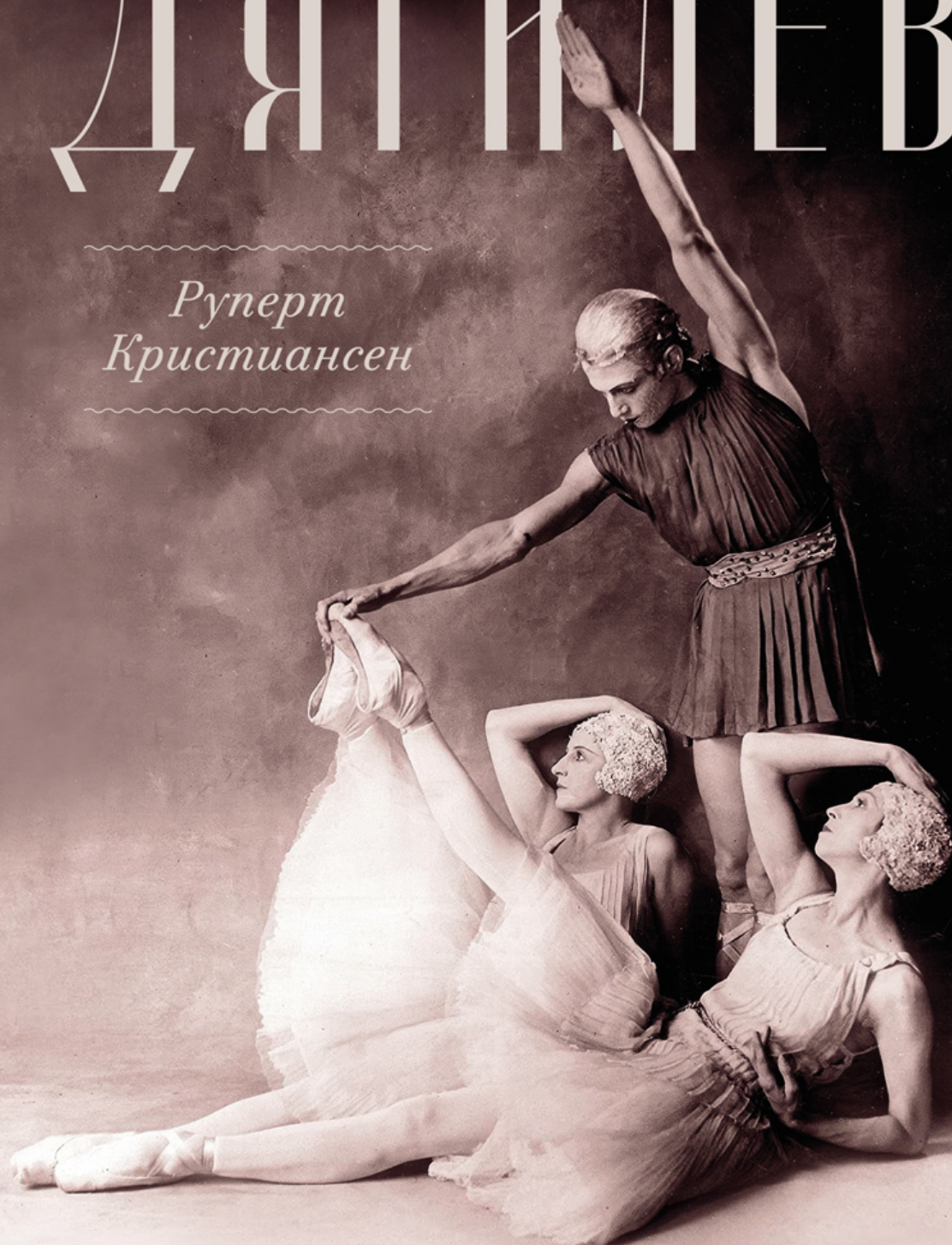


ИМПЕРИЯ ДЯГИЛЕВА

*Руперт
Кристиансен*



Как РУССКИЙ БАЛЕТ
ПОКОРИЛ МИР

18+

Руперт Кристиансен

**Империя Дягилева: Как
русский балет покори́л мир**

«Альпина Диджитал»

2022

УДК 793.324(47)
ББК 85.335.423(2)-008.6

Кристиансен Р.

