

Музе ЛИЕПА

МОЙ
БАЛЕТ



Большой балет

Илзе Лиєпа

Мой балет

«АСТ»

2018

УДК 792.8
ББК 85.335.42

Лиепа И.

Мой балет / И. Лиепа — «АСТ», 2018 — (Большой балет)

ISBN 978-5-17-105698-8

Новая книга Илзе Лиепа – балерины, артистки театра и кино, президента благотворительного фонда «Культура – детям», продолжательницы известнейшей династии Лиепа посвящена любимому делу – балету. Книга проиллюстрирована редкими фотографиями из личного архива автора. «Моя книга – это объяснение в любви гениальным артистам и деятелям балетного театра. Того театра, которому я и наша династия Лиепа продолжает служить». Илзе Лиепа

УДК 792.8
ББК 85.335.42

ISBN 978-5-17-105698-8

© Лиепа И., 2018
© АСТ, 2018

Содержание

Предисловие	6
Первая Сильфида	7
Мария Тальони (1804–1884)	7
Век Петипа	10
Мариус Петипа (1818–1910)	10
Итальянские балерины и Русский Императорский балет	13
Не только танец	18
Дягилев до Дягилева (1872–1929)	18
Ида Рубинштейн (1883–1960)	22
Айседора Дункан (1877–1927)	27
Санкт-Петербург – Ленинград	38
Анна Павлова (1881–1931)	38
Матильда Кшесинская (1872–1971)	46
Тамара Карсавина (1885–1978)	49
Конец ознакомительного фрагмента.	50

Илзе Лица

Мой балет

© И. М. Лица, 2018

© Оформление ООО «Издательство АСТ», 2018

* * *

Предисловие

Программы «Балет FM» на радио «Орфей» вдохновили меня написать эту книгу, а адресована она тем, кто любит и ценит или просто интересуется искусством балета. Для своих программ я выбирала темы, которые были мне самой интересны, которые волновали меня, и, конечно, я буду очень рада, если мой интерес и любовь к артистам или спектаклям я смогу передать читателям.

Я адресую книгу и подрастающему поколению. И еще благодарю всех, кто способствовал ее появлению:

- Радио «Орфей» и генерального директора Российского государственного музыкального телерадиоцентра Ирину Герасимову;

- Виктора Енченко, удивительного режиссера радио «Орфей», с которым мы записывали все программы;

- Татьяну Мантула, инициатора идеи книги;

- Алексея Исайчева, редактора и моего главного помощника в подготовке материалов для радиопрограмм;

- Наталию Яковлеву, моего друга, которая помогала в организации выпуска книги;

- Валерию Комиссарову, замечательного фотографа, помощника в подборе иллюстраций.

Первая Сильфида

Мария Тальони (1804–1884)

Будущая Сильфида – Мария Тальони родилась в Стокгольме. Она была дочерью итальянца и шведки и представительницей уже третьего поколения балетной династии. С детства и до конца ее карьеры с ней занимался и давал ей ежедневный класс ее отец – Филиппо Тальони. Именно он придумал для своей дочери специальный, труднейший балетный экзерсис.

Однажды мой брат Андрис прочитал биографию Марии Тальони, где было описание экзерсиса Филиппо Тальони, и увидел, что отец ежедневно требовал от Марии выполнения двухсот релеве. Выполнить это упражнение, казалось бы, очень просто для тех, кто занимается балетом. Для этого нужно, чтобы пятки касались друг друга, а носки были развернуты в первую балетную позицию – наружу, в одну линию. Сделав приседание с совершенно ровной спиной, нужно слегка оттолкнуться пятками и подняться на высокие полупальцы так, чтобы икра подтянулась вверх. Кажется, что это очень просто, но если сделать это упражнение десять раз, потом – двадцать, потом – тридцать, потом – сорок, потом – пятьдесят... это невыносимая нагрузка! Мой брат попробовал – это оказалось очень сложно, но в своем ежедневном балетном экзерсисе он оставил сто релеве и понял, что это упражнение дает невероятную силу ногам.

Эмоционального и взрывного отца, Филиппо Тальони, не смущала излишне худая фигура дочери, слишком длинные руки и ноги и сильный покат плеч. Кстати, за это недоброжелатели звали ее «горбуньей». Отец учил Марию искать выгодные ракурсы для ее необычного тела и верил в ее талант. Природа одарила Марию легким прыжком, удивительным чувством позы, устойчивостью и танцевальной естественностью. На многочасовых уроках своего отца Мария иногда теряла сознание. Откуда у хрупкой девочки было столько силы? Тем не менее, такой необычный метод подготовки балерины был создан для Марии Тальони и во имя ее.

Ей было 18 лет, когда она станцевала на сцене Венской оперы в одноактном балете на музыку Россини под символическим названием «Представление юной нимфы ко двору Терпсихоры». Отец понимал, что дочери нужен свой репертуар, где бы у нее не было соперниц. Так начался звездный путь юной балерины.

Но настоящий успех ждал отца и дочь в Париже, на премьере главного в их жизни балета – «Сильфида». Тальони сам поставил для дочери балет, учитывая ее необыкновенные данные, и создал безусловный шедевр. Критики писали, что Мария Тальони в роли Сильфиды произвела бескровную революцию. Успех был невероятный! Этому способствовал и романтический сюжет, в основе которого – образ легкокрылой юной девы воздуха Сильфиды, и удивительно изящная музыка Шнейцхоффера, и сам стиль и необычность техники. Этот образ идеально подошел данным Марии и был созвучен настроениям эпохи романтизма и мечтам об идеале. Казалось, что стихия воздуха была родной для нее: она будто попирала закон земного притяжения, и – поднялась на пуанты.

Мария Тальони, обладавшая особой силой ног, впервые встала на пуанты и затанцевала в них. Пуанты – итальянское изобретение, и Тальони-отец, итальянец по рождению, привил дочери эту, теперь уже ставшую естественной для балерины, технику пуантного танца. И сделал это не ради трюков, а во имя воздушности, во имя удивительного образа Сильфиды, замиравшей в изящной позе, в арабеске на пальцах выгнутой стопы. И невероятный костюм, ставший позже обыденным, придумал для нее художник-акварелист Эжен Лами: открывающий плечи лиф, обнаженные руки, длинная юбка-тюник из белого газа, прозрачные крылышки за спиной, венки на голове, жемчуг на шее и запястьях.

После премьеры «Сильфиды» Мария Тальони стала такой же достопримечательностью Парижа, как Нотр-Дам. А в моду вошли светлые платья, декольтированные, как у Марии Тальони, а-ля Сильфида, шали, узкие туфельки, жемчуг и цветы в прическах. Появились даже духи и конфеты с именем балерины.

Тальони танцевала и в других балетах: «Натали, или Швейцарская молочница», «Дева Дуная», «Гитана», «Тени», «Зефир и Флора»... Удивительно, но карьера балерины не помешала Марии иметь сына и дочь – редчайший случай. Правда, личная жизнь ее не была счастливой – ее брак с графом Вуазеном распался, и за несколько лет семейной жизни граф успел потратить немало из гонораров супруги. А Тальони умела ценить свой талант – она получала баснословные гонорары. Личные проблемы и пошатнувшееся благополучие привели отца и дочь Тальони в Петербург, где божественную Марию очень и очень ждали. Билеты можно было достать только по знакомству. В течение пяти лет Тальони регулярно танцевала в Петербурге и показала свои лучшие балеты.

Вот образец рецензии «Северной пчелы»: «С Тальони всякий балет – верх совершенства! Вот она, прекрасная и неуловимая, как мечта! Она летает, она танцует, да что мы говорим, танцует? Она поет – как скрипка Паганини, она рисует – как Рафаэль, – и все сказано!»

Николай Васильевич Гоголь говорил: «Тальони – воздух, воздушней ничего не бывало на сцене!» Любопытно, что ее гастроли ограничились лишь Петербургом: в Москву она не поехала, там появилась московская Сильфида – Екатерина Санковская, а Тальони не выносила соперничества.

Тальони оказала очень большое влияние на русских танцовщиц: они не могли не пытаться подражать ее танцу и в буквальном смысле заболели тальонизмом, воспринимали ее стиль и технику танца на пуантах.

Любопытный случай произошел с Марией Тальони в России. Однажды ее экипаж задел художника Айвазовского. Тальони подвезла пострадавшего до дома, а потом прислала билеты на спектакль. Айвазовский был влюблен! После отъезда из России они встречались в Венеции, и влюбленный двадцатипятилетний художник сделал предложение тридцативосьмилетней балерине. Мария отказалась, и они расстались. Но в память об их встрече и об этих отношениях Айвазовский написал картину «Вид Венеции со стороны Лидо», где изобразил себя с Тальони.

Последним ярким событием в жизни Марии Тальони стал знаменитый «Па-де-катр» – большой концертный номер или маленький балет. Идея принадлежала Жюлю Перро. На сцену вышли Мария Тальони, Карлотта Гризи, Фани Черрито и Люсиль Гран. И сегодня «Па-де-катр» танцуют только примы-балерины: четыре примадонны соединяются на несколько минут, чтобы соперничать друг с другом. А тогда Мария Тальони царила в этом квартете звезд и выступала последней.

Она закончила свою блестящую карьеру в сорок семь лет, купила себе виллу на берегу озера Комо и покидала ее лишь иногда: отправлялась в Париж, где давала балеринские мастер-классы.

Ее не стало в возрасте восьмидесяти лет. Похоронена Мария Тальони на кладбище Пер-Лашез. На ее надгробии сегодня можно разобрать: «Земля, не дави на нее слишком сильно, ведь она так легко ступала по тебе».

И сегодня ее неземной облик можно увидеть на гравюрах: лицо, не отличавшееся красотой, но каким-то удивительным поэтическим выражением и ее тонкая воздушная фигурка манит за собой. Однажды утром, когда я была маленькой, мой отец вошел в мою комнату с молотком и несколькими гравюрами в руках. Одним движением он снял со стены плакат певца Клиффа Ричарда, которым я тогда увлекалась, и развесил балетные гравюры с изображением Марии Тальони. Я сначала была возмущена, но отцу перечить было бессмысленно, он произнес фразу, которая сразу заставила меня замолчать: «Когда ты утром просыпаешься,

ты должна видеть красоту». Так в моей детской комнате и остались гравюры с изображением Марии Тальони. Они и открыли ту коллекцию, которую я продолжаю собирать до сих пор, и, как идея привлекает к себе события, так и мне продолжают попадаться гравюры с изображением Тальони. Все эти старинные листы для меня теплы, связаны с детством и с тем ощущением красоты, которую создавала своим творчеством Мария Тальони.

Век Петипа

Мариус Петипа (1818–1910)

Этот удивительный человек, француз по происхождению, прожил большую жизнь длинной в девяносто два года. Он считал себя русским и говорил, что хочет лежать в этой земле, что это его вторая родина, которая дала ему славу. Так и случилось – Петипа похоронен в Александро-Невской лавре.

Начало его жизни похоже на увлекательный роман в стиле Александра Дюма. Мариус родился в 1818 году в Марселе, в театральной семье, где отец – артист балета, первый танцовщик, а мать – драматическая актриса. В семье было много детей. Родители путешествовали от ангажемента к ангажементу, переезжали туда, где есть работа. Хореографическое образование Мариус получил в Брюсселе, где посещал консерваторию. В поисках возможности заработать семья переезжает в Антверпен. Как увлекательно описывает это сам Петипа в мемуарах: семья пытается дать спектакль, где все члены семьи Петипа – актеры. Встал вопрос, как же осветить театр? И тогда отцу приходит мысль: а что, если вставить свечи в картофелины, а картофелины прикрепить к полу? Можно представить, какое освещение было в этом театре! Спектакль шел без особого успеха, зато картофелины, которые отклеивались от пола, катались по нему и чуть не создавали пожара, очень веселили зрителей. Немного заработала семья Петипа на этом спектакле, но на следующий день дети, играющие на улице, вдруг увидели экипаж, который остановился рядом, из него вышел знакомый семье, знаменитый трагик Тальма. Он спросил детей, что они здесь делают. Когда дети рассказали о неудаче со спектаклем и что у семьи совсем нет денег, благородный Тальма заказал знаменитое десертное блюдо «Фиги в сиропе», попросил детей отвернуться (а они, конечно, подглядывали) и положил в каждую фигу по три луидора. Это и спасает семью. Чем не сюжетный поворот в романе?

Заниматься балетом маленький Мариус начал в семь лет у своего собственного отца. Как он сам вспоминал: «Не один смычок сломал отец о мои ноги». Занятия балетом часто шли под аккомпанемент скрипки. Как аппетит приходит во время еды, так, зачастую, к занятиям балетом маленький человек привыкает по ходу занятий, когда появляются первые успехи. Кстати, это и обо мне: мы выросли в балетной семье, но не могу сказать, что я всегда любила занятия, а полюбила их, наверное, лет в тринадцать, когда пришло понимание того, что есть профессия, и когда появились первые маленькие успехи.

Первый ангажемент танцовщик Петипа получил в шестнадцать лет в городе Нанте. Труппа была крошечной, всего несколько человек, но именно там Петипа первый раз пробует свои силы как хореограф. Он поставил три балета, и особенно льстило его самолюбие то, что за показ этих спектаклей ему платили небольшой гонорар – всего десять франков. Но этот крошечный гонорар так льстил его сердцу, что он принял решение стать хореографом. Его выступления в труппе шли достаточно удачно, но на второй год он ломает ногу и оказывается в бедственном положении: ему не платят жалованье, потому что он не выходит на сцену. Тогда он придумывает хитрый номер, где он стоит на середине сцены, а партнерша танцует вокруг него! Жалованье выплатили, но, чувствуя себя оскорбленным, Петипа оставляет эту труппу.

Еще немало приключений выпадает на его долю. Были и путешествия с отцом на парусном судне в Новый Свет. Были и четырехлетние успешные выступления в Испании, где Петипа навсегда полюбил задорные танцы, научился играть на кастаньетах, и именно оттуда он вынес впечатления, которые потом выльются в знаменитый балет «Дон Кихот». «Не хвастая, могу сказать, что я плясал и владел кастаньетами не хуже первейших танцоров Андалусии», – писал Петипа в мемуарах. Из Испании его вынуждает уехать романтическая история. Влюбленный

юноша, он должен оказаться под балконом своей Дульсинеи, но неожиданно там оказывается и его соперник. В результате дуэли Петипа в двадцать четыре часа должен покинуть Испанию.

На некоторое время он остается в Париже, выступает несколько раз на сцене Гранд-Опера, где с блеском танцует его родной брат Люсьен. И тут приходит неожиданное приглашение из России – в то время французские и итальянские мастера балета и искусства были приглашены дирекцией русских Императорских театров для работы в Москве и Петербурге. Петипа приглашение принимает: он молод, готов к новому, и для него – это еще одно забавное приключение в его жизни.

29 мая 1847 года француз Мариус Петипа высаживается в Кронштадте. Его первое представление директору Императорских театров проходит почти анекдотично. Директор предлагает ему погулять... месяца четыре. Ошеломленный Петипа не может понять, чего от него хотят: «Как я буду жить?» – спрашивает он. «Мы дадим вам двести рублей аванса, вам хватит этого?» – парирует директор. По тем временам двести рублей – огромная сумма. «Благодарю, – говорит Петипа, – мне этого будет вполне достаточно». Он выходит обескураженный и пишет письмо матери: «В какое удивительное место я попал – четыре месяца отдыха, ничего не делать, и платят за это прекрасные деньги!»

С этого момента история русского балета неразрывно связана с именем Мариуса Петипа. В России он стал Мариусом Ивановичем, но за долгие годы своей русской жизни так и не выучил русского языка. Петипа сразу начинает работать и как танцовщик, и как хореограф. Первая его постановка – на испанскую тему. Это балет «Пахита». И началась новая жизнь, потребовавшая от него огромной дипломатии, невероятного умения лавировать. Он служил четверем императорам – Николаю I, Александру II, Александру III и Николаю II. При нем сменилось много директоров Императорского театра, от этого во многом зависела его жизнь. Самым благоприятным, радостным, можно сказать «золотым» периодом его жизни и творчества было директорство Ивана Всеволожского. В мемуарах Мариус Петипа написал: «Это был директор тонкого вкуса, большого ума». Он выступал и в качестве художника к спектаклям Петипа. Именно Всеволожский заказывает балетные партитуры Чайковскому – это партитуры «Спящей красавицы» и «Щелкунчика», партитуры «Раймонды» Глазунову. Это был переворот в балетном театре, когда композиторы такого уровня начали писать музыку для балета. Петипа составлял план-эскиз для композитора. Эти уникальные документы, к сожалению, очень мало разработаны. В небольших расшифровках, которые можно увидеть, например, в плане-эскизе Чайковскому к балету «Спящая красавица», описано все: характер музыкального эпизода, музыкальный размер, продолжительность и драматическое содержание его.

В последнюю треть XIX века репертуар Мариинского театра пополняется исключительно постановками Мариуса Петипа, он единолично решает все: что будет поставлено, на какую музыку, кто будет танцевать. Поначалу в его балетах первые партии танцевали виртуозные итальянки, а русским балеринам доставались вторые роли. Характер Петипа был сложный, но он беззаветно любил свое дело. Мариусу Петипа удалось довести до совершенства форму парадного большого классического спектакля, с прекрасным кордебалетом и солистами. Лучшие спектакли Петипа живут на сцене и сегодня: «Баядерка», «Раймонда», «Спящая красавица», он был первым постановщиком балетов «Щелкунчик», «Дон Кихот».

Петипа повел русский балет по своей колее, и этот путь привел русский балет на ту вершину, которая недостижима в мире до сих пор. Однажды, увидев танец одной балерины, Петипа сказал: «Не владеет живописать душевные движения». Это его кредо – умение научить танцовщика и ставить танцы, которые бы «живописали» душевные движения. Самое удивительное признание его заслуг, что Петр Ильич Чайковский на титульном листе партитуры «Спящей красавицы» хотел поставить: «Произведение Чайковского – Петипа».

Мариус Петипа придумывал балет дома на доске, похожей на шахматную, где у него было множество картонных фигурок. Потом перерисовывал свои фантазии в тетрадь, где обозна-

чал мужской кордебалет крестиками, а женский – кружочками, где было множество стрелок и линий, понятных только ему. Он изобретал собственную систему записей своих фантазий, зарисовывал композиции или позы на стадии замысла балета, когда еще нет музыки. Он уже видел и слышал музыку, видел образы и композиции спектакля.

