

БАЛЕРИНЫ

АННА ПАВЛОВА

I. Вместо пролога

Танец в природе русских, мы — прирожденные танцоры, как итальянцы — прирожденные певцы.

А. Павлова

Медленно, словно лениво, поднимается над городом зимнее солнце. Его слабые лучи с трудом пробивают январскую изморозь и падают на крыши большого города. Начинается новый день, полный труда и тревог для одних, праздный и веселый для других.

В такое вот утро последнего дня января 1881 года в семье прачки на свет появилась ранее положенного срока крошечная девочка. Она казалась столь слабой, что ни восприимница ее, ни соседки, суежившиеся возле кровати матери, не надеялись, что девочка будет жить. Как обычно, поторопились окрестить младенца и нарекли Анною — по имени святой, праздник которой значился в церковном календаре. Девочка часто хворала, долгие месяцы ее укутывали ватой, жизнь едва теплилась в ней. Но заботами матери и бабушки ребенок выжил.

Анна Павловна Павлова (по отцу она Матвеевна) оставила мало подробностей о своем детстве и годах, проведенных в Петербургской театральной школе. Не так много их и в книге Виктора Дандре, ее мужа и антрепренера. Еще меньше в мемуарах людей, близко знавших балерину.

В автобиографии, совсем короткой, Анна Павлова пишет:

«Первое мое воспоминание — маленький домик в Петербурге, где мы жили вдвоем с матерью... Мы были бедны, очень бедны».

Отца своего, отставного солдата, Анна, или Нюрочка, как ласково называла ее мать, не помнила. Он жил отдельно от них где-то в деревне и спустя два года после рождения дочери умер.

«...Мама, — рассказывает Анна Павловна, — 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 мне, что мы поедем в Мариинский театр». Любопытству девочки не было предела — она все выпрашивала у матери, что же там будут представлять и как обыкновенные люди превратятся в сказочных. Любовь Федоровна снова и снова переговаривала сказку о Спящей красавице, которую Аня и так знала в мельчайших подробностях.

Снег только что выпал, и город сделался нарядным, чистым, казалось, все приготовилось к празднику. Мать и дочь ехали в Мариинский театр на извозчике, и санки бесшумно скользили по белым улицам Петербурга. Счастливая девочка слушала и не слышала, как мать говорила ей:

— Вот ты и увидишь сейчас волшебников.

«Еще несколько минут — и передо мной открылся неведомый мир, — вспоминает Анна Павловна. — С первых же нот оркестра я вся затрепетала... Взвился занавес, открыв раззолоченную залу дворца, я тихонько вскрикнула от радости...»

Партию юной принцессы Авроры исполняла в ярко-алом эффектном костюме итальянская балерина Брианца. К ее темным волосам и смуглой коже этот костюм очень шел. Она танцевала изящно и легко, покоряя зрителей совершенной техникой своего искусства. Любовь Федоровна обращала внимание дочери на тех героев балета и те простенькие танцы, которые, по ее мнению, были доступны пониманию ребенка: в прологе

то были пажи и прекрасные девушки; они несли на парчовых подушках подарки, которые король приготовил для фей, приглашенных на крестины дочери. Торжественно одна за другой появлялись добрые волшебницы. Среди них и фея Сирени — крестная мать принцессы Авроры. С ней шесть юных дев, они поддерживали длинный шлейф ее платья. «Помню, — пишет Павлова, — я закрыла лицо, когда на сцену выехала старая, злая волшебница в карете, запряженной крысами». То была горбатая, страшная фея Карабос, которую забыли пригласить на этот праздник. Ее резкие, быстрые прыжки и верчения были так выразительно угрожающи, что у Ани душа оцепенела.

В третьем акте появляются Белая кошечка и Кот, Голубая птица и принцесса Флорина, Красная Шапочка и Волк, Золушка... Любовь Федоровна спросила дочку:

— А ты хотела бы так танцевать?

— Нет, не так, — твердо отвечала девочка. — Я хочу танцевать, как та дама, что изображает Спящую красавицу. Когда-нибудь я стану Авророй и буду танцевать, как она, в этом театре!

Мать и не подозревала, что Анна предсказала свою судьбу.

Театр ошеломил ребенка. Возвращаясь домой, девочка говорила только о том, как она будет выступать на сцене в роли Авроры.

— Мамочка, милая, ведь ты позволишь мне учиться танцевать... Ты позволишь? — страшась отказа, повторяла она. — Ты позволишь?

И как-то утром Анна объявила матери свое непоколебимое решение — она станет балериной.

— Но тогда тебе придется расстаться со мной, нашим домом и поступить в балетную школу, — пыталась переубедить дочь Любовь Федоровна. — Неужели ты захочешь оставить меня одну на свете?!

Анна уверяла мать, что не хочет расставаться с нею, но тут же спохватывалась, обещала часто приходить домой и лето проводить вместе.

— Если бы ты знала, мамочка, как я хочу танцевать.

В конце концов Любовь Федоровна примирилась с выбором Ани, пожалуй, даже признала его наилучшим из всего того, что могла предложить столичная жизнь бедной женщине.

Уступая просьбам дочери, Любовь Федоровна осенью привела ее в театральное училище. Но девочка была так худа, мала и на вид беспомощна — к тому же ей было только восемь лет, — что там решительно отказались принять Аню в балетное отделение.

— Приходите, когда ребенок подрастет.

Два года нетерпеливого ожидания заветных десяти лет пролетели быстро. Каждое лето мать и дочь переезжали на дачу — в Лигово, к бабушке, у которой был свой домик с крошечной верхней террасой. Здесь, у бабушки, и проходила дачная жизнь Ани, старушка с любовью учила девочку читать и писать, вязать и шить.

Нюра часто грустила, становилась вдруг задумчивой и оживлялась, только когда заводила разговор о театре, о танцах, о балете, о ее «великом будущем».

Нередко она одна уходила в лес, иногда на речку Лиговку. По речке называлась Лиговом и деревенька, и станция Балтийской железной дороги, самой старой из петербургских дорог. Из Лиговки еще во времена Петра I был проведен канал для фонтанов Летнего сада. В глазах девочки и канал, и темный лес становились декорациями «Спящей красавицы», и в сумраке высоких сосен она воображала себя царевной.

Душе девочки близки были мягкие краски северной русской природы. Сколько ликования доставлял ей найденный ранней весной скромный подснежник! Через многие годы пронесла Павлова нежное чувство к этому цветку. Сидя на лавке у деревянного забора, сбитого из простых дощечек, возле бабушкиного дома, Анна подолгу наблюдала, как весело и забавно купались воробьи в лужицах на уже чернеющей от тающего снега дороге. Яркое весеннее солнце растопляло снега — в лесу расцветали ландыши и фиалки. Девочка любовалась ими, ласково прикасаясь своими маленькими пальчиками к миниатюрным

цветкам. Каждый день она обходила бабушкин сад, и чувство сопричастности к природе не покидало ее, когда она смотрела на зеленое кружево оживших берез.