Империя Дягилева: Как русский балет покори́л мир /
Р. Кристиансен — «Альпина Диджитал», 2022

ISBN 978-5-00-223815-6

Книга известного критика и «неисправимого балетомана» не просто дань уважения Сергею Дягилеву, выдающемуся антрепренеру, театральному деятелю, знаменитой личности Серебряного века. Мастерски переплетая документальные факты и художественные элементы, автор создал живой портрет целой эпохи. Среди героев правдивой истории о легендарной антрепризе, изменившей представление о танце и ставшей символом культурной революции, многие незаурядные художники, хореографы, танцовщики, композиторы, импресарио. Стравинский и Бенуа, Пикассо и Нижинский, Павлова и Карсавина, Фокин и Бакст – вот лишь некоторые имена, которыми оперирует Кристиансен, чтобы передать все коллизии и сложности отношений между людьми, создавшими славу русского балета в мире, несмотря на самые тревожные времена. «Империя Дягилева» – не только хроника творческих триумфов, но и исследование влияния русского балета на мировую культуру. Книга станет настоящим открытием для всех, кто интересуется историей искусства и музыкальным театром.

УДК 793.324(47)
ББК 85.335.423(2)-008.6

ISBN 978-5-00-223815-6

© Кристиансен Р., 2022

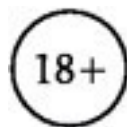
© Альпина Диджитал, 2022

Содержание

Предисловие к русскому изданию	9
Предисловие	12
1	14
Конец ознакомительного фрагмента.	21

Руперт Кристиансен Империя Дягилева: Как русский балет покори́л мир

Знак информационной продукции (Федеральный закон № 436–ФЗ от 29.12.2010 г.)



Переводчик: *Елена Борткевич*

Научный редактор: *Анна Галайда*

Редактор: *Ольга Нижельская*

Издатель: *Павел Подкосов*

Руководитель проекта: *Мария Ведюшкина*

Арт-директор: *Юрий Буга*

Корректоры: *Татьяна Мёдингер, Юлия Сысоева*

Верстка: *Андрей Ларионов*

Иллюстрация на обложке: *Lipnitzki / Roger Viollet / Getty Images*

© Rupert Christiansen, 2022

This edition published by arrangement with United Agents Ltd and The Van Lear Agency LLC

© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина нон-фикшн», 2026

* * *

~~~~~  
*Руперт  
Кристиансен*  
~~~~~

ИМПЕРИЯ ДЯГИЛЕВА

Как РУССКИЙ БАЛЕТ
ПОКОРИЛ МИР

~~~~~  
*Перевод с английского*



АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

МОСКВА, 2026

*Все права защищены. Данная электронная книга предназначена исключительно для частного использования в личных (некоммерческих) целях. Электронная книга, ее части, фрагменты и элементы, включая текст, изображения и иное, не подлежат копированию и любому*

*другому использованию без разрешения правообладателя. В частности, запрещено такое использование, в результате которого электронная книга, ее часть, фрагмент или элемент станут доступными ограниченному или неопределенному кругу лиц, в том числе посредством сети интернет, независимо от того, будет предоставляться доступ за плату или безвозмездно.*

*Копирование, воспроизведение и иное использование электронной книги, ее частей, фрагментов и элементов, выходящее за пределы частного использования в личных (некоммерческих) целях, без согласия правообладателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.*

*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. Эксцентрики – да, но какие! – сплошь замечательные чудаки и оригиналы. Кристиансен бережно выуживает их из Леты. И это очень важно. Потому что историю балета невозможно представить 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 собиратель, 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 фри-вольная 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 трупы-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 «Калиостро 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, аистяткам 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, Мэйфэр и Челси. Взгляд, может, и узкий, зато острый. По возвращении в любимый Лондон, перо автора заметно преображается, обретает большую легкость и куда более яркую страсть. С каким смаком описана вся эта круговерть! Все эти мета-

стазы моды на русский балет. Карнавальные костюмы светских людей в 1912–1914 годах – по мотивам балетных. Или стайки светских балетоманов – 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 неимоверное 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!<sup>1</sup>

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 геройского начинания послужили в дальнейшем образцом: они определяли условия и задавали стандарты следующему поколению – в

---

<sup>1</sup> Правда, я не могу похвастать такой же самоотверженностью, как американский писатель и художник Эдвард Гори: он был настолько предан балетной труппе Джорджа Баланчина «Нью-Йорк сити балле» (New York City Ballet), что в течение двадцати трех лет, начиная с 1956 года, посещал почти каждое их выступление – по восемь представлений в неделю пять месяцев в году, – и в том числе балет «Щелкунчик», который к 1979 году он посмотрел целых тридцать девять раз (читайте об этом в книге Марка Дери *Born to be Posthumous: The Eccentric Life and Mysterious Genius of Edward Gorey*, p. 154). «Вообще-то, мне все равно, кто танцует и что за балет дают, я все равно пойду. Если меня ждет что-то ужасное, то лучше не знать об этом заранее», – говорил он в интервью Анне Киссельгофф из *New York Times* (*New York Times*, 13 ноября 1973 года). Смотрите отреставрированную версию фильма «Красные башмачки» и комментарии к ней; Michael Powell, *A Life in Movies*, pp. 610–662; Adrienne McLean, “The Red Shoes” Revisited; Mark Connelly, *The Red Shoes*, Turner Classic Movie Guide; Monk Gibbon, *The Red Shoes Ballet: A Critical Study*. О Мойре Ширер читайте Karen Eliot, *Dancing Lives*, pp. 91–118. Подробнее об истории балета читайте у Malcolm McCormick and Nancy Reynolds, *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century*; Дженифер Хоманс, «История балета. Ангелы Аполлона» (Apollo’s Angels); Debra Craine and Judith Mackrell, *The Oxford Dictionary of Dance*. Сборник *Reading Dance* под ред. Роберта Готтлиба – великолепная антология всего лучшего, что было написано о танце и балете. Подробнее о модернизме читайте: Roger Shattuck, *The Banquet Years*; Christopher Butler, *Early Modernism*; Philip Hook, *Art of the Extreme 1905–14*, pp. 293–324.

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.

# 1

## границы



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

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 экономики, и произвел неизгладимое впечатление на зрителей. «Эта лента пробудила колоссальный интерес к балету, – писала Арлин Кроче. – Такого необычайного всплеска увлеченности не было больше никогда»<sup>2</sup>. 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

---

<sup>2</sup> Arlene Croce, 'Dance in Films'. In *After Images*, p. 439.

воздухе клубами дыма и копоти, с изменившимися ландшафт руинами и пожарищами»<sup>3</sup>, – 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 выступать 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»<sup>4</sup>, – 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»<sup>5</sup>. 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 умопо-

---

<sup>3</sup> Lynda Nead, *The Tiger in the Smoke: Art and Culture in Post-War Britain*, p. 551.

<sup>4</sup> Michael Powell, *A Life in Movies*, p. 653.

<sup>5</sup> Adrienne McLean, “‘The Read Shoes’ Revisited”, p. 77.

мрачительном 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»<sup>6</sup>. «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 фестивале<sup>7</sup>. Майкл Пауэлл ничуть не преувеличивал, когда спустя сорок лет после выхода «Красных башмачков» на экраны писал в автобиографии, что он «и теперь постоянно встречается тех, кто утверждает, что фильм изменил их жизнь»<sup>8</sup>.