В конце жизни француз по рождению и русский в душе Мариус Иванович Петипа благословил Россию и русский балет, сказав: «Да хранит Господь вторую Отчизну мою, которую я полюбил всем сердцем, всей душой». Петипа, родившийся у моря, умер в 1910 году тоже у моря, в Гурзуфе, где была его дача. И нигде: ни России, ни во Франции нет памятника Мариусу Петипа, нет его музея. На его могиле в некрополе Александро-Невской лавры – только скромное невысокое надгробие с мраморной белой плитой без всякой эпитафии, а лишь с указанием: «Мариус Иванович Петипа. Балетмейстер». Один из его современников сказал, что гения почти никто не понимал. И те, кто пришел в профессию потом, пересматривали, редактировали и переделывали его балеты.

Балеты Петипа в репертуаре каждого театра: «Баядерка», «Раймонда», «Спящая красавица», «Корсар», «Дон Кихот», «Дочь фараона»... Разве этого недостаточно для того, чтобы обрести бессмертие?

Итальянские балерины и Русский Императорский балет

«Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонда» – первыми исполнительницами главных партий в знаменитых русских балетах, без которых сегодня не обходится репертуар ни одного театра, были итальянские приглашенные балерины. Тридцать лет они царили на русской сцене, привезли с собой и узаконили в классическом балете главный технический трюк – 32 фуэте!

Но прежде разберемся, почему иностранные итальянские балерины появились в России? Имея знаменитую балетную школу на улице Росси, сегодня это Академия русского балета им. Вагановой, в Санкт-Петербурге всегда интересовались тем, что происходило в Париже и в Милане. Итальянские и французские оперные театры имели балетные труппы с гораздо ранней историей, чем труппа Мариинского или Большого театра.

В первой половине XIX века в Санкт-Петербурге и в Москве с триумфом прошли гастроли несравненных романтических балерин Марии Тальони и Фанни Эльслер. Но это были именно личные гастроли. Балерины не состояли на службе Императорских театров, не танцевали премьер, с ними не заключали контракты. Ситуация в середине 1880-х годов изменилась. Свою блестящую карьеру заканчивала виртуозная балерина Екатерина Вазем, первая исполнительница сложнейшей партии Никии в балете «Баядерка». Иван Всеволожский, выдающийся директор Императорских театров того времени, писал: «С выходом в отставку Вазем наша балетная труппа, не обладая выдающимися талантами, способными заменить эту балерину, не сможет исполнить трех представлений в неделю. Необходимо на предстоящий сезон пригласить какую-либо из известных иностранных балерин».

Но пригласить в Мариинский театр иностранную балерину – дело очень сложное, необходимо не ошибиться и пригласить звезду, получить множество согласований, составить отдельный контракт, утвердить гонорар, превышающий оплату русских балерин... Все это решала контора Императорских театров, с большим штатом различных работников, все они подчинялись директору Императорских театров, а тот – в свою очередь государю-императору. Публика, увы, посещала балет без аншлага, сборы упали. Было немало первых и вторых танцовщиц, но отсутствие прима-балерины сказывалось на общем уровне труппы.

Но наряду с императорскими существовали частные театры в Санкт-Петербурге, в Москве и в провинциальных городах, организованные предпринимателями – страстными любителями театра. Они знали вкусы публики, афишу Императорских театров, а также заграничные репертуарные новинки. Чтобы привлечь интерес к своим небольшим труппам, использовали разные приемы. Например, первыми стали приглашать частным образом балерин не только итальянских, но и немецких, французских, а также певиц. Воспитанник великого Щепкина Михаил Лентовский не захотел быть актером, но нашел себя как антрепренер. В Москве он организовал театр в саду «Эрмитаж». Склонный к риску, он то обогащался, то разорялся. В Петербурге он тоже работал в летнем театре под названием «Кинь грусть», куда впервые ангажировал в 1855 году итальянскую балерину Вирджинию Цукки. Ее появление в северной столице возбудило такой интерес, который не наблюдался со времен гастролей Тальони.

Цукки была настоящая прима-балерина. Родилась в Парме, училась в Милане в школе Ла Скала, с юности много танцевала в этом театре, гастролеровала не только в Италии, но и в Европе. И вот она доехала до России и дебютировала у Лентовского в спектакле-феерии «Путешествие на Луну» по роману модного тогда Жюль Верна. Рецензент отметил бойкий, горячий темперамент гастролерши. Все спектакли с участием Цукки шли с аншлагом. «Не только все места были проданы, но десятки лиц платили по рублю, чтоб постоять в проходах. А стоять пришлось за свои деньги немало, так как спектакль, начавшийся после 8 часов, затянулся до двух ночи», – написали наутро в хронике. Даже некоторые члены императорской

семьи, переодетые в штатское платье, инкогнито, тайком посещали «Кинь грусть», чтобы увидеть танцы Цукки. Она летала по сцене в быстром темпе, «изящная грация, подвижное лицо, чудные выразительные глаза». Особым успехом пользовался вальс, который она танцевала на стальных пуантах. Вальс этот единодушно требовали «на бис». «Когда вальсирует Цукки – это вальсирует сама страсть! Кажется, музыка отравила своим сладким ядом эту черноволосую итальянку. Глаза бегают в такт, губы улыбаются опьяненно, сотрясаются космы волос, а уж ноги, руки, плечи – и говорить нечего, все это музицирует; и вдруг прыгает, летит вихрем, дива повисает на руках кавалера. Сколько же здесь перцу для толпы», – писал знаменитый критик тех лет Скальковский, выступавший в прессе под псевдонимом Балетоман. Добавим к тому же, что Цукки укоротила пачку, она «заканчивалась там, где ей следовало бы начинаться», говорили ханжи. Но именно этот вариант длины стал сразу модным. Вирджиния Цукки слышала только восторженные отклики о своей великолепной игре и танцах. Она сама подготовила для себя балет «Брама», на сюжет о трагической любви баядерки, который ранее вдохновил и Мариуса Петипа на создание собственного балета. Страдания и муки баядерки Цукки показывала так натуралистично, что «зала буквально плакала. А Цукки трепетала всем телом от восторга, радости и счастья». Лентовский привез «Браму» и в Москву. Среди ее почитателей тогда был Станиславский, удивлявшийся ненапряженности мышц балерины в танце, он считал Цукки великой драматической артисткой. То и дело балерине предлагали выгодные контракты.

Шумиха, поднятая вокруг итальянки, докатилась и до царского окружения. Как написал уже знакомый нам критик Скальковский: «Каждый, кто видел Цукки, при ее имени посылал поцелуй куда-то в пространство». Цукки пригласили участвовать в спектакле летнего театра в Красном Селе. После огромного успеха с балериной заключили контракт на выступления в Мариинском театре. А русский первооткрыватель ее таланта Михаил Лентовский навсегда потерял свою звезду.

Цукки дебютировала на императорской сцене в балете Мариуса Петипа «Дочь фараона». Пышный, роскошный, многоактный балет как нельзя лучше подходил для Цукки. Кстати, выучила она его за полторы недели! Здесь она демонстрировала знаменитый «стальной носок», искусство пантомимы и тонкую игру. Как же реагировал иностранец Петипа, сам служивший при Императорских театрах, на появление итальянки? «Надо – так надо». Как профессионал он понимал, что в труппе Мариинского в то время не было прима-балерины. А для его балетов прима-балерина обязательна! Она танцевала всегда искренне, делая безупречно все, что поставил балетмейстер. И Петипа никак не мог притушить этот фейерверк. Затем последовали выступления в «Тщетной предосторожности», «Эсмеральде», «Пахите». Наконец, Петипа ставит бенефис для Цукки. О, что это был за вечер! Билеты были проданы сразу и с наценкой, преподносили подарки и корзины. Был привезен еще воз букетов, чтобы осыпать дождем живых цветов итальянскую знаменитость. Но не все в труппе приняли ее безоговорочно. Солисты шептались: «Она скачет, как лошадь, лучше бы из цирка пригласили», «У нее баснословные гонорары...». Скальковский с юмором писал: «В закулисном мире поднялось страшное волнение, каждая корифейка, только и достойная выстирать трико Цукки, кипятилась, и интригам не было конца».

В Петербурге ходили анонимные стихи:

Балетоманы, свеся нос,
Зевали, бедные, от скуки...
Но вот явилася к нам Цукки, —
Все встрепенулось, поднялось!
В партере гром рукоплесканий,
На сцену сыплются цветы.
И снова сладкие мечты,

И жажда пламенных желаний!

Вирджиния Цукки, в отличие от Тальони и Эльслер, тщательно охраняла свои профессиональные секреты, занималась всегда одна в классе, при закрытых дверях и не допускала к себе. Так она танцевала около трех сезонов. Но вкусы переменчивы. Несмотря на то что Цукки продолжала делать полные сборы и каждый ее спектакль становился праздником для публики, в один прекрасный день уже 45-летней пополневшей Цукки объявили, что это был ее последний спектакль. Тогда она собралась и поехала в Москву, где в Большом театре с триумфом в собственный бенефис танцевала «Эсмеральду».

В течение последующих лет в России выступали 25 итальянских балерин. Как правило, представительницы миланской школы, лучшей по тем временам, выпускавшей балетных виртуозок. Например, Карлотта Брианца из Милана, прекрасно выученная, виртуозная, хорошенькая, смуглая, живая брюнетка с карими глазами. В отличие от Цукки, Брианца приехала в Россию совсем молодой, ей было 20. Но, как и Цукки, появилась в Санкт-Петербурге по частному приглашению, выступала на разных сценах: в театре «Ливадия», в Красносельском театре, получив, вскоре приглашение дирекции Императорских театров танцевать на казенной сцене. К этому времени Брианца была очень известна, прославилась в Париже, и в Милане.

В Мариинском театре Брианца дебютировала в балете «Гарлемский тюльпан» в постановке 2-го балетмейстера Льва Ива́нова, остававшегося всегда в тени мэтра Мариуса Петипа. Но скромный Ива́нов навсегда прославит свое имя, поставив знаменитые «лебединые», белые сцены в петербургской версии «Лебединого озера».

Как же прошел дебют Брианцы? Она изображала царицу тюльпанов, очень понравилась зрителям и показала безупречный виртуозный танец, что уже было традиционно для итальянок, но ей было далеко до актерской игры Цукки, с которой сравнивали всех без исключения гастролерш. Темпераментная Карлотта владела техническими трюками, еще не виданными нашей публикой, была гибкой, и балетоманы сразу прозвали ее «пантерой». Наделенная умом и интуицией Брианца присматривалась к русским коллегам, перенимая их стиль. Публика ее полюбила, и, как пишет, хроникер, «ей поднесли брошку с бирюзой величиной с яйцо, осыпанной бриллиантами».

На новую танцовщицу обратил пристальное внимание сам Петипа, работавший тогда с Чайковским над премьерой «Спящей красавицы». Распределяя роли, главную роль он отдал именно Брианце. Это был ее звездный час! Сочиняя главную партию Принцессы Авроры, Петипа поставил вариации, одну лучше другой, и роскошные адажио, коды и антре. Когда его спрашивали: «Месье Петипа, как вам это удалось? Откуда такое разнообразие движений?» – балетмейстер отвечал: «Все очень просто, это только грас и элевас, то есть «грациозно» и «воздушно». Именно это он увидел в Брианце и раскрыл ее танцевальные качества как нельзя лучше.

Работая с мастером, Брианца смягчила свой апломб, танцевала мягко, женственно. Не случайно у Чайковского в оркестре инструмент Авроры – скрипка соло. «Вот, наконец, после пролога фей, после детского вальса и пантомимы появление Брианцы – Авроры в эффектном ярко-красном костюме было встречено громом аплодисментов. Костюм выгодно оттенял ее смуглую кожу и темные волосы. В первом же антре Брианца показала своими маленькими, сильными ножками фирменные заноски в быстром темпе. Как фонтанные брызги, расплылись ее легкие па де ша! После чего победительно станцевала труднейшее адажио, где она продемонстрировала свой «стальной» носок, и затем блестяще провела весь спектакль», – читаем мы в старой газете. Участие Брианцы в этом красивом грандиозном спектакле способствовало мгновенной популярности «Спящей красавицы». Билеты купить было невозможно.

Петипа, оценивший новое приобретение Мариинского театра, переставил для Брианцы отдельные вариации в своих балетах, усложнив в них многие движения. Равно как и ранее для

Цукки, для которой Петипа возобновил «Баядерку», для Брианцы он восстановил свой ранний балет «Царь Кандавл». На премьере случилось непредвиденное: одна из солисток, танцевавшая в дивертисменте, оказалась одета в абсолютно такой же костюм, как и Брианца. Балерина разгневалась и вспылила не на шутку. Видимо, это было ошибкой костюмеров, а может, интрига, разыгранная русскими танцовщицами, ревниво наблюдавшими за успехами итальянок. Так это было или это легенда балетоманов? В итоге – Брианца разрывает раньше срока контракт и уезжает в Милан. Там в Ла Скала продолжилась ее блестящая карьера.

Но судьба уготовила Карлотте Брианце еще одну встречу со «Спящей». Вот уж действительно балет-талисман! В 1921 году Сергей Дягилев решил поставить этот балет в Париже, затем в Лондоне. Многие из его окружения удивлялись такому выбору. Дягилев, который был всегда в авангарде, работал со Стравинским и де Фальей, вдруг решил реанимировать старый, к тому же масштабный и сложный спектакль. Но Дягилев был давним поклонником и знатоком «Спящей», считал, что именно на премьере «Спящей» в 1890 году в Мариинском театре он и его друзья осознали свою любовь к балету как к великому театральному жанру.

После революции, навсегда оторванный от России, Дягилев захотел показать эту жемчужину русского балета. Постановку осуществил живший в Париже Николай Сергеев, бывший режиссер Мариинского балета. Он сумел в багаже вывезти из Санкт-Петербурга «нотации» – записанные тексты хореографии балетов из репертуара Мариинского театра. Это особая система фиксации хореографии балетов Мариуса Петипа, с помощью условных символов. Ведь видеозаписей тогда не было. Главную партию танцевала Ольга Спесивцева, одна из последних балерин императорского балета. А Карлотта Брианца, которой было уже 54 года, станцевала злую Фею Карабос! Дягилев даже стеснялся пригласить великую титулованную прима-балерину assoluta на эту роль, к тому же поставленную первоначально для мужчины. Но Брианца согласилась! И это стало ее последним выступлением. Так, символично, она завершила свою карьеру.

Пьерина Ленъяни танцевала в Петербурге в течение 8 лет. То есть дольше всех гастролерш. Миловидная шатенка, среднего роста, с мускулистыми ногами, в 30-летнем возрасте она приехала в Россию. После двух месяцев личных гастролей в Москве, все у того же Лентовского, она была приглашена в Мариинский театр. Сказать, что Ленъяни была виртуозна – ничего не сказать. Но на «десерт» она приберегла кое-что, что просто свело с ума публику. Ленъяни явно решила покорить знающих и придирчивых зрителей невиданными 32 фуэте.

В переводе с французского «фуэте» значит «хлестать», и действительно это напоминает движения хлыста в воздухе. А сегодня это главный балеринский хит. Хотя в истории немало великих балерин, которые не стремились исполнять фуэте. Наталья Дудинская и Майя Плисецкая. Очень редко делала фуэте и Галина Уланова... А тогда невиданный успех балерины и реакция публики были настолько оглушительны, что Ленъяни тут же, словно шутя, повторила на бис, не сходя с места. «Какой-то гул стоял в воздухе от оваций, они закончились спустя 10 минут после последнего фуэте Ленъяни. За кулисами вся труппа устроила ей овацию тоже. Дирекция сразу же заключила с ней контракт», – вспоминал Скальковский. И вот уже в балетной школе в любом углу все вертелось и в столовой, и в дортуаре. Это было такой дерзостью, повторить за Ленъяни. Девочки падали со второго или третьего тура.

Ленъяни танцевала «Коппелию», «Конек-Горбунок», «Корсар», «Талисман», лучшей ее ролью стала Одетта-Одиллия. Ив́анов и Петипа ставили эту партию в «Лебедином озере» специально для Ленъяни. Поэтому в ее танце кроме техники была и пластичность, гибкость, мягкость. Она обладала очарованием и грацией. Два разных, противоположных характера воплощала одна балерина. Это было событием! Петипа не забыл про ее ноу-хау и предусмотрел в танце Одиллии коронные 32 фуэте.

Интересно, что главный русский балет родился в союзе француза Петипа, русского Ив́анова и итальянки Ленъяни. Три лучшие балетные школы: французская, итальянская и рус-

ская. Это был ренессанс «Лебединого озера», за 18 лет перед этим неудачно поставленного в Москве в Большом театре. Чайковский не дожил до успеха своего главного балета.

Свой последний великий балет «Раймонду» с музыкой Александра Глазунова в конце своей жизни Мариус Петипа поставил тоже на Пьерину Ленъяни. Старый мастер – ему уже 79 лет! – с молодым азартом поставил для Ленъяни множество разнообразных вариаций и дуэтов. Ленъяни, вооруженная солидным опытом работы, занятиями с русскими педагогами, танцевала искусно и музыкально. «Эти танцы Ленъяни – тончайшие кружевные узоры», – отметил в книге «Наш балет» театральный критик XIX века Александр Плещеев.

Партия Раймонды – для избранных балерин. Для всех последующих исполнительниц музыкальность стала одним из главных качеств успеха в этом балете. Марина Семенова, Майя Плисецкая, Ирина Колпакова, Наталья Бессмертнова. Но первая – Пьерина Ленъяни. Она изобразила пластический портрет прекрасной благородной принцессы из рыцарских времен, ожидающей своего рыцаря из Крестового похода. Ее искушает страстный сарацин Абдерахман. Побеждает любовь и верность. И последняя очень яркая краска – заключительная торжественная вариация Раймонды в свадебном па-де-де, называемая балеринами «хрустальная». Перебор пуантов, легкие удары в ладоши под модуляции солирующего рояля. Вершина таланта Петипа. «Я – феномен», – запишет он в дневнике. Тем самым даст ответ всем тем, кто говорил за его спиной, что Петипа уже не в форме, что он, дескать, не тот... А Ленъяни научила своих русских коллег крутить фуэте. И высший балеринский пилотаж – фуэте в одной точке, ни на сантиметр не сдвигаясь с места. Как говорят в балете, «на почтовой марке».

Из России Ленъяни уехала триумфаторшей. Как комета, оставив яркий след. С Пьериной Ленъяни закончилась уникальная 30-летняя эпоха итальянских балерин в русском балете.

