

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к русскому изданию	9
Предисловие	15
1 Границы	19
2 Истоки	41
3 Начало	85
4 Триумф	133
5 Война	171
6 Новшества	219
7 Соперники	277
8 Подражатели	315
9 Долгожители	367
Благодарности	405
Примечания	407
Библиография	437
Предметно-именной указатель	449
Источники иллюстраций	469

Элису Вудману

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Автор этой книги — балетоман, о чем сообщает читателям в первых же строках и тут же поясняет, что значит быть балетоманом. Те, кто сам разделяет иррациональную страсть к балету, его поймут. Те, кто не поймет, достойны сожаления, ибо быть балетоманом — это сущее счастье, и автор описывает его так, что делается завидно.

Я не раз слышала, как историки или рецензенты балета называли себя балетоманами. В этом всегда улавливались иронические кавычки к слову «историк» или «рецензент», а самоирония была защитной маской. Мол, настоящие-то историки изучают Наполеона, литературу, ГУЛАГ или религиозные воззрения викингов. Ну а балет... А что балет? Мы же с вами люди взрослые и образованные: как можно всерьез считаться историком такой чепухи? Руперт Кристиансен несет свое звание балетомана с гордостью и до самого конца книги, в которой не раз останавливает повествование, чтобы повесить очередной портрет очередного балетомана былых времен, и все эти портреты написаны с нежностью. Эксценрики — да, но какие! — сплошь замечательные чудачки и оригиналы. Кристиансен бережно выуживает их из Леты. И это очень важно. Потому что историю балета невозможно пред-

ставить без балетоманов — передового и самого активного фан-клуба, который заодно поставлял балетных критиков, балетных писателей, балетных меценатов, балетных либреттистов, балетных импресарио, — словом, как говорили русские балетоманы в XIX веке, «хочешь полюбить балет, полюби балерину», и любили их всех щедро, как не способен ни один обычный зритель. Но также всегда балетоманы были отделены от танцовщиков непреодолимой границей, которая лишь отчасти совпадала с выгнутой линией рампы. Есть те, кто смотрят. И есть те, на кого смотрят. И вместе им не быть хотя бы в силу природы человеческого зрения.

В этом смысле книга Кристиансена — осуществленная балетоманская мечта стать для балета «своим», хотя бы вот таким образом: написать о них. Присвоить, написав. Это чисто балетоманское письмо, когда складывание фраз равно пребыванию в уютном мире взбитых тюников и тугих причесок, пуантовых туфель и жирного грима. Сродни присутствию за кулисами, главной привилегии страстного балетомана.

Это чисто балетоманское письмо еще и в том смысле, что автор охотно повторяет уже сказанное кем-то («настоящими» историками балета и «настоящими» критиками), а не предлагает новые концепции или собственные открытия. Многовато в его тексте и фактических неточностей, но они выловлены добросовестным научным редактором книги, снабжены сносками с комментарием. Иногда замечания автора звучат весьма наивно. «Ставил форму выше чувства», это он о Баланчине, — что бы это значило? И вдобавок очень похоже на формулы из советских статей о балете в партийной прессе. Но портит ли все это книгу? Мешает ли удовольствию от ее чтения? Нет и нет. Если держать в уме, что Кристиансен не исследователь, он соби-

ратель, который ищет подробности и цитаты, как грибы. Зато гляньте в его корзинку — сущее лакомство! Никто не любит балет такой внимательной любовью, как балетоманы, и во внимании Кристиансену не откажешь.

Страстный, как всякий балетоман, он также пристрастен (но ему можно). Говоря о Петипа, он повторяет общие места, к тому же неверные. «Стилем Петипа», например, ошибочно называет общий канон «большого балета» XIX века. Но и упрекнуть его трудно: слишком уж очевидно, что Петипа ему не интересен. Так же и Анне Павловой он в своей книге уделяет куда меньше внимания, чем Тамаре Карсавиной. Что ему Павлова? Она приехала и уехала, богема, шобла, одним словом. А вот Карсавина — жена английского дипломата, стала почтенной частью лондонского истеблишмента и гранд-дамой британского балета, родного сердцу автора. Пристрастность эта так прозрачна, что тоже не мешает, а становится одним из достоинств книги. Это взгляд современного англичанина на русский балет времен Дягилева — и тем ценен и прекрасен. По сути, можно сказать, что автор не сообщает о Дягилеве ничего такого, чего не прочтешь в классическом труде Веры Красовской, напечатанном в брежневском СССР. Но! И это «но» очень большое: Кристиансен пользуется куда более широким кругом цитируемых мемуаров и исследований, чем были доступны советскому историку. И то сказать: труду Красовской уже более полувека, пора и обновить.