Лето приносило новые радости. Поля покрывались коврами белых, синих, фиолетовых цветов. Птицы, наконец построив гнезда и высидев птенцов, с утра до темноты сновали туда-сюда в поисках корма. Позже, став известной балериной, бывая в разных частях света — в Италии, в Индии, Америке, на Яве, — Павлова, прислушиваясь к шуму леса, глядя на полевые цветы или удивляясь пению какой-либо заморской птицы, неизменно вспоминала Лигово и свое детство.

Целеустремленность порой помогает таланту окрепнуть, но отнимает простые детские радости.

Музыкально одаренная девочка пыталась танцевать как театральная Аврора, упорно училась ходить на пальцах, точнее, на полупальцах. Это не удавалось, и понятно. Стояние и хождение на голых пальцах, не в специальных балетных туфельках, без чего не обходится и самая опытная, технически сильная балерина, было делом необычайно трудным, близким к самоистязанию. Но девочка еще и еще раз поднималась на полупальцы и, пробежав немного, приседала в реверансе, не забывая улыбнуться воображаемой публике.

Любовь Федоровна приезжала в Лигово в воскресные дни. Видя, как дочь старается научиться танцевать, как лицо ее при этом озаряется каким-то внутренним светом и она внезапно превращается совсем в иную, почти незнакомую девочку, мать тяжело вздыхала. Анна часто напоминала ей о том, что пора подать прошение.

В театральном училище Любови Федоровне объяснили, что достаточно, если девочка умеет читать, писать и считать, главное, чтобы у нее было хорошее сложение и здоровье. Бабушка взялась по-своему готовить Нюрочку к экзаменам. Она поила ее парным молоком, пекла пирожки, кормила блинчиками со сметаной. Девочка сопротивлялась, как могла, упрямо повторяя, что балерины не бывают толстыми.

Экзамены проходили обычно в конце августа. Любовь Федоровна заранее сшила Анне белое платье, купила туфли и ленту в косу.

29 августа 1891 года. В светлом коридоре на втором этаже Петербургского театрального училища всех пришедших на экзамен классные дамы построили парами и провели в большой зал. Там стояли стулья и длинный стол для экзаменаторов. Девочки расселись на стульях у стены. Тотчас явились преподаватели и заняли свои места за столом.

Детей вызывали по списку, сразу десять человек. Вероятно, не одна Нюрочка думала, что их сейчас заставят читать что-нибудь или решать задачи. Но им предложили походить, побегать, словом, показать свою осанку и внешность. Это было неожиданно, но весело. Экзаменаторы внимательно присматривались ко всем, что-нибудь спрашивали, просили сделать какое-нибудь движение, показать ножку, сомкнуть пятки, чтобы можно было разглядеть колени. Некоторым не везло, их вычеркивали из списка тут же.

Павлову вызвали в третьем десятке. Гердт спросил имя и фамилию, улыбнулся, заметив смущение девочки.

— Анна Павлова, — отвечала она ему и, ободрившись, вдруг сказала: — Вы принц Дезире, я видела «Спящую красавицу», правда?

— Вы угадали, деточка! — согласился Павел Андреевич. — Теперь составьте пятки, и посмотрим ваши ножки.

Он наклонился, потрогал нижнюю часть ноги, убедился в ее гибкости, отошел, чтобы оценить всю внешность, еще раз повторил, проверяя и запоминая: «Анна Павлова». Когда окончился осмотр последних девочек, всех опять поставили в пары и повели через классы и коридоры в лазарет.

В лазарете им пришлось раздеться, надеть белые халаты и ждать своей очереди. Экзамен на здоровье оказался очень строгим. Отвергались кандидатки из-за слабого сердца, искривленного позвоночника, плохого зрения. Проверялся также и слух.

Когда медицинский осмотр кончился, все были приглашены наверх, в столовую, где пили чай с бутербродами. После завтрака экзамены продолжались в музыкальном зале и в

общеобразовательном классе. Тут пришлось и читать, и писать, и считать, но не отсеивался никто. И вся-то общеобразовательная программа училища соответствовала лишь курсу начального городского. Строже спрашивала учительница музыки. Сидя за роялем, она заставляла петь гаммы. Неожиданно для себя самой Нюрочка оказалась одаренной чуть ли не абсолютным слухом. Она пропела своим тонким голосом верно все гаммы подряд и вразбивку.

Совет училища нашел возможным из шестидесяти экзаменовавшихся принять всего одиннадцать девочек. Некоторые сомнения вызывала Павлова, но Гердт решительно взял ее под защиту.

«Я обезумела от восторга, когда директор пообещал зачислить меня в число учениц», — вспоминала Анна Павлова об этом необыкновенном дне своей жизни.

Пока Нюрочка экзаменовалась, Любовь Федоровна познакомилась с родителями других кандидаток. Всех беспокоило то обстоятельство, что выдержавших экзамен условно принимают только на год. В конце этого срока неспособных отчисляют. Зато талантливых берут в интернат, и они полностью содержатся за счет казны. Для многих это обстоятельство было немаловажным.

Нюрочка выслушала сообщение матери со спокойной уверенностью — значит, через год ее возьмут в интернат!

Год прошел очень быстро и для матери, утром провожавшей Нюрочку в училище, а вечером встречавшей ее, и для дочери, переживавшей свои первые успехи и первые ученические огорчения. Анна выдержала годичное испытание, и ее зачислили в интернат. Это влекло за собой расставание с домом. Девочка и радовалась и гордилась, что мечта ее сбывается. «И все же расплакалась, когда пришлось прощаться с мамой, — вспоминает Анна Павлова. — Она тоже плакала. Тогда я не понимала ее слез, как понимаю их теперь. Она-то сознавала все значение того шага, который я делала». Любовь Федоровна предугадывала, что, посвящая свою жизнь искусству, театру, человек навсегда становится пленником сцены. И даже неудачники не имели силы расстаться с ней. Размеренная, спокойная домашняя жизнь оказывалась несовместимой с напряженной жизнью кулис.

II. Верность призванию

Поступить в Императорскую балетную школу — это все равно, что поступить в монастырь, такая там царит железная дисциплина.

А. Павлова

Первый постоянный публичный театр в Петербурге возник по указу императрицы Елизаветы Петровны «Об учреждении русского театра» в 1756 году. Петербургское театральное училище, которое призвано было готовить артистов для придворных театров, основано раньше — в 1738 году.

Труппа первого русского театра, как и театральное училище, долгое время не имела собственных помещений. Только в 1832 году было сооружено по проекту Карла Ивановича Росси здание Александрийского театра, возглавившее грандиозный архитектурный ансамбль.

Ансамбль составил из театра — Александрийского, Александрийской площади и Театральной улицы. Теперь это Театр имени Пушкина, площадь Островского и улица Зодчего Росси. С одной стороны на Александрийскую площадь смотрело здание Публичной библиотеки со статуями великих мыслителей древности на фасаде между колоннами. С другой — павильоны и решетка сада Аничкова дворца. За театром расположилась единственная в своем роде Театральная улица. Ее образовали два параллельных здания, окрашенных, как и театр, в желтый цвет и декорированных белыми колоннами. Ширина улицы равнялась высоте здания, а длина оказалась в десять раз больше. Четкие

архитектурные формы и пропорции всех сооружений придавали улице особую торжественность и строгую красоту.