«Красные башмачки» служат для нас некоей точкой отсчета – предисловием, основаным 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»<sup>9</sup>, – 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 неутомонных 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

---

<sup>6</sup> Croce, p. 439.

<sup>7</sup> Steve Rose, *Guardian*, 14 May 2009.

<sup>8</sup> Powell, p. 653.

<sup>9</sup> Edwin Heathcote, *Financial Times*, 11 April 2020.

потенциал, Сергей Щукин 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 Demoiselles d'Avignon*) 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, —<sup>10</sup> Балет решительно призывал женщин 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 распи-

---

<sup>10</sup> 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.

санных 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»<sup>11</sup>.

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»<sup>12</sup>.

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 сказоч-

---

<sup>11</sup> Цит. по: Richard Buckle, *The Adventures of a Ballet Critic*, pp. 224–6; pp. 172–6.

<sup>12</sup> Kenneth Tynan, *A View of the English Stage*, pp. 348–50.

ную 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?

Вместе с тем балет каким-то парадоксальным образом приобрел скандальную репутацию. Ходили слухи, что он привлекает к себе не только безупречных дам, но и тайный круг людей более свободных нравов. —<sup>13</sup>.<sup>14</sup> Это был настоящий переворот, потому что в XIX веке балет имел дурную славу развлечения для похотливых мужчин, которые с вожделием разглядывали в театральный бинокль нимфеток из кордебалета. (Говорят, король Виктор Эммануил во время своего визита в Парижскую оперу спросил, правда ли, что эти создания танцуют на сцене без панталон. «Если это так, – мечтательно вздохнул он, – то меня ждет рай на земле»<sup>15</sup>.) Но в XX веке, когда к обнаженной женской плоти привыкли, набрал силу культ мужской красоты, присущей таким звездам балета, как Вацлав Нижинский и Серж Лифарь. Когда после смерти Дягилева стало известно о его дружбе с некоторыми артистами балета, что-то изменилось – прежде такие отношения были предметом судебных разбирательств и никогда открыто не обсуждались в прессе. В послевоенные годы в Великобритании и особенно в США балет подвергся агрессивной чистке от любых проявлений гомосексуальности, чему способствовало евгеническое представление о том, что воспитание в бойскаутах мужественности является лучшей защитой от загрязнения генофонда нации. Голубые ведь не станут бороться: слишком уж они тщедушны и нежны. Мужчины с напудренными лицами в розовых, плотно обтягивающих трико стали частым предметом грубых шаржей в желтой прессе. Те робкие и тощие как жердь почитатели, что разглядывали их, имели весьма жалкий вид.

Нельзя отрицать, что балет, словно магнит, притягивал к себе всевозможных неординарных личностей<sup>16</sup>, и эта книга щедро приправлена такими примерами. В своих мемуарах британский импресарио Джон Драммонд описывает одного из поклонников балета – Монти Морриса, безобидного старичка, будто сошедшего со страниц диккенсовского романа, «очень худого и чрезвычайно жеманного», который

работал клерком в Налоговой службе Великобритании и жил на Белсайз-роуд неподалеку от станции метро «Суисс-Коттедж» в комнатке, до отказа набитой театральной атрибутикой. Он коллекционировал все подряд, и в его маленькой кладовой лежали стопки газет, журналов и программ в ожидании того часа, когда он наконец их разберет. Он увлекался составлением альбомов из газетных вырезок... К 1960 году он основательно оглох, но по-прежнему появлялся на всех балетах: все тот же пронзительный взгляд голубых глаз, тот же баскский берет, те же негодования и восторги, выраженные писклявым голосом<sup>17</sup>.

Однако далеко не все представители профессии были такими: на Западе большинство артистов балета, чья звезда возшла в период между окончанием войны и 1960-ми годами – Андре Эглевский, Игорь Юшкевич, Эдвард Виллелла, Майкл Сомс, Дэвид Блэр, Жан Бабиле, Жак Д'Амбуаз, – были женаты, очевидно (а в некоторых случаях определенно) гетеросексуальны и имели весьма мужественный облик на сцене. К сожалению, даже это не помогло изба-

---

<sup>13</sup> A. H. Franks, *Ballet: A Decade of Endeavour*, p. 43.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> Цит. по: Rupert Christiansen, *The Visitors*, p. 165.

<sup>16</sup> Ramsay Burt, *The Male Dancer*, and Peter Stoneley, *A Queer History of the Ballet*.

<sup>17</sup> John Drummond, *Speaking of Diaghilev*, pp. 49–50.

виться от насмешек, что стало причиной неловкости и подозрений по отношению к любому мужчине, проявлявшему желание смотреть или исполнять балет, и тем самым отпугнуло многих юношей от обучения танцу (этой теме посвящены фильм и мюзикл «Билли Эллиот»). Печально, но этот предрассудок до сих пор не изжил себя, хотя и заметно ослаб.

Это, впрочем, не относится к России, где умение хорошо танцевать с давних пор считалось благородным качеством военных, воплощением таких боевых добродетелей, как сила, точность и выносливость. Между танцовщиками Большого театра и виртуозами Ансамбля Российской армии почти нет отличий. (В Военно-морском флоте Великобритании служил человек, отличавшийся исключительной любовью к танцам, – контр-адмирал Джон Фишер (1841–1920), который «обладал безграничной страстью к танцам... все вокруг него тоже должны были танцевать, исключения не допускались. На тот случай, если партнеры по танцу не оправдают его высоких требований или не выдержат темпа, он брал с собой одного-двух мичманов, чтобы те танцевали вместе с ним»<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Richard Hough, *First Sea Lord*, p. 59.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.