Вот эта работа с контекстом и есть в книге Кристиансена самое главное. Это причина, по которой вам стоит донести эту книгу до кассы и вынуть из кошелька банковскую карточку. В большинстве работ о Дягилеве герой торчит, как мощный фонарь, который все заливают светом, и этот свет слепит. Есть Дягилев, только Дягилев и ничего, кроме Дягилева. Кажется, что он несется в каком-то вакууме,

где кроме «Русского балета» нет больше ничего. Местами в книге Кристиансена дело обстоит тоже так, но именно что местами. Кристиансен мягко убавляет свет главного героя. Книга называется «Империя Дягилева», да, но ударение на слове «империя», и это меняет масштаб людей и событий: Дягилев остается фигурой крупной, но перестает быть единственной, выпукло проступают фон, окружение, жизнь вокруг. Ах, как восхитительны в книге детали! Знали ли вы, что, когда мятежные русские показывали свой балет «Клеопатра», им страшно повезло, что парижскую публику к их приезду разогрела фривольная штучка «Египетский сон» — важный ингредиент формулы успеха?

Книга отчетливо распадается на две части. При Дягилеве — и после Дягилева. И надо признать, первая часть куда менее интересна, чем вторая. О Дягилеве написано очень много, и в книге Кристиансена нет ничего такого, что делало бы ее не «просто еще одной биографией Дягилева», а биографией выдающейся. Но штука в том, что это не только лишь биография Дягилева. Вкус автора к деталям, интерес к контексту, балетоманское внимание к себе подобным превращают вторую часть книги в лучшую, и даже главную.

Кристиансен вглядывается в хоровод балетных довоенных импресарио, и сама идея, что Дягилев работал в поле отнюдь не один, увлекает. Отто Кан в Нью-Йорке, Освальд Столл в Лондоне, Рене Блюм в Монако, а еще де Базиль («подлый осьминог», по выражению Баланчина) и Сол Юрок, который позже станет возить в Америку советский балет, а также труппы-подражатели, контрафактный «русский балет», иностранцы под русскими псевдонимами. На эту сторону балетной истории редко падает свет.

Разглядывая этот контекст, понимаешь, что Дягилев не был таким уж всемогущим «Калиостром XX века», как его

с мрачной восторженностью описывала та же Красовская. Да и продюсером-провидцем он — вопреки его общепринятой репутации — был, оказывается, так себе. Представьте себе, отказался от сотрудничества с кино: не увидел потенциал. Потом проморгал Америку, будущий главный арт-рынок мира. Сам Кристиансен чужд иконоборческого пафоса, развенчание Дягилева вовсе не входило в его планы. Он просто отбирает у Дягилева «полномочия диктатора», остальное происходит само собой. История европейского балета 1920–30-х невольно окрашивается философией «Войны и мира»: не Кутузов руководил или Наполеон приказывал, а просто сотни и тысячи малых мира сего сражались и победили, так и в Русском балете — труженики, в основном из числа всяческих русских «бывших», очутившихся в эмиграции, отчаянно старались выжить и делали это как могли. Что, в общем-то, звучит скорее печально, чем воодушевляюще, и основным сюжетом этой части истории становится угасание костра, который когда-то запалил Дягилев. Но русская точка зрения не слишком интересует автора. Фокус книги здесь то и дело смещается к Лондону, лондонской публике и рождению балета английского. Как замечал еще сказочник Андерсен, аистятам интереснее всего истории про аистят. Претензий к автору нет, своей пристрастности он не только не скрывал, а даже заявил ее с первых строк книги и остался сказанному верен. Мир для него — это Лондон, а Лондон — это Белгравия, Мэй-фэр и Челси. Взгляд, может, и узкий, зато острый. По возвращении в любимый Лондон, перо автора заметно преображается, обретает бóльшую легкость и куда более яркую страсть. С каким смаком описана вся эта круговерть! Все эти метастазы моды на русский балет. Карнавальные костюмы светских людей в 1912–1914 годах — по мотивам балетных.

