгерскую ученицу Ромолу Пульска. Последнюю Дягилев взял, когда ее мать специально приехала просить его в Лондон: похоже было, что Эмилия Маркуш в мечтах уже видела дочь прима-балериной прославленной труппы. К тому же она не настаивала на жалованье и заказала для Ромолы первый класс, отдав оплаченную каюту второго класса ее служанке Анне. А Дягилев, как многие широкие люди, любил экономить на пустяках.

15 августа 1913 года океанский лайнер «Эвон» отплыл из Саутгемптона. На борту его не было Карсавипой, которая ехала другим пароходом, но не было и Нижинского, чье имя значилось в списке пассажиров.

Через несколько часов хода «Эвон» бросил якорь у Шербура. От пристани к нему направился катер. Встречающие быстро различили стоящего в группе французов Нижинского. Веселый, как школьник в начале каникул, он что-то говорил Василию, угрюмо выглядывавшему из-за его плеча. Нижинский первый схватился рукой за спущенные с «Эвона» сходни и стремительно взбежал на палубу. Отвечая на приветствия, он сдернул круглую дорожную шляпу, поклонился и так же стремительно исчез.

Впереди предстояло три недели плаванья.

То были, и правда, самые увлекательные каникулы в жизни Вацлава Нижинского. Огромный «Эвон» величественно рассекал воду, изо дня в день отражая солнце металлическими частями своих белейших палуб, изредка заходя в гавани, которые становились все живописнее с тех пор, как миновали Лиссабон — последний европейский порт на их пути.

Василий послушно будил танцовщика ранним утром. На палубе, в отгороженном канатом пространстве, под свежим еще ветром и нежарким солнцем, тот проводил свой непрменный урок. Верность заветам Чекетти не мешала изобретать новые движения, непоказанные комбинации, от которых, наверно, взъярился бы старый учитель. По ту сторону каната собирались любопытные, все больше англичане. Сокращая ради этого собственные моционы, они с чисто спортивным азартом обсуждали приемы Нижинского, дисциплину его легкого и сильного тела. Два чело-

века, стоя бок о бок, но не общаясь друг с другом, наблюдали этот утренний ритуал с видом причастных к нему. Василий, зная, что Нижинский никого не гонит, а улыбается зрителям, ревниво охранял лейку, банку с канифолью, полотенце и зеленый шелковый халат. Мистер Уильямс, массажист Нижинского, напротив, поощрял соотечественников. Отрывисто, но дельно отвечая на их вопросы, он иной раз произносил небольшие спичи, например, о том, что легче часами массировать любого боксера, чем полчаса этого тапцовщика, мышцы которого крепче кованого железа.

Днем Нижинский выходил на палубу в белых брюках и темно-синем френче. Полулежа в шезлонге, он читал, перелистывал альбомы репродукций. Иногда, заложив пальцем страницы, он провожал глазами полет чаек или бег уходящих к горизонту волн. В такие минуты вспоминалась свобода летнего отдыха в детстве. Понемногу отпускало лихорадочное напряжение, державшее все последние месяцы. Умиротворяла, завораживала пластичность природы, покой, разлитый в ее бесконечности. Откликом на ее добрый подсказ возникали фигуры танца, отличного от созданного до сих пор. Танец был тоже покоен в законченности строгих и чистых форм, в непрерывности текучих линий. Для таких танцев слишком манерной казалась музыка Дебюсси, жестокой — музыка Стравинского. Здесь нужны были стройные созвучия, гармонии безмятежно ясные, отрешенные от житейской суеты. Все настоятельнее хотелось услышать, открыть такую музыку... Скоро ему представился случай.

Ренэ Батон, новый дирижер труппы, при первой встрече признался Нижинскому, что преклоняется перед его искусством. И общительный танцовщик почувствовал доверие к этому большому, полному, бороdatoму добряку. Батон и его приветливая, немолчно щебечущая жена делили с Нижинским столик за табльдотом и старательно подделывались под ломаный французский язык собеседника. Однажды Батон спросил о планах Нижинского. Тот ответил, что Дягилев наметил балет «Легенда об Иосифе» Рихарда Штрауса, как ближайшую его постановку, в которой он исполнит и главную роль. Он не сказал о своем отношении к сюжету Гуго фон Гофманстала — на его взгляд, перелицовке все той же фокинской темы роковых соблазнов. Но, промолчав на одобрительное замечание Батона, вдруг спросил, не может ли тот сыграть ему Баха.

Они обосновались в маленьком салоне, где стоял рояль. Свидетельницей этой и дальнейших встреч стала Ромола Пульска.

Нижинский знал, что его преследует девушка, с некоторыми пор появлявшаяся всюду, куда бы ни поехала труппа. В страдные

дни «Весны» и «Игр» он раздражался, встречая ее в самых неожиданных местах, даже придумал злую забаву, то узнавая, то словно не видя эту свою постоянную тень. После скандала в Театре Елисейских полей, когда он, измученный, с отвращением думая о предстоящем лондонском сезоне, сел вместе с Нувелем в поезд Париж—Кале, она возникла в коридоре против открытой двери купе. Он тогда вышел и разговорился с нею, если можно назвать разговором пантомиму, разбавленную обрывками французских фраз. Потом на пароходе из Кале в Дувр, когда она, преодолевая морскую болезнь, нашла его на палубе, он был все так же скучающе любезен. А в Лондоне, на первой же репетиции, он взглянул мимо нее.

Теперь терпеливая покорность его жертвы что-то вдруг в нем пробудила. Нижинский впервые разглядел, что девушка, чье имя он покамест так и не сумел запомнить, совсем еще юна и миловидна, и решил прекратить бессердечную игру. Чем настойчивей и отчаянней она искала встречи, тем меньше он ее замечал и... тем чаще ловил себя на срывах.

Так и тут. Он поднял голову будто на голос и, встретив ее взгляд, поспешно уткнулся в наты. Она притулилась на верхней ступени лестницы, которая вела в ресторан первого класса. Батон, проследив всю эту мизансцену, взошел на несколько ступенек и вежливо попросил незнакомку удалиться. Та послушно встала, и тогда Нижинский, досадуя на собственную нестойкость, жестом попросил не прогонять ее.

Каждый день, как только Нижинский и Батон спускались в свое убежище, Ромола Пульска занимала пасивное место. День за днем она наблюдала таинственный акт творчества:

«Батон играл на рояле, а Нижинский стоял рядом. Иногда он закрывал глаза, сосредоточиваясь на хореографической теме в целом. Иногда же движениями пальцев исполнял отдельную вариацию, пока Батон играл какой-нибудь кусок, или прерывал его, заставляя подряд исполнять одни и те же такты. И все время, пока он стоял там, чувствовалось, что он непрерывно танцует созданные им па... Ему случалось часами разыскивать с Батоном подходящую чаконну или прелюд. Бывало, остановив Батона, он говорил: «C'est, plus vite».¹ И Батон смеялся: «Поразительно верно. Я ошибся. Это должно идти быстрее»... Батон сказал мне, что Нижинский сочиняет балет на музыку Баха, который будет таким же чистым танцем, как чисты звуки этой музыки. Ему хочется утвердить гармонию и коренную правду движения».

¹ Полагаю, более быстро (*испорч. франц.*).

Как знать, чем обернулся бы опыт Нижинского, если б его удалось осуществить. Может быть, оказался бы таким же преждевременным, как постановки первых трех балетов. А может быть, хореограф Нижинский, открыв на пятнадцать лет ранее Стравинского и Баланчина эру неоклассической хореографии, провозгласил бы с помощью танцовщика Нижинского новый эстетический канон, новый стиль современного балета.

Замысел остался неосуществленным. И виной тому явилась трехнедельная свобода, как всегда мнимая и потому, как всегда, оплаченная дорогой ценой.

Впервые предоставленный себе, окруженный беспечными, по неволе бездельничающими и от того ищущими развлечений людьми, Нижинский вдруг обрел вкус к жизни, которой, казался, не предвиделось конца. Он был молод, полон сил и, отдохнув, забыл все, что осталось позади. По-прежнему застенчивый, все же не чурался веселых сборищ, предпочитая, правда, наблюдать со стороны, чем быть прямым участником. Он посетил затейный Гинцбургом костюмированный бал. Но пришел во фраке и про себя отметил, что венгерская поклонница тоже, одна из всех, не надела маскарадного костюма.

Он, улыбаясь, подвергся символическому крещению шампанским, когда «Эвон» пересек экватор, и почему-то нахмурился, заметив, как, явно напоказ, флиртует хорошенькая мадемуазель Пульска с офицерами из экипажа лайнера. Нахмурился, но вряд ли мог бы объяснить, что эта девушка нарушает «правила игры», ею же установленные и им почти что уже принятые.

Дни летели, и Нижинский все больше убеждался: Ромола не от него требует покорности, а готова покорствовать ему, признавая его волю, его власть, согласная на любую зависимость. А Ромола, чем меньше оставалось пути, тем лихорадочнее искала встреч. Ей случалось ошибаться, и тогда она отступала, чтобы сделать новый ход. Чутье влюбленной подсказывало ей уловки.

На одном из балов кто-то снова подвел ее к нему и снова их познакомил. Нижинский стоял на палубе, опершись о перила. Было душно. В черном небе, фантастично для глаз северянина, горел Южный Крест. Нижинский как бы со стороны смотрел на девушку, отчаянно сыпавшую французскими словами, на самого себя в смокинге, держащего в руках черный лаковый веер с нарисованной золотом розой. Полузакрыв глаза, зная, что оттого они стали еще «ориентальней», он слушал речь, непонятную в таком бешеном темпе, молчал.

Назавтра Нижинский спустился в третий класс посмотреть, как итальянские и испанские крестьяне-эмигранты пляшут тарантеллу, фанданго и настоящее, не салонное, танго. Ромола оказа-

лась рядом и вместе с ним вернулась наверх. Теперь она заговорила медленно, и он понял, что год назад ей в руки попала забытая им в одном из отелей подушечка — «думка», подаренная ему матерью. Ромола предложила вернуть это сокровище, а он, обернувшись к своей приятельнице — танцовщице Ковалевской, сказал по-польски, пусть «думка» останется у новой владелицы.

Назавтра они должны были быть в Рио-де-Жанейро, через пять дней — в Буэнос-Айресе, конечной цели их пути. Нижинский заперся в каюте. Он что-то обдумывал, а потом провел конфиденциальный разговор с Гинцбургом. После тот нашел Ромолу Пульска, сидевшую в баре с Ковалевской и супругами Батон. Уведя ее в укромное место, он передал предложение Нижинского выйти за него замуж.

Вечером в углу опустевшей палубы Нижинский произнес на своем ломаном французском языке фразу, врезавшуюся в память его будущей жены: «Mademoiselle, voulez-vous, vous et moi?»¹ И, как полагалось в балетной пантомиме XIX века, указал на четвертый палец левой руки, где носят обручальное кольцо.

10 сентября 1913 года Вацлав Нижинский и Ромола Пульска были повенчаны сначала в мэрии аргентинской столицы, а потом в католической церкви Сан-Мигуэля.

Нижинский бежал с преданной Ромолой, бежал, спасаясь от привычки покоряться Дягилеву, и, казалось ему, обеспечил себе волю. Теперь предстояло познать, — и за познание жестоко заплатиться, — что покорность Дягилеву служила его, Нижинского, искусству, а заботы Ромолы, при всей истинности ее любви к нему самому, становились для искусства помехой.

Обнаружилось это не сразу. Сначала Ромола Нижинская испытала несколько разочарований. На следующий же день после свадьбы Василий не без удовольствия загородил ей вход в уборную мужа: верный холоп Дягилева возненавидел женщину, перехитрившую его хозяина. Но Ромола Карловна, как называли ее теперь русские актеры труппы, ошиблась, думая, что Василий действует по собственному почину. Она стояла в коридоре, дожидаясь Нижинского, чтобы пожаловаться. Но он прошел мимо, не обернулся даже и не узнал ее — актер, готовый стать персонажем, который сейчас появится на сцене. Позже он объяснил, что Василий ни при чем: во время спектакля одиночество необходимо ему самому.

Но скоро, слишком скоро она поняла и другое: вне работы Нижинский податлив, как послушное дитя. Появ же, неосторожно воспользовалась открытой ей возможностью. Именно те-

¹ Мадемуазель, хотите ли, вы и я? (франц.).

перь, отвоевав Нижинского у Дягилева, она возревновала к могучему сопернику и, ослепленная этой ревностью, дала ему в руки козырь. Ромола без конца уговаривала мужа, уговаривала не так, так эдак проявить самостоятельность. И как-то, посреди гастролей в Рио-де-Жанейро, уговорила-таки Нижинского отказаться от выступления в «Карнавале». Играя на обостренном стремлении мужа к независимости, укрепляя его в этом стремлении, она радовалась случаю *доказать* Дягилеву — доказать, что Нижинский ему уже не подвластен. Но политика была недалекновидной. Наивное желание установить самостоятельность в пустяках отдаляло танцовщика от некорыстного служения искусству. Нижинский последовал совету жены. Напрасно Гинцбург и Григорьев напоминали: пропуск спектакля без свидетельства о болезни грозит серьезными последствиями. Нижинский в тот вечер не пришел в театр, и партию Арлекина исполнил танцовщик Александр Гаврилов.

Когда кончились гастроли, Нижинский распрощался с партнерами, не предполагая, что многих не увидит никогда, других же встретит не скоро и в обстоятельствах, совсем не похожих на прежние.

Нижинские отъехали в Париж. Оттуда они собирались в Петербург с коротким заездом в Будапешт к матери и отчиму Ромолы. Но тут уже Дягилев перечеркнул последнюю реальную попытку Нижинского вернуться на родину.

В декабре 1913 года небольшая часть дягилевской труппы вернулась в Петербург. Привокзальную площадь продувал колкий ветер. Прохожие оборачивались на людей, покрытых тропическим загаром. Сергей Леонидович Григорьев и его красавица жена — танцовщица Любовь Павловна Чернышева отправились к себе на квартиру.

Не успели распаковать чемоданы, как принесли записку от Дягилева. Он приглашал Григорьева назавтра к себе.

Дверь дягилевской квартиры отворил Василий Зуйков. На вопрос о здоровье Сергея Павловича буркнул: «Сами увидите».

Дягилев выглядел больным. Но Григорьев воздержался от замечаний, уловив в голосе хозяина металлические ноты. Сразу заговорили о делах. Дягилев протянул полученную вчера телеграмму. Это Нижинский спрашивал, когда начнут подготовку к сезону, скоро ли приступить к работе над новым балетом, и просил, чтобы труппу не занимали ничем другим в период его репетиций. Взяв телеграмму назад, Дягилев положил ее на стол и накрыл ладонью. Искоса посмотрев на Григорьева, сердито усмехнулся и сказал, что как режиссеру ему и подписывать ответ.

Достав из бюро телеграфный бланк, он ввинтил моноколь в глазную орбиту и, прикусив язык,— Григорьев знал этот признак сдержанного бешенства,— написал, не заботясь о краткости: «В ответ на Вашу телеграмму господину Дягилеву должен сообщить следующее. Господин Дягилев считает, что, пропустив представление в Рио и отказавшись выступить в балете «Карнавал», Вы порвали свой контракт. Вследствие этого он больше не нуждается в Вашей дальнейшей службе. Сергей Григорьев, режиссер труппы Дягилева».

Пока Григорьев читал, шеф холодно наблюдал за выражением его лица. Взяв телеграмму от ошенившего режиссера, он повернулся к Василию, который стоял в дверях. «Вот что это значит по-русски»,— медленно проговорил Дягилев и перевел французский текст. Слуга вытянулся, всем видом давая понять, что с баринством его шутки плохи, но знает он об этом давно, и удивительного ничего нету.