На сцену в их партиях победительно вышли русские балерины Матильда Кшесинская, Ольга Преображенская и за ними плеяда звезд: Анна Павлова, Юлия Седова, Тамара Карсавина и Ольга Спесивцева.

Не только танец

Дягилев до Дягилева (1872–1929)

Сергей Павлович Дягилев – выдающаяся фигура русского искусства. Но мне особенно интересна жизнь Дягилева до 1909 года, до первых «Русских сезонов» в Париже, где он был стержнем, вдохновителем, организатором, импресарио... он был всем.

Каким же был Дягилев до Дягилева? Невероятная личность... Как обозначить его, Сергея Павловича Дягилева?

Не имея отношения ни к одному виду искусства, тем не менее он стал знатоком и ценителем музыки, живописи, балета. О Дягилеве современники говорили, что он подвижник – подвижник своей деятельности, и вспоминали тот подвиг, когда в дни кровавых событий 1905 года он устроил историко-художественную выставку русских портретов в Таврическом дворце. Неутомимый, открытый для всего нового, основатель известнейшего журнала «Мир искусства» и одноименного художественного объединения, основатель знаменитых «Русских сезонов», столетие которых уже отпраздновал мир, и создатель балетной труппы своего имени.

Под его руководством и при его участии воплощали свои замыслы балетмейстеры Михаил Фокин, Бронислава Нижинская, Джордж Баланчин, композиторы Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Клод Дебюсси, Морис Равель, художники Александр Бенуа, Лев Бакст, Николай Рерих, Александр Головин, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, Пабло Пикассо. Дягилев познакомил Европу с талантом Федора Шаляпина, Анны Павловой, Тамары Карсавиной, Вацлава Нижинского, Леонида Мясина и Сергея Лифаря. Показанные Сергеем Дягилевым на протяжении двух десятилетий балетные спектакли, безусловно, оставили след в истории искусства.

Когда Сергея Павловича спрашивали о его жизни, он отвечал: «Я лично ни для кого не интересен, интересна не моя жизнь, а мое дело». О его деле, о деле его жизни написано множество книг, объективных и субъективных, он – обязательный герой абсолютно всех воспоминаний, оставленных творцами Серебряного века, но почти никто не писал о его детстве, юности, о начале его пути...

Дягилев родился в Новгородской губернии 19 марта 1872 года, его мать скончалась от мучительных родов, и младенец остался на руках отца-кавалергарда, который женился вновь через два года. Маленький Сережа сразу и навсегда привязывается к мачехе, повлиявшей на его развитие, воспитание и духовное взросление. Вскоре семья перебирается в Петербург. В доме Дягилевых всегда звучала музыка, хозяева и гости своими силами исполняли оперы, романсы, инструментальную музыку. Знакомые шутили, что мальчики Дягилевы насвистывают мелодии Шуберта и Вагнера. Ребенком Сережа фанатично полюбил музыку Чайковского, а позже – оперы Вагнера. Эта атмосфера музыкальности, конечно, повлияла на всю его дальнейшую жизнь, на все его пристрастия: он был человеком страстным, увлеченным, иначе бы он не стал той фигурой, которая заразила весь мир балетоманией.

В семье знали и любили живопись, читали друг другу прекрасную литературу – Тургенева, Толстого, Гоголя, при этом никто из Дягилевых с искусством связан не был. Когда же маленькому Сереже исполняется десять лет, Дягилевы переезжают в Пермь. В Перми у них был огромный дом, сохранившийся и поныне: сейчас там общеобразовательная школа. Когда мы гастролитировали в Перми с программой «Русские сезоны XXI века», воссозданной моим братом Андрисом Лиёпой, мы были гостями этого дома. Меня поразило, с каким трепетом сохраняется память о Сергее Дягилеве – каждый из учеников старших классов способен провести

с гостями экскурсию и рассказать в деталях не только о жизни этого замечательного человека, но и об истории Серебряного века.

В Перми Дягилевы также собирали вечера, где пели, играли, читали стихи и спорили. Их огромный, красивый, роскошный дом называли «Пермскими Афинами». Дед Сергея Дягилева был одним из крупнейших меценатов, благодаря ему в городе построили оперный театр, который существует и доныне. В этом театре для маленького Сережи было забронировано место: седьмое кресло в тринадцатом ряду. Сережа занимался музыкой, языками, затем, как и все, поступил в гимназию. Характером отличался спесивым, самоуверенным. Внешностью еще с детства – барской. Однокашники прозвали его «Барич». А позже его друг и соратник, художник Александр Бенуа вспоминал: «Бывали случаи, когда Сережа нас оскорблял. В театре он принимал совершенно особую, отталкивающую осанку, ходил, задрал нос, еле здоровался, и что особенно злило – тут же дарил приятнейшими улыбками и усердными поклонами высокопоставленных знакомых».

Учился Дягилев средне. По словам Бенуа, читал он мало и легко признавался в литературных и тем более философских пробелах. Но его способность все схватывать «на лету» на протяжении всей его жизни помогала ему становиться разнообразно образованным эстетом. В результате художники считали его экспертом в живописи, композиторы – в музыке, танцовщики и балетмейстеры принимали его советы. Дягилев еще с юности предпочитал учиться в большей степени у людей, чем у книг. Наверное, он был рожден для того, чтобы стать лидером, подчинять себе людей и вести их за собой. Подчинять не столько себе, сколько той художественной идее, которой он в данный момент был увлечен, будь то живопись, опера, балет. Для этого у Дягилева было все: обаяние, коварство, харизма, темперамент. Если посмотреть на его фотографии, на его лицо, мощную, высокую фигуру – они поражают монументальностью и цельностью. Серж Лифарь писал в своих воспоминаниях: «В его лице было что-то от Петра Великого, около губ была складка, отдаленно напоминающая богатыря-царя». Этим сходством Дягилев очень гордился и утверждал, что в нем есть петровская кровь.

По окончании гимназии в 1890 году Дягилев приезжает в Петербург поступать в Университет на юридический факультет. В столице через кузена Дмитрия Философова он сближается с Александром Николаевичем Бенуа, ставшим его интеллектуальным наставником. В Университете Дягилев также не утруждался науками и чудом сдавал экзамены, зато брал в консерватории уроки композиции у Римского-Корсакова и пел баритоном, прекрасно аккомпанируя себе на рояле. Наверное, это было время, когда он искал себя. Внутренне он не мог не чувствовать, что его жизнь должна быть связана с искусством. Но как, в чем? Так он искал: может быть, это композиция, или пение, или игра на инструменте? Но успех ему нигде не сопутствовал. Когда Римский-Корсаков познакомился с сочинениями Дягилева, он сказал: «Для начала, молодой человек, вам надо поучиться». А несостоявшийся композитор произнес в ответ: «История покажет, кто из нас двоих будет более знаменит. Вы еще обо мне услышите». Но впоследствии он не сердился на Римского-Корсакова и использовал его музыку в 1910 году для «Шехеразады» – одного из самых триумфальных балетов «Русских сезонов».

На самом деле Дягилева студенческая жизнь не интересовала так же, как не интересовала его наука. А настоящими его университетами стали императорские театры, и особенно Мариинский, который он посещал каждый день. А также музеи и поездки в города, которые тоже для него стали самыми близкими, родными и интересными: это были Париж и Рим, и Вена, и Флоренция, и Венеция. А Венеция стала излюбленным местом на земле. Авантюрист Дягилев с юности был подвержен суевериям и страхам, и главный из них – панический страх воды. Именно из-за этого он никогда не путешествовал на пароходах и теплоходах и всегда избегал воды, потому что в детстве цыганка нагадала ему умереть на воде. А смерть и на самом деле настигла его в любимой Венеции. Рассказывают, что перед смертью Дягилев много плакал и говорил, что счастлив был только в детстве.

В Петербурге Дягилев и Философов образовали кружок, куда кроме них входили художники Бенуа, а избранным президентом был Лев Бакст. На заседания заходили художники, литераторы, обсуждали живопись старых мастеров, русскую литературу и, конечно, театр. Дягилев предлагает своим приятелям выпустить журнал о настоящих художниках, театре, искусстве и назвать его «Мир искусства». Тогда же он нашел меценатку, которая готова была издать этот журнал, – княгиню Марию Тенишеву. Но княгиня, которая покровительствовала многим художникам, побоялась вкладывать собственные деньги в идею какого-то Дягилева и порекомендовала человека, который готов поддержать новое издание. Это был Савва Мамонтов. Первый шикарно оформленный номер вышел в 1898 году и открывался статьей Дягилева с эпиграфом из Микеланджело: «Тот, кто идет за другими, никогда не опередит их». Это периодическое издание открыло новую эру в отечественном книжном деле. А общение с Тенишевой стало первым опытом Дягилева по привлечению знаменитых женщин, чтобы поддержать его инициативы. В будущем среди постоянных меценаток Дягилева были такие знаменитые женщины, как графиня Катрин де Ланже, княгиня де Полиньяк, маркиза Рипон, жена газетного магната Мися Серт и сама Коко Шанель. Его талант был просить, добиваться, убеждать, и в этом будущий импресарио не знал себе равных. И пока мирискусники рассуждали о живописи, Дягилев ездил по русским губерниям, где в дворянских гнездах всевозможными путями добывал старинные портреты для будущих выставок. Среди его первых и удачных предприятий были организации выставок английских и немецких акварелей в 1897 году, русских и финляндских художников в 1898 году, «Мира искусства» в 1899 и 1900 годах, где он показал работы Бакста, Бенуа, Врубеля, Лансере.

Был еще один удивительный опыт в жизни Дягилева – два года, с 1899 до 1901-й, Дягилев служил в дирекции Императорских театров при директоре Сергее Волконском. Даже здесь он попытался быть революционно новым, потому что стал привлекать к постановкам таких выдающихся художников, как Бенуа, Головин, Коровин, и по примеру «Мира искусства» издал роскошный «Ежегодник Императорских театров». До этого ежегодник представлял собой казенный справочник.

В это же время Дягилев страстно увлекается балетом. Появление 27-летнего красавца с белой седой прядью в волосах производило фурор за кулисами, в том числе и на всемогущую прима-балерину Мариинского театра Матильду Кшесинскую. Любимица Двора называла нового чиновника особых поручений Дягилева «шиншиллой», и, танцуя вариацию, она могла напевать:

Сейчас узнала я, что в зале Шиншилля,
И страшно я боюсь, что в танце я собоюся,
Ля-ля, ля-ля, ля-ля.

Но своей должностью в дирекции Императорских театров Дягилев довольствовался недолго. Впереди были европейские триумфы – русская художественная выставка в Гран-Пале, русские исторические концерты и постановка «Бориса Годунова» с Шаляпиным в Париже, первый оперно-балетный сезон 1909 года в театре «Шатле», явившийся началом легендарной славы русского балета Дягилева.

Балет – один из ярчайших периодов жизни Дягилева, жизни, всецело посвященной пропаганде русского искусства, русской живописи, музыки, танца за рубежом и, безусловно, грандиозной реформе театрального искусства в мировом масштабе. Серж Лифарь – друг, сподвижник, танцовщик и хореограф одного из периодов позднего Дягилева в своей книге писал: «Эпизодичность в жизни Дягилева нужно принять. И люди, и отдельные куски его творческой работы были для него только эпизодами. Не эпизодична была творческая воля Дягилева,

отдельные проявления ее. Отдельные увлечения Дягилева были эпизодами. Но вечное, постоянное горение, вечная страсть открывать и давать миру творческую красоту – не эпизод».

Ида Рубинштейн (1883–1960)

Ида Рубинштейн – таинственная, интересная женщина, которая заслуживает того, чтобы о ней говорили...

В 1992 году мой брат и постановщик Андрис Лиєпа задумал возобновление балетов Фокина, в том числе балета «Шехеразада», в котором блистала Ида Рубинштейн. Мне нужно было войти в ее роль. Признаться, я не знала, как к этому подойти: не могла себе представить стиля и формы этого спектакля. Но потом, шаг за шагом, когда мы словно открывали потайные покровы, возникал образ удивительной, загадочной женщины. В самом имени героини спектакля – Зобеиды – Ида Рубинштейн, казалось бы, закодировала свое имя. Когда я репетировала роль Зобеиды, я понадеялась на свою актерскую интуицию, которая иногда подсказывает более точные и правильные ходы, и в какой-то момент почувствовала, что надо двигаться по пути поиска абсолютной «закованности» персонажа в форму. И именно это дает свободу поведения моей героине. И потом, когда мне попадались на глаза рецензии, воспоминания того, как выступала в этой роли Ида Рубинштейн, я убедилась в том, что мы – все, кто воссоздавал и восстанавливал тогда этот спектакль по немногочисленным документам, – выбрали правильный путь. Больше всего я опиралась на впечатления тех, кто видел Иду в этом спектакле и в этой роли: она была холодна, как лед, который обжигает.

Многое в жизни этой женщины покрыто тайной. И сейчас ее имя и образ часто можно встретить на страницах глянцевого журналов, в женских романах, где, через запятую, не вдаваясь в подробности, говорят о том, что она была богата и бездарна, красива и уродлива...

Тогда, в 1992 году, я не смогла ответить себе на вопрос: «Кто есть Ида?» И до сих пор я не могу на него ответить. Личность Иды Рубинштейн влечет за собой: мне повстречался ее портрет, который я раньше никогда не видела, работы Ромейн Брукс; представилась возможность купить одно из ее писем – с трепетом держала я в руках подлинное письмо Иды Рубинштейн с удивительно витиеватым почерком, невероятно красивым, похожим на каллиграфию. Отчасти она сама создавала тайну вокруг своей личности, своей жизни, отчасти афишировала свою жизнь. И в этой жизни очень много необычного, интересного и влекущего...

По сути, Ида Рубинштейн профессиональной балериной не была. Но благодаря ее стремлению к красоте, желанию быть автором красоты – балет, музыкальный мир и вообще искусство получили огромное количество произведений, которые были заказаны по ее желанию и рождены ее неутомимым влечением к той красоте, которой она служила.

Ида родилась в Харькове в 1883 году в богатой еврейской семье. Ее дед сделал огромное состояние на торговле ценными бумагами, отец владел несколькими банками и сахарными заводами. Ее настоящее имя – Лидия, видимо, она сама взяла себе имя Ида, убрав ненужную приставку, которая делала ее обычной. Отныне обычности, обыденности места не будет... Ида осталась сиротой очень рано – один за другим уходят из жизни сначала отец, потом мать – и ее берут на воспитание родственники, живущие в Петербурге. Она воспитывается в доме богатых родственников, в роскошном особняке на Дворцовой набережной, учится в привилегированной гимназии Таганцевой и слывет одной из лучших учениц.

В юные годы у нее возникло желание стать драматической актрисой, и не просто драматической – ее привлекает амплуа трагической актрисы. Для ее окружения актриса – это все равно что куртизанка, это невозможно. Но уже тогда ничто не могло остановить целеустремленную, молодую, влюбленную в искусство и в себя Иду Рубинштейн. Она живет идеей поставить и сыграть «Антигону» Софокла. В этом ей помогает Леон Бакст, который много лет будет ее неразлучным другом и автором многих декораций и костюмов к ее спектаклям.

Надо отдельно остановиться на ее внешности: с одной стороны, она совершенно не соответствовала принятым тогда канонам красоты – была худа, высока ростом, и мне кажется, что

ее облик будто бы предсказывает нам нынешний облик наших моделей и все, что сейчас мы видим в моде. С другой стороны, вот как писала сестра художника Валентина Серова, видевшая Рубинштейн во время сеансов, когда та позировала ее великому родственнику: «Лицо было такой безусловной изумляющей красоты, что кругом все лица вмиг становились кривыми, мясными, расплывшимися, какими бы праздничными они до этого ни казались. Пожалуй, увидеть ее – это этап в жизни, потому что дается особая возможность судить о том, что такое лицо человека. Овал лица – как бы начертанный образ без единой поправки счастливым росчерком чьего-то легкого пера; благородная кость носа. Лицо милое, матовое, без румянца, с кипой черных кудрей позади. Современная фигура, а лицо некоей древней эпохи из былинной Индии». Безусловно, такая внешность обращала на себя внимание, при этом Ида ничего специально не делала, такой она была от природы.

После первой премьеры «Антигоны» в 1904 году, где она выступила под псевдонимом Лидия Львовская, оценки были не то, чтобы совсем отрицательными, но и не очень восторженными. Писали, что госпожа Львовская неплохо справилась с такой сложной ролью, но единодушно отметили, что при других обстоятельствах и не в такой трудной роли она произвела бы лучшее впечатление, ибо данные у нее хорошие: красивая внешность, сильный, хотя и недостаточно гибкий голос, резковатые, но не лишённые пластичности жесты. Кстати, на этом первом спектакле был Сергей Дягилев.

Ида умела анализировать и делать выводы: она понимает, что ей надо учиться. Интересно, что Константин Сергеевич Станиславский приглашал Иду учиться в свою студию, а она отказалась. Она едет в Москву и поступает на театральные курсы при Малом театре, к педагогу Ленскому. А на выпускных экзаменах Ида играет по одному акту из пьес «Последняя воля» Немировича-Данченко, «Сарданапал», Анну в «Ричарде III», «Зимнюю сказку», «Макбет» и «Марию Стюарт». Кстати, «Марию Стюарт» она играет в паре с Верой Пашенной.

В 1907 году Станиславский собирается ставить пьесу Оскара Уайльда «Саломея». Цензура эту пьесу запрещает, но Ида неутомима – она делает новый перевод и хочет сама организовать постановку пьесы в Петербурге. Молодая Ида Рубинштейн привлекает к постановке Всеволода Мейерхольда, музыку заказывает Александру Глазунову, оформление спектакля – Леону Баксту, а Михаила Фокина приглашает поставить «Танец Семи Покрывал», который становится центральным действием в спектакле. На всех позициях – передовые талантливейшие художники этого времени. Именно тогда, когда она начинает работать с Фокиным, балет входит в ее жизнь. С этого момента начинается ее занятие балетом: в течение всей своей жизни Ида каждый день делает балетный экзерсис, где бы ни была, даже в многочисленных путешествиях. А она будет отчаянной путешественницей – много будет рассказов о ее поездках в Африку, охоте на львов, одной из первых она будет летать на самолетах... Она во многом будет первооткрывателем. Но для профессиональной балерины, увы, слишком поздно. Тем не менее, «тонкая, высокая, красивая, как статуэтка», – напишет Фокин в своей книге «Против течения», – она заинтересовала его. Когда спектакль «Саломея» был уже почти готов, Священный Синод запрещает исполнение этой пьесы Оскара Уайльда. Тогда Бакст находит выход: спектакль не отменяется, но он идет без текста. Публика, которая пришла смотреть пьесу Уайльда «Саломея», увидела: открылся занавес, зазвучала музыка, на сцене причудливые, как всегда невиданные, потрясающие находки Бакста, и Ида Рубинштейн, изысканно одетая, с большим вкусом, превратившая спектакль в пантомиму, не произнесла ни одного слова. Зрители увидели пластическую историю Саломеи с кульминационным моментом спектакля – танцем с семью покрывалами, который потом станет очень известным. Через некоторое время она повторит этот танец в Петербургской филармонии. В переполненном зале она станцует его и одно за другим будет снимать покрывала, оставаясь почти обнаженной, прикрытой только бусами. В этом эпатаже, который и дальше она будет использовать в своей карьере, она была очень убедительна. После этого исполнения останется много восторженных впечатлений не только пуб-

лики, но и людей, мнению которых можно доверять: «Сколько страсти в ее танце, сколько зноя, сколько тягучих, как восточная поэзия, движений!» – писал критик Валериан Светлов.