Или стайки светских балетфилов — прекрасных лондонских бездельников и бездельниц. Или леди, брошенные на фандрайзинг. Или балетоманский алтарь вокруг фотографии Лидии Лопуховой. (Чудесна также история про то, как Лопухова потеряла на сцене трусы, — у Красовской про такое не прочтешь!) Или ноги Веры Немчиновой, дамы в целом бездарной, застрахованные на астрономическую сумму в 30 000 довоенных фунтов (в романах Агаты Кристи убивали и за меньшее). В фейерверке этих искрометных подробностей рождается английский балет, и автор описывает новорожденного с умилением преданного дядюшки или польщенного крестного. Но упрекать автора за отсутствие у него русской оптики было бы как-то странно. Его книга написана не ради этого, и именно отсутствием русской оптики она ценна и любопытна для русских читателей: ага, вот, значит, как это всё наше выглядело (выглядит) со стороны. Это только для Петербурга журнал «Мир искусства», раскачанный Дягилевым, стал смелой сенсацией. А в контексте современной ему Европы, увы, смотрелся робким провинциалом. Какая точка зрения верна? Обе.

Почему бы и вам, читая книгу Кристиансена, не представить себя добрым английским дядюшкой?

Юлия Яковлева

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга написана мною под гнетом зависимости.

Признаюсь, я неизлечимо болен балетоманией — суровым недугом, главным симптомом которого служит привычка ежедневно посвящать невероятное количество времени просмотру выступлений, мыслям и грезам о классическом танце и его исполнителях. Я не просто люблю, ценю балет и наслаждаюсь им — я глубоко и сокровенно в нем нуждаюсь и столь же страстно болею за свою команду (труппу Королевского балета Великобритании, с которой повенчан уже более полувека), как другие за «Тоттенхэм Хотспур» или «Ред Сокс». Я слежу за состоянием труппы, изучаю новости в социальных сетях, просматриваю ежегодные отчеты. О ужас!¹

Спортивные болельщики согласятся с тем, что при таком отношении трудно оставаться невозмутимым: я часто впадаю в отчаяние, когда меняется состав труппы или падает уровень мастерства, случаются прискорбные размолвки, порой даже периоды отчуждения и разочарования, но меня всегда неумолимо тянет назад. И это не вопрос выбора, я просто ничего не могу с собой поделать. Я не могу отречься от своих привязанностей или изменить им — это что-то родное, оно у меня в крови. Без него моя жизнь,

мое самосознание лишились бы полноты. Такие поклонники, как я, будут и дальше появляться с завидной регулярностью.

Почему балет так привлекает меня? Возможно, это прозвучит наивно, но для меня он воплощает собой притягательную идею красоты, форму драматической поэзии, способной без слов передать мысль, и бесконечно увлекательную борьбу человеческого тела за возможности и против ограничений. Мечта о совершенстве достижима; к ней примешивается и трепет чувственного влечения. Читайте дальше, чтобы больше об этом узнать.

Хотя я очень надеюсь, что моя книга доставит удовольствие таким же страждущим, как и я, она предназначена отнюдь не вам, мои братья и сестры. Кроме того, у меня не было намерения будоражить ученых и экспертов значительным по своей новизне вкладом в академические исследования. Я стремился лишь очертить контуры длинной истории и выстроить связи, которые объяснили бы притягательность балета всем тем, кто не подвержен моей мании, но желает разобраться в сути вопроса. Если быть точным, я хочу отследить тот исторический момент, когда благодаря уникальной антрепризе и возглавившему ее человеку балет стал важным элементом в культурной мозаике западного мира.

«Русский балет», задуманный его вдохновителем, импресарио Сергеем Павловичем Дягилевым, как экспорт русского искусства, приведенного в соответствие со вкусами западного общества, пережил немало перипетий и прекратил свое существование после внезапной кончины Дягилева в 1929 году. Но достижения этого героического начинания послужили в дальнейшем образцом: они определяли условия и задавали стандарты следующему

ПРЕДИСЛОВИЕ

поколению — в этот период балет для многих был именно русским балетом. Со второй по шестую главу книга рассказывает о годах развития и процветания этого явления, а последние три раздела посвящены его угасанию и, вероятно, закату.