Театр получила драматическая труппа; здания Театральной улицы заняли управление Императорскими театрами и Петербургское театральное училище.

Карл Иванович Росси, выросший в артистической семье, понимал, что архитектурные формы созданного им ансамбля безотчетно, бессознательно, изо дня в день, будут восприниматься маленькими обитателями школы, направлять их мысли, формировать вкусы, пробуждать в них чувство прекрасного.

С неизменной благодарностью вспоминают Театральное училище его бывшие ученики и ученицы, хотя «железной» своей дисциплиной оно и напоминало монастырь.

Распорядок дня для девочек и мальчиков был одинаков, нарушить его — преступление.

В восемь часов утра колокол будил всех обитательниц дома. Как ни тяжело было вставать, они быстро одевались и под наблюдением надзирательницы совершали утренний туалет в умывальной комнате. Там стоял широкий медный круг в виде карусели, с кранами. Под ними обычно обливались холодной водой до талии. Одевшись, торопились на молитву, ее по очереди читала одна из воспитанниц. В девять все шли в столовую, где уже дымился чай, вкусно пахло хлебом и маслом. Затем начинался урок танцев.

Уроки эти проходили в просторных, очень высоких и светлых залах. Стояло несколько диванчиков для отдыха, рояль и зеркало до самого пола. Вдоль стены на кронштейнах были укреплены круглые палки. Нижняя — для учениц младших классов, та, что повыше, — для старших. Это нехитрое сооружение называлось «станок».

Самым первым учителем Павловой был Александр Александрович Облаков — в прошлом танцовщик. У него девочка задержалась недолго. Уже со второго класса она стала ученицей Вазем. Анна хорошо запомнила свое место у станка. Худенькую малорослую девочку с живыми карими глазами Екатерина Оттовна Вазем поставила так, чтобы всегда иметь ее в виду.

К тому времени, когда Анна Павлова впервые переступила порог училища, Екатерина Оттовна уже покинула сцену, где успешно прослужила двадцать лет. Сильная технически, «партерная» балерина, она считалась одной из лучших на Мариинской сцене. А теперь и среди своих коллег, и среди воспитанниц слыла педагогом дельным, строгим и справедливым. Вазем беспокоилась, что слабенькая Анна Павлова не будет успевать за другими ученицами и может надорваться. Зная, как нетерпеливо ждала девочка два года того момента, когда ее примут в училище, и видя, как она упорно занимается, Вазем надеялась, что из Павловой выйдет отличная балерина.

Анна прибегала в класс раньше всех и становилась к станку. С затаенной радостью она ожидала слов Екатерины Оттовны:

— Первая позиция! Все встали в первую позицию? Итак, плие. И — и раз...

Раздавались звуки рояля, и урок начинался.

Анна старательно приседала в плие и раз, и два, и три, и десять. Потом шли батманы, маленькие, большие, с первой, с пятой позиции.

— Глубже, глубже присядь, Анна, — ласково говорила Екатерина Оттовна. — А ты, Люба, — обращалась она к Любе Петипа, которая стояла вслед за Анной, — опять поднимаешь пятку от пола. Следи за собой.

Пока ноги привыкали к выворотному положению — они должны были стоять пятка к пятке с разведенными по горизонтали носками и строго подтянутыми коленками, — Анна очень нервничала. Ей хотелось все упражнения делать так, чтобы ею осталась довольна Вазем. Но, увлеченная мелодией рояля или заглядевшись на другую девочку, Анна невольно переставала следить за своими ногами. А тут еще приходилось не выпускать из виду и свои руки. Екатерина Оттовна требовала, чтобы руки тоже плавно, мягко разворачивались в нужных позициях.

И хотя в конце урока Анна уставала, она занималась со страстью, и ей всегда было жаль покидать зал.

В полдень раздавался звонок, и все шли завтракать. Старались поскорее проглотить кофе с хлебом, так как прогулка после завтрака сулила отдых на свежем воздухе. Вернувшись с улицы, снова учились. В четыре был обед. Свободного времени оказывалось немного, так как вскоре начинались уроки музыки, случались и репетиции — воспитанники готовились к предстоящим выступлениям на сцене Мариинского театра. Ужинали обычно в восемь, а в девять все уже должны были лежать в постелях.

Пятница была банным днем. По субботам, воскресеньям обязательным было посещение домашней церкви. По большим праздникам воспитанников возили на спектакли в Александринский, Мариинский или Михайловский театры.

Воспитанниц в интернате жило немного. И потому в свободные от обязательных занятий часы всегда можно было найти уединенный уголок в огромных помещениях школы. Анна ценила эти часы одиночества. Она любила, сидя в кресле в самом дальнем углу просторной музыкальной гостиной, слушать, как кто-либо из старших учениц играет на рояле. Ее часто видели и за чтением книг в библиотеке училища. Но случалось, перелистает несколько страниц и вдруг задумается или засмотрится куда-то.

— Ты опять в себя смотришь? — спрашивает ее Лена Макарова. На занятиях в школе девочки сидели рядом, и Лена быстро заметила эту привычку Анны вдруг отрешаться от действительности. — О чем опять мечтаешь?

Анна смотрит на подружку выразительными карими глазами, загадочно улыбается, легко и стремительно вскакивает со стула и начинает кружиться в вальсе, поддразнивая Лену.

— Угадай! Нет, не надо, все равно не скажу.

Свои мысли, настроения Анна не любила открывать никому. Единственный ребенок у матери, она привыкла считать Любовь Федоровну своим лучшим другом и только ей доверяла свои детские заботы и радости.

Императорские театры со всеми принадлежащими им учреждениями находились в ведении министерства двора. За ним числилось и театральное училище, но оно было под покровительством самих царей; ежегодно вся царская семья посещала специальный ученический спектакль. Состоялся он и 22 марта 1893 года, незадолго до смерти Александра III, на второй год пребывания Анны Павловой в училище.

Ученические спектакли давались в небольшом школьном театре. Ставил их обычно балетмейстер Императорских театров Лев Иванович Иванов, непосредственный помощник знаменитого хореографа Мариуса Петипа.

На этот раз для «царского» спектакля подготовили балет «Волшебная флейта» с заново поставленными Ивановым танцами. Композитору Ричарду Евгеньевичу Дриго пришлось спешно перерабатывать музыку к балету. То, что Дриго успевал накануне вечером написать, утром он играл на репетиции. Случалось так, что написанного не хватало и репетицию Лев Иванович откладывал до следующего дня.

Бедного крестьянина Луку, влюбленного в такую же бедную, но прелестную девушку Лизу, играя Миша Фокин. Лизу исполняла Стася Белинская, а богатого старика маркиза — четырнадцатилетний Сережа Легат, младший представитель династии известных танцовщиков. Родители Лизы, как полагается, намеревались выдать дочь за маркиза, но в назревавшую драму вмешалась Фея, и все кончилось благополучно.