Наверное, уже в первых спектаклях складывался ее особый стиль сценического движения, и ее излюбленное в будущем сочетание в спектакле музыки, пантомимы, пластики, танца и слова. Как она была современна в этом, как она предсказывала сегодняшние наши синтетические спектакли, в которых объединяется все. Ее можно было бы назвать гениальной мимисткой. В Бахрушинском музее в Москве я держала в руках книгу «Позы Иды Рубинштейн»: это многочисленные зарисовки ее самых интересных поз и движений. Когда перелистываешь эту книгу быстро – складывается ощущение, что фигура начинает двигаться. И столько в этой фигуре необычного, своеобразного... Ида никогда не выйдет на сцену, не будучи уверенной в каждом своем движении, в каждом своем повороте, в каждом шаге.

Возможно, Бакст и Фокин предложили идею занять Иду в «Русских сезонах» Дягилева. Чуткий Дягилев понял, что это прекрасная идея, и в 1909 году Ида Рубинштейн в составе «Русских сезонов» Сергея Дягилева выступает в балете «Клеопатра» в образе Клеопатры. Это был настоящий триумф! Она проснулась знаменитой: ее имя упоминалось в прессе даже чаще, чем имена Павловой, Карсавиной, но не меньше, чем имя Нижинского. В балетах Дягилева она была абсолютно на своем месте: Фокин придумал для нее роль статичную, но значительную, и она это делала с блеском. А Бакст одел ее высокую тонкую фигуру в изысканные одеяния. В скольких воспоминаниях оживает сейчас тот облик Иды Рубинштейн в «Клеопатре», сколько написано об удивительном голубом парике, в котором она появлялась, и о том, что ее лицо и все ее тело покрывал серо-зеленый грим, который делал ее внешность еще более экзотичной и красивой.

Ида стала знаменитостью. Ее успех был поддержан участием в следующих сезонах Сергея Дягилева: в 1910 году она выходит на сцену Гранд-Опера, где проходят выступления сезонов, в балете «Шехеразада». Фокин писал: «Всем телом Ида-госпожа ждет раба-любownika, в высший момент оргии возвращается муж. Особенно значительный момент спектакля – когда она стоит неподвижно во время кровавой резни, устроенной вернувшимся мужем. Смерть приближается к ней, но нет ни ужаса, ни страха: величаво ждет она своей участи в неподвижной позе. Сколько же силы в этой позе!» Очень многие отмечают удивительный дар Иды Рубинштейн минимальными средствами достигать наибольшего эффекта.

Но после двух сезонов в труппе Сергея Дягилева Иде становится тесно, и она покидает проект. Ида не хочет разменивать амплуа трагической актрисы на лавры одной из мимических танцовщиц. Ее кредо отныне и навсегда – быть творцом красоты. Для нее очень важно было быть первооткрывателем. Ей неинтересно было участвовать в том, что было сделано до нее. В самом начале, еще в Петербурге, когда она только мечтала выходить на сцену вместе с другом и человеком, который был влюблен в нее – критиком Акимом Волинским, они мечтали о создании идеального театра из розового мрамора, театра красоты, храма красоты. И на самом деле вся жизнь Иды будет тем самым храмом красоты, о котором она мечтала.

В Париже у нее появляется много новых друзей. Поэт и законодатель светской моды Робер де Монтестье открывает для нее парижский свет: Ида входит в самые изысканные парижские аристократические салоны. Но очень скоро она подводит итог светской жизни, считая, что это пустая трата времени, абсолютно бездуховное времяпрепровождение. Она не хочет тратить время на светские рауты, потому что посвящает его искусству. И ее друзьями, людьми, которые входят к ней в дом, становятся литераторы, композиторы, хореографы.

После Дягилева Ида Рубинштейн берется за постановку мистерии Д'Аннунцио «Мученичество Святого Себастьяна». Роль Святого Себастьяна исполнит Ида Рубинштейн. Она будет много лет играть эту роль, и ее Себастьян пройдет по многим сценам мира, от Гранд-Опера и Ла-Скала до других европейских театров, его увидят и признают современники и публика.

До 1920 года Ида живет в шикарных отелях, меняя один на другой. Куда бы она ни переезжала, вокруг нее создается обстановка изыска, красоты и гармонии. Нет ничего случайного ни в том, что она делает на сцене, ни в том, что окружает ее в жизни. А в 1920 году она решает обзавестись домом и на Площади Соединенных Штатов в Париже покупает особняк. Можно сказать, что этот особняк становится еще одним творческим проектом Иды Рубинштейн. К сожалению, он не сохранился: был разграблен и уничтожен во время немецкой оккупации. Но в воспоминаниях современников осталось впечатление о том, что сам дом, как и его хозяйка, был уникален. Оформить особняк Ида пригласила Леона Бакста, и он сделал это с удивительной широтой, роскошью и изыском. Например, придумал для нее небольшой сад, где растения – цветы – были посажены в небольших лотках и менялись под цвет туалета хозяйки. А в ее личные покои проникали очень немногие. Бакст устроил так, что посетители могли попасть в ее личные покои, только пройдя через танцевальный класс, который занимал весь первый этаж. Обсуждения новых спектаклей часто проходили именно в этом балетном классе. В них принимали участие Стравинский, Равель, Онеггер, Фокин, Орик, Мийо, Ибер, Бенуа и многие незаурядные личности, имена которых вписаны в историю искусства.

В 1928 году Ида Рубинштейн берется, может быть, за один из самых невероятных своих проектов – проект по созданию балетной труппы Иды Рубинштейн. Тогда ей исполнилось сорок пять лет. Ида уменьшала свой возраст, и официально ей было сорок – в любом случае, это немалые годы для начала серьезной балетной карьеры. Тем не менее, Ида берется за это. Возникает вопрос, каким образом эта умная, образованная – она знала четыре языка – и рассудительная женщина осмеливается на такое мероприятие? Возможно, стоит осознать положение балета в то время: французский балет, по мнению критики, тогда совершенно умер и стал придатком оперы. «Русские сезоны» Дягилева возобновили интерес к балету, но, чтобы выросло новое поколение танцовщиков, нужно немало времени – восемь-десять лет как минимум. Если посмотреть фотографии французской примадонны итальянского происхождения Карлотты Замбелли, можно сказать, что Ида Рубинштейн вполне выдерживает конкуренцию. Итак, в проекте Иды Рубинштейн десять новых балетов, пусть одноактных, но это балеты на оригинальные сюжеты, с новой музыкой, и в каждом из них Ида исполняет главную, сольную партию. Такое не под силу и профессиональной танцовщице, однако Ида принимается за это. Пусть не все принято публикой, пусть Ида выдерживает много критики – тем не менее, некоторые из этих спектаклей и теперь живут, и в ряду именно этих спектаклей родилось то самое «Болеро» Мориса Равеля и многое-многое другое.

Как она сама относится к критике? Очень мудро: «Если обо мне говорят, меня ругают и хоть иногда немножко хвалят – значит, стоит продолжать. Это я и собираюсь делать».

Начавшаяся немецкая оккупация меняет жизнь Иды Рубинштейн: ее еврейское происхождение не позволяет остаться в оккупированной Франции, она покидает Париж и военные годы проводит в Лондоне. Это удивительный период ее жизни, о котором практически ничего не известно. И только мой большой друг из Франции – Галина Казноб, которая увлеклась жизнью Иды Рубинштейн следом за мной, – собрала множество документов о ее жизни и, возобновив этот период, открыла, как много Ида Рубинштейн, не афишируя, не предавая гласности, сделала в годы войны. Она открывала госпитали для раненых французских солдат, где сама работала медсестрой. Она была избрана крестной матерью для молодых летчиков эскадрильи Эльзас. А спустя некоторое время после ее кончины на ее могиле во французском городе Ванс появилась еще одна небольшая табличка – это благодарность от тех летчиков Эльзас, которых она провожала на вылеты и которым скрашивала, для кого-то последние, моменты жизни. Им казалось, что, когда она держит их за руку, им становится легче. Она была им и сестрой, и матерью, и опекуном, давала то тепло, которого они были лишены, потому что знала, что каждый день может оказаться последним. Возможно, эти годы и были тем рубежом, который абсолютно изменил Иду Рубинштейн. Возникает ощущение, будто бы до этого момента она читала

и сама была автором удивительной книги своей собственной жизни. И будто бы она вдруг взяла и закрыла ее, и началась совершенно другая история, другой Иды Рубинштейн. Хотя у этой артистичной, обращающей на себя внимание женщины всегда были трогательные отношения с близкими людьми – для Мориса Равеля она организовала лечение и практически содержала его все последние годы жизни, оплатила операцию Сары Бернар, заботилась о близких друзьях, – после войны она обосновывается в Провансе, в маленьком городке Ванс, где никогда не выходит в город, никто из жителей ее не видит, и много времени проводит она в одиночестве. Отмечу, что Ида Рубинштейн была православной, а в середине жизни приняла католичество. И здесь она находит возможность, чтобы помогать католическому монастырю, который до сих пор хранит память об Иде Рубинштейн. Сохранились некоторые предметы мебели, о которых так и говорят: «Это кресло Рубинштейн».

Многое из ее состояния утеряно, но, может быть, в конце жизни ей и не нужно было это состояние: она ни в чем не нуждается, но как будто бы не хочет иметь никакого отношения к материальному. Рядом с ней две служанки, в Париже – секретарь. Если она хочет поехать в Париж, то секретарь присылает ей билеты и необходимую сумму денег. Как это странно для той Иды Рубинштейн, которая сама распоряжалась своими несметными богатствами. Она заранее продумывает тот момент, когда ее не станет, отдает распоряжения. Просит, чтобы о ее кончине сообщили через месяц после того, как это случится. На ее могильной плите стоит только дата ее смерти – 1960 год, дата ее рождения так и останется неизвестной. Есть только две буквы – И.Р.

Ида Рубинштейн могла бы позволить себе красиво жить и ничего не делать, но она отдала на службу искусству и свой талант, и свою энергию, и свои средства. Конечно, среди ее проектов были и удачи, и неудачи. Наверное, можно проявить снисхождение и простить ей промахи и неудачи, потому что в результате ее неутомимой деятельности появились на свет такие невероятные и бесспорные шедевры, как «Болеро» и «Поцелуй Феи» Равеля, «Жанна на костре» Онеггера и многие-многие другие...

Для меня Ида Рубинштейн навсегда останется большой загадкой, независимо от того, что я узнаю все новые и новые подробности ее удивительной, невероятной жизни; загадкой, подарившей миру столько уникальных сюжетов, музыкальных произведений, которых не случилось бы без нее. Один из моих танцевальных номеров называется «Кто есть Ида?», и рядом с ее жизнью, моим отношением к ее жизни, я снова задаю вопрос: «Кто есть Ида?»

Айседора Дункан (1877–1927)

Мне грустно на тебя смотреть, какая боль, какая жалость!
Знать, только ивовая медь нам в сентябре с тобой осталась.
Чужие губы разнесли твое тепло и трепет тела,
Как будто дождик моросит с души, немного омертвелой.
Ну, что ж! Я не боюсь его. Иная радость мне открылась.
Ведь не осталось ничего, как только желтый тлен и сырость.
Ведь и себя я не сберег для тихой жизни, для улыбок.
Так мало пройдено дорог, так много сделано ошибок.

Эти стихи Сергей Есенин посвятил удивительной, незаурядной женщине – Айседоре Дункан. Она не была классической балериной, но ее жизненный путь так много дал академическому балету и развитию разных жанров искусства.

Имя Айседоры Дункан поистине легендарно: выдающаяся американская танцовщица, новатор и реформатор танцевального искусства, основоположница свободной пластики. Это имя знают во всем мире. Мы, живущие в России, чаще всего связываем его с Сергеем Есениным – это естественно, потому что это была очень большая и значимая часть ее жизни. Но вся ее жизнь настолько богата событиями, невероятными перипетиями – ее романы, фантазии, творчество, новаторство – всего так много, что вполне хватило бы на несколько жизней. И еще там очень много трагедий...

Айседору Дункан писали и лепили практически все выдающиеся художники и скульпторы ее времени. Знаменитый театр на Елисейских Полях украшен барельефами с изображением танца Айседоры Дункан. Ее портретировал Бакст, ее лепил Роден. А по силе воздействия на зрителей, пожалуй, ее можно сравнить с Анной Павловой или столь близкой и любимой нами Майей Плисецкой. Не случайно Морис Бежар в 1976 году создал для Майи Плисецкой монобалет «Айседора». Спектакль, в котором Плисецкая была великолепна! К образу Айседоры обращался и английский хореограф Фредерик Аштон – он поставил свою «Айседору» для английской балерины Линн Сеймур.

И в мою жизнь Айседора тоже несколько раз очень активно «стучалась» – я получала приглашения сыграть ее в драматическом спектакле, в кино. Но каждый раз спектакль затрагивал непростой период жизни Дункан и Есенина, и если возможно выстроить траекторию, то это, наверное, траектория вниз. А мне наиболее интересна она была именно в начале своей карьеры, когда ее идеи, ее новаторство только складывались. Однажды случай свел меня с литовским режиссером Йонасом Вайткусом. Мы разговорились, и я пожаловалась ему, что мне предложили сыграть Айседору, но так тяжело «входить» в этот негармоничный период ее жизни, и намного больше меня интересует ее творчество, чем отношения с Есениным. И тогда Йонас произнес потрясающую фразу: «Да, конечно, ведь самое главное – постараться понять, как из жизни, из быта, из реального возникает творчество. Как оно возникает из стакана воды, из звона бокалов, как у этой необыкновенной женщины рождались пластические образы из окружающего ее мира?» Мне эта мысль показалась грандиозной – она многое открыла мне в самом образе Айседоры Дункан.

Любопытно, что в предисловии к своей книге «Моя жизнь» она пишет: «Очень мало правды можно ждать от любой автобиографии». Наверное, это ключ к книге. И только в конце своей жизни Айседора Дункан признается, что это единственная вещь, которую она сделала исключительно для денег. Когда я прочитала эту автобиографическую книгу, то подумала: «Что может быть интересного в этой толстой тетке, которая, не владея никакой техникой, отри-

чая всякий профессионализм, полуголая скакала по сцене? Может быть, это был просто эпатаж?» Эта мысль так и осталась без ответа. Но время шло, жизнь часто ставила меня перед размышлениями об Айседоре Дункан, и мои впечатления и мысли кардинально изменились. Судьба ее трагична, но ее личность и вклад в развитие хореографического искусства, в изменение отношения к хореографии на сцене – к тому, под какую музыку можно и нужно существовать в танце – невероятно велики. И какими бы эпитетами ни награждали эту женщину на протяжении всей ее жизни – это были и немыслимые восторги, к ее ногам склонялись величайшие умы того времени, были и невероятные обвинения, многих она шокировала, – но никто не мог обвинить ее в отсутствии таланта.

Она родилась в Сан-Франциско в 1877 году. Ее настоящее имя – Изадора. Но когда она впервые приехала в Москву, ее сразу называли Айседорой. Ее детство было очень необычным. Если ей задавали вопрос о том, когда она начала танцевать, она отвечала: «В утробе матери, под влиянием устриц и шампанского». Вероятнее всего, у ее матери, учительницы музыки, не было средств ни на то, ни на другое – отец оставил семью с четырьмя детьми. Айседора была младшей, но, по ее словам, самой смелой. Жизнь семьи была необыкновенна: мать внушала детям, что можно прожить без хлеба, но нельзя прожить без музыки, поэзии, литературы и, конечно, танца. Дома много музицировали, пели, декламировали стихи, создавали собственный домашний театр. Дунканы жили бедно, но интересно.

Шестилетняя Айседора танцевала очень необычно. Ее единственный урок академического балета закончился удивительно: когда педагог попытался вывернуть ее ножки в первую позицию и попросил ее подняться на полупальцы, она с возмущением просьбу отвергла, сказав, что это уродство и заниматься этим она не будет никогда! Зато в этом же возрасте она начала сама давать уроки соседским девочкам. Школу она оставила так же моментально, как и академический балет, в тринадцать лет, сказав: «Какой в этом смысл?» И серьезно занялась музыкой и танцами.

Выступать она начала в четырнадцать лет в Чикаго и Нью-Йорке. Это было ужасно: она вынуждена была участвовать в массовых танцах, за которые ей платили десять долларов в неделю. Этого семье хватало на пропитание, но Айседора сразу же поняла, что это не для нее. Она пробует декламировать, петь, и опять все не то. В конце концов, она сама о себе заявила: «Что вы делаете? Почему вы не можете использовать мой гений?» Удивительная убежденность в своей гениальности сопровождала ее всю жизнь.

В Америке Айседора начала посещать студии Франсуа Дельсарта – педагога, в основе занятий которого лежала пластическая гимнастика, соединенная с актерским мастерством. Но все это была только база для ее собственных размышлений, потому что гений внутри ее самой, наверное, перерабатывал всю информацию совершенно нетрадиционно, невероятным образом. Главное, в чем начинает экспериментировать Айседора – пробует пластически интерпретировать музыку и, конечно, много импровизирует. Импровизирует движениями из разных танцев, иногда из гимнастики, хотя она всегда говорила, что гимнастикой не занималась никогда. А сама декларировала следующее: «Источником вдохновения мне служат деревья, волны, облака, чувства, соединяющие симпатии и страсть». Из этих импровизаций Айседора придумывала себе танцы. Она давала объявление в газеты и получала предложения выступать на семейных праздниках в богатых домах. Мать аккомпанировала ей, и под известную музыку классических композиторов она танцевала свои маленькие танцы. Ее первые танцы назывались «Танец веселья», «Дух весны», и с ними она получила первые признания и аплодисменты. Но, увы, эти выступления всегда заканчивались милыми словами и ужином на кухне с прислугой. И она поняла: «Успех возможен только в Европе».