I ГРАНИЦЫ



*Роберт Хеллман (в центре, в черном) третирует
Мойру Ширер, кадр из фильма «Красные башишечки»*

Много ли фильмов сравнится с «Красными башмачками» по силе чарующего воздействия на воображение зрителя? Эту кинокартину режиссер Майкл Пауэлл снял по сценарию Эмерика Прессбургера, который тот написал по мотивам одноименной сказки Ханса Кристиана Андерсена. Действие было перенесено в мир «Русского балета», и теперь фильм с завидным постоянством попадает в рейтинги величайших достижений кинематографа: он вызывает восхищение благодаря передовым техническим решениям и покоряет великолепной композицией кадра, таинственным сюжетом и незабываемой актерской игрой Антона Уолбрука, исполнителя роли бессердечного импресарио Бориса Лермонтова, а также Мойры Ширер, воплотившей на экране образ охваченной противоречивыми чувствами молодой балерины Виктории Пейдж.

Фильм «Красные башмачки» вышел в 1948 году, когда Европа пребывала в тисках суровой послевоенной экономии, и произвел неизгладимое впечатление на зрителей. «Эта лента пробудила колоссальный интерес к балету, — писала Арлин Кроче. — Такого необычайного всплеска увлеченности не было больше никогда»¹. Богатая сочными красками палитра фильма подпитывала основную потребность жителей разбомбленной, обескровленной, опустевшей Европы. «Те годы видятся сквозь пелену мглы и оттенки

серого, с зависшими в городском воздухе клубами дыма и копоти, с изменившимися ландшафт руинами и пожарами»², — напоминает нам историк Линда Нид. «Красные башмачки» воплотили собой головокружительную картину всего того, чего так не хватало людям за стенами кинотеатров: не унылой серости и даже не милой зелени старой доброй Англии, а цветов, насыщенных до предела при помощи выдающейся технологии Technicolor, благодаря которой стали ярче и алый оттенок давших название фильму балетных туфелек, и ослепительная мраморная белизна мостовых Монте-Карло, и лазурное небо над ним.

Название фильма — символ неодолимого влечения, созидającego и вместе с тем разрушительного. «Красные башмачки не знают усталости, красные башмачки танцуют и танцуют», — внушает Виктории Пейдж Лермонтов. Он жаждет сверхъестественного контроля над балериной, а она разрывается между желанием выступить на большой сцене и стремлением к семейному счастью с композитором Джулианом Крастером. Получить и то и другое сразу невозможно, настаивает Лермонтов: «Танцовщице, которая уповает на радости простой человеческой любви, никогда не стать великой балериной». Искусство требует отдать не только тело, но и душу, и Виктория вынуждена жертвовать собой перед лицом такого испытания. «Сними с меня красные башмачки», — последнее, что она говорит, умирая у Крастера в объятиях после самоубийственного прыжка под поезд. Не танцевать и не жить — единственный выход из ее положения. В этом парадоксе и есть судьба Виктории. «Настоящая причина успеха “Красных башмачков” заключается в том, что нам целых десять лет велели умирать за свободу и демократию, за то и за это, и вот теперь, когда война окончена, “Красные башмачки” велят нам умирать за искусство»³, — писал

Майкл Пауэлл в одном из наиболее цитируемых эпизодов своей автобиографии.

Фильм оказал огромное влияние на зрителя. Он появился на пике всеобщей увлеченности балетом и вывел ее на новый уровень, мифологизируя феномен русского балета и таинственный ареол вокруг его главной фигуры — Сергея Павловича Дягилева, основного прототипа Бориса Лермонтова и единственного вдохновителя антрепризы под названием «Русский балет». (И неважно, что Пауэлл с Прессбургером никогда не видели выступлений этой антрепризы, а показанное ими в фильме скорее напоминает то, во что «Русский балет» превратился в 1930-е годы, уже после смерти Дягилева.)