Спектакль смотрела вся царская фамилия. После веселого окончания балета гости и воспитанники училища направились в большой зал. Государь разговаривал с представленными ему участниками спектакля. Когда очередь дошла до самой красивой в училище Белинской, он расспросил девочку о родителях и ее семье, пространно говорил о соблазнах славы людской и умении бороться с ними.

Заканчивались такие вечера обычно ужином в столовой, где вместе с воспитанниками все члены царской семьи пили чай, стараясь держаться как можно проще и доступнее, чему, впрочем, содействовали сами ученики. Воспитанники очень любили яти спектакли еще и потому, что за царским посещением следовало прекращение занятий на три дня; и с

отъездом царя до утра следующего дня, когда все расходились по домам, училище горело огнями и никто не спал.

В 1893 году был последний «царский» спектакль. Николай II присутствие на ученических спектаклях считал скучным и ненужным делом.

Красавице Белинской, привлекавшей внимание Александра III, преподаватели и товарищи предрекали великую будущность. Она действительно была очень способной девочкой. Однако всемирную славу уже через несколько лет принесла русскому балету и навсегда осталась в искусстве идеалом красоты Анна Павлова, тогда маленькая, хрупкая ее подруга, не получившая роли в «царском» спектакле. Павлова хорошо училась по всем предметам, и о ней говорили как об «очень внимательном», «одаренном» ребенке, но все-таки не выделяли ее из ряда других учениц, а товарищи по классу за удобу и старательность даже прозвали Шваброй.

Рано утром, еще до завтрака, прибежавшая навестить Анну Стася Белинская увидела пустую постель. Она обошла все здание и нашла Нюрочку в зале для танцев. Одна-одинешенька импровизировала девочка танцы за каждого из героев вчерашнего представления.

Балетные спектакли в Мариинском театре давались два раза в неделю: по средам и воскресеньям. Было принято в последний акт балета вставлять танцы детей. Так приучались воспитанницы балетного отделения к большой сцене. К этим выступлениям готовились. Предстоящей поездке на Театральную улицу радовались.

Театральная площадь стала называться так с 1765 года, когда здесь построили деревянный театр для праздничных карнавальных представлений фокусников, акробатов и клоунов. В будние дни театром пользовались труппы любителей. Но деревянный театр обветшал, и на его месте в 1783 году был построен каменный.

В новом, Большом театре показывали оперные и балетные спектакли. Играли в нем и драматические русские и зарубежные труппы. В этом театре впервые увидело свет рампы «Горе от ума» Грибоедова; тут выступали Василий Андреевич Каратыгин, Екатерина Семеновна Семенова, танцевала Авдотья Ивановна Истомина, дарованием которой восхищался Пушкин, часто посещавший этот театр. Здание неоднократно горело и снова поднималось из пепла.

В 1886 году, когда уже работал Мариинский, театральные чиновники решили перестроить здание Большого театра для консерватории. Этим занялся академик архитектуры Академии художеств Альберт Катеринович Кавос, сын известного композитора Катерино Альбертовича Кавоса.

Кавос-отец с 1806 года руководил оперной труппой, преподавал в театральном училище, написал ряд опер. Более чем кто-либо другой, композитор хлопотал об открытии в Петербурге консерватории.

Мариинский театр, названный так по имени царицы, жены Александра II, был открыт в 1860 году. В нем прошли премьеры опер и балетов Чайковского, Мусоргского, Глазунова, Римского-Корсакова, Танеева. Мариинский театр выдвинул группу блестящих певцов, таких, как Николай Николаевич Фигнер, Иван Васильевич Ершов, Александр Михайлович Давыдов. Здесь же достигло расцвета искусство балетной труппы — весь мир узнал имена Анны Павловой, Матильды Кшесинской, Веры Трефиловой, Ольги Преображенской, Тамары Карсавиной, Михаила Фокина, Вацлава Нижинского.

С тайной мечтой стать артистами Мариинского театра приходили на экзамен в театральное училище дети. Но, конечно, далеко не всем удавалось осуществить свою мечту. Первым признанием являлось зачисление в интернат, вторым, еще более надежным, назначение в дивертисмент. В одном из актов балетного спектакля обычно давалась сюита танцевальных номеров, это могло быть и концертное соло, и сюжетные миниатюры. Ученицам поручались небольшие сольные номера с учетом, конечно, их способностей.

Павлову в первый же год ученичества поставили на сцене «в толпу». В этот «выход» девочка страшно испугалась. Очутившись перед черной бездной театрального зала, она не

могла даже свободно вздохнуть. По счастью, Анна была закрыта кругом спинами девочек и мальчиков. Довольно быстро Анна освоилась со сценой, и зрительный зал уже не казался ей темной ямой. Вместе с одноклассницами она зорко следила за ведущими танцовщиками. Выступления их неизменно и горячо обсуждались потом в спальней всеми воспитанницами.

Даже для таких маленьких ролей, которые поручались детям, нельзя было обойтись без репетиций. Обычно их проводили в зале училища; но накануне спектакля учениц отвозили в театр, чтобы они запомнили, где что надо делать на большой сцене рядом с настоящими артистами.

Анна прилежно слушала объяснения учителя на уроках, будь то французский или история. Но язык музыки и танца она любила так сильно, что даже не старалась спрятать от глаз педагога то ликование, которое ее охватывало при мысли, что скоро позовут танцевать.

Едва приоткрывалась дверь классной комнаты и раздавалась знакомая с первых лет учения фраза «на репетицию», девочки вскакивали со своих мест и, не закрыв тетради и учебники, устремлялись в зал.

Если предстояла поездка в театр, подавали старый театральный экипаж, известный под названием «ноев ковчег» — он забирал человек пять или шесть. Девочек сопровождали классная дама, горничная и швейцар, который сидел на козлах. Такие театральные кареты заезжали обычно за артистами и развозили их после театра домой.

Мальчики из балетного отделения и девочки, участвовавшие в спектакле, приезжали отдельно. В карете Павлова сидела прямо, не наклоняясь, не заглядывая в окна, как делали ее подруги, а стараясь сосредоточиться на спектакле. Она с ранних лет относилась к театру благоговейно. Выступления на сцене также проходили под строгим контролем классных дам, горничных, которые из-за кулис следили за тем, чтобы воспитанницы не встречались с мужчинами. Избежать надзора не было никакой возможности: охранители девичьей чистоты знали, в какую кулису девушка должна удалиться. Когда Нюрочка, выполнив свой номер, уходила со сцены, в кулисах ее уже встречали, спешно уводили вверх, в уборную. Здесь она переодевалась и ждала остальных.

Девочкам и мальчикам было строжайше запрещено разговаривать друг с другом даже на уроках балетных танцев и во время репетиций. Часто, погруженная в свои мечты, Павлова не только молчала, но и не поднимала глаз на партнера, самозабвенно проделывая все фигуры кадрили или менуэта.

На прогулках девушек и юношей также разделяли. Каждый раз при выходе на улицу или во двор, при возвращении с улицы или со двора всех встречала дежурная классная дама и пересчитывала.