И в мае 1899 года семья Дункан в полном составе на грузовом судне отравилась в Европу. В своих мемуарах она писала, что этому предшествовал пожар дома, и это было символическое сжигание мостов. Но вполне возможно, это был просто образ. Они плыли в Европу в отсеке

для перевозки скота. Спустя много лет, когда она уже путешествовала на роскошных лайнерах в каютах первого класса, то с улыбкой вспоминала ту первую поездку. А пока впереди – только волнение и неизвестность.

Семья Айседоры Дункан прибыла в Лондон. И тут случай улыбнулся ей: она узнала, что богатая американка устраивает у себя званые вечера. Айседора явилась в дом, предложила свои услуги, начала танцевать и имела там огромный успех. Появились первые знакомства, связи, круг ее почитателей постепенно расширялся, и родилась идея сделать сольную программу.

Но сольная программа – это очень непросто. В течение всего вечера выступать одной – физически и эмоционально это огромная нагрузка. Но Айседора ничего не боялась: она будет первой, кто решится танцевать под классическую музыку, первой, кто будет танцевать целиком симфонии Бетховена, большие фрагменты опер Глюка, оперы Вагнера, музыку Шопена и многих других композиторов. Свои программы она назвала «Свободным танцем». Для этого ей понадобился новый образ, и Айседора раз и навсегда отказывается от балетного костюма. Так как идеалом красоты для нее всегда служила античность, она оделась в греческую тунику, отказалась от обуви и выходила на сцену босая, часто с распущенными волосами. Это был шок! Невероятно, когда на сцене зритель видит женщину в отсутствие трико, с голыми ногами, в тунике, едва скрывающей тело, простоволосую, но потрясающе интересную. На первый взгляд ее танец совсем непривлекателен: он состоит из бега на полупальцах, из разных шагов, из простых, но грациозных поз, легких прыжков. Ее культ – естественность. Сама она говорила: «Нет ничего более ужасного и жалкого, чем жест без назначения и цели». Этот принцип Айседора возвела для себя в абсолют. Возможно, в наше время это звучит обычно, но если сегодня на академическом балетном спектакле вам скучно – значит, артисты на сцене отошли от этого принципа, потому что никогда не может быть скучен балет или любое движение, когда оно наполнено мыслью.

Приведу некоторые впечатления из моей жизни. Одно из них случилось в Париже, в престижном концертном зале, где выступала современная, очень модная труппа. Зал был переполнен. Артисты танцевали в стиле свободной пластики, они были босы, у них отсутствовала профессиональная подготовка, и они создавали некий свой мир. Так же, как Айседора, они двигались перебежками, делали некие позы, иногда танцовщицу поднимали и бросали, и она падала, как ей было удобно... Одним словом, они существовали в свободном пространстве пластики. Но это было невероятно скучно, невероятно! И хотя зал в конце аплодировал, захлебываясь от восторга, я с недоумением смотрела по сторонам и думала, что люди аплодируют, чтобы не показаться... глупыми. Потому что это было очень неинтересно, и, наверное, они сами боялись собственных впечатлений.

Совсем другое впечатление у меня сложилось много лет назад на гастролях в Греции. Мы пришли в гости к человеку, который не имел никакого отношения к балету. Это был ювелир, который делал большие скидки всем артистам балета, потому что он беззаветно любил балет. В его доме оказались музыкальные инструменты, и кто-то из наших артистов заиграл на гитаре, кто-то – на пианино, мы танцевали. И вдруг полный и не очень молодой хозяин вечера сказал: «А сейчас я вам станцую». Признаться, мы были ошеломлены. Можно было предположить, что он станцует греческий или заливчатский народный танец, но то, что произошло дальше – было чудом. Он включил магнитофон, и зазвучало белое адажио «Лебединого озера». Он взял белый платок, и началась магия: от него нельзя было оторвать глаз. Он совсем не пытался подражать балету, это было абсолютно далеко от того, о чем написана музыка Чайковского, но было такое глубокое сопереживание, такое невероятно оригинальное прочтение этой музыки во всей ее глубине, что забыть его танец было невозможно.

Движение, соединенное с мыслью, не может быть неинтересным! И революцию в этом произвела именно Дункан – она первая показала, что движение, наполненное содержанием и существующее параллельно или в глубине с музыкой и передающее смысл и существо звуча-

щей музыки, является действительно невероятно интересным. Подхватив ее открытие, артисты академического балета очень быстро перегнали Дункан. Выступления Айседоры в России произвели огромное впечатление и на новаторов балета – Михаила Фокина и Александра Горского. Да, они обогнали ее, но она была – первой. Уже в первых европейских рецензиях писали: «Дункан танцует невиданно просто, естественно, как будто играет на лугу, и всем своим танцем она борется с обветшалым балетом. В этих жестах и прыжках, взмахх ног – столько экспрессии!» Айседора Дункан стала родоначальницей нового танца – танца модерн.

В это же время складывалась ее внутренняя философия – она выступала как ярый враг балета и сама говорила: «Я – враг балета, который считаю фальшивым и нелепым искусством. Я – выразительница красоты. Не называйте меня танцовщицей. Когда я танцую босая, я принимаю греческие позы, как раз они являются естественными положениями». Айседора Дункан соединяла образ, который рождался в ней, с движением и всем своим телом заставляла зрителей зримо ощущать ту музыку, к которой она обращалась.

В 1900 году она переправилась через Ла-Манш и явилась покорять Париж. Время было удачное: в Париже проходила Всемирная выставка, и туда съехался весь мир. Дункан никогда не упускала возможности посетить музей и вдохновиться искусством живописи. В одном из павильонов она познакомилась со своим первым импресарио Чарльзом Галле. В Париже вокруг нее сложился круг удивительных почитателей, среди которых Огюст Роден, братья Люмьер, которые пригласили ее сниматься в кино. Среди ее почитателей – писатели, художники, актриса Сара Бернар. Материальные дела Дункан начали поправляться, и вместе с семьей она решила поехать в Грецию, которая всегда манила ее. В душе она строила воздушные замки, которые всегда разбивались, но она не переставала их строить и следовать за своей мечтой.

Итак, Айседора в Греции. Она ходит по улицам в греческом хитоне, она танцует в Акрополе, чтобы напитаться этим духом самой. Она покупает участок земли: ее мечта – построить храм и создать в нем балетную школу. Она «обтанцовывает» несуществующий фундамент. Ей казалось, что постройка этого здания принесет ей особое счастье. Строительство началось, но скоро стало понятно, что в радиусе нескольких километров нет воды, и Айседоре пришлось распрощаться со своей идеей.

Однажды Айседора Дункан участвовала в гастролях танцовщицы Лои Фуллер, они вместе создали спектакль. Возможно, это было для нее показательным, чтобы еще раз убедиться, что она не может соседствовать ни с кем, она – одиночка. На гастролях в Вене к Айседоре подошел импресарио Александр Гросс и предложил контракт на сольные программы в Будапеште.

Шел 1902 год. Вокруг Дункан снова круг почитателей, не таких именитых, как в Париже, но зато студенты – люди, очень увлеченные ее танцем, ее спектаклями. Перед началом спектакля Дункан выступала с маленькой речью: «Я хочу, чтобы люди стали здоровыми и красивыми, хочу вернуть миру утраченную гармонию. Волны, ветер, земля находятся в гармонии. Дикая животные, лишенные свободы, теряют способность двигаться в гармонии с природой. Так и я, танцовщица, не буду танцевать для вас в облинии нимфы или феи, но буду танцевать как женщина во всем величии и чистоте». Дункан почитала Ницше и особенно его труд «Рождение трагедии из духа музыки». Она называла эту работу своей библией и не расставалась с ней всю жизнь. Она взяла Ницше на щит, ей особо нравилась идея высочайшего ума в свободном теле.

Лето 1904 года Дункан провела в Байройте, где слушала оперы Вагнера. Она познакомилась с вдовой Вагнера – Козимой, дочерью Листа. Танцевала в опере «Тангейзер». Чопорная мадам Вагнер пыталась прислать ей сорочку, чтобы она надела ее под прозрачную тунику, но Айседора и не подумала этого сделать – она танцевала, как всегда, уверенная в своей правоте и безупречности своей наготы. С тех пор Вагнер стал одним из любимых ее композиторов. Она говорила, что источником ее искусства были Бетховен, Вагнер и Ницше: Бетховен открыл ей ритм, Вагнер – форму, а Ницше – душу. И еще она скажет, что ее религия – это танец.

На гастролях в Германии случилось невероятное: немецкая публика просто сходила с ума от того, что делала Айседора. Это удивительное качество немецкого зрителя, которое я для себя открыла, когда слушала многочасовые оперы Вагнера в Мюнхене. Я была удивлена тем, как публика слушает – затаив дыхание, не шелохнувшись, удивительно романтично воспринимая это действо. В антракте эта же публика с удовольствием употребляла пиво с сосисками, а потом – опять была готова поддаться этому обману и подняться на очень большую высоту романтичности. Немецкая публика, как никакая другая, всегда превозносила Айседору. Можно сказать, что это был пик ее жизни, который немного свел и ее с ума, потому что такого поклонения она не ожидала: несмотря на то, что внутренне она считала себя гением, все-таки была не совсем готова к нему. Это еще один феномен. Сама она об этом периоде жизни говорила: «Я как Наполеон – брала города штурмом. В Берлине после двухчасового выступления публика отказалась покинуть театр, требуя бесконечных повторений. И под конец в порыве исступления зрители взобрались за рампу. Сотни студентов вскарабкались на сцену, и мне грозила опасность быть раздавленной насмерть слишком пылким поклонением. В течение многих последующих вечеров они выпрягали лошадей моей кареты и с триумфом везли меня по улицам к гостинице».

Для своих выступлений Айседора придумывала удивительные обрамления. Голубые кулисы, голубой задник, голубое пространство – и движущаяся легкая фигура в светлом хитоне. Это она придумала еще в детстве и была удивлена, когда в Германии ее обвинили в плагиате. Обвинения она услышала от известнейшего немецкого режиссера и сценографа Гордона Крэга. Они встретились в 1904 году, и она вспоминала: «Во время танца я не обращаю внимания на зрителей, но в этот вечер я увидела человека. Весь вечер я физически чувствовала его присутствие. По окончании спектакля в мою уборную вошло прекрасное, но сердитое существо:

– Вы чудесны! – воскликнул он. – Вы удивительны! Но зачем вы украли мои идеи и эти декорации?

– О чем вы говорите? Это мои голубые занавеси, я придумала перед ними танцевать, когда мне было пять лет.

– Нет, это моя идея! Это принадлежит мне! Но именно вы – та, которую я представлял в моих декорациях.

Крэг был высок и гибок, с чудным лицом, его глаза сверкали огнем под стеклами очков. Он производил впечатление слабости и нежности».

Они, действительно, во многом были похожи: оба – реформаторы театра, оба находились в бесконечном поиске. Гордон Крэг сыграет большую роль в ее жизни – он станет отцом ее дочери. Его, единственного, в своих воспоминаниях она назовет настоящим именем. «Я нашла плоть своей плоти и кровь своей крови», – писала Айседора. А он восклицал: «Ты – моя сестра, и я чувствую что-то преступное в нашей любви!»

Крэг был не первым возлюбленным Айседоры. Первого мужчину Дункан в своих воспоминаниях называла «Ромео»: это был актер Венгерского королевского театра Оскар Бележий, и он много раз играл этого шекспировского героя. Но роман был недолгим. А Крэгу и Дункан было интересно друг с другом, они много спорили. Спорили о театре: Крэг проповедовал современные теперь теории растворения актера в пространстве режиссера, когда актер становится краской в руках режиссера (сегодня мы можем это видеть практически везде). А Дункан, будучи яркой личностью, не могла с этим согласиться: она считала, что актер, пусть танцующий, всегда – Его величество Актер. Различались и взгляды на семью: Айседора декларировала отказ от законного брака. Когда у них родилась дочь, отец дал ей поэтичное ирландское имя Дейдра. Айседора считала, что женщина имеет право иметь детей, но зачем ей иметь мужа, если она не может быть уверенной, что он станет хорошим отцом. Однако расставание с

Крѣгом стало большим ударом для нее. Она писала: «Я никогда не изменяла своим привязанностям и никогда не покинула ни одного из них, если бы они сохранили мне верность».

Все больше и больше Айседору влекла мечта о школе. Возможно, это была главная утopia ее жизни – она хотела воспитывать детей в духе античной красоты: «Прежде всего я научу маленьких детей дышать, вибрировать, чувствовать. Научу ребенка поднимать руки к небу, чтобы в этом движении он постигал бесконечность вселенной. Учить ребенка чудесам и красоте окружающего, его бесконечного движения. А разве можно научить танцу? У кого есть призвание – тот просто танцует, живет танцем». Такова была программа школы. А когда у Дункан спрашивали, как она собирается этого добиваться, она говорила: «Это так просто». А как, она не могла ответить. Но была убеждена, что она знает – как.

Первую свою школу Айседора открыла в Берлине. Она набрала девочек на полный пансион, но средств катастрофически не хватало. Хотя она много зарабатывала, гонорары таяли на глазах. «Я хочу сохранить школу. Мне нужен меценат», – говорила она. И этот меценат в ее жизни появился. В своих воспоминаниях Айседора Дункан называла его Лоэнгрин – рыцарь-спаситель. Это был Парис Юджин Зингер, сын производителя швейных машин. С этого момента Айседора входит в полосу роскошной жизни. Помимо того, что Зингер взял на себя расходы по содержанию школы, он устраивал приемы, ужины, путешествия на яхтах. Айседора начала одеваться у Поля Пуаре и стала одной из любимейших его моделей. Именно для нее он отказался от корсетов и создал туалеты на основе греческой туники и природных локальных цветов. Зингер будет помогать ей еще долго, даже после того, как они окончательно расстанутся. В 1910 году у пары родился сын Патрик, прелестный настолько, что в годовалом возрасте его изображение будет появляться в рекламе французского мыла.

Январь 1913 года стал трагичным для Айседоры Дункан. В это время она много гастролировала по миру, долго не видела детей. В Париже Айседора собрала всю семью – приехали ее дети, мать, сестра, братья. В один из выходных дней она отправила детей на машине в Версаль, а сама осталась в студии. Она была беззаботна, ни о чем не подозревала, вечером ее ждал ужин с Зингером. И вдруг раздался страшный крик: «Дети погибли!» Это была нелепая, трагическая катастрофа: на мосту у автомобиля заглох мотор, водитель вышел из машины, не поставив ее на ручную тормоз, неожиданно машина с детьми покатила и рухнула в Сену.

Волосы Айседоры побелели за один день. Она очень долго не могла вернуться к выступлениям. Думала, что не вернется никогда. Она не знала, что теперь делать со своей жизнью. Давняя подруга Элеонора Дузе позвала ее приехать в Италию, чтобы отвлечься. В Италии Айседора решилась на безумство: она забеременела от случайного мужчины, что окончательно привело к разрыву с Зингером. Ей казалось, что это поможет вернуть ее к жизни. Но когда родился мальчик, он не прожил и нескольких часов. Это было 1 августа 1914 года. В этот день во Франции была объявлена всеобщая мобилизация – началась Первая мировая война.

Во время войны Айседора с девочками из своей школы отправилась в турне по Америке, где она была вынуждена вернуться на сцену. Но все ее возвращения на Родину ни разу не принесли ей удовлетворения. Она никогда не будет признана на Родине. Турне было неудачным: никто не питал к ней теплых чувств, никто не пытался понять ее творчество. Это показательно – возможно, дух Америки не соответствовал духу творчества Дункан. В творчестве своем она была абсолютным гением, и на сцене она была гением духовного порядка, что совершенно не нужно было американскому зрителю того времени.

В это время в России произошла революция, которую Айседора восторженно приветствовала. Будучи в душе революционеркой, она не могла иначе отнестись к этому событию. Может быть, поэтому для нее особо откроется пролетарская Россия.

Появление Дункан в России – событие, безусловно, историческое. Она со своим свободным танцем обозначила новый путь и, можно сказать, начала новую историю танцевального развития. Впервые на гастроли в Россию Дункан приехала в 1905 году. Приехала по контракту,

уже в статусе «звезды». Она была молода и полна сил. Такой Айседоре рукоплескали Петербург и Москва. В числе ее почитателей были и студенты, и интеллигенция, и те, кто никогда не видел академический балет, и те, кто невероятно любил его. Концерты ее собирали полные залы. Чаще всего она танцевала на сцене Дворянских собраний Москвы и Петербурга. Философов, деятелей театра, поэтов-символистов, художников «Мира искусства» – всех можно было увидеть на ее спектаклях. Им нравилось, что Айседора, как и они, черпает в античности свое вдохновение, а их вдохновляло свободное тело Айседоры.

Завязалась ее дружба со Станиславским, который говорил: «Дункан – мыслитель. Я спросил, у кого она училась танцам? Она ответила: «У Терпсихоры. Я танцевала с того момента, как научилась стоять на ногах. Танцую всю жизнь, а прежде, чем идти на сцену, я должна вложить себе в душу какой-то мотор. Он начинает внутри работать, и тогда руки, ноги и тело помимо воли моей будут двигаться». Это – удивительное описание ее собственного метода танца, некоего настроения, концентрации, которая шла, безусловно, от музыки, которую ей предстояло интерпретировать. И только когда ее сосредоточенность, ее умение настраиваться на частоту, созвучную музыке, начинали работать, только тогда она начинала двигаться.