Помимо сказки Андерсена, повествование опирается на раскрытые незадолго до этого подробности отношений Дягилева со звездой труппы, Вацлавом Нижинским, воплощенные на экране в попытках Виктории Пейдж вырваться из цепкой хватки Лермонтова. Фильм избегает каких-либо прямых отсылок к реальным событиям и строится на образах, которые не столько искажают действительность, сколько изображают ее в карикатурном виде. Сотрудничество с авангардными композиторами и художниками, споры по поводу авторства сочинений и прав на них, участие небольшой британской труппы, отважно соперничающей с грандиозной по размаху русской антрепризой, очаровательная, но капризная русская балерина, темпераментный хореограф, муштрующий своих подчиненных у станка, назойливая матушка одной из танцовщиц, аристократичная меценатка и напыщенные богемные балетоманы с бородками и в накидках — эти клише требуют пояснений.

Мойра Ширер совершенно не одобряла созданную в фильме картину балетного мира. «Все в нем надуманно

и приукрашено, — жаловалась она. — Нет ни одной сцены, где работу артистов и хореографов показали бы по-настоящему»⁴. Хотя участие в съемках профессиональных артистов балета придало фильму большую достоверность, блеск глянца полностью затмил в нем документальную обыденность. Мойра Ширер в роли Виктории Пейдж в умопомрачительном розовом платье от Жака Фата, с огненно-рыжими волосами и детским личиком до сих пор сохранила свою притягательность для тысяч маленьких девочек, оттачивающих у станка батман тандю.

Взрослых же, не подверженных наивным детским мечтаниям, как правило, завораживает совершенно бесподобный и безумно красивый пятнадцатиминутный балет «Красные башмачки» в середине фильма. Этот незабываемый эпизод подобен фантастическому видению, которое проносится у нас перед глазами, наглядно иллюстрируя сказанные когда-то Арлин Кроче слова: «В происходящем на сцене причудливым образом переплелись быль и небыль»⁵. «Все это заставило меня по-новому взглянуть на искусство», — заявил американский живописец Рон Китай. Британская певица Кейт Буш записала целый музыкальный альбом по мотивам фильма, а кинорежиссер Мартин Скорсезе охарактеризовал фильм как «нечто потрясающее... то, к чему [его] постоянно и неодолимо влечет». Скорсезе подкрепил свои слова делом и предоставил основную часть средств на реставрацию оригинальной версии фильма, а в 2009 году впервые показал восстановленную картину на Каннском фестивале⁶. Майкл Пауэлл ничуть не преувеличивал, когда спустя сорок лет после выхода «Красных башмачков» на экраны писал в автобиографии, что он «и теперь постоянно встречает тех, кто утверждает, что фильм изменил их жизнь»⁷.

«Красные башмачки» служат для нас некоей точкой отсчета — предисловием, основанным на утверждении, что почетное место оперы, которая во второй половине XIX века считалась наиболее образным, мощным и плодородным видом сценического искусства, в первой половине XX века занял балет, а вместе с ним и кинематограф.

Предприимчивость Дягилева сыграла исключительную роль в восхождении балета. Обладая утонченным вкусом в сочетании с деловой хваткой и развитыми управленческими навыками, Дягилев не действовал по шаблону и не имел предшественников. Со временем у него появилось немало подражателей, и в конце книги с некоторыми из них вы познакомитесь. Но, хотя имя Дягилева стало нарицательным и теперь его часто применяют в отношении склонных к авантюрам импресарио, готовых пойти на риск ради новизны, — во время работы над книгой мне на глаза попала статья, где Малкольма Макларена, менеджера группы Sex Pistols, называют «Дягилевым панка»⁸, — никто из его последователей не смог достичь того же уровня или добиться тех же успехов.

Как ему это удалось? Он не был ни интеллектуалом, ни теоретиком, не обладал какими-либо художественными талантами — по большей части лишь заимствовал чужие идеи. Его нередко обвиняли в банальном приспособленчестве и полном отсутствии воображения. И пусть это в какой-то степени правда, его нельзя назвать аферистом: едва учуяв, откуда дует ветер, он тут же брался за штурвал. Он обходился без регулярного финансирования и совета попечителей (хотя и окружал себя сонмом консультантов) и в роли театрального импресарио был подобен Богу. Гений Дягилева носил чисто практический характер: найти и собрать вместе таланты, помочь

им раскрыться и получить результат. Без его руководства ничего бы не вышло.