Вначале процедура пересчитывания вызывала у Анны Павловой недоумение, потом негодование, а в конце концов она научилась относиться к этой строгости с чувством юмора.

Несколько поколений воспитанниц передавали друг другу легенду о «Безумной Анне». Ученица, прозванная «Безумной Анной», необычайно красивая и столь же необычайно смелая, увлеклась гвардейским офицером, с которым познакомилась дома, в один из отпускных дней. Он похитил ее прямо из школы. После этого происшествия воспитанниц вообще перестали отпускать, кроме как на пасху и рождество.

Романтически настроенной, экзальтированной Павловой «монастырская жизнь» в театральном училище с обязательными выступлениями на сцене Мариинского театра вовсе не казалась однообразной и скучной, хотя ей иногда приходилось оставаться в интернате и в праздничные дни.

Анна Павлова была на вид так миниатюрна, что общее мнение считало ее слабее других воспитанниц. Все были уверены, что Анна нуждается в усиленном питании. Дежурная классная дама выписала ей из лазарета рыбий жир, и Анна, преодолевая отвращение, принялась пить его по столовой ложке три раза в день. Она хотела поскорее стать сильной, чтобы достичь виртуозности итальянской балерины, несравненной Пьерини Леньяни. На зависть всем танцовщицам, итальянка делала в «Лебедином озере» тридцать два фуэте! К счастью, Павел Андреевич Гердт, главный учитель Анны в старших классах, глядя,

как его ученица проделывает упражнения, опасные для ее организма, постарался убедить ее не добиваться эффектов, явно ей не свойственных.

— Предоставьте другим акробатические трюки, — говорил он, — мне просто больно смотреть, когда вы проделываете все леньянинские па. То, что вам кажется вашим недостатком, на самом деле редкое качество, выделяющее вас из тысячи других! Вам суждено, может быть, воскресить и даже превзойти забываемую теперь прелесть романтического балета эпохи Тальони!

Анна слушала прилежно, но в то время вряд ли вполне могла понять, что в ее стройной, хрупкой фигурке с ограниченными, как тогда казалось, техническими возможностями, заложена величайшая сила индивидуальности.

По классу Гердта окончил училище Михаил Михайлович Фокин. Он знал Павлову со школьных времен, а позднее был ее партнером на Мариинской сцене. Видел Павлову в танцах и с другими партнерами. Он писал о Павловой: «Теперь часто успехи Павловой (объясняют влиянием) Э.Ц. Чекетти. Это не совсем верно и несправедливо по отношению к П.А. Гердту. Павлова не овладела особой виртуозностью, которой славились Чекетти и его школа. Своей славы она достигла, не делая особенных трюков. Не в этом была ее сила. Не помню я Павлову в блестящих fouettés, которыми щеголяли другие танцовщицы. На двух турах ее приходилось „подталкивать“. Она имела, как все танцовщицы, много учителей, беря от каждого лучшее. От изящного, пластического Гердта она взяла многое».

Фокин, прошедший класс Гердта, всегда говорил о своем учителе с восхищением. Он утверждал, что Гердт не был педантом, не придерживался строго правил обучения, учитывал особенности дарования каждого. Павел Андреевич охотно показывал, как выполнить ту или иную комбинацию движений. И артисты и зрители отмечали неповторимую походку Гердта, она доставляла всем эстетическое удовольствие. У этого педагога можно было многому научиться, если ученик хотел учиться.

Анна Павлова хотела учиться и умела брать лучшее от учителя. У Гердта, как и у Облакова, Вазем, Соколовой — своих первых учителей, — Павлова усвоила все лучшее из русского балетного академизма.

Время во все времена быстро летит. Наступил и 1899 год. Выпускной вечер был назначен на 11 апреля. Для последнего экзамена Гердт приготовил со своими ученицами Анной Павловой, Станиславой Белинской, Еленой Макаровой и Любовью Петипа одноактный балет на музыку Пуни «Мнимые дриады». Дриадами древние греки называли богинь деревьев; «мнимыми дриадами» в балете были крестьянки, графини, баронесса, дочь дворецкого, ее подруги. Все они соревновались в танцах под музыку из разных балетов. Словом, это был одноактный ученический спектакль, позволявший показать всех воспитанниц в наивыгоднейших для каждой положениях.

В первом ряду училищного театра сидели члены жюри. Они приветливыми улыбками встречали появление новых действующих лиц и ставили отметки в своих программах против фамилии исполнителей.

Выйдя на сцену и почувствовав под пуантом знакомый пол, Анна — дочь дворецкого — обрела уверенность, легко и свободно проделала она все па своей роли, выразительно подавая партнеру — Фокину — немые реплики, тонко чувствуя каждую его поддержку. В газетной хронике о выпускном спектакле особо отметили Павлову.

На экзаменационном спектакле, который шел в Михайловском театре, присутствовал Валерьян Яковлевич Светлов, писатель, редактор самого распространенного тогда в России журнала «Нива», автор книг и статей о балете. В его книге «Терпсихора», вышедшей много позже того памятного для Павловой выпускного вечера, Светлов писал о последнем школьном спектакле Павловой: «В этот вечер впервые появилась перед публикой воспитанница Павлова, она обратила на себя общее внимание. Тоненькая и стройная, как тростинка, и гибкая, как она же, с наивным личиком южной испанки, воздушная и эфемерная, она казалась хрупкой и изящной, как северская статуэтка. Но иногда она принимала аттитюды и позы, в которых чувствовалось что-то классическое. С детской

наивностью изобразила она сцену „кокетства с молодым крестьянином“ и с шаловливой резвостью танцевала с мнимыми дриадами. Все это было юношески весело и мило, и ничего большего сказать было нельзя, кроме разве того, что мимика этой милой девочки в сцене с крестьянином была уже выразительна и уже чувствовалось в ней что-то свое, а не затверженное, ученическое. Но в отдельной вариации из балета „Весталка“ (вставная, с музыкой г. Дриго) уже почувствовалось нечто большее, нечто такое, что давало возможность предугадывать в этой хрупкой танцовщице будущую большую артистку».

Далее Светлов писал, что он, не зная, как оценило воспитанницу жюри, сам щедро определил ей полный балл — двенадцать. А когда вышел на темную улицу, где моросил петербургский холодный весенний дождь и вспомнил эту лучезарную дриаду, улыбнувшись, прибавил еще и плюс к полному баллу.

Выпуск Анны Павловой был вторым в истории училища, получившим право открытого дебюта на Мариинской сцене. Это значило, что дебютантке назначали какую-нибудь роль или вариацию и она выступала в обычном спектакле перед публикой. Успех в дебюте делал реальным зачисление в труппу. В те времена балетные артисты делились на кордебалет, корифеев, солистов и балерин. Выпускники, как правило, попадали в кордебалет.