Поклонниками Дункан в то время были и деятели балетного театра. Среди них – хореографы Александр Горский и Михаил Фокин. «Танцы Дункан привели меня в такой восторг! Я нашел в них элементы того, что сам проповедовал», – говорил Фокин. И, конечно, ее горячо приветствовал Дягилев, он задавал тон в обществе. Айседора в ее первые приезды в Россию была в невероятной моде. С ней знакомятся «звезды» Мариинской сцены Матильда Кшесинская и Анна Павлова. Сама Дункан забавно описывает эти встречи: «Меня посетила маленькая дама, закутанная в соболя, украшенная бриллиантами и жемчугом. К моему изумлению, она назвала себя «балерина Кшесинская», пришла приветствовать меня от имени русского балета и пригласить на спектакль в Мариинский театр. Вечером отапливаемая карета отвезла меня в театр. Я носила сандалии и короткую тунику и, наверное, странно выглядела в ложе среди богачей и аристократов. Я – враг балета, но нельзя не аплодировать русским балеринам». А несколько дней спустя ее пригласила великая Павлова на свой спектакль «Жизель». И опять Дункан вынуждена признать академический балет. Она вспоминала: «Несмотря на то, что движения ее противоречили моему артистическому и человеческому чувству, я горячо аплодировала Павловой. За ужином в доме балерины, который был скромнее дворца Кшесинской, я сидела между Бакстом и Бенуа. Здесь я впервые встретила Дягилева и тут же вступила с ним в горячий спор об искусстве танца».

Что же и как танцует Дункан в ту пору в России? Впечатления зрителей неоднозначны, но среди них есть очень интересные. Вот что вспоминал Максимилиан Волошин: «Почти нагая, прикрытая только прозрачной туникой, легкой, как ткани на нимфах Боттичелли... Ее пальцы зацветают на концах рук, как завязи белых лилий на статуе Бернини. В основе ее танца – природное чувство ритма. Она – вне канонов красоты. Трагическая, с лицом ребенка дает бетховенский вечер, танцует Седьмую симфонию и Лунную сонату».

Итак, она танцует Седьмую симфонию Бетховена, она устраивает шопеновский вечер, наполненный вальсами, мазурками, ноктюрнами. Она выступает и никого не оставляет равнодушным. Она, действительно, переворачивает привычные устои отношения к танцу. Доказывает, что танцевать на великую классическую музыку можно и очень интересно. Хореографом своих номеров и спектаклей всегда была она сама, и сама же была самым большим вдохновением для себя. Поэтому все, что она делала – это импровизация на тему ей самой близких образов, впечатлений, мыслей. Все, кто это видел, оставались под огромным впечатлением. Многие говорили: «Выходит на сцену женщина – крупноватая, с крупными ногами, почти голая, но начинает танцевать и – захватывает зал».

Если настроиться на волну Айседоры и задуматься, как это у нее происходило, то можно попробовать это сделать (хотя бы в качестве эксперимента). Возможно, слушая прелюдию

Шопена, она настраивалась на ее лад. Или вдохновением вечера для нее становился подаренный накануне цветок, и сегодня она могла срывать лепестки этого цветка – ее руки начинали жить, и от этого рождался образ. Завтра она могла в этой же прелюдии прижимать и сохранять этот цветок, и как можно дольше длить аромат цветка, который она вдыхала. Послезавтра в этой же прелюдии ей захотелось побежать с этим цветком.

Феномен и невероятность того, что видел каждый художник, сидящий в зале, – это подтверждение его собственных идей и открытий. Например, Станиславский, работавший над своей системой, основа которой – «происходящее на сцене должно происходить здесь и сейчас». Конечно, он видел подтверждение своих идей. Подтверждение своих открытий могли видеть художники из «Мира искусства» в том, как существовала Айседора, поэтому им хотелось запечатлеть ее облик в рисунках. Балетные артисты и хореографы, как Фокин, не могли не вынести с ее спектаклей потрясение и убежденность в правильном пути их самих. Например, я танцевала номер в хореографии Анны Павловой на музыку романса Рубинштейна «Ночь», и этот номер явно поставлен под впечатлением от танцев Айседоры Дункан: вся пластика, античный хитон, покрывало, в котором сначала выходила Павлова, и гирлянды цветов, которые она разбрасывала по ходу номера, – все это абсолютные веяния Дункан. Думаю, что ни один из артистов балета того времени не остался равнодушным к тому, что видел на спектаклях Айседоры. Они могли говорить, что все довольно просто с точки зрения хореографии, но у ее танцев, кому-то казавшихся дилетантскими, был ореол мистики. В ее пластических ходах, взлетах, падениях, жестах, можно было увидеть то борьбу, то мольбу...

После Айседора приезжала в Россию в 1907, 1909 годах, потом – в 1911 и 1914-м и затем – в 1917 году. Дункан писала в Россию письма, полные симпатии к Советской России, к революции и большевикам. Она выражала надежду в который раз открыть свою школу. И в 1921 году Айседора получила долгожданный ответ: «...Одно только советское правительство может Вас понять. Приезжайте, мы создадим вашу школу».

Конечно, Дункан собралась в Россию. Она уже немолода, погрузнела, ее сценическая карьера подошла к закату. Наверное, для ее стиля существования на сцене юность и легкость тела восполняли отсутствие профессионализма и были ключом к сердцам зрителей. Хотя дух ее по-прежнему был творческим и горел, но форму, конечно, зритель хотел видеть другую. Итак, Айседора в России: «Я шагнула на палубу, покинув свое прошлое, без платья. Хотелось жить в красной блузе среди товарищей в идеальном государстве коммунизма. Сердце трепетало от радости – вот он, новый мир, он уже создан. Мое творчество и жизнь станут частицей прекрасного будущего». С этой патетики началась самая тяжелая пора ее жизни. Жизнь пошла по нисходящей, и как трагично то, что она этого не понимала или не хотела понимать. Символично, что написанная ею книга «Моя жизнь» заканчивается именно на этом периоде. Дальнейшее нам известно уже не из ее воспоминаний.

В Москву Дункан приехала вместе с приемной дочерью и ученицей Ирмой Эрих-Гримм. Их никто не встретил, и они сами добрались до гостиницы «Савой». Оттуда позвонили Луначарскому, а нарком просвещения знал Айседору-танцовщицу, когда она была еще юной. По распоряжению Луначарского ей нашли пристанище в доме гастролирующей тогда балерины Екатерины Гельцер. При встрече Луначарский увидел перед собой женщину, которая много пережила. Она пополнела, стала красить волосы, поседевшие после смерти детей, в темно-рыжий цвет, но у нее по-прежнему были фаянсово-голубые, очень наивные, ласковые глаза. Она уверяла, что ей ничего не нужно, что она готова есть хлеб и воду, и говорила: «Дайте мне тысячу детей из пролетарских семей, и я сделаю из них настоящих людей. Все мои надежды на революцию, на товарищей. Ничего, что вы бедны и что вокруг голод. Мы будем танцевать!» Слезы лились потоком из ее глаз, когда она это говорила, но школа все-таки состоялась. Дункан набрала пятьдесят девочек из неимущих семей, Луначарский нашел для нее особняк на Пречистенке, а действительность Айседора начала воспринимать как безостановочный карна-

вал. Она носила шинель и платок, включила в свои программы «Интернационал» и «Марсельезу» и заявляла, что коммунисткой она была с детства. Она била себя в грудь и кричала: «Я – Красная, Красная!», и гордилась букетом цветов, который прислал ей Ленин.

Думаю, что для детей того голодного времени ее школа была каким-то островком красоты и гармонии. Они хотя бы не слушали ужасные разгульные уличные песни, а пытались понять музыку Шопена и Бетховена. Может быть, в этом было спасение.

Когда Айседора впервые выступила на сцене Большого театра с оркестром, которым дирижировал Голованов, это был невероятный успех. Учениц ее школы стали трогательно называть «дунканятами». Сама она практически уже не танцевала, а скорее мимировала под музыку Бетховена и Чайковского, и из зала раздавались крики: «Айседора, живи у нас! Танцуй с нами!»

Да, мечта Айседоры – школа – осуществилась, но денег опять катастрофически не хватало. Советское правительство недолго пеклось об этой школе. В Москве было жить тяжело, и Дункан решила уехать в Европу, чтобы заработать на содержание своих «дунканят». И именно в этот момент в ее жизни появляется серьезный повод, чтобы остаться: им стал русский поэт Сергей Есенин.

Их первую встречу очевидцы описывают по-разному. В тот вечер Дункан выступала в студии художника Якулова, куда приехал и Есенин. Айседора увидела прекрасное лицо, обрамленное золотыми кудрями, голубые глаза... Он как-то сразу напомнил ей сына Патрика. То, что случилось – произошло молниеносно: Есенин был покорен ее танцем, она – звучанием его стихов. Только звучанием, ведь она ни слова не понимала по-русски. Она открыла объятия, он упал на колени, прижимая ее к себе, кричал: «Моя! Моя!» А потом пустился вприсядку, чем сразил Айседору окончательно.

Их роман завязался бурно, и Есенин быстро переехал в ее дом на Пречистенку вместе с вещами и шлейфом гуляк – компанией, которая всегда сопровождала его, где бы он ни был. За их обреченной любовью московская интеллигенция следила с интересом и непониманием. Удивительны слова Горького по этому поводу: «Эта знаменитая женщина не первой молодости, приводившая в восторг эстетов, рядом с этим маленьким рязанским поэтом казалась совершенным олицетворением всего того, что ему не нужно». Во всех интервью Айседора уверяла, что поэзия Есенина прекрасна, хотя она воспринимала ее только на слух, пыталась даже танцевать его поэзию.

Любил ли Есенин? Ему – двадцать шесть, ей – сорок пять... Любил ли он ее, или ее славу, ее имя – кто может знать ответ? Сама Айседора говорила: «Всякий раз, когда ко мне приходила новая любовь, то в облике демона, то в облике ангела или простого смертного, я верила, что это – тот единственный, которого я столько ждала». Невероятно, но накануне поездки в Россию она была у гадалки, и та предсказала ей скорое замужество. Айседора расхохоталась и сказала, что она никогда не выйдет замуж – она была убежденной противницей брака. На что гадалка ответила: «Поживем – увидим».

Весной 1922 года Айседора и Есенин отправились в зарубежное турне. Накануне они поженились, и русский поэт Сергей Есенин стал единственным официальным мужем Айседоры Дункан. Может быть, это было сделано потому, что советское правительство опасалось выпустить из страны строптивого поэта, а может быть, для того, чтобы в Америке была возможность жить в одном номере, но – брак был заключен и Айседора взяла двойную фамилию. Она возлагала большие надежды на поездку. Ей казалось, что если она вырвет из привычной среды неугомонного супруга, то он изменится. Но, конечно, этого не произошло.

Поездка оказалась очень непростой: погрузившую Айседору уже не ждал триумф в Европе, Есенин чувствовал себя абсолютно ненужным и непонятым со своими русскими стихами:

Не гляди на ее запястья и с плечей ее льющийся шелк.
Я искал в этой женщине счастья, а нечаянно гибель нашел.
Я не знал, что любовь – зараза, я не знал, что любовь – чума,
Подошла и прищуренным глазом хулигана свела с ума.

Он пустился во все тяжкие, из магазинов на имя Дункан приходили несметные счета, а она только тихо говорила: «Но он же был лишен всего этого, он – как ребенок, нельзя его за это ругать». В Америке все стало еще хуже, потому что Айседору лишили гражданства за связь с «Красными» и подозревали в шпионаже. Крайне неудачные гастроли осложнились запоями Есенина, а в нетрезвом состоянии он распускал руки и звал ее Дунькой. Она лишь отвечала: «Золотая голова». Дункан привезла мужа обратно в Россию, и через некоторое время после бурных ссор они расстались.

После разрыва с Есениным Дункан пыталась забыться в новом турне по югу России. Она проехала по Украине, Кавказу, Средней Азии – ничего хорошего из экстремальных гастролей по нищей стране не вышло. Она вернулась в Москву и нашла свою школу под угрозой закрытия. Тогда Айседора срочно улетела в Берлин, чтобы заработать на школу и спасти положение. Но в Европе уставшую погрузневшую большевичку успех не ждал – все в прошлом. Дункан думала перевести свою школу в Европу, но Луначарский был против и поручил руководство школой Ирме – воспитаннице Айседоры Дункан. Школа просуществовала вплоть до весны 1941 года.

Весть о самоубийстве Есенина застала Айседору за границей. Шел 1926 год. Позже она признавалась: «Я плакала о нем столько долгих часов, что, кажется, он истощил всю мою способность к страданию. Я же прохожу сейчас полосу таких непрерывных невзгод, что меня часто искушает мысль последовать его примеру». Она отказалась от наследства, хотя у нее были права жены, отказалась от авторских прав в пользу его сестер, несмотря на свое тяжелое материальное положение. А чтобы поправить дела – согласилась написать мемуары «Моя жизнь». Ее просили описать «побольше нюансов о любовных приключениях», и можно предположить, что она многое там приукрасила специально, чтобы удовлетворить заказчиков. Напомню, что потом она скажет: «Это единственная вещь, которую я сделала только ради денег».

Айседора вошла в последний год своей жизни. Она пыталась заработать редкими выступлениями, но они уже не приносили ей ни радости, ни ощутимых доходов. А если появлялись деньги – иногда друзья помогали ей – они тут же исчезали... Она писала подруге: «Иногда у меня нет денег на шампунь. Так и живу».

В Ницце завязался ее последний роман с молодым русским пианистом Виктором Серовым. «Мне осталась выпивка да мальчик», – говорила Дункан.

Летом 1927 года Айседора дала последний концерт в Париже и простилась со сценой. «Я больше не танцую», – сказала она после большой программы. В концерте она танцевала вторую часть «Неоконченной симфонии» Шуберта, «Смерть Изольды» Вагнера, «Аве-Марию» Баха – Гуно. Это стало прощанием и со сценой, и с Парижем, и с танцем, и с жизнью...

День 14 сентября 1927 года в Ницце выдался жарким. Айседора решила прокатиться на гоночном автомобиле «Бугатти». Сиденья в автомобиле были низкие, на уровне колес. В предвкушении новых ощущений она, нарядная, села в автомобиль, набросила красную шаль с длинной бахромой и произнесла последние, пророческие слова: «Прощайте, друзья! Я иду к славе!» Неожиданно шарф, слетев с плеча, намотался на колесо, и Айседора Дункан была задушена этим шарфом в то же мгновение, как машина тронулась с места.

Пророческими словами и нелепейшей смертью 50-летняя Айседора поставила последнюю точку в своей яркой и странной жизни. Странной своими утопическими идеями, ведь она так и не поняла – создавая свои утопии и свою религию, она открывала дверь в никуда. Она

так и не осмыслила то, как из-под ее ног выбивались ступени, она не раскрыла глаза навстречу реальности, и, увы, эта гениальная женщина потеряла все, так и не найдя истинного смысла применения своего таланта. В некрологе Жан Кокто напишет: «Конец Айседоры превосходен. Он явился ужасом, после которого остаешься спокойным».

Айседора Дункан стала легендой. Неудивительно, что после нее не осталось учениц. Это тоже знак – она была феноменальна и одинока. У нее нет последователей, и школа ее забыта. «Я не выдумывала мой танец, – неоднократно повторяла она, – он существовал до меня, но пребывал во сне. Я лишь открыла и пробудила его».

В есенинской поэзии нашлось не так много места для Айседоры, и это в большей степени горькие и разочарованные стихи:

Не знаю, не помню, в одном селе,
А может, в Калуге, а может, в Рязани,
Жил мальчик в простой крестьянской семье,
Желтоволосый, с голубыми глазами...
И вот стал он взрослым, к тому ж поэт,
Хоть с небольшой, но ухватистой силою,
И какую-то женщину сорока с лишним лет
Называл скверной девочкой и своею милою.

Санкт-Петербург – Ленинград

Анна Павлова (1881–1931)

Имя Анны Павловой для тех, кто связан с искусством балета, сродни имени Пушкина в литературе. Как у каждого человека есть свой Пушкин, так у каждого человека есть и своя Павлова. Она по праву стала символом русского балета, ее роль в нем неоценима.

Мое детство, да и вся жизнь пронизана ее образами и мыслями, и ее музыкой, разговорами о ней. В доме моих родителей, мамы – актрисы Маргариты Жигуновой-Лиєпа и отца Мариса Лиєпы, хранилось много реликвий, связанных с этой удивительной балериной. С детства я помню рисунок ножки Анны Павловой, множество ее прекрасных портретов, в коллекции отца хранился веер, принадлежавший некогда этой замечательной балерине.

Несмотря на то, что мировая печать уделяла Павловой внимания больше, чем любой другой балерине, жившей до или после нее, ее артистическая деятельность и личная жизнь весьма редко давали пищу для сенсаций. Почему же тогда интересна ее жизнь? Жизнь, которую не коснулась сплетня, жизнь, которая отмечена одной, вовсе не возбуждающей всеобщего интереса чертой, – беззаветной любовью к искусству. Ее жизнь действительно окутана тайной, и в ней много недосказанности, начиная с года ее рождения, который в разных источниках варьируется от 1881 до 1885 года. Отец – по разным сведениям – отставной солдат лейб-гвардии Преображенского полка или еврейский банкир. Отчество ее – Матвеевна, а по другим источникам – Павловна. В десять лет она поступает в Императорское театральное училище Санкт-Петербурга. Для незаконнорожденной девочки государственный пансион полного обеспечения, где еще обучали профессии, был спасением.

Анна Павлова писала: «Мать моя была очень религиозной женщиной, она и меня научила креститься и молиться перед иконами. Богородица с печальным кротким ликом, глядевшая на меня из серебряной ризы, стала моим другом. Каждое утро и каждый вечер я разговаривала с ней, поверяя ей все свои детские радости и горести. Мы были бедны, очень бедны, но мама всегда ухитрялась по большим праздникам доставить мне какое-нибудь удовольствие. На Пасху – огромное яйцо, начиненное игрушками, на Рождество – елочку, увешанную золотыми орехами. А раз, когда мне было восемь лет, она объявила, что мы поедем в Мариинский театр. Я взволновалась, я никогда еще не была в театре и допытывалась у матери, что же там будут представлять. Она рассказала мне в ответ сказку о Спящей красавице, которую я очень любила и которую мама рассказывала мне уже сто тысяч раз. Только что выпавший снег сверкал при свете фонарей, когда мы ехали в Мариинский, и сани наши бесшумно скользили по замерзшей дороге. Я, счастливая, прижалась к матери, которая обняла меня, говоря: «Вот ты и увидишь волшебниц». Еще несколько минут, и передо мной открылся неведомый мир... Когда взвился занавес, открыв раззолоченную залу дворца, я тихонько вскрикнула от радости и, помню, закрыла лицо, когда на сцену выехала старая злая волшебница в карете, запряженной крысами. Во втором акте толпа мальчиков и девочек танцевала чудесный вальс. «Хотела бы ты так танцевать?» – с улыбкой спросила меня мама. «Нет, не так, я хочу танцевать так, как та красивая дама, что изображает Спящую красавицу. Когда-нибудь и я буду Спящей красавицей, и буду танцевать, как она, в этом самом театре». Мама засмеялась и назвала меня глупенькой, не подозревая, что я нашла свое призвание в жизни».