В более широком смысле Дягилева можно вполне заслуженно отнести к деятелям модернизма: дилерам, коллекционерам и покровителям искусства начала XX века, которые делали ставку на неутомленных и непризнанных молодых художников, композиторов и писателей, бунтующих против академического благочестия родителей. Амбруаз Воллар, например, торговал полотнами Сезанна и Пикассо, Даниель Анри Канвайлер разглядел заложенный в кубизме потенциал, Сергей Шукин привез в Россию Матисса, Сильвия Бич опубликовала за свой счет сочинения Джеймса Джойса, княгиня Эдмон де Полиньяк (Виннаретта Зингер) потратила часть нажитого на швейных машинах семейного состояния на гонорары Стравинскому, Пуленку и Сати.

Такие люди, как Дягилев, заранее и понемногу вкладывали средства в нарушителей правил, выжидали какое-то время, подогревали в публике интерес, а потом взвинчивали рыночную цену. Иногда чутье подводило их, и инвестиция оказывалась неудачной, но они смело рисковали, доверившись своей интуиции. Без них сеть так и осталась бы обесточенной.

С тем же успехом Дягилев мог стать и арт-дилером — в начале своей карьеры он занимался организацией художественных выставок, — но русская живопись не обладала потенциалом удивлять и очаровывать. Однако он мастерски разглядел такой потенциал в балете, и его ребяческая затея быстро достигла зрелости. На рубеже веков балет угасал и скатывался в инфантилизм, оставаясь либо помпезным семейным развлечением придворных театров вроде Парижской и Венской опер или Мариинского театра в Санкт-Петербурге, либо номером в концертных программах крупных варьете. Дягилев же почувствовал в этой пресной материи потенциал и создал

из нее нечто жизнеспособное — одноактные драмы с увлекательным сюжетом, которые впитали в себя последние тенденции в изобразительном искусстве и симфонической музыке и отразили процесс раскрепощения общества в начале столетия. Теперь, когда страсти улеглись, можно с уверенностью сказать, что балеты «Послеполуденный отдых фавна» (*Prelude à l'après-midi d'un faune*) Вацлава Нижинского, «Треуголка» (*Le Tricorne*) Леонида Мясина, «Свадебка» (*Les Noces*) Брониславы Нижинской и «Аполлон» (*Apollo*) Джорджа Баланчина следует ставить в один ряд с «Авиньонскими девицами» (*Les Femmes d'Albi*) Пабло Пикассо, «Лунным Пьерро» (*Pierrot lunaire*) Арнольда Шёнберга и романом Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» (*À la recherche du temps perdu*) как поворотные события в культуре начала XX века.

Нужно особо подчеркнуть еще одну вещь. Нет никаких сомнений в том, что до появления радио, телевидения и цветных журналов сотрудничество с Дягилевым давало возможность Стравинскому, Пикассо и другим представителям модернизма выставлять свои новаторские творения напоказ. Кроме того, все это заложило основы для последующих революционных перемен в языке театра и арт-инсталляции. Но что еще важнее, «Русский балет» наметил контуры новых форм чувственности,

* Балет решительно призывал жен-

* В связи с принятием Федерального закона от 5 декабря 2022 г. № 478-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон “Об информации, информационных технологиях и о защите информации” и отдельные законодательные акты Российской Федерации», в котором идет речь о запрете пропаганды нетрадиционных отношений и смены пола, мы были вынуждены скрыть часть текста с согласия автора.

щин забыть о корсетах, укоротить юбки, научиться бегать, прыгать, вертеться, поднимать ноги, выпустить на волю собственное тело как эмоционально выразительный и эротически живой инструмент. Такой свободы не предлагали ни теннис, ни гимнастика. К тому же мы часто забываем, что до 1960-х годов даже в развитых странах для женщины считалось неприличным выйти на улицу без шляпы и в открытом платье выше колена.