Будущие балерины сильно волновались. Тем более что их дебют совпадал с выступлением на сцене Петербургского театра популярной на Западе Марии Джури. И естественно, сравнение с итальянкой могло оказаться для них невыгодным. Для своего первого спектакля, назначенного на 21 апреля 1899 года, Джури выбрала балет «Коппелия». Те, кому довелось побывать на ее репетициях, говорили, что танцует итальянка довольно твердо, исполняет сложные элементы вроде тридцати двух фуэте, какие наши русские балерины еще не делают. Но с двойными турами, отмечали другие, у нее не все ладится, мимика слабая, нет легкости. С Джури, решили опытные танцовщицы, можно соревноваться.

На репетиции в театре еще и еще раз протанцовывали молодые дебютантки свой номер: па де катр из балета «Трильби» с вариациями «в особом жанре». Петипа и Гердт, находившиеся за сценой, похвалили Павлову за легкие прыжки, умение как бы зависать в воздухе. Вечером на сцене все шло так же гладко, и танцевали юные артистки чисто, но беспокойство не покидало их до самого конца спектакля. Спустя неделю выпускницы еще раз участвовали в спектакле Джури, которая танцевала партию Лизы в «Тщетной предосторожности». Как ни нервничала юная Павлова, она внимательно наблюдала из-за кулис за итальянской танцовщицей. Павлова отметила, что длинную и трудную вариацию пиццикато на пуантах Джури исполнила очень четко. Балерина как будто застывала на пуантах, а затем в коде, в конце вариации, делала высокие прыжки. Зал требовал повторения, а Павлова тем временем уверяла себя: «Нет, мне так никогда не суметь». И тут же молила бога помочь ей.

Между тем дирекции Джури не нравилась, и ее не пригласили в Императорский театр. Она, по мнению Петипа, не владела «искусством живописать душевные движения». Точнее не скажешь — в ее искусстве отсутствовало главное качество русского балета. А Павлову опять заметили. На следующий день «Петербургская газета» писала: «В „Тщетной предосторожности“ повторился дебют наших выпускниц... Павлова отличается грациозностью, мягкостью, женственностью. Ее уже сейчас можно считать готовой классической солисткой». Для Анны Павловой последний год XIX века оказался примечательным — она стала артисткой Мариинского театра, минуя кордебалет, ее зачислили корифейкой.

Но оставим на время на сцене Мариинского театра трепещущую от радости и страха юную Павлову и вернемся мысленно на несколько десятилетий назад — к истокам классического балета.

III. Балетный Петербург

Красота не терпит дилетантства... Служить ей — значит

посвятить себя ей целиком, без остатка.

А. Павлова

В конце мая 1847 года кронштадтский пароход доставил в петербургскую таможенную палату пассажиров, прибывших из-за границы. Молодой француз, общительный и улыбочивый, довольный, что наконец-то путешествие закончилось, поставил свои чемоданы на скамейку, что возле пристани, и с любопытством оглядел площадь.

Около таможни толпились извозчики со странными экипажами, петербуржцы называли их «гитарами». Заметив недоумение иностранцев при виде подобных экипажей, извозчики наперебой стали показывать, как ими пользоваться: они садились на свои гитары то верхом, то сбоку, на манер амазонок, предлагая пассажирам устроиться по своему вкусу. Весенний день выдался жарким. Француз повязал голову платком, сел на гитару верхом и попросил отвезти его в гостиницу.

Извозчик поехал через весь Невский, переполненный гуляющими. Видя, что его пассажир с платком на голове возбуждает общее любопытство, извозчик перевел лошадь с рысцы на шаг. Публика приостанавливалась и смеялась. Смеялся извозчик, более всех смеялся пассажир.

Так непринужденно прошла первая встреча с русской столицей Мариуса Ивановича Петипа, прибывшего из Франции в Россию по приглашению дирекции Императорских театров.

Мариус Петипа родился в артистической семье. Его отец Жан Антуан Петипа был танцовщиком, балетмейстером и педагогом, а мать Викторина Грассо — драматической актрисой. Мариуса сначала обучали игре на скрипке, а затем и танцевальному искусству. В юном возрасте он уже выступал на сцене в балете «Танцемания», поставленном его отцом.

Приглашение директора Императорских театров А.М. Геденова застало Мариуса Петипа на сцене Парижской оперы, где он танцевал в прощальном спектакле Терезы Эльслер — с братом своим Люсьеном и сестрой Терезы, Фанни Эльслер. Мариус показал им приглашение и с общего одобрения ответил согласием.

В Россию он плыл на пароходе из Гавра в Петербург. В столице его приняли радушно. Несколько лет Петипа танцевал центральные партии на мариинской сцене. Тогда же Мариус пригласил всю семью в Петербург. Жан Петипа-отец был зачислен на службу преподавателем танцев в Петербургское театральное училище.

Надо сказать, что деятельность Петипа-балетмейстера началась не на пустом месте: русский балет к этому времени уже занимал одно из первых мест в Европе. Французский и итальянский по форме, он был глубоко национальным по существу, отличался самобытностью, в нем развивались черты патриотизма и гражданственности.

Танец, как система физических движений и положений человеческого тела, выражающих чувства и переживания танцующего, появился вместе с человеком. Он возник из разнообразных движений и жестов, связанных прежде всего с трудовыми процессами и впечатлениями от окружающего мира. Ведь улыбка на губах, гневный взгляд, приветственные или угрожающие позы и по сей день остаются элементарным выражением эмоций человека, а значит, и исполнителя танцев. При определенных обстоятельствах танец заменял живую человеческую речь. Он сопровождал религиозные обряды у египтян, у римлян и греков. Танцуют и сегодня в религиозных процессиях не только на Востоке, но и в Испании, Португалии, в Италии.

Всегда и везде танцы создавались народом и оставались народным искусством, выражали душевный склад народа, украшали народные празднества и торжества.

Первый балет, о котором имеются сведения, состоялся в Торонто по случаю свадьбы герцога миланского. Позже капельмейстер Катерины Медичи Бальтазарини поставил в Лувре пышный балет «Цирцея и ее нимфы». На средства не поскупился, он обошелся французской казне в три с половиной миллиона ливров.

Мода на балетные представления быстро распространилась. Их авторами и

исполнителями часто выступали даже короли и вельможи двора. Так, Генрих IV и его министр Сюлли танцевали в балете, сочиненном сестрой короля. Герцог Ришелье ставил спектакли в Сен-Жерменском дворце, и в них танцевали сам Людовик XIII, а затем Людовик XIV. Когда появилась опера, балет ввели в ее состав. Во Франции учреждена была Королевская академия танца. Она обогатила хореографию новой техникой.

Придворный, порою развлекательный характер носили балеты и в России. Первый балетный спектакль был поставлен у нас в царствование Алексея Михайловича более трехсот лет назад. Представление это, значившееся как «комедийное действо», не назовешь балетом в полном смысле слова. Перед началом «действия» на сцену вышел актер в роли Орфея и пропел немецкие куплеты, тут же переведенные царю. В них превозносились высокие душевные качества Алексея Михайловича. После этого артисты, стоявшие по обе стороны от Орфея и освещенные цветными огнями, начали танцевать.

Духовенство в России порицало танцевание, как «бесовское действо», и даже на масленице среди масленичных игр и увеселений скоморохи плясали с оглядкой.