В передней, надевая на Григорьева пальто, Василий молвил: «Осмелюсь доложить, ваша телеграмма не улучшит сон госпожи Нижинской».

Григорьев, вздрогнув, обернулся. Он на всю жизнь запомнил слова и молчаливый смех бывшего холопа Нижинского.

ГЛАВА VII

Телеграмма неожиданно больно ударила сухой вестью разрыва. Дягилев, который долго приручал Нижинского, мог бы теперь убедиться, что делал это не безрезультатно. Нижинский тосковал, не признаваясь даже себе. Тосковал о человеке, еще недавно угнетавшем своей обволакивающей властью и постылыми заботами. Все тяжелей дышалось вне искусственной атмосферы, к которой он, сам того не замечая, привык. Как было не вспомнить пронизательный ум Дягилева, его способность уловить едва прорезавшийся замысел, направить и поддержать. Еще никому не дано было знать, что, все равно, благодаря Дягилеву или независимо от него, Нижинский уже выразил последний взлет своего времени и сейчас с трагической закономерностью балансирует над пропастью. Не так уж важно, в самом ли деле Дягилев сказал фразу, приписанную ему ревнивой Ромолой: «Я сброшу Нижинского так же низко, как высоко он стоит сейчас». Ведь самоуверенный Фокусник был лишь инструментом судьбы, такой же марионеткой на ее театре, как Петрушка. Пусть неблагодарный Петрушка сбежал от Фокусника. Заполучив свою Балерину, он вступил на опасный путь. Сломав клетку, он наткнулся на прутья следующей, еще более тесной.

Он надеялся хоть ненадолго приехать в Россию и показать ее жене. Этому помешало многое.

Ромола познакомилась с родиной мужа по его рассказам. Он и так был не мастер говорить, а тут еще приходилось пользоваться странным «птичьим» языком, который они изобрели для себя, — смесью французских, русских, польских слов. Потому Россия представилась молодой женщине некой загадочной страной и возникла такой на страницах ее книги, написанной в начале 1930-х годов. Только через много лет после смерти мужа, чья его память, Ромола Нижинская посетила Советский Союз. Но что могла она найти там от детства и юности Вацлава Нижинского? Здание школы на Театральной улице, ныне улице Росси? Бывший Мариинский театр, ныне Театр оперы и балета имени Кирова? Да и там не изменились только стены. Жизнь внутри показалась бы гениальному изгюу незнакомой и странной, как кажется русским читателям его жизнь, описанная женой. . .

Россия, больше чем когда-нибудь, виделась Нижинскому землей обетованной, ход в которую заказан. Что могло ожидать его в Петербурге? Прежнее место в труппе императорского балета?

Возможно, Теляковский в пику Дягилеву добился бы отмены запрета и взял бы Нижинского назад. Но, во-первых, взял бы только танцовщиком при балетмейстерах Легате и Фокине и, уж конечно, не рискнул бы дать ему право постановки. Во-вторых, Нижинскому не прожить было на жалованье, положенное казной. Он был обязан содержать, кроме матери, жену, избалованную, привыкшую к роскоши. Вдобавок предстояло стать отцом семейства, ибо Ромола была в середине беременности.

Между тем слух о разрыве Дягилева с его первым танцовщиком распространился молниеносно, и многие предприимчивые импресарио торопились заполучить Нижинского. Он же не спешил, хотя обстоятельства того требовали. Нижинские гостили в Будапеште у матери и отчима Ромолы. Отношения установились натянутые. Эмилия Маркуш рассчитывала на другую партию для дочери, а кроме того, ей, знаменитой и еще нестарой актрисе, мало улыбалось стать в ближайшие месяцы бабушкой.

Нижинский отвергал баснословные контракты, отказывал антрепренерам, специально приезжавшим в Будапешт. Он думал о собственной профессиональной труппе, о художественном репертуаре, не подозревая, что недостает ему лишь малого — административного таланта. Правда, он знал, что не способен воспитывать и учить. Потому не решился стать балетмейстером и первым танцовщиком Парижской Оперы, а ее директору Жаку Руше отказал, сославшись на слабость тамошней балетной труппы. Когда Сергей Лифарь, последний премьер Дягилева, возглавил эту труппу в 1929 году, она не была лучше. Но Лифарь, человек другого характера и другого времени, сделал ее первоклассной.

Жизнь в Будапеште оказалась невыносимой. Пришлось переехать в Вену. Там Нижинский, видя, как тают деньги, принял предложение Альфреда Бата, владельца Палас-театра — огромного лондонского варьете. То была фатальная сдача позиций. Ведь четыре года назад, после первого «сезона» в Париже, ему предложили 2000 франков за месяц выступлений в лондонских варьете, но он отказался. «Это не театры, а кафешантаны, и меня удивляет, что наши артисты соглашаются здесь танцевать», — сказал он интервьюеру «Петербургской газеты».

Тогда он открыто намекнул на Анну Павлову. Теперь, быть может, оправдывал свой шаг ее примером. Но ошибался горше прежнего, равняясь на Павлову: при всем сходстве натур, разница их судьбы была неизмеримо велика.

Павлова сама сотворила себе мир, законам которого только и подчинялась. В этом мире все служило танцу — многоликому, но единому богу. Танец классический и танец «свободный», самую причудливую их смесь Павлова преобразовала в подлинном

смысле этого слова. Она не вдавалась в общепринятую суть своих «бабочек» или «стрекоз», «роз» или «маков», и была права: суть приходила с ее прикосновением. Танцовщица распорядилась музыкой, приспособляя к нуждам дела и дансантиные банальности, и шедевры. И опять-таки оправдывала все магией своего искусства. Она не боялась эклектики в оформлении своих концертов, потому что облагораживала даже безвкусную мишуру. И твердо знала, что ей дозволено исполнять «Умиряющего лебедя» или классическую вариацию между выходами мюзик-холльных клоунов и дрессированных собачек. Дозволено все потому же: ее танец способен сиять среди какого угодно хлама.

Искусство Нижинского не было столь восхитительно эгоистичным, а потому не ведало независимости. Как исполнитель он не мог исказить размеры музыкальной пьесы, изменить деталь костюма ради вящих эффектов своего танца. Напротив, отказывался от полетов, от совершенной техники ради цельности художественного образа. Дягилев и его сотрудники научили требовательности, выработали строгий, даже пристрастный вкус. И как бы дорого ни было заплачено за поиски новой выразительности, только такие поиски удовлетворяли его как хореографа. На подмостках варьете ничего подобного не предполагалось. Балет на музыку Баха остался за пределами осуществимого. Даже три готовых балета Нижинского требовали другой сцены, другой публики и труппы. Здесь же надо было довольствоваться общими местами из классики или варьировать поблекшие новинки Фокина.

Между Павловой и Нижинским имелись и другие различия. Муза русского балета была практична. Она умела обговаривать условия с антрепренерами, умела окружить себя людьми, которые обеспечивали ей прибыль и творческий покой. Кроме того, при видимой воздушности и хрупкости, Павлова была на редкость вынослива, а сила характера помогала снимать самую жестокую усталость.

Нижинский, обладатель стальных мускулов, уставал легко и еще легче мог разочароваться в себе. Его природная пелюдиность болезненно развилась за годы славы. Что же касалось практичности, то, ею вообще не обладая, он силой обстоятельств сделался непрактичнейшим из людей: танцовщик, еще недавно думавший только о роли, хореограф, имевший к услугам готовый первоклассный материал, оказался в положении администратора, который должен все добывать и за все отвечать. Каждый самостоятельный шаг давался с трудом, непропорциональным результатом. А предстояло сверстать репертуар будущих гастролей, завязать связи с композиторами, подыскать художников.

И сколько еще сваливалось нудных мелочей, так много значащих для хода театральной машины.

Прежде всего надо было сформировать труппу. Здесь помогла Бронислава. Верная брату, она встретила с ним в Париже, а оттуда поехала в Россию искать актеров. Один актер уже имелся — это был ее муж, которого она уговорила порвать с Дягилевым.

Нижинский разыскал Бакста в его парижской мастерской на бульваре Малерб. Но Лев Самойлович сказал, что, хотя, разумеется, ничто не может повлиять на его личную дружбу с Вацлавом, он не хотел бы портить отношения с Сережей, а потому, ныне и впредь, вынужден от сотрудничества отказаться.

Это был удар.

Потом показалось, что удача улыбнулась Нижинскому. Он договорился с Анифельдом, а главное, нашел поддержку в Морисе Равеле. Тот мог бы затаить обиду. Нижинский хоть и создал чудесного Дафниса, но сорвал-таки своим «Фавном» успех балета Равеля. Однако Равелю были незнакомы обида и месть. Жизнерадостный, на вид фатоватый композитор выразил полное сочувствие и готовность помочь. Он подбирал музыку, добивался у издателей права обращаться к тем или иным произведениям, оркестровал новую версию «Сильфид».

Репетицией «Сильфид» и началась работа Нижинского с его новой труппой, если только можно было назвать труппой десять русских и польских танцовщиц, с великим трудом разысканных Брониславой и ее мужем. Танцовщиков и вовсе не нашлось: весь мужской состав являли собой Вацлав Нижинский и Александр Кочетовский.

Оробевшая стайка девушек терялась в плохо оборудованном для танцев помещении. Их шеф горестно вспоминал, как в просторных залах его, бывало, ждали под командой Григорьева толпы вымуштрованных актеров. Проверив неравноценные, увы, данные своих танцовщиц, Нижинский отобрал двух солисток, разделил оставшихся надвое и скомпоновал группу, показавшуюся ему самому карикатурой на гроздь сильфид, обрамляющих фокинскую «Шопениану». Он и Бронислава поместились в центре, солистки легли перед ними на пол спиной к зрителям, «кордебалет» расположился по полукружиям с каждой стороны. Объяснив, что для увертюры господин Равель избрал шопеновский этюд, Нижинский показал вступительный ноктюрн всех участников. Стараясь не отступать от Фокина, он завершил балет таким же общим танцем. А внутрь поставил свою мазурку, этюд в исполнении одной солистки, мазурку Брониславы, этюд второй солистки и еще мазурку для Брониславы и себя, вместо памятного пав-

ловского вальса. Этот вальс — жемчужину фокинской фантазии — он исключил оттого, что Бронислава эффектной выглядела в самостоятельных полетах, чем поднятая в воздух партнером.

Работа двигалась медленно. Давала себя знать неодинаковая выучка танцовщиц. Нижинский старался не раздражаться и утешал себя тем, что в первой программе «труппа» больше не занята. Он показал Кочетовскому свой «Сиамский танец» на музыку Синдинга, а третьим номером назначил «Призрак розы», где Бронислава выучила партию Карсавиной.

23 февраля Нижинский увидел у входа в Палас-театр новую афишу. Она рекламировала аттракционы текущей недели. Внизу бросилась в глаза жирно набранная и привычно оборванная на последнем слог фамилия «Нижински». Его гастроли на будущей неделе уже анонсировались. 2 марта кто-то принес газету «Таймс» и показал среди объявлений, что сегодня в Палас-театре состоится «первый выход Нижински, знаменитой *première danseuse*, в «Сильфидах» и «Призраке розы». За последние месяцы Нижинский отвык улыбаться. Тут он ахнул и расхохотался, отчетливо представив себе, как иронически выдавил бы Дягилев монокль из глаза, прочитав о своем бывшем премьере, что он — первая танцовщица.

Знаменательная путаница. Вот так и во всем не сходились концы с концами. Радость доставил один Равель, восхитительно оркестровал Шопена. Оркестровка пропала вместе с декорациями Анисфельда в каком-то из лондонских складов во время войны. Все остальное казалось Нижинскому или плачевно убогим, или ненужным.

День ото дня нарастало раздражение, которое он пока что прятал от жены и сестры, как прятал бессонницу и постоянную головную боль. Он едва не сорвался, когда администратор Морис Волни сообщил, что, по правилам Палас-театра, между его «номерами» будет играть оркестр, а свет не потушат ни во время номеров, ни при переменах. Волни сослался на привычку публики. Нижинский сердито сказал, что публика ему не указ, и добился отмены обоих правил.

Он понимал, что публика будет разной, и надеялся на ту, что знала Нижинского дягилевских «сезонов». Надеялся не зря: многие ценители впервые посетили знаменитое варьете. Но, может быть, лучше бы не посещали. Хотя Нижинский был в великолепной форме, Юпоша в «Сильфидах» и Призрак розы утратили чары, значившие в танце Нижинского куда больше, чем его феноменальный прыжок. Еще бы: в перерывах дверь уборной Нижинского не успевала затвориться, как ее отворяли, спрашивая о пустьках, мешая сосредоточиться.

А в зале роптали завсегдатаи, недовольные темнотой, тишиной, продолжительностью перемен.

Назавтра за кулисами случился скандал. Скандал безобразный и учиненный им самим.

Волни решил, что с Нижинским можно не считаться, хоть он и прославленный танцор, и, не предупредив, восстановил музыкальные антракты. После «Сильфид» Герман Финк подал знак, и оркестр заиграл крестьянский вальс из «Спящей красавицы»: давний дирижер Паласа вспомнил, что Павлова одобряла Чайковского. Уже в середине вальса помощник режиссера разыскал Волни и, запыхавшись, объявил, что Нижинский сошел с ума. Волни бросился к уборной Нижинского и, растолкав толпу, оставил на пороге.

Нижинский собирался надеть костюм Призрака розы, когда услышал, как разделявает Чайковского оркестр. В голове пронеслось, что после Чайковского заиграют Вебера, тоже вальс... Все представилось безысходно пошлым, отвратительным. Бешенство понесло его, и он уже не сознавал, что катается по полу рыдающий, стонущий, сведенный судорогой...

Волни разглядел испуганные лица актеров и служащих Паласа, набившихся в уборную, увидел, как в руках костюмера болтается пустое багряно-фиолетовое бакстовское трико, приметил рядом, на стуле, охапку искусственных лепестков и «прищип меры». Схватив со стола графин, он выплеснул воду на Нижинского и по-французски рывкнул: «Вставай!» Танцовщик утих, поднялся, растерянно загородил руками лицо. Волни скомандовал: «Одевайся!» И тот послушно повернулся к костюмеру. В наступившей тишине долетела безмятежная мелодия: оркестр взялся за розовый вальс из «Щелкунчика».

Через пять минут на сцену выбежала девушка в кринолине и капоре, опустилась в кресло, смежила веки, в окно ворвался, полетел по воздуху, склонился над спящей юноша в костюме фантастического цветка. Бронислава и Вацлав Нижинские исполнили «Призрак розы» под гипнозом дисциплины.

Но назавтра Нижинский вовсе обессилел. Превозмогая себя, он репетировал третью программу: «Карнавал», приспособленный к возможностям труппы, *pas de deux* из «Спящей красавицы» под названием «Птица и Принц» и «Греческий танец», сочиненный для девичьего кордебалета. Пока же шла вторая программа, где, вместо «Сиамского танца», исполнялась «Половецкая пляска» — далекий от фокинского шедевра перепев. Вечер третьей программы приходился на 16 марта.

В этот вечер, незадолго до начала спектакля, в кабинете Альфреда Бата зазвонил телефон. Директору сообщили, что Ни-

жинский не может танцевать сегодня. Тот, повесив, трубку, тотчас ее снял, чтобы наскоро подыскать замену из мюзик-холльных номеров первому танцовщику мира.

Нижинский не явился ни назавтра, ни через день. Поклонники вознаграждали себя за неожиданный перерыв, созерцая портреты танцовщика, выставленные Обществом изящных искусств. На акварелях Валентины Гросс Арлекин, таинственно скосясь сквозь узкие прорезы маски, безмятежно обнимал Коломбину, и Призрак розы летел, свивая над головой пальцы-лепестки. С рисунка Джона Сарджента капризно и надменно улыбался паж Армиды, а картина Жака Бланша длила изысканную позу сиамского божка. Написанный маслом Фавн кисти Глипа Филипота спустился в ответвах рампы от занавеса к оркестру, навстречу аплодисментам. . .