Так начала свою артистическую жизнь маленькая балерина Анна Павлова. Поступить в Императорскую балетную школу – все равно, что поступить в монастырь. Там царит железная дисциплина: каждое утро в восемь часов подъем, умывание холодной водой, молитва, которую нараспев читает воспитатель, на завтрак – чай и хлеб с маслом, затем урок танцев. Балетный

зал высокий и светлый, на стенах – портреты государя. Занятия продолжаются до полудня, потом – второй завтрак, прогулка, и снова учеба до четырех, затем обед и другие дисциплины – музыка, фехтование, а иногда и репетиции танцев для участия в спектаклях Мариинского театра. Ужин в восемь, а в девять – уже в постели. Отмечу, что жизнь современных маленьких балерин ненамного отличается от распорядка дня, которым жила Анна Павлова. В детстве она была невероятно худа, думаю, что этим она открыла путь совершенно новой эстетике танца на балетной сцене. А в то время, в школе, ее дразнили «Нюра-швабра», поскольку было принято думать, что худоба – враг красоты. Многие считали, что Павлова нуждается в усиленном питании, она и сама от всей души старалась поправиться и глотала рыбий жир.

«Балет не терпит дилетантства», – это слова Павловой. Она, как никто другой, следовала этому девизу всю свою жизнь. В первых шагах в профессии ей очень повезло с педагогами, выдающимися мастерами сцены. Среди ее учителей – первая исполнительница роли Никии в «Баядерке» Екатерина Вазем, первый балетный принц и участник всех премьер Петипа Павел Гердт. Ему суждено было угадать, в чем особенность ее таланта. Все ученицы без исключения, и Павлова тоже, были увлечены виртуозной техникой итальянской балерины Пьерини Леньяни. Именно она первой исполнила 32 фуэте. Но Гердту тяжело было видеть, как Павлова выполняет движения, которые под силу только мускулатуре итальянской танцовщицы. И он советовал ей не стремиться к эффектам, но Павлова была неутомима и позже много работала с итальянцем Энрико Чекетти, чтобы добиться совершенной техники. Хотя, наверное, секрет ее успеха был в том, что техника никогда не вставала на первое место, а Павлова взяла и подчинила технику выразительности.

На четвертом году обучения Анне Павловой, как одной из лучших учениц, дали дебют в бенефисе педагога Христиана Иогансона. Вместе с Михаилом Фокиным они танцевали небольшой дуэт в балете «Дочь фараона». Именно во время этого дебюта стало понятно, каким характером обладает Анна Павлова. Выполняя пируэты, Павлова потеряла контроль над своими движениями и с грохотом упала на суфлерскую будку спиной к зрительному залу. Смех зрителей, однако, ее не смутил, и с улыбкой на лице она склонилась в грациозном реверансе, благодаря публику за внимание, как будто ничего и не произошло и ни о каком несчастном случае не могло быть и речи.

Анна заканчивает Императорское хореографическое училище в 1899 году, в последний год уходящего века, и становится первой танцовщицей Мариинского театра. И это только середина карьерной лестницы: ей предстояло стать еще прима-балериной. Павлова с трепетом будет дебютировать в лучших балетах классического репертуара. Среди них – шедевры Мариуса Петипа «Пахита» и «Дочь фараона», «Баядерка», «Спящая красавица», «Раймонда». Этот хореограф поставил более 60 балетов. Француз по национальности, большую часть жизни он прожил в России и считал ее своей второй Родиной, хотя так и не выучил русский язык. До сих пор балеты Петипа для каждой балерины – это «высший пилотаж» классического танца.

Итак – на пороге XX век. И неутомимый Михаил Фокин, будущий реформатор, а пока частый партнер Анны Павловой, в репетициях спрашивал ее: «Неужели тебе не наскучили эти старые балеты?» Что же такое был старый балет, как мы сейчас можем это понять? И что же казалось таким рутинным Михаилу Фокину? Рутинным казалось то, что форма балета всегда была одна и та же, в третьем акте – дивертисмент с обязательным Па-де-де главных героев, костюмы переходили из одного балета в другой, и можно было не отличить пачку в балете «Баядерка» от пачки в балете «Спящая красавица». Как с юмором замечал Фокин, балерина выходила на сцену с той же прической, с которой принимала вечером гостей у себя дома.

Михаил Фокин начал в 1906 году с постановки школьного спектакля «Сон в летнюю ночь». Своими новаторскими постановками он повел борьбу со всем обветшавшим и устаревшим в старом балете. Он искал для каждого балета свои средства выразительности, добивался единства костюма, игры, мимики, музыки. Считал, что надо использовать музыку классиче-

ских композиторов для балета – Шопена, Бетховена, Моцарта. И Павлова становится идеальным партнером для этих поисков. Она с огромным удовольствием и интересом принимает участие в его первых хореографических опытах. Это были спектакли «Виноградная лоза», «Эвника», «Египетские ночи», «Шопениана». В своих воспоминаниях Фокин рассказывает, как перед премьерой балета «Египетские ночи» он пришел в примерную Анны Павловой и стал наносить смуглый грим на ее руки и шею. Как ни странно, это было совершенно новаторски. И, безусловно, в постановках Фокина Павлова в первый раз смогла дать выход огромному артистическому дарованию, которое будет потом отличать ее во всех выходах на сцену.

Еще в 1907 году, став прима-балериной Мариинского театра, Павлова отправилась в первое самостоятельное турне в Стокгольм – Прагу – Берлин. А в 1909 году состоялись первые знаменитые «Русские сезоны» Сергея Дягилева в Париже, где Анна Павлова исполняла балет Фокина «Павильон Армиды» вместе с Вацлавом Нижинским, а также танцевала в балетах «Шопениана» и «Клеопатра». Именно изображение Павловой работы Валентина Серова украшало афишу первого «Русского сезона» в Париже. Но Павлова надолго не задержалась у Дягилева, в его прекрасной антрепризе. Она не хотела растворяться в великолепных постановках Фокина. Сама она говорила: «Спектакли Фокина так захватывают зрителя, что он уже не смотрит на отдельных исполнителей. Индивидуальность артиста пропадает для него. Париж знает русские балеты в постановках Фокина, но Париж не знает меня». В следующий раз они встретились только в 1913 году, когда Анна Павлова пригласила Михаила Фокина сделать постановки для ее собственной труппы.

Всю свою жизнь Павлова избегала предавать гласности свои личные дела. Правда, однажды она сказала: «Артист должен отказаться от брака, и все же, из уважения к моим английским друзьям, я должна была выйти за него замуж». Он – это Виктор Дандре, предприниматель, обер-прокурор Сената. Видимо, на одном человеке и замыкалась ее личная жизнь. Сначала он был поклонником балерины: именно он подарил ей белый зал с большим портретом Тальони. Потом стал ее возлюбленным и бессменным директором труппы. Они поженились тайно спустя много-много лет, и даже близкие друзья не знали об этом. А когда узнали – для них это было большим сюрпризом. Говорят, что при совершении бракосочетания она сказала ему: «Только не смей никому говорить! Я – Павлова, а никакая-то там мадам Дандре».

Вначале их совместная жизнь была омрачена сложностями в финансовых делах, которые вел Дандре. В результате – долги и долговая тюрьма. И без помощи Павловой Дандре оттуда не выбрался бы. В 1913 году, когда Павлова навсегда покидает Россию, Дандре следует за ней, и они не расстаются всю жизнь: он делил с ней и радости, и трудности гастрольной жизни, пережил ее на тринадцать лет и похоронен рядом с ней. Биография Анны Павловой, которую написал Виктор Дандре, до сих пор остается одним из самых полных интересных свидетельств ее жизни. 1913 год как бы проводит черту в жизни Анны Павловой и делит ее на две части, вторая из которых – жизнь в скитаниях, за границей, вдалеке от Родины. Это был ее выбор. Этот путь принес ей мировую славу, и этот путь она прошла вместе с Виктором Дандре.

Во время гастролей Большого театра в Лондоне в 1989 году я встретила с кураторами Музея Анны Павловой. В то время музей представлял собой всего лишь одну комнату в знаменитом особняке Айви-хаус в пригороде Лондона, где жила и отдыхала Анна Павлова. Лондон и для моего отца всегда был особым городом, там его очень любили. Именно там он получал восторженные рецензии в прессе, именно там написали: «Его мозг танцует, а тело думает». И люди, которые сохранили теплую память о моем отце, пригласили меня в Айви-хаус. Признаться, я ехала туда с трепетом, потому что образ Анны Павловой для меня – особый. Ее женственность, ее удивительное миссионерское служение искусству для меня, балерины, стало путеводной звездой. В Айви-хаусе кураторы музея трепетно сохраняли фотографии, кадры кинохроники. Все было пронизано такой любовью! Я подошла к тому месту, где раньше было озеро, вспомнила фотографию, на которой Анна Павлова сидит на краю этого озера и обни-

мает за шею своего любимого лебедя. Она была большой любительницей животных – у нее было несколько собак, кошка, уникальная коллекция птиц. Она была щедра на эмоции и чувства. Жизнь ее – это яркое выражение фантастической, незаурядной личности, которая проявлялась во всем.

Как сложилось решение Анны Павловой уехать из России и колесить по странам и континентам? Трудно сказать. Наверное, за годы работы в Мариинском театре, за первые турне, которые состоялись в 1907–1908 годах, в ее душе сложилась цель, которой она потом служила всей своей жизнью. Этой целью стало просвещение людей и желание донести до каждого уголка Вселенной красоту балетного искусства. Это и стало ее миссией – открыть балет миру.

В начале XX века балет был очень мало известен как искусство. Если сейчас балет – элитарное искусство, то тогда он был суперэлитарным искусством: за исключением России и немного – Франции, его просто не было. И знаменитые «Русские сезоны» Сергея Дягилева стали революционными и открыли искусство балета миру. Во многом эти сезоны определили жизненный путь самой Павловой. Думается, что триумф «Русских сезонов» не стал внутренним и личным триумфом самой Павловой. Она была очень требовательной к себе, ревниво относилась к тому, что внимание Дягилева было больше приковано к Нижинскому, на которого строился репертуар. Как художник она не могла не оценить хореографию Фокина, которую сама танцевала в балетах, но она считала, что в балетах Фокина исполнитель растворяется, его не видно. Удивительно, но поначалу Павлова горячо разделила с Фокиным все новаторские идеи и стала для него лучшим партнером, творческим другом и соратником в его исканиях. И в то время ее безусловно называли революционеркой. Вероятно, больше всего Павловой импонировало то, что Фокин в своих спектаклях соединял танец и актерское искусство – танец становился говорящим. В этом была природа удивительного дара Павловой: делать танец говорящим. Во владении профессией она была безупречна. Те, кто могли обвинить Павлову в недостаточной техничности, замолкали, когда видели ее на сцене: секрет ее заключался в том, что она взяла технику и подчинила ее искусству. Но впоследствии, когда она увидела, как в балетах Дягилева все больше появляется современной пластики, суперсовременных сценических решений – она стала реакционеркой. Дошло до того, что, встречаясь с людьми, она могла спросить: «Скажите, вы на моей стороне или на стороне Дягилева?»

Еще до «Русских сезонов Павлова совершила несколько зарубежных турне. Кстати, мне приятно было узнать, что ее первое турне началось с города Риги, где родился мой отец. После Риги шли Копенгаген, Стокгольм, Берлин. Где бы Анна Павлова ни появлялась – ее встречали овации зрителей. Думаю, что это был успех, с которым она не сталкивалась в Петербурге, хотя была успешной балериной и имела много поклонников. Помню рассказы моего отца о первых гастролях труппы Большого театра в Америке, когда от театра их провожала толпа и несла их на руках. Сейчас такого не встретишь, а тогда балет «открывал Америку».

А Павлова своим искусством открывала балет миру. Куда бы она ни приезжала – это был фурор, переворот. В Стокгольме шведский король не пропускал ни одного ее представления. Ей была вручена государственная награда, ее пригласили на прием во дворец и прислали за ней золоченую карету. Я даже представляю, как она сидит в этой золотой карете и чувствует себя маленькой девочкой, вспоминая свое детство; ей и забавно, и волнительно, и радостно. Я чувствую ее характер. Из воспоминаний ее современников, тех, кто знал и любил ее, возникает этот образ – нервный, страстный, разный, но всегда интересный. Женщины с кипучей энергией, женщины, которая любила играть в карты, женщины, которая могла, будучи в Сан-Франциско, настоять, чтобы ее проводили в приморский притон, где она пожелала увидеть современные танцы моряков и их подружек. И она туда пошла и не просто смотрела: со своим партнером Мордкиным она пустилась танцевать! И это тоже Анна Павлова...

В ее воспоминаниях есть строчки: «Все шло за моим экипажем без криков и рукоплесканий, потом долго стояли под моим балконом. Я вышла на балкон, и меня встретили целой

бурей рукоплесканий, почти ошеломивших меня после этого изумительного молчания. В благодарность я могла только кланяться. Я не знала, что делать. Потом сообразила: бросилась в комнату и стала бросать в толпу цветы, подаренные в этот вечер мне, – розы, лилии, фиалки, сирень... Долго-долго толпа не хотела расходиться. Растроганная до глубины души, я обратилась к своей горничной, спрашивая, чем я так очаровала их. «Сударыня, – ответила она, – вы подарили им минуту счастья, дав им на миг забыть свои заботы». Я не забуду этого ответа, с этого дня мое искусство получило для меня смысл и значение».

Наверное, эти первые гастролы многое дали Павловой для понимания того, как жить дальше. И, конечно, она столкнулась с необходимостью создать свой собственный репертуар. Возможно, путеводной звездой стал тот самый знаменитый номер, который поставил для нее Михаил Фокин, – «Лебедь», или «Умиравший лебедь». Может быть, именно тогда она почувствовала, что в этих маленьких миниатюрах она гораздо лучше может раскрыться, и именно они становятся ее маленьким спектаклем. Так на протяжении ее жизни будут появляться удивительные жемчужины – «Калифорнийский мак», «Стрекоза», «Ночь». Лебедь – образ, рожденный Анной Павловой, стал не только визитной карточкой великой балерины, но и символом русского балета. Личность Павловой придала образу Лебедя масштаб, трагическое звучание и необыкновенную красоту.

В Лондоне, на гастролях, мои английские друзья и поклонники балета спросили, не хочу ли я станцевать номер Павловой. «Какой?» – спросила я. Они предложили мне «Ночь» на музыку Рубинштейна. Я никогда не видела этого номера, но, как оказалось, у Павловой в Айви-хаусе была собственная кинокамера: она часто ставила ее и записывала свои танцы. В результате осталась большая кинотека с ее танцами. Для меня сделали ролик, и я посмотрела номер в исполнении Анны Павловой – «Ночь». Мне он очень понравился, этот номер вошел в мой первый творческий вечер и стал для меня особенным. Я долго его танцевала. Было очень трогательно, когда мои английские друзья принесли мне кусочек шелка с образцом цвета костюма жемчужно-серого оттенка. Этот номер очень артистичен: Павлова выходила с двумя гирляндами цветов в руках, на голове – легкое покрывало, которое она потом скидывала, разбрасывала гирлянды, и как будто бы освобождалась ее душа и открывалась Космосу.

В 1910 году Анна Павлова все реже появляется на сцене Мариинского театра, а ее гастрольные маршруты начинают пролегать по всему земному шару. Почему она обосновалась в Лондоне? Может быть, потому, что сразу почувствовала, как ее там полюбили. Ее первое выступление в 1910 году на сцене Палас-театра, где она выступала между эстрадными номерами, ничуть не принизило ее искусства, а наоборот, она стала притчей во языцех. Тогда говорили, что Павлова – это сумасшествие. Нормальным считалось вместо приветствия сказать друг другу: «Вы видели, как танцует Павлова?»

В 1913 году Павлова в последний раз приезжает в Петербург, чтобы станцевать Аспиччию в балете «Дочь фараона», в хореографии Мариуса Петипа. После этого она никогда не была в России и никогда больше не выходила на сцену Мариинского театра. А жизнь ее становится чередой непрерывных гастролей. Она в буквальном смысле живет в поездах, на кораблях, в автомобилях... она буквально живет на колесах. Ее можно назвать самой трудолюбивой балериной. Если перечислить все страны, где она была, и посмотреть на график ее жизни – трудно представить, как это можно выдержать. Она танцевала по семь дней в неделю, иногда сразу после спектакля спешила на поезд, чтобы потом ехать всю ночь и часть дня до следующей остановки, и там снова – подготовка к спектаклю.

В течение следующих одиннадцати лет Павлова объехала с труппой почти весь свет. Она много раз была в США, Канаде, Аргентине, Бразилии, Панаме, Перу, Мексике. Она танцевала на аренах для боя быков и в шикарнейших театрах. Зачем ей нужна была такая жизнь? Могла бы она жить по-другому? Конечно, могла. С ее славой она могла жить совершенно спокойной жизнью, танцуя иногда на лучших сценах мира, не перетруждая себя. Ей нужны были деньги?

Нет, на ее счету в американском банке было около полумиллиона долларов, сумма – безумная для того времени. Соломон Юрок, знаменитый американский импресарио, который в течение многих лет организовывал ее гастрольные поездки по Америке, оставил трогательные воспоминания о ней. Они были друзья, они были по-человечески очень близки. Именно Юрок считает, что рождением американского балета можно назвать тот день, когда Павлова первый раз выступила на сцене Метрополитен-Опера. Это было удивительно, потому что импресарио, который устраивал ее гастрольные поездки в Метрополитен (тогда это был не Соломон Юрок), побоялся отдать ей на целый вечер сцену и поставил ее спектакль «Коппелия» после оперы «Вертер». Опера закончилась в половине двенадцатого ночи, и в это время на сцене появилась Павлова. Публика была в недоумении и осталась в зале, скорее, из любопытства. Но это был настоящий фурор! С этого момента Павлова стала неизменно любима в Соединенных Штатах Америки и очень много там гастрольничала.

Могла бы Анна Павлова жить комфортной жизнью? Конечно, могла. Но она живет в Айви-хаусе только две недели, а все остальное время путешествует и танцует. Например, в 1925 году за двадцать шесть недель она выступила в 77 городах и дала 238 представлений. Сама Павлова говорила: «Жизнь танцовщицы многие представляют себе легкомысленной – и напрасно. Балерине приходится жертвовать собой своему искусству. А награда ее в том, что иной раз удается заставить людей забыть свои огорчения и заботы».