Первый настоящий балет поставили в царствование Елизаветы Петровны итальянцы — композитор Франческо Арайя и балетмейстер Фоссано. Они были приглашены царицей вместе с оперной труппой. Представления давались в Михайловском театре. Арайя написал и первую русскую оперу на текст Сумарокова «Цефал и Прокрис», которая была исполнена 1 марта 1755 года русскими певцами из хора графа Разумовского. В главных партиях выступили Елизавета Белоградская и Гавриил Марцинкович. Опера имела успех. Елизавета Петровна одарила композитора дорогой собольей шубой, а художник-декоратор Валериани получил титул первого исторического живописца, перспективы профессора, театральной архитектуры, инженера при императорском российском дворе.

В опере и балетах танцы исполняли воспитанники кадетского корпуса. Особой благосклонностью императрицы пользовался Никита Бекетов, впоследствии ставший фаворитом императрицы. Женщины в балет еще не допускались.

Провинциальные князья в своих имениях также начали строить театры, обучать крепостных танцам, ставить балеты. На сцене разыгрывали сюжеты под названием «Прибежище добродетели» или «Радостное возвращение к аркадским пастухам богини весны».

Год от году балеты обходились царскому двору все дороже. Из Вены был выписан «совершенный балетмейстер» и «великий сочинитель музыки» Гаспаро Анджолини, а из Венеции — «перспективный живописец и декоратор» Пьетро Гонзаго. Анджолини создал музыку к национальному русскому балету, и «вместя в музыку одного русские мелодии, сим новым ума своего произведением удивил всех и приобрел всеобщую себе похвалу» — так писал «С.-Петербургский вестник». Успеху немало содействовали волшебные декорации Гонзаго — перспективная живопись в ту пору воспринималась как верх живописного искусства. К этому времени балетная труппа состояла почти из русских исполнителей. Среди них был и Иван Иванович Вальберх — талантливый танцовщик, потом первый из русских придворный балетмейстер и режиссер.

Павлу I наскучили мужские танцы и прыжки. По его указу мужчины со сцены исчезли, а мужские роли стали исполнять женщины. Особенно любимой была Евгения Колосова, ученица Вальберха.

Расцвет русского балета начался с приглашения в Петербург известного в Европе танцовщика и балетмейстера Шарля Дидло, балеты которого, по мнению Пушкина, были «исполнены живости воображения и прелести необыкновенной». Дидло работал на петербургской сцене почти тридцать лет и поставил в России более сорока балетов и дивертисментов, принесших ему полное и всеобщее признание.

Дидло произвел переворот в хореографии того времени. Он отменил парики, французские кафтаны, башмаки с пряжками, фижмы, шиньоны, мушки. Он ввел трико телесного цвета и невиданные еще на русской сцене полеты — с помощью технических средств. Его ученики и ученицы приобрели известность и вошли в историю русского балета.

Екатерина Телешова танцевала все первые партии в балетах Дидло, утверждая новаторские принципы своего учителя. Элегантную темпераментную балерину ценили многие художники и поэты, ее современники. Орест Кипренский и Карл Брюллов писали с нее портреты. Александр Грибоедов посвящал ей стихи. Блестящей техникой и жизнерадостностью покоряла зрителей Анастасия Лихутина. Мария Данилова сценическое обаяние и грациозность сочетала в танцах с драматической выразительностью. В исполнении русской пляски она не знала себе равных. Авдотья Истомина обладала всеми качествами, которые делают танцовщицу неповторимой, — музыкальностью, воздушностью, виртуозной техникой, мимическим талантом.

Благодаря Дидло балет в России занял первенствующее положение. Другие виды театрального искусства находились в некотором пренебрежении: балет поглощал все внимание театральной администрации двора. Николай I не пропускал ни одного балетного спектакля. Часто он покидал свою ложу и садился в кресло первого ряда, чтобы лучше видеть.

Неутомимый, вдохновенно преданный своему искусству труженик, Шарль Дидло покинул петербургскую сцену в 1829 году, почувствовав неприязненное отношение к себе со стороны директора Императорских театров князя Гагарина.

Некоторое время петербуржцы увлекались гастролировавшими в России иностранными знаменитостями: Марией Тальони, вызывавшей восторг зрителей большим, свободным прыжком, красивыми арабесками, естественной грацией, кантиленностью танца и богатой мимикой; Фанни Эльслер, темпераментной страстной танцовщицей, соперницей Тальони; Карлоттой Гризи, обладавшей удивительной элевацией, виртуозно исполнявшей сложные элементы.

Блистательный успех русской балетной труппы стал меркнуть после ухода Дидло. К тому же родилось новое увлечение: царицей сцены сделалась Итальянская опера. В середине девятнадцатого века балеты в Императорских театрах давались только раз в неделю по воскресеньям, главным образом для балетоманов. Размножившиеся было помещичьи театры с падением крепостного права, умирали.

История возрождения русского балета во вторую половину века связана с деятельностью Мариуса Петипа. Он работал на петербургской сцене почти до самой смерти, в течение без малого шестидесяти лет, сначала танцовщиком, а затем балетмейстером. Он создал много балетов, среди которых «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» Чайковского и «Раймонда» Глазунова. Если Петипа прошел мимо «Руслана и Людмилы», «Ивана Сусанина», то лишь потому, что дирекция Императорских театров, прежде всего Геденоз, всячески мешала постановкам русских балетов, опер и пьес. При этом они не скупились в расходах на итальянскую оперу и французскую труппу.

Удивительный жизнелюб Петипа был желанным гостем во многих петербургских домах. Никто не умел так поддержать компанию, развеселить общество различными историями и анекдотами. Мариуса Ивановича зазывали на крестины детей. Так он сделался другом семьи и крестным отцом сестры известных танцовщиков Легатов — Николая и Сергея.

В работе Петипа был трудолюбив и требователен. Николай Густавович Легат вспоминает, что в первые годы служения его, Легата, на сцене Петипа как будто и не обращал на него внимания; прежде ученик, молодой артист, должен был показать, на что способен. Петипа дал Легату ведущую роль, когда тому исполнилось двадцать шесть лет.

Он воспитал много первоклассных танцовщиков и танцовщиц, и все они всегда охотно, тепло вспоминали своего учителя, его методы работы.

«Его коньком были женские сольные вариации, — писал Николай Легат. — Здесь он превосходил всех мастерством и вкусом. Петипа обладал поразительной способностью находить наиболее выгодные движения и позы для каждой танцовщицы, в результате чего созданные им композиции отличались и простотой и грациозностью... Он ясно сознавал свои границы. Если сольные номера танцовщиц он ставил гениально, то мужские танцы ему

редко удавались...»

О том, как Петипа считался с индивидуальностью актрисы, вспоминает и Елизавета Гердт: «...Один раз мне удалось в ожидании отца очутиться в зале, когда Петипа ставил вариацию солистке для своего последнего балета „Волшебное зеркало“. Что-то не ладилось, и видно было по лицу исполнительницы, что она недовольна. Он тут же сказал: „Не нравис — я переменяю“. И стал показывать другую комбинацию. Я это хорошо запомнила только потому, что мне понравилось, как он произнес русские слова, и я потом его часто изображала».