Лондон больше никогда не аплодировал Нижинскому. Из двухмесячной болезни, оборвавшей контракт с Палас-театром, танцовщик вышел беднее, чем был. Труппа, вывезенная из России, просила только плату за проезд: он полностью рассчитался с актерами.

Врачи настаивали на продолжительном отдыхе. Это было нетрудно выполнить. Для организации другой труппы не хватало ни сил, ни средств. Нижинские уехали в Земмеринг — маленький австрийский курорт. Туда пришло приглашение от американского посольства в Мадриде выступить на торжественном вечере. Нижинский отправился один. В присутствии короля и королевы Испании он танцевал на сцене, выстроенной среди садов, танцевал без партнерши и, отвечая только за себя, обрел прежние контакты с публикой.

Обратно он ехал через Париж в разгар дягилевского «сезона». Афиши рекламировали «Иосифа и Потифара», тот самый балет Рихарда Штрауса, который, под названием «Легенда об Иосифе», должен был ставить и исполнять Нижинский. Он купил себе билет в партер Гранд-Опера.

Бывший премьер, неузнанный зрителями и прячущийся от знакомых, испытывал сложные чувства. Казалось, Дягилев вернулся вспять, чтобы, как говорили когда-то в школе, «танцевать от печки». «Фавн», «Игры», «Весна» — все было изъято с какой-то пристрастной последовательностью. Действие «Иосифа и Потифара» разворачивалось пышно, но вяло, в декорациях Хозе Марии Серта и в костюмах Бакста, увидевшего библейский сюжет глазами Веронезе, в типичных для Фокина наплывах мизансцен, в оргиастических вспышках танцев. Петербургская певица Мария Кузнецова-Бенуа, красивая тяжеловатой, не балетной красотой, тцилась повторить в роли жены Потифара роковых героинь Иды

Рубинштейн. Роль Иосифа исполнял большеглазый юноша. То был Леонид Мясин. Он понравился Нижинскому, разглядевшему за робостью поведения, за скованной еще пластикой несомненный талант. Нижинский знал: Дягилев сделает из этого мальчика настоящего танцовщика, может быть, балетмейстера. Чуждый зависти, он неотчетливо и смутно грустил. Грустил скорей всего об атмосфере премьеры, что царит сейчас там, за кулисами, о людях — участниках премьеры, не ставших близкими, но притом таких родных. Грустил о человеке, хозяине всех этих людей — властном и несчастливом Дягилеве.

В антрактах Нижинский несколько раз услышал свое имя из уст незнакомых зрителей. Запомнился парадокс какого-то господина, утверждавшего, будто Фокин, заменив самолично Нижинского в роли Петрушки, ничего в ней, по-видимому, не смыслит... Говорили о провале Нижинского в Лондоне. Но сошлись на том, что и Русский балет без Нижинского тоже совсем не тот.

В первых числах июля, уже в Вене, Нижинский прочел в журнале «Нувель ревью франсез» статью Жака Ривьера, горячего поклонника его «Весны». Ривьер посвятил статью впечатлениям сезона, но в центре ее оказался Нижинский, который был «больше чем вдохновителем труппы, он был ее совестью». Ривьер объяснял: «Это он заставлял других не довольствоваться достигнутым, он мешал зарабатывать на успехе, избирать торные пути и потакать публике. Это он обязывал искать и, посмею сказать, обязывал ошибаться. В прошлом году иные члены труппы — какие? я не знаю — склонны были «штамповать русские балеты», Нижинский твердо этому препятствовал. Узду сняли, вернулся Фокин, и все потекло, как по маслу».

Лестно и... несправедливо. Нижинский вдруг распознал истину, что не давалась почти год, — а он все чаще и все мучительней доискивался до истин. Истина же выглядела так: он должен был уйти от Дягилева тем или иным путем. Лучшим путем был брак, создание пусть странствующей, как когда-то у отца с матерью, но семьи. Вместе с тем он был обязан Дягилеву своей мировой славой, многими взглядами на искусство, всем отношением к искусству. В одном он был твердо уверен: Дягилев без Нижинского не пропадет. Отступил назад? Пусть! Значит, так надо. Значит, отступил для разбега, чтобы, как в танце, взять форс и удивить взлетом новых мыслей, неожиданными открытиями. И, он надеялся, пройдет время, Дягилев поймет, они будут снова работать вместе. Не сейчас, конечно. Сейчас и он бы не мог. Он готовился с женой к важному событию.

19 июня 1914 года у Ромолы и Вацлава Нижинских родилась дочь Кира. Знаменитый танцовщик мечтал о сыне и хотел на-

звать его Владиславом, наследником славы рода Нижинских — их танца. Все равно, едва увидев новорожденную, он ее полюбил. К детям он привязывался легко и забывался с ними. Любовь к дочери скоро стала спасать его в годы бедствий.

28 июня 1914 года в Сараеве убили эрцгерцога Франца Фердинанда. Через месяц мир был объят войной. Война застигла Нижинских в Будапеште, по-прежнему в момент сборов в Россию. Русский подданный Нижинский очутился во вражеской стране, пленником в доме тещи.

Эмилия Маркуш была жива в 1933 году, когда ее дочь опубликовала книгу «Нижинский», и могла прочитать в главе «Военнопленные» обвинительный акт себе. Ромола обстоятельно рассказала, как, день ото дня, росла ненависть ее матери к зятю, находя разные выходы — от истерик до доносов в полицию на русского «шпиона».

Нижинский ни разу не принял бой. Он спасался бегством в детскую дочери и сам готовил еду, когда ребенка бросила кормилица, сам мастерил игрушки. . .

Свободного времени хватало с избытком. Власти запретили танцовщику заниматься в театре, и он довольствовался своей комнатой, где не было места для прыжков. Изредка удавалось встречаться с двоюродной сестрой Ромолы, блестящей пианисткой. Она играла для Нижинского и открыла ему симфоническую поэму Рихарда Штрауса «Тиль Уленшпигель», сразу увлекшую образом гонимого и неунывающего бродяги-оборотня. Борясь с вынужденным бездельем, Нижинский напал на мысль записывать балетный танец, разумеется, по собственной системе. Занятие поглотило его, и скоро на тщательно разлинованной бумаге появилась, среди других, запись Сарабанды Баха, единственная памятка о невоплощенном балете. Опыты возбудили подозрение домашних сыщиков, словно это был шпионский код, и Ромоле едва удалось объяснить в полиции, как безобидны занятия ее мужа.

Нижинский никогда не занимался политикой. Он любил Россию и на предложение принять венгерское подданство отвечал: «Я родился в России, она сделала меня артистом, я русский». Однако, оторванный от родины, он наблюдал войну отрешенно, как чудовищный кошмар, вломившийся в жизнь человечества и беспощадно коверкающий ее. Когда ему удавалось достать русские книги, он читал и особенно полюбил Толстого. Проповедь непротivления злу насилем была близка и поддерживала в невзгодах. Ему наивно думалось, что стоит людям сразу захотеть для всех одинакового счастья, и на земле воцарится рай.

Изоляция, невозможность работать, враждебность среды тяжело влияли на психику, и без того не стойкую. Периоды меланхолии

сменялись периодами первого подъема. В такие минуты муж напоминал Ромоле мальчишку. Он развертывал перед ней картины своих будущих балетов. Преобразался в русскую крестьянку, павой плывущую, заманивающую в хоровод. Показывал, как пляшут цыганки,— «дрожа всем телом, тряся плечами так, будто они не зависят от корпуса». А то вдруг передразнивал балерин Мариинского театра, смешнее всех Кшесинскую.

Второй уже год Нижинские были интернированы в Венгрии. Осенью прошел слух, что Дягилев собирает труппу для гастролей в Америке и пробует связаться с Нижинским. Потом слух заглох. Как-то при очередном визите в полицию Нижинским объявили, что их переводят в Богемию, в Карлсбад. Префект, прощаясь, извинил былые притеснения строгостью инструкций и намекнул, что им стоило бы задержаться в Вене, скажем, из-за «болезни» Ромолы.

Был январь 1916 года, когда Нижинский приехал с семьей в Вену, по-прежнему военнопленный и почти без средств.

Но тут все оказалось не таким, как в Будапеште. Поклонники Нижинского, друзья и родственники его жены встретили беженцев, окружили заботами. Можно было никуда больше не ехать. Дягилев действительно добился освобождения Нижинского, заручившись, как умел только он, поддержкой сильных мира сего, в том числе испанского короля Альфонса XIII.

Апартаменты отеля, предоставленная для занятий сцена старинного Театра ан дер Вьен, где танцевала когда-то Фанни Эльслер,— все напомнило прежнюю жизнь. А впереди виделась работа в знакомой и любимой труппе, работа на прежнем положении танцовщика и хореографа.

Нижинский задумал три балета.

Один еще не имел музыки и был вдохновлен живописью Хокусая. Делясь замыслом с женой, хореограф, как всегда, больше показывал, чем рассказывал. Ромолу поразила пластика, опрокидывающая каноны балетной, оперной и опереточной Японии. Изящная и торжественная поза закреплялась в длительной паузе. Легкий наклон головы с медленно поднятыми ресницами, поворот кисти с затрепетавшими пальцами сменяли эту позу новой, такой же величавой, наполненной такой же таинственной и трагической силой. Инстинкт создателя «Фавна» и «Весны» пробуждался после вынужденной спячки и выводил на неисхоженные дорожки... Замысел остался неосуществленным.

Другой балет — «Мефисто-вальс» Листа — был готов уже в Вене. Надо было лишь показать его актерам. Теперь, после разлуки с Дягилевым, тема Петрушки и Фокусника повернулась в романтическом ключе. Как два закадычных друга появлялись

Фауст и Мефистофель в придорожной таверне. За столами играли и пили старики, под звуки деревенского оркестра плясала молодежь. Фауст и златокудрая дочь трактирщика влюблялись с первого взгляда. Мефистофель приходил на помощь. Он отвлекал внимание игроков, вселив в них бешеный азарт. Он одалживал у одного из музыкантов скрипку, и по взмаху смычка пары начинали кружиться в нежной и страстной пляске. Перебивал эту пляску, то задерживая, то торопя ее кульминацию, танцевальный дуэт Фауста и его возлюбленной. Наконец Мефистофель распахивал дверь, и мерцающая звездами ночь поглощала пару за парой. Фауст последним увлекал свою подругу: отпущенный на волю, свободный в дружбе и в любви.

«Мефисто-вальс», идеализированный образ дружбы, был задуман в правилах балета XIX века, где жанрово-характерные сцены служили подножием классическому танцу. Но исполнитель фокинских балетов, воспитанник Дягилева, прошедший искус современных исканий, стилизовал структурные формы классики в духе средневекового искусства. Надев репетиционный костюм, он разыгрывал перед женой мизансцены, преображаясь то в жирного трактирщика, то в похотливого богатея-купца или неуклюжего парня-деревенщину — двух кавалеров прекрасной трактирщицы; то в ироничного и таинственного Мефистофеля; то в Фауста, поэта, встретившего свой земной идеал. Ромола видела златокудрую героиню, чья вариация искрилась заносками, сверкала россыпями «пальцевой техники», вспыхивала пируэтами, передавая пламя охвативших ее чувств. Ромола забывала, что перед ней «танцует один человек, а не целая труппа»... Но и тут она осталась единственной зрительницей.

В Вену приехал Рихард Штраус. Встретившись с Нижинским, он предложил переделать, если нужно, музыку «Тилиа Уленшпигеля». Хореограф заверил композитора, что не хотел бы изменить ни один такт.

Нижинского вызвали в американское посольство и объявили, что он может отправляться в Нью-Йорк, где уже собралась дягилевская труппа: жену и дочь оставляли в качестве заложниц. Нижинский отказался уехать один, как ни рвался он к работе. Наконец пришло разрешение на выезд всей семьи.

Наступил февраль, когда в поезде, битком набитом военными, Нижинские покинули Вену. Их поместили в вагон первого класса, когда-то выдавший лучшие дни, теперь — с выбитыми стеклами, нетопленный. На границе Тироля и Швейцарии пришлось ждать пропуска. Комната в гостинице, где жарко накаляли кафельную печь, а постели были засланы пуховиками, где за окном было бело от снега,— все напоминало Нижинскому Россию и детство.

Он повеселел, играя с дочерью в снежки, катая ее на санках. Когда пересекли границу и остановились в Берне, Кира впервые познакомилась с такими благами мирной жизни, как сливки и шоколад.

Через два дня, в Лозанне, Нижинских встретил представитель Метрополитен-опера, который должен был сопровождать их в Нью-Йорк. Туда же наведался к ним Стравинский. Он жил с женой и детьми неподалеку, на берегу озера с видом на Мон-блан, и пригласил к себе Нижинских.

Два знаменитых деятеля «русских сезонов» встретились по-приятельски. Оба вспоминали прошлое, строили планы на будущее. Но скоро между ними упала тень.

Сначала Стравинский попросил Нижинского отправить телеграмму Отто Кану, председателю директората Метрополитен-опера, и поставить условием своих гастролей, чтобы пригласили Стравинского. Нижинский немедленно составил телеграмму. Но он не знал, что Ромола благоразумно отредактировала текст, заменив требование вежливой просьбой. Ответа не последовало, и самолюбивый композитор замкнулся и посуровел.

Потом Нижинский, боясь, как перенесет двухлетняя дочь путешествие через океан и разъезды по Америке, попросил Стравинского взять Киру на это время к себе. Тот отказал наотрез, боясь ответственности. Через два года инцидент отразился в записях «Дневника» Нижинского: «Он не друг мне, но в глубине сердца любит меня, потому что меня чувствует». А дальше — в отрывистых, скачущих предложениях: «Он, как император, а его жена и дети — как солдаты. Стравинский напоминает мне царя Павла, только его не задуют, потому что он умнее, чем был царь»...

Когда Нижинские покидали Лозанну, Стравинский проводил их на вокзал. «Я протянул ему руку очень холодно. Я был недоволен им тогда и хотел показать ему это, но он этого не почувствовал, потому что поцеловал меня. Мне стало неприятно», — поставил Нижинский точку на размолвке, фантастично воскресшей в его больном мозгу.

Несходство характеров и жизненных правил сказалось бы и без этих двух эпизодов. Но, пустячные на первый взгляд, они многозначительны по сути.

Нижинские благополучно добрались до Франции, провели сутки в Париже и на следующий вечер взобрались на палубу парохода «Рошамбо».

7 апреля 1916 года толпа репортеров встретила «Рошамбо» в нью-йоркском порту. Нижинского окружили еще на палубе, щелкая фотоаппаратами, выкрикивая вопросы. Будто бы не было

двух лет, вывернувших жизнь наизнанку. А внизу, на пристани, ждали администраторы Метрополитен-опера, члены Русского балета и, впереди всех, Дягилев с букетом роз. Прежний друг и покровитель шел на мировую как истый гран-сеньор, чего бы это ему ни стоило. Склонившись над рукой Ромолы Нижинской, Дягилев поднес ей букет и по русскому обычаю троекратно облобызался с Нижинским.

Все, казалось бы, складывалось, как в самых фантастических мечтах.