Привлекательность балета — а вместе с ним и кинематографа, чья популярность росла параллельно, — зиждилась на его динамизме, на движущейся перед глазами картинке. Именно благодаря этому балет сильно выигрывал у оперы. Рихард Вагнер первым выдвинул концепцию *Gesamtkunstwerk*, единого произведения театрального искусства, сочетающего в себе музыкальный, визуальный и философский элементы; правда, Вагнеру так и не удалось достичь идеального синтеза искусств в своих произведениях. Несмотря на поистине проникновенную музыку, выглядели эти спектакли довольно безжизненно: они представляли собой перегруженные декорациями постановки, и, хотя пение артистов было безупречным, они весьма посредственно исполняли свои роли, сохраняя статичность или неуклюже двигаясь на фоне расписанных в педантичной манере антикварного реализма задников и кулис, под грубым светом софитов, отчего само действие временами напоминало пантомиму. Юный дух XX века требовал чего-то более воздушного, утонченного и динамичного, его привлекало стремительное движение: велосипеды, автомобили, аэропланы, идеально своевременная буффонада Бастера Китона и Чарли Чаплина; новый век перестал доверять педантичной манере антикварного реализма. А вот «Русский балет» был в его вкусе.

После выхода на экраны «Красных башмачков» волна интереса к балету пошла на убыль — по крайней мере, в Лондоне, который долгие годы оставался эпицентром балетной жизни. По словам критика Ричарда Бакла, первым признаком этого стал ажиотаж в прессе вокруг неудачи с новым балетом «Тиресий» Константа Ламберта — его в 1951 году поставил хореограф Фредерик Аштон. Режиссер Тайрон Гатри написал статью для *News Chronicle*, где утверждал: «Мы впитали в себя все, что предлагал нам балет, и теперь, похоже, он не может предложить нам ничего нового». Это спровоцировало, как выразился Бакл, «прилив враждебности к балету». В *Evening News* Дункан Харрисон задавался вопросом: «Не слишком ли раздут интерес к балету?» Вслед за этим в *The Illustrated London News* вышла публикация Гилберта Хардинга «Балет — это скучно», и наконец *News Chronicle* вновь вернулась к этой теме, на сей раз предоставив слово Алану Денту. В своей заметке он спрашивал: «Не пресытились ли мы балетом?» — и утверждал, что «от чрезмерной любви к нему взрослые делаются такими же глупыми, капризными и избалованными, как маленькие дети, которые едят слишком много сладостей»⁹.

И пусть газетный переполох вскоре утих, он тем не менее стал предвестником того, что в глазах публики образ балета начинал меркнуть, и те глубокие трещины, что появились в дальнейшем, были вызваны отнюдь не обыкновенной скукой. Хотя выступления таких блистательных балерин, как Мойра Ширер или Марго Фонтейн, по-прежнему подпитывали интерес прессы — в 1960-е годы всеобщее внимание притягивал дуэт Фонтейн с советским невозвращенцем Рудольфом Нуреевым, — другие, более мощные, течения в искусстве постепенно вытесняли балет с залитой светом

сцены за кулисы культурной жизни. У него еще сохранялась преданная и осязаемая по охвату аудитория — меньшинство, очерченное санитарным кордоном предрассудков, — но при этом начались трудности с привлечением серьезного взрослого зрителя. Дошло до того, что в 1963 году влиятельный театральный критик Кеннет Тайнан, увидев Фонтейн и Нуреева в «Жизели», высказался довольно резко: «Балет в том виде, каким его практикуют в Великобритании, оскорбляет мой разум и не находит никакого душевного отклика»¹⁰.

Одна из причин такого охлаждения заключалась в проклятии респектабельности. Хотя «Русский балет» с его откровенной телесностью и эстетической дерзостью производил потрясающий и даже вызывающий эффект, к 1940-м годам барьеры рухнули и шокировать публику стало нечем. Вместо этого балет начали воспринимать как прибежище ценителей и эстетов, обиталище возрожденной классики XIX века: «Жизели», «Коппелии», «Лебединого озера», «Спящей красавицы» и «Щелкунчика»; там все дышало ностальгией по утраченному раю, где изысканную формальность, традицию и иерархию обрамлял красный бархат занавеса и портал сцены. Публику в основном составляли восторженные дамы и их жеманные дочери, готовые повернуться спиной к грубому, подлому и жестокому миру, чтобы предаться видениям о лебедях и нимфах в девственно-белом тюле, за которыми с рыцарским почтением ухаживают стройные принцы. Такие балетмейстеры, как француз Ролан Пети, англичанин Кеннет Макмиллан и американец Джером Роббинс, предпринимали попытки нарушить эту сказочную идиллию, привнеся в нее элемент современности, но до определенных пор их старания не имели успеха. Да и многого ли можно достичь без устной речи и в рамках классической техники?