Итак, она непрерывно колесит по свету со своей небольшой труппой, в составе которой интернациональные балерины. Матери многих молодых танцовщиц считали, что отпускать молодую девушку на гастрольные поездки с труппой Павловой совершенно безопасно, потому что в труппе царила атмосфера дисциплины, труда и жертвенного служения искусству балета. Как много трогательных эпизодов можно прочесть в воспоминаниях танцовщиц из труппы Анны Павловой. Кто-то рассказывает о том, как Павлова оберегала их нравственность: порою на переездах она ходила по вагону и смотрела, что они читают, а юные танцовщицы, конечно, находили уловки – они узнали, что Павлова доверяет журналу «Сатердей ивнинг пост», и в этот объемистый журнал часто прятали бульварные романы. Тем не менее, Павлова ревниво следила за тем, чем живут юные артистки.

Однажды, после многонедельных поездок по Соединенным Штатам, труппа приехала в Вашингтон на три недели, но администрация не подумала о том, что нужно организовать балетные занятия перед выступлением. Артистки, конечно, обрадовались и пришли на спектакль непосредственно к началу. Вдруг раздается голос режиссера, который просит артисток подняться на сцену. На сцене Анна Павлова спрашивает каждую балерину: «Ты занималась сегодня?» – и в ответ слышит: «Нет». Тогда она говорит: «Я – Павлова, вы – кордебалет, я тренируюсь каждый день, а вы ничего не делаете. Итак, мы будем заниматься!» Все были ошеломлены: публика уже заняла свои места в зале, до начала спектакля осталось десять минут, а Павлова настояла, чтобы труппа делала балетный экзерсис. Артистки вспоминают, что Павлова сама занималась и сама давала урок. Так, как она занималась в тот вечер, та энергия, которую она вложила в этот балетный экзерсис, готова была сокрушить весь зал. Это был хороший урок для всех артисток.

Она очень серьезно относилась к каждому своему выходу на сцену, для нее все должно было быть безупречным – костюм, грим, подготовка к спектаклю. Как профессионал высокого уровня она не могла не понимать, что от многократного исполнения одних и тех же вещей качество может теряться, может теряться глубина исполнения, поэтому она всегда очень много репетировала. Думаю, что это качество любого большого артиста. Мой отец, Марис Лиэпа, говорил, что на сцену нужно выходить так, будто ты танцуешь последний раз. Он так и делал всю свою жизнь, и Павлова делала так же.

В череде непрерывных гастрольных поездок она много раз бывала на Востоке. В Японии она вообще показала балет впервые. Для закрытого японского общества, с трудом воспринимав-

шего европейское искусство, приезд балетной труппы был невероятным событием. Восторг публики был неопиcуем! Здесь Анна Павлова тоже была первооткрывателем. Это сейчас Япония – одна из самых балетных стран: стоит появиться афише «Русский балет «Лебединое озеро» – огромные залы будут переполнены, билеты тут же раскупаются. И это достижение тех самых первых триумфальных гастролей Анны Павловой. Она не просто колесила по миру – она вникала в национальное искусство. Эти поездки для нее становились собиранием идей для новых танцев. В репертуаре ее гастролей было много танцевальных номеров, которые ей особенно шли: это были и мексиканские танцы, и Лезгинка, и японский танец. Особо хочу отметить ее индийские гастролы и рассказать о той роли, которую она сыграла в возрождении национального танца Индии. Страна и самобытность культуры Индии поразили Анну Павлову. В первый приезд она целую ночь провела, любуясь Тадж-Махалом, в ожидании, когда над ним взойдет солнце. В Индии она нашла много друзей из мира искусства. Она просила, чтобы ей показали народные танцы, и была удивлена и разочарована, когда узнала, что индийские народные танцы утеряны. Она не могла и не хотела в это верить! И как бывает, что мысль притягивает события, так случилось и в этот раз: многие тосковали из-за того, что национальный индийский танец умирает, и фактически благодаря кипучей энергии и энтузиазму Анны Павловой возродился индийский народный танец. Помимо этого, сама культура Индии вдохновила ее на создание трех балетов на индийскую тему. Она нашла индийского танцовщика Удаю Шанкара, который потом много лет был артистом ее труппы, ездил с ней по миру, позже обрел самостоятельность и стал одним из родоначальников возрождения национальной индийской танцевальной культуры. Поэтому имя Павловой для Индии, для индийского народного танца так же велико и значимо, как и для классического балета.

«Давайте танцевать все больше и больше. Давайте завоевывать танцами красоту. Но красота не терпит дилетантства... служить ей – значит посвятить себя ей целиком, без остатка», – призывала Павлова и следовала этому. Строгая к себе, она иногда была недовольна неизменным горячим приемом зрителей, когда чувствовала, что танцевала хуже, чем могла.

К 25-летию смерти Анны Павловой вышла книга воспоминаний о ней. Там есть трогательные слова знаменитого американского импресарио Соломона Юрока о том, как он возил Павлову по Соединенным Штатам много раз, и она ласково называла его Юрокчик. Интересно, что когда мой отец, Марис Лиєпа, ездил в составе труппы Большого театра в Америку и первый раз привез в Америку восстановленный им балет «Видение розы», импресарио этих гастролей был все еще Соломон Юрок. А сам Юрок считал, что именно тогда, когда он увидел впервые «Лебедя» в исполнении Анны Павловой, пришло решение, что отныне будет заниматься работой с балетными артистами.

Последний раз они виделись в Англии – Павлова попросила его приехать повидаться. Он был в Париже, она танцевала в Англии, и, конечно, он приехал навестить ее. Несколько дней они гуляли по городу, говорили. Юрок очень сожалел, что не сможет быть импресарио ее гастролей на следующий год. Что-то щемящее было в этой их встрече: может быть, гениям дана способность предчувствия – она как будто чувствовала, что они видятся в последний раз... А когда пришло время расставания, она вызвалась поехать провожать его на теплоход. Ее отговаривал Дандре, ее отговаривал Юрок – они хотели, чтобы она отдохнула и не утруждала себя поездкой, но она заплакала и сказала: «Как вы не понимаете, может быть, я никогда его не увижу?» И она поехала провожать его на теплоход, проверила, удобно ли он устроен, посмотрела, куда выходит окно его каюты, еще раз произнесла свое «Юрокчик». Они расстались. Когда он приехал в Америку, 20 января 1931 года, то прочел первое сообщение в газетах о том, что Анна Павлова, знаменитая русская балерина, впервые отменила свое выступление из-за болезни. Зная ее характер, он понял, что это серьезно... А 28 января 1931 года ее не стало, она не дожила до своего 50-летия ровно две недели. Ее последними словами были:

«Приготовьте мне костюм Лебедя». Так может уйти из жизни только великая женщина и великая романтическая балерина.

Она навсегда осталась русской балериной, и в ее доме в Айви-хаус царила русская атмосфера. Она справляла русское Рождество и готовила подарки каждой балерине из своей труппы. На правах членов семьи рядом с ней жили костюмер и повар, которых она вывезла из России, Маня Харчевникова и Кузьма Савельев. А костюм для любой балерины, тем более такой требовательной, как Павлова, – это особый мир. Думаю, что именно Харчевникова была тем человеком, который неизменно сопровождал ее из грим-уборной за кулисы, где она перед выходом на сцену знакомым всем движением крестилась и выходила на сцену.

О Павловой написаны тома книг, сохранилось множество ее фотографий, а она любила и умела фотографироваться. Можно прочесть многочисленные воспоминания обожавших ее близких людей, поклонников, тех, кто видел ее много раз, или тех, кто видел ее только однажды, но сохранил ее образ на всю жизнь. Но все эти воспоминания, фотографии, сделанные с чувством – все это лишь на йоту передает истинный масштаб ее личности. Балерины, символа русского балета.

Матильда Кшесинская (1872–1971)

Ее имя и сейчас будоражит и привлекает. Больше всего современную публику интересует тот факт, что в свое время ею был увлечен последний российский император Николай II, а затем она была возлюбленной двух великих князей – Сергея Михайловича и Андрея Владимировича, ставшего в эмиграции ее мужем. В своих воспоминаниях Матильда Феликсовна придает огромное значение роману с наследником и будущим императором Николаем II. Но я, будучи большой почитательницей царской семьи, прочитав много воспоминаний об удивительной любви императора Николая II и его супруги Александры Федоровны, защищая эту большую, настоящую любовь, должна свидетельствовать, что именно об этой Любви я бы написала с «большой буквы».

Родилась Матильда в 1872 году в балетной семье. Отец – поляк-танцовщик, его называли «король мазурки», Феликс Гржезинский, на сцене – Кшесинский. А мать, Юлия Доминская, артистка кордебалета. Дети по традиции шли по стопам родителей: и Матильда, которую в семье звали Маля, и ее брат с сестрой тоже стали артистами балета.

С учителями ей повезло, она занималась у блистательных педагогов – Льва Ив́анова и Христиана Йогансона. В день своего выпуска 17-летняя Маля танцевала па-де-де из балета «Тщетная предосторожность». В будущем этот спектакль станет одним из любимейших и самых лучших в ее сценической карьере. Этот спектакль по традиции посетила царская семья, Матильду приветствовал сам Государь-император Александр III. Он произнес те слова, которые стали для юной Кшесинской лозунгом ее жизни на сцене: «Будьте нашим украшением балета». На обеде, который следовал после концерта, она познакомилась с юным наследником Николаем II. Роман длился четыре года и закончился, когда была объявлена помолвка Николая с принцессой Алисой. Сама Матильда пишет: «После помолвки он просил назначить последнее свидание, и мы условились встретиться на Волхонском шоссе у сенного сарая. Я приехала из города в своей карете, а он – верхом из лагеря. Как это всегда бывает, когда хочется многое сказать, а слезы душат горло, многое остается недоговоренным. Когда наследник поехал обратно в лагерь, я осталась у сарая и глядела ему вслед до тех пор, пока он не скрылся вдали. Я не плакала уже, но чувствовала себя глубоко несчастной. И пока он медленно удалялся, мне становилось все тяжелее и тяжелее».

Балерина Кшесинская быстро научилась использовать близость ко Двору в своей сценической карьере. А разговоры об этом подогревали интерес публики к ее выходам на сцену.

Со времен учебы идеалом для Мали были виртуозные итальянские балерины, особенно ей нравилась Вирджиния Цукки. Кшесинская взяла себе за правило не только догнать итальянок, но и перегнать их. Будучи артисткой Мариинского театра, она брала уроки у знаменитого педагога Энрико Чекетти. Всю жизнь ее отличало невероятное трудолюбие. В эпоху своего царствования на мариинской сцене, на которой она была хозяйкой в течение нескольких десятилетий, она сама выбирала даты своих спектаклей и назначала их в разгар балетного сезона. В остальное время она любила отдыхать, давала балы, устраивала приемы. Но за месяц до спектакля включалась в жестокий режим: соблюдала строжайшую диету, очень много репетировала, ложилась спать в десять часов вечера, в день спектакля оставалась в постели до полудня и за два часа приезжала в театр, чтобы сделать грим и балетный экзерсис. Эти две полярные стороны балерины Кшесинской меня особенно поражают – умение быть невероятно деловой в жизни и честно, требовательно относиться к тому, что она делает в профессии. Ее никогда нельзя было обвинить в том, что она пользуется незаслуженным успехом. Она, действительно, была непревзойденной в своем репертуаре.

Балет Петипа «Дочь фараона» она называла своей лучшей ролью, говоря: «Это мой балет». Также любила она и другой балет Петипа – «Эсмеральда». Будучи юной балериной,

Маля подошла к великому маэстро и попросила партию Эсмеральды. Она сказала, что очень бы хотела станцевать эту роль. Плохо говорящий по-русски Петипа спросил ее:

– А ты любить?

Она утвердительно кивнула.

– А ты страдать?

Она не нашла, что ответить – тогда еще страдание не вошло в ее жизнь. На это Петипа сказал:

– Только когда страдать, можно быть Эсмеральда.

Придет время, и она станет одной из лучших исполнительниц этой роли. Мэтр балета Мариус Петипа не мог не уважать в Кшесинской виртуозную артистку, но в его воспоминаниях встречаются очень нелицеприятные выражения в адрес балерины, и касаются они умения поворачивать ситуации так, как ей удобно, как ей хочется. Стоит только вспомнить знаменитый случай с директором Мариинского театра князем Волконским, который из-за самовольства Кшесинской вынужден был подать в отставку. Кшесинская любила обновлять свои костюмы без разрешения дирекции. Так случилось и в тот раз, когда князь Волконский вынужден был объявить ей выговор и наложить на нее штраф. Тогда Матильда обратилась за поддержкой к покровителям, штраф аннулировали, а Волконский вынужденно подал в отставку, которая была принята. Уже следующий директор – Теляковский – был осмотрительнее предыдущего, хотя в своих воспоминаниях характеризовал Кшесинскую за интриги как «нравственно-нахальную, наглую балерину». Она решилась на невероятный для балерины поступок – в то время прима-балерине иметь ребенка казалось совершенно невозможным. Теляковский писал в своих мемуарах: «Кому будет приписан ребенок – еще не известно. Кто говорит, что Великому князю Сергею Михайловичу, а кто – Великому князю Андрею Владимировичу». Сомнения развеяла сама Кшесинская в воспоминаниях: отцом будущего ребенка был князь Андрей Владимирович – племянник ее гражданского мужа, князя Сергея Михайловича. В июне 1902 года Кшесинская родила сына Владимира и через два месяца уже вышла на сцену. А Сергей Михайлович принял ребенка, дал ему свое отчество и был любящим отцом.

Также, одна из немногих, Кшесинская имела личные гастрольные поездки в парижской Гранд-Опера. После академических балетов Петипа пробовала танцевать и в новаторских постановках Михаила Фокина – «Эвника», «Павильон Армиды». Кстати, именно она впервые станцевала балет «Павильон Армиды». Но у Дягилева Матильда не могла блеснуть виртуозностью танца, и потому была малоубедительна. Думаю, что как умная балерина, она это поняла и вернулась в те спектакли и роли, которые ей были ближе и в которых она блистала. Так в жизни этой удивительной женщины и, безусловно, талантливой артистки переплетаются интриги, любовные истории и блистательные выступления в разных спектаклях и ролях.

Матильда Кшесинская была обладательницей уникальной коллекции драгоценностей. К ее сожалению, в 1917 году они оказались утерянными, потому что были заложены в банке. В эмиграцию она вывезла ту небольшую часть, которая была при ней. Вместе с революцией она потеряла многое: потеряла покровителя – Великого князя Сергея Михайловича, который погиб в Алапаевске вместе с Преподобномученицей Великой княгиней Елизаветой и другими членами царской семьи, потеряла она свою власть, которой пользовалась в Мариинском театре, потеряла уникальный особняк на Каменноостровском проспекте, который и сейчас является украшением Петербурга. В этом доме в стиле модерн разместился тогда штаб большевиков.

– Что будет с нашей несчастной Родиной? Что будет с нами? – горевала балерина.

Она покинула Россию, отплыв из Новороссийска. В эмиграцию за ней последовал Великий князь Андрей Владимирович. Сначала был Константинополь, потом вместе с Андреем Владимировичем они обосновались в Париже, в фешенебельном шестнадцатом округе. Там Кшесинская открывает балетную студию. У нее занимаются будущие «звезды» балета Марго Фонтейн, Иветт Шовире и многие-многие другие.

Матильда Кшесинская, будучи азартной и на сцене, и в жизни, пристрастилась к рулетке, где ее звали «Мадам 17», потому что она неизменно ставила на число 17. Возможно, это было связано с 1917 годом?

Она прожила долгую жизнь. До конца дней сохранила ясный ум, и память, и царственную походку. А когда в 1958 году на гастроли в Париж приехал Большой театр, Кшесинская, которая выходила к тому времени из дома только в свою студию, поехала в Оперу. Захотела посмотреть русских. «Я плакала от счастья. Это был тот же балет, что я видела сорок лет назад, обладатель того же духа и тех же традиций. Россия способна как никто сочетать технику и вдохновение» – так написала она в своих мемуарах.

Матильда Феликсовна Кшесинская не дожила до своего столетия всего несколько месяцев и умерла в 1971 году. Уже в эмиграции она все-таки добилась того, о чем мечтала много лет – титула княгини Романовской-Красинской, когда обвенчалась с князем Андреем Владимировичем. Именно под этой фамилией она украсила генеалогическое дерево рода Романовых. Светлейшая княгиня Мария Феликсовна Романовская-Красинская похоронена на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем. Несмотря на все перипетии ее жизни, которые читаются как интереснейший, захватывающий авантюрный роман, прежде всего в ней мы ценим носительницу великих русских традиций классической русской балетной школы, удивительную, интересную, самобытную артистку.

Тамара Карсавина (1885–1978)

Она поэтично вошла в число балерин, которые были названы Сергеем Лифарем «тремя грациями русского балета», и по праву встала в один ряд с великой Анной Павловой, Ольгой Спесивцевой, заняв свое место среди них. Мой рассказ – о Тамаре Карсавиной.

Три легендарные балерины, танцевавшие в Мариинском театре в одно время. Эти удивительные женщины прославили не только театр, но и школу, в которой учились, и во многом стали олицетворением этой школы за рубежом. Каждая из них в свое время была связана с «Русскими сезонами» Дягилева, и слава каждой была огромна. Они такие разные – Анна Павлова, Ольга Спесивцева, Тамара Карсавина. Образ трех граций навеян, конечно, тремя танцующими девушками с картины Боттичелли «Весна». Из трех муз судьба Тамары Карсавиной, пожалуй, была самой счастливой и самой реализованной. Она прожила долгую жизнь, была музой Михаила Фокина и партнершей Вацлава Нижинского, примой «Русский сезонов». Ее называли воплощением женской красоты Серебряного века, ей посвящали стихи Ахматова, Гумилев и Кузмин, ее портреты писали лучшие художники того времени – Серов, Бакст, Сомов, Добужинский.

Тамара Карсавина родилась в семье танцовщика, солиста Мариинского театра. В свое время Платон Константинович Карсавин был учеником самого мэтра, Мариуса Петипа, и неизменным участником его спектаклей. В своих замечательных и очень талантливо написанных мемуарах Карсавина рассказывает о том времени и людях, с которыми она общалась. Она назвала свои мемуары «Театральная улица» и писала их где-то между Парижем и Лондоном, когда была уже известной балериной. Вся жизнь, связанная с Россией и императорским театром, была уже позади, жестко прерванная Октябрьской революцией.

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.