Но Ромола Нижинская, движимая то ли расчетом, то ли ревностью, свершила роковой промах. Она не прекратила тяжбы с Дягилевым, затеянной еще до войны, и выиграла иск на полмиллиона франков, которые тот якобы должен был Нижинскому. Вдвойне призрачная победа... Во-первых, Дягилев, проиграв дело, все равно ничего не заплатил. Во-вторых, «отвоевав» еще раз Нижинского, Ромола тут-то и заложила основы его и своих грядущих бед. Два года тому назад Нижинского тяготило положение дягилевского пленника. Теперь, вернувшись на место премьера и хореографа, он рассчитывал, что, сбросив цепи, сохранит привилегии: внимание к его замыслам, особую атмосферу, окружавшую его репетиции и спектакли. Дягилев мог бы наладить отношения Нижинского с труппой. Ведь все начиналось снова и по-новому. Но Дягилев от обязанностей друга и наставника отказался, хотя не мог не видеть, как поднял Нижинский посредственный до сих пор успех гастролей, продолжавшихся уже три месяца, с 17 января.

На открытии, в театре Сенчюри, шли «Жар-птица», «Очарованная принцесса» (*pas de deux* Голубой птицы и принцессы Флорины), «Ночное солнце» (первый балет Мясина на музыку из «Снегурочки» Римского-Корсакова, в оформлении Михаила Ларионова) и «Шехеразада». В следующих программах показали «Клеопатру», «Петрушку», «Карнавал», «Сильфиды», «Нарцисс» и «Послеполуденный отдых фавна». Те, что видели дягилевцев раньше в Европе и теперь заранее расхваливали их «совершенный союз искусств», испытали некоторое разочарование. Музыка, живопись, хореография много теряли без бывших исполнителей. Ксения Маклецова блистала техникой, не так уж нужной в экзотических балетах Фокина, но молодой москвичке было далеко до актерского обаяния Карсавиной. Лидия Лопухова восхищала в «Карнавале» и «Петрушке», однако и ей недоставало таинственных чар Карсавиной в «Жар-птице». Больш отлучался в своих старых ролях и не мог заменить Нижинского в «Петрушке», как не заменил его в «Сильфидах» и «Призраке розы» Гаврилов, в «Послеполуденном отдыхе фавна» — Мясин.

После двухнедельных выступлений в Нью-Йорке труппа объездила шестнадцать городов Америки и вернулась назад, открыв 3 апреля новый сезон на сцене Метрополитен-опера. На 12 апреля был объявлен первый выход Нижинского.

Он пришел на репетицию с виду хмурый, внутренне терзаемый стародавней «боязнью людей», усиленной годами насильственной изоляции. Девять лет назад он испытал нечто похожее, впервые придя на сбор труппы в Мариинский театр. Только там его встретили куда радушнее. Здесь же Григорьев вежливо и отчужденно, будто иностранного гастролера, представил его актерам. И под устремленными на него взглядами Нижинский не справился с собой, сознавая, что его робость принимают за надменность, за глупое самодовольство «мировой знаменитости». Он замкнулся и стал сторониться даже тех, с кем работал прежде.

Дягилев не появился ни тогда, ни позже. Он приказал Григорьеву дать Нижинскому сколько угодно репетиций, включая оркестровую, но сам отсиживался в отеле Риц, где жил также Мясин. Не пришел он и на первый спектакль.

Актеры между собой одобряли Дягилева. Откуда было им знать, что это не Нижинский, а его жена ведет педальновидную игру с их непривычно терпеливым шефом. «Нижинский и здесь мутит воду — требует за выступления тонны денег, сообщает газетчикам гадости о балете. Известно, чем платят иные тому, кто их создал», — жаловалась в письме домой новая солистка труппы Лидия Соколова. А Нижинский, подчиняясь Ромоле так же безответно, как подчинялся раньше Дягилеву, молчал, и только в наиболее тягостных ситуациях до крови обкусывал ногти.

У него было одно оружие — искусство. И он, как прежде, отменно им владел. Некоторые считали, что даже лучше прежнего. После первого выступления Нижинского американцы поняли, что до сих пор им показывали не подлинники, а копии Призрака розы и Петрушки. Критик Карл ван Вехтен, помнивший европейские триумфы танцовщика, объявил, что Нижинский «превозмог самого себя», что в его пластике «текучесть музыки, равновесие великой живописи, значительность большой литературы и эмоциональность, присущая им всем». Актер Нижинский, писал ван Вехтен дальше, «лепит из себя все, что пожелает. Он может казаться высоким или низким, прекрасным или уродливым, чарующим или отталкивающим... Он обретает индивидуальность под электрическим светом, на фоне декораций, и эта индивидуальность подчиняется только содержанию разыгрываемого балета».

Ромола радовалась хвалебным рецензиям и огорчалась, видя, что Нижинский к ним равнодушен. Между тем ее не на шутку тревожила нервная возбудимость мужа, и все-таки она постоянно

дразнила его мпительность разговорами о «кознях Дягилева». Она и впрямь не сомневалась, что Дягилев «яростно ненавидит Вацлава и безжалостно его преследует», что только ее бдительность спасает Нижинского от мелких подвохов и сплетен, и... невольно эти сплетни порождала.

Ромола так никогда и не уразумела, какую роль сыграла в трагедии Нижинского. Жизнь дала жене и мужу натуры слишком непохожие, психику слишком разную. У этих двух, еще очень молодых людей не сходились вкусы, взгляды, мерки, прилагаемые к искусству. Пожалуй, последнее было главным. Не будь этого, напористый нрав жизнелюбивой женщины, ее безусловная нормальность вызвали бы, может быть, благотворную реакцию в характере застенчивого, ранимого художника, в его неуравновешенной, болезненной и тонко восприимчивой душе. Но Ромола выросла в среде театрального каботинства. В доме Эмилии Маркуш талант, причем талант несомненный, считался благом, дающим право на множество всяких прочих благ: на изобильный и комфортабельный быт, на светские связи, на суетность, себялюбие, капризы. Ромола столкнулась с изнанкой этих благ, введя в дом матери нежеланного зятя, и возненавидела мать со всей силой избалованной и строптивой натуры. Но образ жизни, привычный с детства, остался мерилом, и, руководствуясь им, Ромола хотела перекроить мужа на тот же лад.

А он, всю жизнь считавший себя несвободным, не понял, что та несвобода была достойней. Не понял, что, отлучая от Дягилева, Ромола отлучает его от подлинного искусства, от вольных опытов и рискованных проб. В труппе любая борьба интересов разбивалась о цели и усилия в основе своей непременно творческие. Тем более завидным, при всем эгоизме, было отношение Дягилева к искусству, ибо Дягилев не устраивался в искусстве, а это искусство создавал, разумеется, имея в виду собственную — но какую! — славу. Ромола же, честно Нижинскому преданная (ведь она поступилась многим, выбрав место рядом с ним), творческих стимулов не ведала. Откуда было ей знать и то, что денежная тяжба с Дягилевым морально мучительна для мужа! Откуда было знать, что, заботясь о достатке семьи, она готовит самое для Нижинского страшное — необходимость танцевать бог знает где и бог знает с кем, в то время как Дягилев строит новые планы и приводит их в действие...

Ромола больше и больше забирала мужа в руки, а он становился все нелюдимее и все недоверчивее присматривался к актерам и служащим труппы.

К концу трехнедельного сезона Отто Кан предложил на осень новое турне по Америке, с непременною участием Нижинского.

Тогда Нижинский выдвинул встречное условие. Он поедет, если ему обеспечат полное и единоличное руководство труппой, без Дягилева и даже без Григорьева: словно мало ему было краха лондонских гастролей.

Дягилев, вынужденный содержать труппу, согласился, хотя и понимал отлично, почему озабочен честный Григорьев таким поворотом дел. Дягилев не хуже Григорьева знал, на какой риск идет, поручая труппу Нижинскому и его жене — двум несмышляньишам. Но рисковать приходилось: войне не видно было конца и прочных контрактов в Европе не предвиделось. Слава богу, хоть подвернулся летний ангажемент в Испании. В начале мая Дягилев отправился туда с небольшой частью труппы, куда входили Григорьев, Чернышева, Мясин.

Ромола Нижинская почувствовала себя хозяйкой положения. Ее муж стал художественным директором настоящей профессиональной труппы, пусть не такой блестящей, как в первые «русские сезоны». Важно, что сам он в расцвете сил и таланта, что, никому не подвластный, будет теперь свободно и спокойно творить.

Пока же, воспитанная светской барышней, она наслаждалась привычной жизнью, благо приглашения сыпались со всех сторон: уик-энды в загородных резиденциях миллионеров, поездки на собственном автомобиле, рестораны с входящим в моду джазом, встречи со знаменитостями всех родов — от певцов до киноактеров. Ромола Нижинская была молода, хороша собой, кокетлива и к тому же искренне полагала, что еще больше популяризирует имя мужа, бывая везде и знакомясь со всеми. А он послушно следовал за ней, часто беспокоясь о дочери, брошенной на очередную прислугу.

Может быть, среди всех этих вылощенных, набитых вещами повехоньких домов, среди приветливых, но шумных людей ему вспоминались прохладные каналы Венеции, ее заброшенные дворцы. Быть может, он мечтал об осеннем Париже, о Лувре и выставках Салона, о симфонических концертах, встречах с аристократами ума и духа довоенной Европы, о тихих вечерах с Сергеем Павловичем, когда так свободно текли мысли, неспешно облакаясь в слова...

Шумиха мешала сосредоточиться на планах будущего сезона. Урывая минуты, Нижинский готовил «Тиль». В программе гастролей значился еще «Мефисто-вальс», но интерес к нему потускнел: утопия не состоялась и, задним числом, раздражала, как что-то наивно-сентиментальное. Теперь был ближе Тиль — воинствующий шут, ежеминутно меняющий маски: Тиль — воплощение смеха, жестокий даже в благодеяниях Тиль. Уже тогда, мысленно вслушиваясь в музыку, примериваясь к ней то так, то сяк, он

начал бормотать: «Надо заставить смеяться, надо заставить смеяться», — не замечая, как жутко не совпадает смысл этой фразы с тоскливыми интонациями ее повторов.

Той же фразой, — «roug faire rigé, roug faire rigé», — он стал подстегивать и направлять Роберта Эдмонда Джонса. Молодой художник «Тиля» откликнулся на имя Бобби и отчаянно боялся прославленного маэстро Нижинского, который был двумя годами моложе его.

Джонсу запомнился летний полдень в гостиной Эмили Хапгуд — президента нью-йоркского театрального общества, где он волнуясь ждал первой встречи. Задернутые портьеры создавали полумрак, но не спасали от зноя. Слуга доложил хозяйке о господине и госпоже Нижинских. Появилась хорошенькая, элегантная дама, а за ней невысокий и плотный молодой человек. Джонс несказанно удивился, увидев, что этот человек, этот внушавший ему трепет гений тоже волнуется. «В его глазах беспокойство. Он смотрит нетерпеливо, озабоченно, необычайно умно. Он кажется усталым, скучающим, возбужденным в одно и то же время. И я замечаю за ним странную привычку обкусывать до крови кожу по краям больших пальцев», — вспомнил Джонс этот канувший в вечность день много лет спустя, в 1945 году.

А тогда Джонс никак не мог связать легенды, окружавшие имя Нижинского, с его располагающей к себе простотой. Когда они разговорились, пробиваясь сквозь дебри трудного для обоих французского языка, Джонс обнаружил в собеседнике «невероятную нервную силу, почти пугающую осведомленность, странное сочетание пылкости и заторможенности». Он ощутил также «удушливую атмосферу», в которой «перенасыщенный энергией ум... мчался к последней катастрофе».

Настроенный на сверхчувствительные токи художественной интуиции, Нижинский поставил последний, быть может, самый примечательный свой балет. В музыке Рихарда Штрауса ему открылись причуды сказки вместе с современным ощущением действительности.

Имя героя Уленшпигель сочетало слова «сова» и «зеркало» и означало «зерцало мудрости». Символика понятий вела к образу героя, чья смекалка, отвага, насмешливый и необоримый дух олицетворяют жизненные свойства народа. Оторванный от родины Нижинский словно чуял, как бродят там силы народного гнева. И в чуткости этой явился провидцем и жертвой.

Он хотел от Джонса такого же, как в музыке, «сегодняшнего» видения средневековья и такой же, как там, современной техники. Они сошлись на том, что занавес балета напомним пергаментную заставку книги с эмблемой сидящей на зеркале совы. А внутри,

за занавесом, все должно походить по краскам на иллюмпвовапые средневековым художником иллюстрации к тексту легенды. Только рисунок окажется сдвинут и искажен. Базарная площадь во фландрском городе Брауншвейге, где вокруг готического собора вьется хоровод перепутавшихся шпилей, башен, остроконечных крыш, дымовых труб, чердачных окон, расшвырянных сумасшедше и как попало, будет так же далека от прямых подобиЙ, как далеки выходки Тиля от общепринятых норм.

И так же неправдоподобны и пестры будут костюмы. Остроконечные уборы знатных горожанок превзойдут все мерки и достигнут уровня крыш, а шлейфы их платьев развернутся за ними через всю сцену, состязаясь в яркости расцветок. На головах ученых шляпы с загнутыми полями протянутся вперед и назад на несколько локтей, а их мантии станут вздуваться и опадать в такт торжественной походке. Торговка с наполненной яблоками огромной корзиной сама покажется зеленовато-красным спелым яблоком, жирный булочник напомнит о подрумянившемся каравае, а на длинном продавце сладостей платье будет, как леденец в красную и белую полоску. Между благородными дамами, учеными, богатеями станет сновать туда и сюда народ, то теряя, то находя Тиля, хохоча над его проделками, аккомпанируя им. Здесь краскам следует быть грубыми и темными, а платьям — сшитыми так, чтобы только прикрывали тело, а иногда расходились сбоку, показывая наготу. И еще будут инквизиторы в черных капюшонах и сутанах, меченных белым крестом на спине. Инквизиторы примутся преследовать Тиля, прощелыгу и негодяя в зеленом трико и короткой блузе, Тиля, который покажется особенно юрким среди всех этих преувеличенно громоздких фигур.

«Тиль Уленшпигель» был продуман во всех подробностях, и хореограф нетерпеливо ждал начала репетиций. Но распорядители американских гастролей не торопились, выгадывая на оплате актеров. Только в конце сентября, за три недели до открытия сезона, Нижинский встретился с новой труппой. Она оказалась достаточно пестрой, и Нижинский понял тут, как пригодилась бы оытность Григорьева, чтобы сразу установить порядок и нормы рабочей дисциплины. В числе участников прошлогоднего сезона приехала Лидия Соколова и Флора Реваль — французская певица, исполнявшая роли Зобеиды и Клеопатры. Из России прибыли две молодые танцовщицы: Ольга Спесивцева, солистка Мариинского театра, и москвичка Маргарита Фроман, а также жена и муж Костровские. Дмитрий Костровский — странно тихий человек, страдавший припадками эпилепсии, исповедовал философию Толстого. Ему и другому танцовщику, Николаю Звереву, суждено было сыграть роковую роль в судьбе Нижинского.

С первых же шагов все пошло вкривь и вкось. Место Григорьева занял танцовщик Николай Кремнев, гражданский муж Лидии Соколовой. Трезвая англичанка первая поняла несостоятельность такой замены. «Хотя я была влюблена в Колю, его недостатки виделась мне слишком ясно,— писала она почти полвека спустя.— Ему совершенно не доставало чувства меры и такта. Он, не задумываясь, стремительно запутывал любую ситуацию и выходил из себя там, где требовалась дипломатия».

Нижинский, по слову которого Дягилев прекращал гастроли, чтобы предоставить ему сколько угодно репетиций, Нижинский, понятия не имевший о том, как приводится в действие сложный механизм театрального дела, снова, как в Лондоне, оказался в положении человека, чьи планы рушатся, будто карточный домик. Даже в худшем положении. Потому что тут, в Америке, все было поставлено на широкую ногу и был запущен в работу новый и кровно дорогой для него балет.

А ему пришлось обговаривать с администраторами порядок гастролей, составлять репертуар, обсуждать технические вопросы с рабочими сцены и осветителями, разбирать дела оркестра, заниматься вводами актеров в роли. Ему надо было выступать пять раз в неделю, танцуя три вечера по два балета и два вечера — по одному. Потому почти мимо сознания прошла встреча с Ольгой Спесивцевой, чья индивидуальность в другое время пробудила бы в нем отклик не менее сильный, чем индивидуальность Анны Павловой. Они встретились в «Призраке розы». Обнимая хрупкую талию юной танцовщицы, кружа и увлекая за собой, Нижинский не знал (и не узнал никогда), как страшно повторит Спесивцева его судьбу.

Нервы сдали быстро, и прежде всего это сказалось на репетициях «Тилиа», которые надо было гнать, гнать, гнать... Нижинский срывался от малейшей неполадки и не умел скрыть отчаяния перед актерами. Бросал репетиции на середине или по многу раз повторял готовые места, хотя впереди оставался непочатый край работы, а премьера приближалась.

В труппе возникли случаи саботажа и приняли характер общей забастовки; пропало еще два дня. Потом Пьер Монте, стойко выдержавший скандал на премьере «Весны», отказался дирижировать «Тилем», видя, что балет не поспевает к сроку. Его заменил наспех Ансельм Гетцель, дирижер совсем другого сорта.

В этом кошмаре, все безумнее твердя стучащую в мозг фразу: «Надо, чтоб смеялись, надо, чтоб смеялись»,— Нижинский вел «Тилиа» к премьере.

На последних репетициях труппа вдруг оценила балет. Хореограф, до сих пор размечавший пунктиром действия своего героя,

превратился в танцовщика и начал репетировать в полную силу, увлекая актеров в странный мир Тилиа.

Через два года на страницах «Дневника» Нижинского в рассуждение об антихристе и боге вклинится фраза: «Достоевский был великим писателем, который изобразил под личиной разных героев собственную жизнь». Навязчивое сопряжение себя с князем Мышкиным, а через него с Достоевским, причудливо проглянуло в «Тиле»: балет вобрал метампсихозы Нижинского на сцене и реальные потрясения его короткой сознательной жизни.

Эти две стороны бытия слились в картинах средневекового базара, где чванство прогуливается бок о бок с цепким торгашеством, где нищета до поры лишь тeneвая краска, необходимая, чтобы ярче блистала спесь. Но переворачиваются листы старинной книги, текут события, меняется расстановка сил, и каждый лист — новелла о подвигах и бесчинствах Тилиа.

Среди нарочито статичных персонажей, чья пластика то угловато изломана, то крепко и округло сбита, среди мизансцен, напоминающих рисунки Дюрера и ситуации Рабле, пляшет Тиль. Он вездесущ и неуловим. На нем короткая свободная рубашка, схваченная выше талии широким поясом, трико, а на голове — шапка вклокоченных волос. Облик средневекового простолюдина? Бесспорно. Но и облик танцовщика разных эпох. Элементы того же костюма на фотографиях Нижинского — воспитанника императорского театрального училища, Нижинского — Юноши в «Шопениане», Нижинского — Призрака розы, Фавна, спортсмена «Игр». И танец Тилиа не подходит ни под какие правила и нормы, он свободен, он естествен в странной смеси стилей и манер, объединенной повадкой уличного мальчишки.

Вот мальчишка, выскочив из верхней кулисы, повис в прыжке над толпой, устойчиво приземлился на одну ногу и, блеснув раскосым разрезом глаз, блаженно о чем-то задумался. Но тут же пошел куролесить, лукаво кружа подле дам, перелетая с одного края сцены на другой, играючи проделывая головоломные пируэты. А вот он, вдруг притихнув, прислушивается к музыке, и неожиданно его полет обрел плавность, засиял трелями заносок. Внимание Тилиа привлекла торговка: как котенок лениво ловит привязанную на нитку бумажку, так он ловит концы платка, стянувшего у нее на голове грудку яблок, — бесшумный, мягкий, вкрадчивый зверек. Секунда — и яблоки сыплются на землю, а Тиль, подобрав одно, утонул в толпе. Но появился вновь, развевая длинное покрывало, играя с ним. Созерцая новую поделку Тилиа, медленно поворачиваются хозяева базара — куклы, закрепленные на подставках сословных привилегий. Как успел Тиль связать воедино покрывалом владелицу замка и судью, аббата

и нищего, купца и крестьянина? Связал, подождал, пока медленно стекутся из закоулков люди, и громадными ножницами вспорол ткань. Куклы рассыпались, перемешались, вызвав смех народа.

Но будут ли смеяться в зрительном зале?

«Надо заставить смеяться»,— и Тиль принимается менять обличья.

Он выступает в сутане монаха, благословляя зевак, обещая нищим небесную милостыню и... сбросив капюшон, вывернув пустые карманы, угрем выскальзывает из сутаны: повзрослевший Тиль, стройный и смелый Тиль, ловкий, как хищный зверь в пору весеннего брожения сил.

Он наподобие плаща перебрасывает через плечо ткань, надевает шапочку, украшенную перьями. Это влюбленный Тиль, меланхоличный, что твой граф Альберт, погнавшийся за призраком Жизели. Но карты спутаны! Дама надменно отвергает танец Тили, как бы страстно ни разрезали сцену диагонали его летучих прыжков, как бы упоенно ни кружился он в турах, обрывая их, чтобы упасть на колени перед явленной ему красотой. Прекрасная дама... Балерина... кукла! Что ей вдохновенные признания Петрушки. Ее избранник Арап. И, сбросив нарядные перья, Тиль снова бродяга, снова изгой, готовый смешить зевак.

Он присматривается к ученым. Почему бы ему не подразнить приверженцев избитых истин? Та же тряпка, что была плащом, кажется магистерской мантией, на голове подобие шляпы с загнутыми полями. Этот ученый прибыл из дальней страны. Важные собраты чинно выслушивают «тезисы», которые он докладывает в смене причудливых жестов, в ритмических перепадах движений и поз. Пытаясь разобраться в непонятном языке, они запутываются вконец. Тогда Тиль, хохоча, объясняет, как ловко он их одурачил.

Хажество, тупость, злоба объявляют Тилю войну. А он пляшет, не ведая об опасности. Ночью на площадь стекается народ. Он движется не так, как двигались хозяева базара. Пластика народной толпы синхронна и кажется направленной к невидимой цели. Тиль пляшет и пляшет, постепенно относимый к центру страшного шествия. Вот, в тяжелых повторах шагов, оно окружило, замкнулось и, не прерывая мерной поступи, вытолкнуло Тилиа наверх, на плечи шагающей массы.

И сразу ровный людской поток дает рябь, потом вскипает воронками. Площадь покрывают сутаны монахов, мундиры солдат, тесня и разгоняя народ. Тиль лежит на земле. Над ним, в росчерках незримых нагаек, фигуры блюстителей порядка...

Что может сказать в свое оправдание Тиль? Он всего лишь хотел заставить смеяться. Но судей ему не рассмешить. Какие

постные лица, какие нелепые фигуры! Весь базар обвивает, угрожает, вершит казнь. Тиль смеется и приплясывает, даже когда его тянут к виселице.

А потом? Потом, как Петрушка — такой же, рожденный народной фантазией персонаж, — Тиль воскресает, чтобы бессмертно плясать и смешить, бессмертно и тщетно искать свой идеал.

«В мрачной задумчивости, пророчески — на Штраусовский эпизод — народ созерцает вечное чудо. Мимодрама — если обратиться к этому чрезвычайно растяжимому понятию — непохожа ни на что в репертуаре русских; она придерживается подлинной иллюзии во времени, месте и обстоятельствах; и все же насыщена вне-временным символизмом; под средневековыми обличьями она прячет интенсивно современные идеи; она заимствует содержание у музыки Штрауса и народной легенды, а затем предоставляет г. Нижинскому произнести проповедь; она занимает зрение живописными иллюзиями; фантазию — густо наслаивающимися причудливыми образами; ум — мыслями, которые мучают. Это произведение интеллекта, выдумки и изобретательности, показывающее г. Нижинского больше чем мастером танца своего времени; оно предлагает новую и плодотворную область мимодраме; оно утверждает высокие качества, которые метят Русский Балет как одну из ведущих художественных сил нашего времени», — напишет после премьеры Г. Т. Паркер, критик бостонской газеты «Трапкрипт».

Все правда в этой статье. И все относится к сфере догадок, проницательных, но догадок. «Тиль Уленшпигель» был выпущен на сцену раньше времени. Сверхчеловеческое напряжение позволило Нижинскому кое-как вытянуть на себе сырой, незаконченный спектакль. Но и отделанный с блеском, он оказался бы рожденным до времени. К тому же опять случилось несчастье.

До премьеры остались считанные дни, а Нижинский был у предела сил, измученный физической и нервной усталостью. На одной из последних репетиций он выскочил из партера на сцену, чтобы показать бестолковому актеру его пластический текст, оступился, вывихнул ногу и, как в блаженный отдых, погрузился в беспамятство.

Врач сказал: неподвижность, по крайней мере на шесть недель. Это означало разрыв контракта, катастрофический для всей труппы. И Нижинский пообещал, что если сезон начнут без него, он через две недели выйдет на сцену. Пока же он лежал, осаждаемый визитерами, осыпаемый цветами и соболезнованиями, «печальный, как умирающий принц из драмы Метерлинка». Таким запомнил его Роберт Джонс, вызванный в отель и обнаруживший вокруг постели «маэстро» всех персонажей «Тили», загримиро-

ванных, наряженных по его эскизам в фантастические костюмы и «забивших комнату так, что можно было задохнуться».

Потом Нижинского стали привозить в театр. Он репетировал полулежа, подыскивая всегда недостающие слова взамен своим красноречивым показам. Через две недели он начал танцевать. Состоялась премьера «Тили Уленшпигеля», недоделанного, сырого, кое-где шедшего почти как импровизация. Единственный балет в дягилевской антрепризе, которого никогда не видел сам Дягилев, так и не был отшлифован до конца. Труппа отправилась в турне. В ежедневных переездах не приходилось думать о доработке. «Тиль», сгусток стольких переживаний и надежд, ушел в небытие.

От берега до берега Америки, из города в город повторялись «Сильфиды» и «Призрак розы», «Клеопатра» и «Шехеразада», «Карнавал». Балеты, недавно казавшиеся подступом к главным свершениям будущего, стали теперь единственным его богатством и... раздражали, будто угрызения совести из-за какого-то невольного предательства.

Он эти балеты ненавидел, потому что не хотел сожалеть о прошлом. А они вставали свидетелями. Нижинский превозмогал себя. Убеждал, что счастлив, имея жену и дочь. Строил планы отъезда в Россию, где ждут мать и сестра, где, может быть, он станет учить детей, сочинять новые балеты. Тогда-то Нижинский начал прислушиваться к речам Костровского. Скоро тихий человек с неподвижным взглядом эпилептика приобрел над ним странную власть.

«Ученик Толстого» Костровский порицал греховность актерской жизни, звал уединиться, самоуглубиться, объяснял, какой великий подвиг свершит Вацлав Фомич, если бросит танцевать и примется пахать землю. Фанатик искренно верил, что творит благо. Он говорил, не стесняясь присутствием Ромолы. Бедняжка знала по-русски лишь обиходные слова, и сейчас, в поездке, пополнила свой багаж в беседах с матерью Ольги Спесивцевой, уютной доброй женщиной, угощавшей актеров чаем из российского самовара.

Смысл разговоров Костровского стал ясен для Ромолы, когда Нижинский объявил, что не хочет сопровождать ее ни в деловых, ни в светских визитах, напомнил ей об обязанностях матери, которыми она пренебрегает, стал все небрежнее и проще одеваться и, наконец, ударился в вегетарианство.

Так был сделан еще один рывок в свободу: как всегда, несостоятельный рывок.

Еще досадила Ромоле трагикомическая история со Зверевым. Тот уж выдавал себя за толстовца из чистого авантюризма. Под-

держивая Костровского в том, что все равны, Зверев склонил Нижинского уступить ему роль серого негра в «Шехеразаде», а себе взять другую. Вечером Ромола увидела на сцене поразительного, лениво-зловещего внуха. Она не сразу догадалась, что это Нижинский. Потом услышала реплики актеров: злые — насчет «Распутина», как прозвали Зверева в труппе, иронические — в адрес Нижинского. Тогда Ромола сделала решительный шаг. Она уехала в Нью-Йорк, уверенная, что в одиночестве муж не управится с делами гастролей и одумается.

Нижинский остался лишенным поддержки безрассудной, но заботливой жены. А он был беспомощен, как ребенок. «Слова еда, питье, жалованье и прочее попросту не входили в его словарь», — удивлялся танцовщик Андре Оливеров, познакомившийся с Нижинским через год. К тому же Нижинский любил жену и скоро стал скучать по ней.

Турне закончилось 24 февраля 1917 года. Ромола встретила мужа в Нью-Йорке на вокзале и обрадовалась, увидев, что он одет по-прежнему. За обедом обнаружилось, что и с вегетарианством покончено.

И сразу пришла телеграмма. Дягилев предлагал войти в труппу, которая будет гастролировать по Испании, а осенью отправится в Южную Америку. Нижинский телеграфировал согласие.

ГЛАВА VIII

Дягилев был осведомлен о том, что происходит с Вацлавом Нижинским. Вероятно, он раскаивался, что вручил танцовщику бразды правления на американских гастролях, и больше так поступать не собирался. Но он хотел сделать еще один шаг. Он считал: в нервном состоянии, в каком сейчас находился Нижинский, ему нельзя доверить новых постановок. И решил, пусть Нижинский успокоится, выступая в своих прославленных ролях. Он разделил труппу. Одна часть должна была создавать балеты, возвещающая новейшие художественные течения, в русло которых Дягилев направлял Мясина. Другая — прокатывать старый репертуар и пополнять казну, всегда убывающую на рискованных экспериментах.

Дягилев пошел на редкую для него жертву: он задумал преодолеть собственную неприязнь и завоевать расположение жены Нижинского. Он искренне готовился к этому.

Весну Нижинские провели в Мадриде. Там они узнали из газет о падении русской монархии. Нижинский снова затосковал по дому. Ему казалось, что теперь в России по-настоящему оценят Дягилова и пригласят его директором вместо Теляковского. Он строил планы и помногу занимался на сцене мадридского Королевского театра. Между ним и Ромолой воцарился мир, и она старалась не замечать того, что называла рецидивами толстовства: муж, нет-нет, да упрекал ее в пристрастии к роскоши, к мехам, из-за которых убивают животных, к драгоценностям, ради которых рискуют жизнью, ныряя за ними на дно или спускаясь в шахты. О себе Нижинский говорил, что теперь у него есть цель. Он хочет заработать как можно больше денег, чтобы в тридцать пять лет оставить карьеру танцовщика и заняться сочинительством. Ему все чаще виделась школа, где он будет учить детей в правилах здорового и чистого воспитания. Пока что он начал давно интересующий его опыт нотации танцев. В одной из двух купленных им тетрадей в красных твердых обложках он записал карандашом: № 1. Черновая тетрадь. Хореография. 1 avril 1917. Madrid». Потом, на следующей странице, процитировал мысли, близкие его взглядам на творчество:

«Искусство есть одно из средств единения людей». Л. Н. Толстой.

«Мудрость искусства и мудрость науки заключается в бескорыстном служении на пользу людей». Джон Рескин.

«Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как легкое и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать...» Мысль Л. Н. Толстого.

А дальше, стирая резинкой не один раз и, второпях, не начисто, сразу о деле:

«Все движения человеческим телом записываются посредством потной системы, для которой основой служит разграниченный круг». Идею круга, навязчивую идею, здесь он объяснял тем, что любая часть тела «делает круговое движение» в том месте, «где двигающаяся часть прикрепляется к другой части»: рука — в плече, нога — в бедре и так далее... Он собирался пользоваться трехлинейной системой нот и знаков для записи танцев и балетов и позже, уже в швейцарских тетрадах, возобновил эти попытки. Сейчас его планы были много шире. Он затевал мастерскую, в которой композиторы, художники и хореографы любых национальностей станут разрабатывать высокие художественные идеи. Он мечтал о балетном театре, куда всем будет открыт бесплатный вход. И с присущей ему наивностью видел первым своим сотрудником Дягилева.

Дягилев, приехав из Парижа, встретился с Нижинским в тот же день. Он сделал все возможное, чтобы умиротворить Ромолу, и преуспел. Ромола поддалась его обаянию, пошла на приманку давно испытанных средств. Дягилев демонстративно не отделял ее от Вацлава, напротив, был сугубо внимателен к ней и всюду приглашал их вместе — в театры, рестораны, на вернисажи и званые приемы.

Да, Ромола была довольна. Дягилев тоже. И оба не тотчас заметили, как мрачнеет предмет их совместных забот.

Заботы, продиктованные сочувствием, жалостью, — а Нижинский все острее сознавал эту подкладку новых отношений Дягилева, — ужаснули больше, чем ненависть и месть. Быстро угасла надежда, вспыхнувшая при встрече, когда Дягилев обнял его и произнес фразу, понятую Ромолой и запомнившуюся ей: «Ваца, дорогой мой, как ты поживаешь?» Нижинский поминутно уяснял, что прошлое не возвращается, а он для Дягилева весь в прошлом; музейная диковинка, которую хранят для того, чтобы видней проступала смелость нынешних опытов.

Он эти опыты посмотрел, понял, как далек от его идиллических фантазий Дягилев, и по справедливости признал талант Мясина.

Правда, вызывающе смелым, как когда-то «Фавн» на фоне «Жар-птицы» и «Павильона Армиды», был только «Парад» Мясина на фоне его же «Русских сказок» и «Проказниц». По сути дела, «Фавн», а тем более «Игры» и «Весна» все еще сохраняли

свой новаторский задор сравнительно с «Русскими сказками» и «Проказницами».

Стилизация фольклора на музыку «Кикиморы» и других пьес Лядова была в «Русских сказках» остроумна. Все же козырем этого балета оказалась живопись Михаила Ларионова с ее оглядкой на прикладное искусство русских крестьян.

«Проказницы» на музыку сонат Скарлатти, оркестрованных Винченцо Томмазини, влекли зрителей, утомленных затянувшейся войной, в мир образов Гольдони. Там Бакст беззлобно смешил юмористической интерпретацией Италии XVIII века, а отрывистая, марионеточная пластика мясинских персонажей сочетала в необычной манере пантомиму и танец.

Искусные поиски формы... Наверно, плодотворные... Быть может, рядом показались бы старомодными раздумья «Игр» и «Весны», неуместными пророчества «Тилия»?

И вот что странно. Во всех этих новых балетах Дягилев, как и он, Нижинский, в «Тиле», хотел забавлять. Слово и он, стиснув зубы, твердил про себя: «Надо заставить смеяться». И потешал на все лады.

«Парад» был рассчитан на смех язвительный и невеселый. Тон задавал художник Пабло Пикассо — новое чудо Дягилева. Внизу занавеса Пикассо написал актеров цирка, усевшихся за длинным столом. Над ними свисал другой намалеванный занавес, и на него опиралась верхней перекладиной длинная лестница; да еще крылатый конь балансировал на сферическом шаре. Под музыку Эрика Сати два импресарио, француз и американец, вели деловой торг: Европа и Америка хозяйничали на аукционе современного искусства, два чудища в восьмифутовых кубистских конструкциях из дерева и папье-маше, монтаж небоскребов, частей человеческого тела, фрагментов одежды, — карусель беспощадного бизнеса и распад среды. Взмах палки, развернутый контракт, раскуренная сигара, вдруг нацеленный, как винтовка, мегафон — все под аккомпанемент ног, неутомонно и лихорадочно отбивающих чечетку. А между наскаками деловых конференций — дивертисмент: работа акробатов на воображаемом канате, танцующая «лошадь» в исполнении двух актеров, китайский фокусник, американская девочка-вундеркинд, выжимающая на воздух автомобиль, печатающая на машинке под звукоподражания оркестра, имитирующая Чарли Чаплина...

Да, Дягилев служил теперь иным богам, как бы ни были ему самому страшны эти боги. И Дягилеву с Нижинским — или Нижинскому с Дягилевым? — было не по пути. Интересно, маэстро Энрико Чекетти стукнуло шестьдесят семь, а он премило играл в «Проказницах» роль старого маркиза. Двадцативосьмилетний

Вацлав Нижинский владел сейчас танцем, как никогда, мог не бояться любого соперничества, но оставался вне поисков Дягилева с их заданной бездуховностью.

Ничего не получилось из наилучших намерений. И не могло получиться, хотя напрасно было бы искать в этой истории злодеев и виноватых. А их искали долго после того, как кончилась печальная история Нижинского. Уже умерли оба, — и он, и Дягилев, — а защитники и обвинители все скрещивали перья в мемуарах и статьях, кружа и порой сталкиваясь лбами возле подлинной причины, которая крылась в необратимости времени.

Не правы были те, кто возлагал вину на Ромолу Нижинскую. Да, порвав золотую цепь, которой танцовщик был, как сокол, привязан к властной руке Дягилева, эта женщина переоценила силы своего героя. Она упрямо не замечала одного краха за другим и невольно торошила ход трагедии. Но слепота ее была слепотой любви. А любовь, после кратких месяцев счастья, прошла сквозь тяжкие испытания и выдержала искус долгой жизни.

Не правы были и те, кто относил на счет Дягилева страшный исход судьбы Нижинского. Здесь соблазняло множество действительных и мнимых улик. Правдой было то, что Дягилев жестоко выбросил Нижинского из своей труппы, движимый оскорбленным чувством собственника. Но ложью — что он и после упорно Нижинскому мстил. Дягилеву, пожалуй, тоже никто не был так дорог и нужен, как Нижинский, хоть он и искал замен. Все равно Нижинский остался первым и самым фантастическим чудом из всех сотворенных Дягилевым чудес. Недаром Дягилев пробовал вернуться и вернуть Нижинского. Только Дягилев, как, впрочем, и Нижинский, был прозорливей Ромолы и, сознавая, что нет хода назад, все эти попытки пресек. Но оттого меньше ли он страдал? Фокусник, который знал, как превращать людей в марионеток, но забыл секрет обратного действия... Сколько их потом прошло через его жизнь, им же искусно сфабрикованных марионеток, раскрашенных и наряженных, в которых он ловил и не мог слышать биение человеческого сердца: сердце либо откликалось на прикосновение чьей-нибудь чужой руки, либо стлыло в груди ледышкой. А сердце Нижинского было живым и чистым. Оно, как тончайший, сверхчувствительный инструмент, отзывалось на хорошее и плохое. Оно билось в раздорах между добром и злом и, потерявшись в этих распрях, нашло страшный выход в свободу.

Оставалось сделать несколько шагов. Ощупью и задыхаясь, Нижинский все еще пробовал переубедить судьбу и, отчаиваясь, сам объявил Дягилеву войну. Сначала он избегал его, ища отдыха от наваждений «Призрака розы», «Сильфид», «Клеопатры»,

«Шехеразады» в участвовавших беседах с Костровским и Зверевым. Потом открыто пошел на конфликт. В Барселоне Дягилев вдруг узнал, что Нижинские уезжают, несмотря на объявленный вечером спектакль, и ему пришлось прибегнуть к помощи полиции, чтобы задержать их. С тех пор Нижинский не кланялся и не разговаривал при встречах. Он согласился на южноамериканские гастроли, только узнав, что Дягилев останется в Европе. Согласился обреченно, как преступник, которого тянет к месту преступления. И, может быть, опасаясь, что Дягилев придет провожать труппу, он заказал билеты на другой пароход. Дягилев с Нижинским так и не попрощался. И встретил его через несколько лет уже не танцовщиком, не хореографом — существом, стоящим по ту сторону человеческой дружбы и вражды.

Снова Монтевидео, Рио-де-Жанейро, Буэнос-Айрес — города его измены, города его счастья. На путевую карту славы Нижинского, охватившую полмира, ложился последний штрих.

Танцовщик все так же пребывал на высоте своего несравненного искусства. Он занимался часами, отделявая, пересматривая, совершенствуя. Он хватался за мгновения сценического покоя, как утопающий за соломинку. И каждый вечер происходило чудо... «Призрак розы», «Сильфиды» и «Клеопатра» собирали в кулисах друзей и врагов. Сергей Леонидович Григорьев, который знал наизубок партитуру любой роли Нижинского и вне сцены уже едва выносил его капризы, не мог оторвать глаз от него на сцене. Танец завораживал, заставлял преклоняться великих музыкантов. В Монтевидео, на благотворительном концерте в пользу союзных войск, Артур Рубинштейн аккомпанировал Нижинскому мазурку юноши в «Сильфидах».

Актер потрясал, изменяя, неуловимо углубляя смысл знакомых образов. Он не замечал, как поухли в переездах декорации и костюмы «Петрушки», как расстроили и сбили ансамбль ярмарки набранные с бору по сосенке актеры. Петрушка, еще более плачевно кукольный, чем прежде, открывал свою страдальческую душу с силой, поднимавшей балет до трагедии. Этот Петрушка сразил мистическим ужасом поэта Поля Клоделя, тогда французского посланника в Бразилии. На завтраке в посольстве Клодель познакомил Нижинского с молодым композитором Дарьюсом Мийо и предложил подумать всем вместе о новом балете. Напрасные мечты...

Нижинский сближался с Костровским, иной раз проводил в беседах с ним ночи. Окружающие стали замечать неладное. Премьер труппы становился все молчаливей, все раздражительней и, наконец, перестал скрывать, что подозревает Григорьева и других порученцев Дягилева в покушениях на его жизнь.

Однажды перед началом «Нарцисса» он заявил Григорьеву, будто забыл свою роль. Потом, уже загримированный и одетый, бросился ничком на пол, тут же на сцене, твердя, что ни за что не станет опускаться в люк, так как уверен — Григорьев даст ложную повестку, чтобы он упал и расшибся насмерть.

Он чуть не сорвал представление «Фавна». В пятнистом трико, в парике из туго скрученных золотых веревок с торчащими рожками козленка, он метался по сцене, задевая за опущенный занавес, как зверь за прутья клетки. Григорьев ждал. Но время шло, публика начала шуметь. Григорьев решился на крайнюю меру. Убрав посторонних со сцены, он велел дать занавес. Под прицелом десятков глаз зверь сжался, присел, спружинил — в гигантском прыжке Нижинский исчез за кулисами. Потом, когда занавес опустили, Фавн медленно забрался на свой пригорок, послушно лег, подчинился приказам музыки...

Вскоре многие догадались, что неизвестный человек, который всюду сопровождает Нижинского, — детектив, охраняющий его от воображаемых убийц.

Еще недавно все благоприятствовало подъему на вершины успеха и славы. Теперь все несло под гору, словно кто-то подталкивал и подгонял. Дьявольской шуткой судьбы пролетела в туннеле, на пути из Рио в Сан-Паоло, искра, от которой загорелись декорации «Призрака розы» и «Клеопатры». Такое бывает с гастролирующей труппой. И Григорьев, пережив первый испуг, соорудил сборные декорации. Но Нижинскому виделись махинации тайных врагов.

Терзаемый манией преследования, он предпочитал давним знакомствам случайные встречи. В Буэнос-Айресе дягилевцы столкнулись со странствующей труппой Анны Павловой. Нижинский нехотя встретился с самой Павловой, но проникся симпатией к одному из ее партнеров, Андре Оливерову. Юноша Оливеров смотрел снизу вверх и на свою гениальную хозяйку, и на единственного равного ей танцовщика. Он, понятно, начал искать сравнения и увидел: Нижинский, как и Павлова, «не поддается определению по обычным человеческим меркам, но если Мадам связана с этим миром прочнейшими узами нормальной психики, нить, удерживающая Нижинского, может оборваться ежеминутно. Он кажется человеком «не от мира сего», в нем есть что-то сверхъестественное, почти пугающее». Не подозревая, что регистрирует клинические признаки подступавшей к Нижинскому болезни, Оливеров запомнил на всю жизнь «притягивающее выражение раскосых глаз, иногда странно мрачных, иногда полных жизни», непрерывное движение кистей с необычайно чувствительными пальцами, манеру говорить, наперекор логике раз-

рываая фразы, то почти выкрикивая слова, то бормоча про себя. Запомнил Оливеров, что две темы преобладали в беседах Нижинского: война и коварство дягилевцев.

«Война рефреном, лейтмотивом пронизывала его стремительную речь. Он возвращался к этой теме снова и снова. Отводя что-то рукой со лба, он то шептал, то гневно восклицал: — Зачем... зачем вся эта бойня, это убийство... эти моря крови? — И повторял, красноречиво всплеснув своими выразительными руками: — Повсеместно... повсюду, повсюду моря крови! Зачем?... зачем?..»

Боязнь преследования сказывалась во всем. Нижинский дважды пригласил Оливерова заниматься вместе. Каждый раз он долго водил его за собой по театру, разыскивая самый темный закоулок, подальше от ненавистных «соглядатаев».

Но стоило начать урок, Нижинский становился профессионалом и поражал случайного товарища придирчивым интересом «к наименее важным подробностям техники» и постоянным сомнением в собственном мастерстве. «Он проделывал полдюжины безукоризненных пируэтов, а потом нервно вопрошал: — Как я закончил? Вы уверены, что они достаточно чисты?»

Болезнь подступала исподволь. Даже острые ее вспышки виделись многим всего лишь капризами избалованной знаменитости. К тому же болезнь, подстерегая жертву, не шла по прямой, как и свойственно этой болезни. Период мрачного недоверия сменяла полоса общительности, тоже повышенной, нервной. Ромола с легкомыслием молодости радовалась веселому настроению мужа, старалась удержать это настроение, завязывая знакомства с представителями бразильской элиты. А тем и подавно не приходило в голову, что светскость вовсе не в характере «волшебного танцовщика». Откуда мог знать композитор Эстрад Гуэрра, что Нижинский даже в зените славы оставался застенчивым и робким? Придя за кулисы после «Призрака розы», Гуэрра увидел танцовщика окруженным поклонниками и друзьями. Тот «исключительно просто и радушно приветствовал всех, продолжая принимать позы и время от времени прыгая». Танец, улетев со сцены, словно застрял еще за кулисами. Улыбающаяся Ромола объяснила удивленному бразильцу: нет, муж не сошел с ума. Ему нельзя останавливаться сразу, после бурных движений. Надо, чтобы сердце постепенно вернуло спокойный ритм.

Но ритм оставался беспокойным и тогда, когда Нижинский в унынии избегал каких бы то ни было встреч, и тогда, когда он вдруг отправлялся на поиски развлечений. Гуэрра, подобно многим другим, имел право рассказывать впоследствии: «Порой в нем чувствовалось что-то чуть-чуть таинственное, что не слишком меня удивляло. Я воспринимал это как черту славянского харак-

тера. Разумеется, он был достаточно нервен, но, для артиста, не выше нормы. Умен? Да, безусловно. Наиболее привлекательной стороной его натуры была детскость, непосредственность, отсутствие претензий. Он несомненно сознавал свою ценность и прекрасно понимал, чего достиг. Но был начисто лишен тщеславия... Когда я узнал, что Нижинский сошел с ума, я не мог этому поверить. Ничто не предсказывало этого в наших бразильских встречах».

В минуты душевного подъема Нижинский любил говорить о дочери. Девочка жила в детском санатории в Лозанне, и отец скучал по ней. Кира Нижинская и потом, когда болезнь взяла свое, сохранила для него значение символа чистой любви, как Дягилев, увя, символизировал коварство.

Южноамериканский сезон близился к концу. Десять лет назад, 17 сентября 1907 года, Вацлав Нижинский дебютировал на сцене Мариинского театра. За эти десять лет развернулось фантастическое путешествие, в котором страны и города мелькали тенями за экраном фокусника, а люди странно распоряжались его судьбой. Мерцали созвездиями созданные им роли, а его балеты зажглись и отсыяли.

Что чувствовал Нижинский 26 сентября 1917 года, выйдя на сцену в заключительном спектакле дягилевской труппы, который для него самого оказался вообще последним? В «Призраке розы» юноша — олицетворение аромата — закружил, умчал в романтическом сне девушку, вернувшуюся с бала, и, на заключительных аккордах веберовского вальса, взвился в воздух и улетел навсегда. Герой «Петрушки» вызвал на поединок судьбу, погиб и, под пронзительный вопль оркестра, воскрес над отшумевшей ярмаркой. Все было, как всегда: вызовы, поклоны. Только необычно грустно смотрел Григорьев, этот мнимый «брави» Дягилева.

Нижинские пришли проводить отплывающих в Европу дягилевцев. Многие актеры догадывались, что Нижинский навсегда растает с труппой. Многие выбрали взглядом на набережной, среди залитой солнцем нарядной южной толпы, его невысокую фигуру. Может быть, кто-нибудь вспомнил причалы Шербура, лайнер «Эвон», подошедший к нему буксир, Нижинского, весело взбежавшего по сброшенным сходням. Сейчас он, сняв шляпу, махал ею вслед товарищам, и ветерок шевелил его волосы. Пробуя переспорить печаль раскосых глаз, губы растянула улыбка, неподвижная, точно приклеенная. Секрет этой улыбки еще предстояло разгадать Ромоле. Как-то, в недавнем прошлом, Больм, заметив интерес Ромолы Пульска к Нижинскому, предостерег ее, рассказав о «бессердечии холеного премьера». Потому что Больма поразило, как улыбнулся Нижинский, получив в 1912 году весть

о смерти отца. Сейчас он улыбался совсем так же, глядя, как ширится полоса воды между ним и набиравшим скорость судном. Пройдет несколько месяцев, и уже в Швейцарии он улыбнется, узнав, что в сумасшедшем доме умер его брат Станислав, а Ромола испуганно поймет: так отзывается ее муж на горе.

Но в те первые месяцы в швейцарском селении Сен-Мориц Ромола избегала мыслей о странностях мужа. Ей вообще казалось, и тогда и потом, что там они, наконец-то, зажили счастливо, что траурное письмо единственным облаком налетело на их горизонт. Ей в самом деле могло так казаться. В декабре 1917 года они вернулись в Европу, сравнительно обеспеченные заработком Нижинского за последние два года. С дочкой, которой пошел четвертый год, они поселились в вилле, стоявшей на горе над Сен-Морицем.

Должно быть, Нижинскому сначала тоже почудилось, что прекрасен отдых после странствий.

Он любил снег и, впервые отбросив предосторожности, увлекся зимним спортом: лыжами, тобоганом. Он помногу занимался своей системой записи танцев. Рисовал. Читал. По утрам два часа упражнялся на широкой крытой террасе. И он завел друзей, о которых мечтал с детства: Ромолу умиляла его готовность «играть со всеми детьми из поселка». Кира же занимала большую часть его теперешнего досуга. Привязанность к ней была тем хрупким якорем, который крепче всего удерживал Нижинского на поверхности взбаламученного моря, поглотившего так много надежд.

Впрочем, иногда надежда все еще что-то обещала, куда-то звала.

Он обдумывал будущие балеты: «Песнь Билитис» на музыку Дебюсси, сцены из жизни богемы в духе Тулуз-Лотрека. Однажды задумал балет с автобиографическими мотивами, где все должно было двигаться по кругу. Герой, художник итальянского Возрождения, стремился познать истинную красоту и любовь. В первой части балета он встречал величайшего мастера, универсального гения своего времени. Во второй — покидал учителя, найдя женщину, свою любовь. Лучезарный, казалось бы, финал. Только к чему это хождение по кругам, по замкнутым линиям, внутри спиралевидного вихря декораций?..

22 марта 1918 года он старательно вывел детским почерком на первой странице тетради: «Танцевальная школа В. Нижинского. С.-Мориц. Швейцария», — и проставил дату. Вот эту надежду он пронес издалека. Едва ли не с последних классов училища. И сейчас доверял бумаге свои мысли о подготовке танцовщиков, будто писал завещание.

Осенью в Сен-Морице узнали о конце войны. И только потом — о революции в России. К зиме дошли вести о Брониславе и

бабушке, как стал называть Нижинский мать после рождения Киры: обе переехали из Петрограда в Киев и были здоровы.

Но к этому времени Ромола уже не могла не замечать, что с мужем творится неладное. Вполне обозначилась следующая фаза болезни, когда наслаиваются один на другой моменты пронзительной ясности мыслей и полосы мрака, часто вызванные приступами отчаянной головной боли.

Нижинский встречается с венгерским математиком профессором Пичлером и удивляет своим интересом к его науке и пониманием ее сложных проблем.

Он изобретает вечное перо, и сохранившиеся чертежи свидетельствуют, как верен был ход поисков.

Он по-прежнему увлечен живописью, но рисунки принимают все более абстрактный характер, пугая извилами и скрещиваниями линий, из паутины которых смотрят чьи-то обезумевшие глаза. Он поясняет смысл рисунков: «Это лица солдат. Это война».

И часами пишет по-русски «послание человечеству» — свой «Дневник».

Он снова отказывается от мясной пищи и теперь, с несвойственной ему резкостью, настаивает, чтобы маленькая Кира следовала его примеру. В такие минуты его «странный, металлический взгляд» пугает жену.

Находят на него приступы молчания, когда он надолго исчезает из дому. Ромола пускается на поиски и видит его бегущим по скользким снежным тропинкам. Он якобы делает это потому, что в ежедневном уроке ему недостает движений. Безрассудный и все-таки логический ответ: ведь в самом деле недостает и репетиций и вечерних спектаклей.

Однажды, катая жену и дочь, он набирает на спуске с горы такую бешеную скорость, что сани переворачиваются. Ромола, вернувшись домой пешком, находит мужа в спальне: он лежит на постели одетый, с большим крестом, выпущенным на грудь поверх спортивного свитера. Он кажется спящим. Но Ромола замечает вдруг, что из-под опущенных век текут слезы.

Нижинский повсюду носит крест — символ нового сдвига в сознании, нового шага в безумие. Теперь это безумие приняло религиозную окраску. Швейцарский писатель Морис Сандоз, встретивший тогда Нижинского на состязании конькобежцев, вспомнил потом: «Нижинский в шапке из меха выдры, в темной, почти черной одежде. На груди у него большое медное распятие. Бледность лица, граничащая с желтизной, и раскрасневшиеся глаза подчеркивают монгольский тип. Он держит за веревку санки, в которых сидит его прелестная дочурка. Голосом мягким и мелодичным он спрашивает соседа с сильным акцентом:

— Не скажете ли вы, мсье, имя этого конькобежца?

Получив ответ, Нижинский объяснил: конькобежец заинтересовал его потому, что вкладывает в свое занятие сердце. На замечание собеседника, что конькобежец грациозен, хотя рядом есть виртуозы посильнее, Нижинский сказал: «Грация — от бога, остальное приходит с работой». На вопрос — разве нельзя выработать грацию, он ответил: «Грация приобретенная имеет предел. Грация врожденная развивается беспредельно».

Однако в репликах Нижинского звучала оценка не конькобежца, а собственной индивидуальности, оценка интуиции, как основы творчества. В конце разговора Нижинский пригласил Сандоза на завтрак в отель Сюрретта, где он должен был выступать. . .

19 января 1919 года Сандоз увидел последний трагический танец Нижинского. Ромола боялась и все же, наверно, рассчитывала, что иллюзия театрального представления, встреча с публикой будут полезны ее мужу. К тому же, повинясь приказам болезни, всегда простодушный, всегда прямой Нижинский научился хитрить. Незадолго до концерта он согласился пойти с женой на светский чай. Там, послушав гостей, с одинаковой легкостью обсуждавших события русской революции и модели платьев новой французской фирмы Шанель, он вдруг принял фатоватую позу. Одна из дам игриво бросила: «Ну, а вы, Нижинский, что вы сделали за последний год?» И получила в том же тоне ответ: «У меня, знаете ли, нет сейчас трупы. Поэтому мне недостает спектаклей. И вот я подумал: будет интересно проверить мои актерские навыки — и шесть недель играл роль сумасшедшего. Вся деревня, семья, даже врачи — все поверили».

Ромола надолго запомнила, как, шокированная выходкой мужа, все же несказанно обрадовалась. А он именно тут-то играл и притворялся. И должен был страдать оттого, что обидел жену. Ведь, при всей разнице характеров, он любил женщину, которую с первых дней брака стал называть фамка, превращая французское «femme» — «жена» в ласкательное русское «женка».

Но тяга в безумие была могущественнее любви к людям, любви к искусству, и, собираясь на свой последний вечер, Нижинский уже не сопротивлялся.

Ромолу удивляло, что не подготовлены и не срететированы номера концерта. Нижинский успокоил ее, сказав, что будет импровизировать, что ему хочется показать публике муки и наслаждение творчества. Готовя окончательный «рывок в свободу», он словно бы стремился закрепить в памяти людей образ танцовщика и хореографа Нижинского.

Их оказалось около двух сотен, этих людей, которые отдыхали или просто праздно проводили время в Сен-Морице. Разношерст-

ная публика, представители многих стран, за исключением, правда, России. На пороге салона их встречал Нижинский в черной, напоминающей пижаму одежде и в белых башмаках. Потом он исчез и появился готовый к танцу.

На нем был длинный белый хитон из мягкого легкого шелка, покрытый узорами черной вышивки, и короткая рубашка, еще более тонкая и легкая, тоже белая с черным, с рукавами, неровно оборванными по краям. Танцовщик развернул через весь пол полотнища белого и черного бархата, образовав из них громадный крест. Потом, в выжидательном молчании зрителей, встал у вершины, вытянулся, распахнул руки — сам олицетворение креста.

Он простоял так с минуту, показавшуюся Ромоле бесконечной. Наконец пианистка, решившись, заиграла до-минорный, двадцатый прелюд Шопена. Нижинский, не двигаясь с места, стал отвечать жестом на каждый аккорд. Протянув вперед руки с поднятыми, повернутыми ладонями наружу кистями в жесте защиты, он приветственно раскрыл их, молитвенно поднял и дал упасть так, словно они сломались в суставах. На каждую фразу прелюда, пока не взят был последний аккорд, он повторял этот пластический ритуал защиты, мольбы, отречения.

Пианистка начала что-то стремительное. Те, кто помнил Нижинского на сцене, вдруг узнали его летучий танец. Никто никогда больше не увидел этого безуильного парения. Волны бело-черного шелка плыли в воздухе, развевались крыльями широких рукавов, вздымаясь около стройной, крепкой шеи, окружая лицо с косо прорезанными, таинственными глазами, лицо, которое столько раз меняло маски и устало от них.

Не об этом ли сказал он, остановившись, прижав руки к сердцу:

— Лошадка очень устала...

Но тут же, не передохнув, воскликнул:

— Вот война!

Пианистка подхватила возглас аккордами марша.

Маску безмятежности сменила маска отчаяния и ужаса, последняя маска. Гений Нижинского явил себя под конец с безграничной силой, заставив зрителей увидеть не на сцене, не в декорациях и проекциях света, а тут же, рукой подать, поле великой бойни. Солдат минувшей и грядущих войн, порой странно напоминая кукольные движения Петрушки, бежал в атаку, перепрыгивая через трупы, падал при взрывах снарядов и поднимался, защищая борозду земли, залитую кровью, лишившейся от его ногам. Снова атака и отступление. Он бежит, увертываясь от танка, он ранен, он умирает, разрывая своими выразительными руками одежду, превратившуюся в лохмотья. И снова встает...

Бедные зрители. Они собрались, чтобы развлечься, чтобы похвастать потом, когда-нибудь, что видели совсем особое, специальное выступление Нижинского. Особое? Да! Творимый на глазах кошмар рос, затоплял тесный зал, подступал к притихшим рядам. «Немного не хватало, чтобы приглашенные взмолились, закричали: «Довольно!» — вспомнил Морис Сандоз через тридцать с лишним лет.

Последний судорожный прыжок оставил позади картинную смерть Негра из «Шехеразады», падение Петрушки под саблей Арапа, курбеты повешенного Тилиа: солдат, не бывший на войне, но пропустивший сквозь свое страдальческое сознание муки войны, наконец-то пал.

Той же ночью Нижинский записал в «Дневнике»:

«Зрители пришли, чтобы позабавиться, и думали, что я танцую для их удовольствия. Мои танцы испугали их. Они боялись меня, решив, что я хочу убить их. Я не хотел. Я любил всех, но никто не любил меня, и я стал нервен и возбужден, а публика заразилась моим настроением... Я танцевал плохо. Я упал, когда не следовало... Я хотел продолжать танец, но Бог сказал мне: «Довольно». Я остановился».

«Бог», поселившийся в нем, делался все требовательнее и все безжалостнее воздвигал стену между ним и миром. С тех пор Нижинский подолгу сидел уставясь в пространство, с застывшей на губах усмешкой, только сложенные концами пальцы шевелились быстро и слабо.

В периоды нервного подъема он снова пускался рисовать, переводя на бумагу терзающие его галлюцинации. И писал, писал, лихорадочно приближаясь к последней странице. Там, как в мозгу утопающего, в косо бегущих фразах, продиктованных «богом» — болезнью, промчалось все, чем была жизнь.

«Мне хочется плакать, но Бог приказывает писать. Он не хочет, чтобы я ленился. Моя жена плачет, плачет. Я тоже. Я боюсь, придет доктор и скажет мне, что жена плачет, пока я пишу. Я не пойду к ней, потому что не виноват. Мое дитя видит и слышит все и, я надеюсь, поймет меня. Я люблю Киру. Моя Кирочка чувствует мою любовь, но тоже считает, что я болен, потому что ей так сказали... Скоро я поеду в Париж и произведу огромное впечатление — весь мир будет говорить об этом. Но я не хочу, чтобы люди думали, будто я великий писатель, или великий артист, или великий человек. Я простой человек, который много страдал, может быть, больше, чем Христос. Я люблю жизнь и хочу жить, хочу плакать — и не могу. У меня так болит душа. Эта боль пугает меня. Моя душа больна. Душа — не мозг. Моя душа больна, я беден, нищ, убог... Я человек, а не зверь. Я всех люблю, я гре-

шен, я человек — не бог... Я хочу танцевать, рисовать, играть на рояле, писать стихи, любить всех... Я не хочу войны... Я имею везде дом. Я живу везде. Я не хочу иметь собственности. Я не хочу быть богатым. Я хочу любить, любить. Я любовь, а не зверство. Я не кровожадное животное. Я есть человек. Я есть человек... .

Бог меня ищет, а поэтому мы находим друг друга.

Бог Нижинский.

Санкт-Моритц-Дорф. Вилла Гуардамунт.

27 февраля 1919 года».

Назавтра Нижинскому исполнилось тридцать лет.

Ромола не выдержала. Она вызвала мать и отчима, которым не в последний раз суждено было играть роль будочников, выскочивших из-за ширм театра Петрушки. На семейном совете было решено уговорить Вацлава показаться цюрихской знаменитости, психиатру профессору Блойлеру. Нижинский не прекословил. Мартовским утром через опустевший Сен-Мориц проехали, направляясь к вокзалу, сани Нижинских. Таяло. Из-под полозьев брызгал грязный снег.

Вердикт профессора был: шизофрения — в те времена неизлечимая болезнь.

Ромола Нижинская вышла из кабинета врача в приемную, где ее ждал муж. Он повернулся к ней от стола, на котором рассеянно перелистывал иллюстрированные журналы. Она молчала. Бледный и печальный Нижинский сказал:

— Фамка, ты принесла мне смертный приговор.

Закончилась первая половина жизни Нижинского — танцовщика и хореографа. Вторая половина длилась еще тридцать лет и тоже была богата событиями. Но в них Нижинский участвовал как Петрушка, которого Фокусник-судьба волочит по тающему снегу отшумевшей ярмарки. На лице куклы закрепилась улыбка, тело отобрало ограниченную механику движений: порыв к свободе осуществился, душа ограждена от бранных забот. Иногда эта душа напоминала о себе пронзительными криками, буйством беспомощных и беспечных протестов. Но такое случалось редко.

В первый раз подобный кататонический кризис произошел в Цюрихе, вскоре после визита Нижинских к профессору Блойлеру. По словам Ромолы, повинны в этом были Эмилия Маркуш и ее муж. В отсутствие Ромолы и без ее ведома они вызвали скорую помощь в отель к ничего не подозревавшему Нижинскому. Он покорно дал увезти себя в городской сумасшедший дом. Но там, в палате, где содержалось тридцать больных, он начал се-

противляться и впал в буйство. Ромола, разыскав мужа, перевела его в частный санаторий, где он провел полгода. Ясность сознания то возвращалась к нему, то снова уступала болезни. Все отчетливее проступала клиническая картина пизофрении, когда болезнь протекает толчками, задерживаясь на одной из стадий и даже ненадолго возвращаясь назад, но в общем не прекращая своего поступательного движения. Понемногу, но неуклонно рвалась связь с действительностью, Нижинский погружался в созданный им для себя мир. Реальная жизнь мутнела, заволакиваясь.

Ромола Нижинская долго ждала, что совершится чудо, и, взбалмошная, сумасбродная, сама проявляла чудеса терпения, преданности, мужества.

После шести месяцев санатория она возвратилась с мужем в Сен-Мориц, надеясь, что привычная обстановка благотворно повлияет на больного. Потом начались новые странствия Нижинских, уже не по театрам, а по лучшим клиникам мира.

Страстно желал чуда еще один человек. Дягилев, быть может, вивинший себя в трагедии Нижинского больше тех, кто на него эту вину возлагал, не раз пытаясь вернуть больному сознание.

В 1922 году Нижинского по просьбе Дягилева привезли на очередную репетицию. Бывший премьер появился в сопровождении санитаров и покорно прошел в зрительный зал, смотря в одну точку невидящими, как у слепого, глазами. Дягилев подал знак, и оркестр заиграл первые такты «Весны священной». Лицо Нижинского изменилось, взгляд оживился. Сдвинув брови, он, казалось, усиливался вспомнить, приподнялся с кресла. Но тут же тяжело сел обратно — мелькнувший в его глазах свет погас.

О повторной попытке, уже в 1924 году, рассказал Сергей Лифарь: «Было жутко от его взгляда: он все время смотрел поверх всех и бессмысленно, бессмысленно полуулыбался страшной, нездешней полуулыбкой человеческого существа, которое *ничего не знает*. Низко склонили перед ним головы все мы — и новички труппы, и наши старшие товарищи, знавшие его еще тогда, когда имя его гремело на весь мир, и тяжелые думы, воспоминания и мучительные сожаления овладели ими; через силу, медленно, трудно они делали свои рас, как будто боясь оскорбить его тем, что они еще танцуют, в то время как он, король танца, присутствует здесь уже не как танцор и больше никогда не будет танцевать».

Третья, увековеченная фотографом, попытка Дягилева состоялась в 1929 году на представлении «Петрушки» в Гранд-Опера...

В периоды покоя, длившиеся месяцами, вечно молчаливый Нижинский иногда рефлексивно отзывался на зовы своего искусства. Ромоле случалось радоваться, когда «при звуках музыки из «Пет-

рушки» или «Карнавала» озарялось его лицо» или когда, услышав «фугу или прелюд Баха, отрывок из Дебюсси или Стравинского, он насвистывал продолжение внезапно оборвавшихся тактов». Он мог исправить неточное движение танцовщика в когда-то принадлежавшей ему роли. Мог броситься на помощь поскользнувшемуся танцовщику. . . Он был способен вдруг завертеться в пирютах или взлететь в прыжке, воскрешающем Призрак розы. . .

В 1938 году испытали новонайденное лечение уколами инсулина. Средство подействовало. Нижинский, после долгих лет замкнутости, стал разумно отвечать на вопросы. Жена постепенно приучала его к общению с живым миром, водя в театры и рестораны. Профессор Блойлер, двадцать лет назад считавший больного неизлечимым, сказал, что теперь можно ждать полного выздоровления, хотя Нижинский оставался молчалив, робок и пугался, если ему навязывали разговор. Однажды, в августе 1939 года, он нарушил свое молчание и произнес, взглянув на заголовки газет: «Начинается второй акт». Судьба не могла сыскать издевки позывительней, вернув его к действительности накануне второй мировой войны.

Война застала Нижинских в Швейцарии. Ромола попробовала уехать в Америку, но, не успев, вынуждена была отправиться с мужем в Венгрию. В июле 1940 года они добрались до Будапешта. Началась полоса бед, перед которыми померкло пережитое в 1914—1915 годах.

Когда Венгрия объявила войну Англии и Соединенным Штатам, Ромола предприняла новую попытку уехать и снова потерпела неудачу. Тогда она решила добраться до Америки через Советский Союз и Китай. 22 июня 1941 года отпала и эта возможность. Родственники оставались все так же враждебны, и пришлось изыскивать средства к жизни. А Нижинский, защищаясь от действительности, вернулся в состояние отчужденного покоя.

Ромола опубликовала на венгерском языке «Дневник» Нижинского. Вырученные деньги позволили снять домик на берегу озера Балатон. Но подозрения венгерской жандармерии вынудили вернуться в Будапешт. Там Нижинские пережили горькие дни, нуждаясь в топливе и пище. После Сталинградской победы советских войск усилились жестокости полицейского режима. В марте 1944 года немцы оккупировали Венгрию. Началось массовое истребление всех, кто так или иначе сопротивлялся. Уничтожали и «неполноценных» — евреев, цыган, а с ними и сумасшедших. Кошмар усугубляли бомбардировки. Ромола бежала с мужем в пограничный городок Сопрон и поселилась в гостинице.

В августе 1944 года советские войска вошли в Венгрию. Но Сопрон еще долгое время оставался в руках нацистов. Бомбы раз-

рушили жилье Нижинских. Ромоле удалось устроить мужа в местный госпиталь, где его взял под защиту санитар поляк. Во время воздушных атак он уводил Нижинского в бомбоубежище, и тот инстинктивно прятал голову в плечи при звуках летящих самолетов. Ромола продавала последние тряпки, чтобы прокормиться.

Однажды весенним вечером 1945 года польский санитар привел своего пациента в дом, где Ромола ютилась среди других, таких же лишенных крова людей. Он объяснил: немцы отступают, на утро назначена ликвидация умалишенных.

Несколько дней Нижинские скрывались в скалистом убежище, где места было на восемьсот, а поместились тысячи человек.

Вдруг наступила тишина, пугающая после непрерывного воя снарядов и взрывов. Ромола решила вернуться в город. Она привела Нижинского в их разбомбленный дом. Тотчас за ними вошли трое вооруженных автоматами солдат.

— Кто такие? — отрывисто спросил один.

Безучастно стоявший Нижинский поднял голову, что-то блеснуло в его глазах и, много лет отвечавший по-французски на обращенные к нему русские слова, он отчетливо произнес:

— Не беспокойтесь...

Офицеры советского командования, услышав имя знаменитого танцовщика, узнав от Ромолы его трагическую историю, приняли участие в Нижинских и позаботились о них.

Ромола Нижинская не решилась поселиться в Советском Союзе. Вацлаву Нижинскому исполнилось пятьдесят шесть лет, и, даже вернув рассудок, он не мог бы ни танцевать, ни ставить балеты. Россия давно была Советским Союзом, а сам он стал легендой, и немногие узнали бы юного пажа Армиды, раба Клеопатры, героя «Жизели» и «Сильфид» в измученном, больном и старом человеке. К тому же в Америке жила Бронислава Нижинская, в Италии — Кира, вышедшая замуж в 1936 году за дирижера Игоря Маркевича и родившая от него сына. И все же...

Все же, вскоре после объявления мира, когда Ромола привела мужа в Вене на концерт, где выступала Галина Уланова, пусть поздно, пусть на миг, но совершилось чудо, которого так хотел покойный Дягилев. На первых аккордах шопеновского вальса взлетела в руках партнера, мягко коснулась земли, снова поднялась в воздух Сильфиды. Она не походила на Павлову — партнершу Нижинского в «Шопениане». Танцовщица другой эпохи воплощала иной идеал. Страсть, трагический надлом и пламенный зов к «мирам иным» не звенели в этом танце. Он тоже излучал свет, и в нем таилась своя тревога. Но ясность его была загадочно тиха. Танец вдруг коснулся души странника, всю жизнь стремившегося домой. Коснулся кружением снежных хлопьев над

спящими статуями Летнего сада, прозрачным воздухом белой ночи, крылом чайки, задевшим предутреннюю рябь Невы.

Ромола Нижинская заметила, что на каждое движение русской танцовщицы Вацлав Нижинский отвечал еле заметным кивком.

А потом жизнь вернула свой «нормальный» ход. Еще пять лет Ромола Нижинская возила мужа по свету, честно пытаясь излечить и... чуть играя на его романтической биографии. По временам о встречах с ним рассказывали в балетной прессе разные люди. На страницах журналов, среди портретов балерин в костюмах Жизели и Одетты или танцовщиков в давно узаконенном трико, появлялись вдруг фотографии старика, все в одной и той же позе. Нижинский сидел, уставясь раскосыми глазами во что-то свое, невидимое, сложив концами негибкие теперь пальцы.

Рожденный в странствиях, Нижинский и умер в пути. В одном из лондонских отелей с ним случился приступ болезни почек. Ромола перевезла мужа в клинику, и он скончался на ее руках 8 апреля 1950 года. Но странствия не кончились. 16 июня 1953 года прах танцовщика перевезли в Париж и похоронили на кладбище Монмартра.

Все-таки вторые тридцать лет странствовало тело, не душа «клоуна Бога», как называл себя в «Дневнике» Нижинский. Хождение по кругам окончилось с последним танцем. Долгожданный выход в свободу осуществился единственно возможным для него путем.

Сколько было их, этих попыток освободиться из невольных и добровольных узилищ, сколько рубцов покрыло душу после того давнего, нанесенного казачьей нагайкой... Ломались прутья клетки; шаг на волю — и тут же новая клетка, еще более прочные прутья.

Первый круг: пленник школы освобождился, чтобы стать пленником казенной сцены. Круг второй: изгнанный из театра актер попал в новый плен, ласковый плен Дягилева. Третий круг: разрыв с Дягилевым и плен женитьбы. Трагический белый клоун, Петрушка и Тиль, избрал судьбу любимого своего героя. Подобно Льву Николаевичу Мышкину, он выстроил для себя свой мир, свою, никому не доступную действительность. И о нем можно было бы сказать, как о пушкинском рыцаре бедном:

Воротясь в свой замок дальний,
Жил он строго заключен.
Все безмолвный, все печальный,
Как безумец умер он.

После второй, физической смерти Нижинского воскресла его слава танцовщика. Сразу вспомнился легендарный полет. О та-

ком грезил поэты романтизма, он обнаружил суть неоромантических снов современников об искусстве минувших эпох. Вспомнилась и череда таинственных перевоплощений. Там притягивали и отталкивали два полюса: безмятежная, лишь себе доверяющая красота пажы, раба, арлекина и человечность, попранная в неумиравшем Петрушке и еще рождающаяся в диком фавне.

Балетмейстер Нижинский долго оставался неразгаданным. Это понятно. Часто заново «открывают» полотна художника, погибшего непризнанным, в нищете. Из небытия всплывают рукописи автора, который при жизни тщетно обивал пороги издателей. Партитура композитора проникает к душам поколений, чьи отцы отворачивались от дерзких гармоний по-новому услышанного мира. Хореограф творит для настоящего. Его произведения, сойдя со сцены, уже никогда не будут восстановлены в неповторимой и законченной полноте. Осмеянные попытки заглянуть в будущее летучего искусства исчезают из памяти самих участников. Память, однако, капризна. Память современников, память наследников. Она хранит, вынашивает, возрождает замыслы, не подозревая, что оспаривает свершенную некогда несправедливость. И формы, которые раздражали и пугали непохожестью на все дотоле принятое, внезапно становятся бесспорными, ибо воплощают сущее.

Таков закон памяти искусства. А рядом есть другой — закон материала. Этот живой материал, будь то голос певца, руки музыканта, тело танцовщика, часто отказывается воплотить порыв в неизведанное. Больше того, певец, музыкант, танцовщик искренне неспособны отозваться на такой порыв. Но проходит время, материал подчиняется его зову, и вот уже исполнитель от души наслаждается собственной гибкостью, одолевая былые трудности.

Балеты Нижинского исчезли как самостоятельные произведения. Так должно было случиться. Когда они появились, мир любовно справлял поминки по истощавшим себя нормам прекрасного и знать не хотел наметившихся перемен. Нижинский возмутил элегическую гладь и самодовольный покой.

Потом, когда XX век вступил, наконец, в свои права и выстрадал новые понятия прекрасного, «Фавн» и «Игры», «Весна» и «Тиль», казалось бы, уже канули в вечность, оставив лишь след вызванных ими скандалов. Но эстетические представления нового времени побуждали искусство вспоминать и воплощать забытое. Тогда в балетном театре воскрес дух исканий Нижинского, а с ним формы, добытые хореографом. Угаданное гением стало достоянием талантов и, перестав возмущать, оказалось мериллом действительного.

Красовская В.

Нижинский. Л., «Искусство», 1974.

К78

208 с.; 20 л. ил.

Вацлав Нижинский — танцовщик поистине легендарной славы и трагической судьбы.

Питомец петербургской школы, премьер Марининского театра, он в 1911 году был изгнан с императорской сцены, хотя не имел там равных себе. С тех пор он выступал за рубежом и был одним из тех, кто принес мировую славу русскому балету. На Западе Нижинский заявил о себе и как хореограф-новатор, поставив несколько балетов и среди них «Весну священную» П. Стравинского.

Творческая жизнь Нижинского была недолгой, но до сих пор он остается в истории одним из крупнейших поэтов танца.

К $\frac{80105-040}{025(01)-74}$ 44-74

792.5

Вера Михайловна Красовская

НИЖИНСКИЙ

Редактор С. В. Дружинина. Художественный редактор Э. Д. Кузнецов. Технический редактор И. М. Тихопова. Корректоры А. А. Гроссман, Н. Д. Кругер. Сдано в набор 4/XII 1973 г. Подписано к печати 1/IV 1974 г. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага типогр. № 1, для илл. мелованная. Усл. печ. л. 14,42. Уч.-изд. л. 14,70. Тираж 50000 экз. М-21701. Изд. № 158. Зак. № 2380. Цена 1 р. 36 к. Издательство «Искусство». 191186, Ленинград, Невский, 28. Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-128, Социалистическая ул., 14.

1р.36к.