Умный, талантливый балетмейстер часто и прекрасный руководитель. Ведь успех его постановок немало зависит от исполнителей, от тех отношений, которые установит он с товарищами.

«Петипа был молчалив, мало с кем говорил, — рассказывает Любовь Николаевна Егорова, балерина Мариинского театра. — Обращался к нам всегда в одних и тех же выражениях: „Ma belle, ma belle“ („Моя красавица, моя красавица“. — В. Н.). Все его очень любили. Тем не менее дисциплина была железная. Когда он входил в репетиционный зал, все вставали, не исключая балерин!»

Николай Легат так сформулировал систему Петипа: стремись к красоте, грации и простоте! Этой системе следовали все ученики Мариуса Ивановича: одни не отступая ни на шаг, другие возвращаясь к ней после неудачных попыток примкнуть к какому-нибудь новому течению.

Старейшим учеником Мариуса Петипа был Лев Иванович Иванов, артист балета, а потом и режиссер и балетмейстер. Впрочем, его первым учителем был Петипа-отец, еще в Петербургском театральном училище. Иванов окончил школу в 1852 году и был зачислен в балетную труппу. Спустя семнадцать лет, уже при новом балетмейстере — Мариусе Ивановиче, — стал первым танцовщиком. Затем, уступив свое место другому ученику Петипа, Гердту, начал сочинять и ставить балетные представления. Иванову принадлежат лучшие сцены в постановке «Лебединого озера». Он сумел удивительно правдиво выразить здесь самое основное в характере русской хореографии — проникновенный лиризм, искренность и широкую напевность всех движений, пластичность жеста. В «Щелкунчике» Иванов создал по сценарию Петипа все танцы.

Лев Иванов преподавал в младших классах училища, и у него начинали учиться выдающиеся балерины Мариинского театра последнего десятилетия прошлого века. Тихий, скромный, не умеющий говорить о себе, он ушел из жизни незаметно. Задуманные им композиции не слишком удачно завершили ученики. Хотя и поздно, но история воздала Иванову должное. «Душой русского балета» справедливо назвал Иванова известный музыковед и знаток театра Борис Владимирович Асафьев.

Павел Андреевич Гердт окончил балетное отделение Петербургского театрального училища в 1864 году и был первым исполнителем главных ролей в балетах Чайковского на мариинской сцене, где считался талантливейшим классическим танцовщиком.

Диапазон артистического дарования Гердта был обширен. За сорок лет служения на сцене он создал десятки самых разнообразных характеров — от драматических и лирико-романтических до остро комедийных; Абдерахман в «Раймонде», Дезире в «Спящей красавице», Зигфрид в «Лебедином озере», Вакх в балете «Времена года»... Его исполнение привлекало благородством поз, широким и свободным жестом. Гердт был пластичен и выразителен. Он считался превосходным партнером, с ним выступали ведущие балерины Мариинского театра, зарубежные гастролерши. Гердт не только умно и изящно танцевал свои партии, но умел показать и достоинства партнерши. Его искренне любили все товарищи по сцене. Верховным судьей и неизменным авторитетом для самого Павла Андреевича всегда оставался Мариус Иванович.

Как балетмейстер Петипа был вне конкуренции. Он считал, что любой талантливый балетмейстер имеет свое лицо и поэтому неповторим. Мариус Иванович вполне высказался по этому поводу в интервью «Петербургской газете» 2 мая 1907 года. Петипа праздновал

60-летие своей творческой деятельности и на вопрос интервьюера — обращается ли к вам за советами ваш преемник — отвечал так:

— Ко мне обращаются как к учителю танцев, но не как к балетмейстеру. У меня бывает Анна Павлова и проходит со мной сцены из балетов.

— Как балетмейстер вы имели учеников? — допытывался интервьюер.

— Не имел и не мог иметь. Научить сочинять танцы нельзя, потому что это вопрос творчества.

К концу XIX века русский балет вырос настолько, что стал ведущим в этой области искусства. Европа же, напротив, утрачивала былую славу, и любителей балета занимало: чем же объяснить падение балета за границей? С этим вопросом и обратился корреспондент «Петербургской газеты» к Мариусу Ивановичу Петипа в декабре 1896 года.

— Главным образом тем, — отвечал он, — что там постоянно уклоняются от настоящего серьезного искусства, переходя в танцах в какие-то клоунские упражнения. Балет — серьезное искусство, в котором должны главенствовать пластика и красота, а не всевозможные прыжки, бессмысленные кружения и поднимание ног выше головы. Это не искусство, а, повторяю вам еще раз, клоунада... В Париже уже перестали ставить большие балеты и довольствуются одними маленькими. Там балет падает, безусловно, падает. А поддержать его некому. За границей нет больше звезд вроде Фанни Эльслер, Марии Тальони, Карлотты Гризи и других, нет и настоящих профессоров... Я считаю петербургский балет первым в мире именно потому, что в нем сохранилось то серьезное искусство, которое утрачено за границей. Петербургский балет не падает и не будет падать до тех пор, пока в него не проникнет увлечение итальянской школой. Кроме того, наш балет резко отличается тем, что у нас танцы чрезвычайно разнообразны: кроме классических танцев, мы ставим еще и танцы характерные, чего за границей нет.

Мариус Петипа принадлежал к числу тех великих художников, которые, старея телом, молодеют душою. И, что очень важно, в вопросах искусства он не признавал компромиссов. Формальной отставки он не получал. В его воспоминаниях говорится, что 17 февраля 1903 года ему прислали из конторы Императорских театров письмо, в котором сообщалось, что Николай II «изъявил желание», чтобы Петипа оставался первым балетмейстером до конца жизни с жалованьем в 9 тысяч рублей. Не имея возможности изменить желание царя, дирекция театров всеми силами, всеми правдами и неправдами мешала старому артисту исполнять свои обязанности балетмейстера. По этому поводу у директора Императорских театров Владимира Аркадьевича Теляковского не раз возникали резкие расхождения с балетной труппой. В результате несколько лет театр оставался без балетмейстера, вплоть до конца жизни Мариуса Ивановича, умершего в Гурзуфе в 1910 году.

Француз по происхождению, русский по творческому пониманию национальных традиций русского искусства, Мариус Иванович еще в 1888 году обратился с просьбой о принятии его в русское подданство. В 1892 году он направил прошение в дирекцию, где еще раз просил «исходатайствовать» ему вместе с детьми право принять «присягу на подданство России». Вследствие обычной волокиты в учреждениях Петипа стал русским подданным лишь 8 января 1894 года.

И в наши дни мы высоко ценим искусство Петипа и его заслуги в становлении русского балета. «Всю свою жизнь великий балетмейстер отстаивал прогрессивные традиции балета, — отмечает Константин Михайлович Сергеев, в прошлом главный балетмейстер театра имени Кирова, народный артист СССР. — Стойкая, принципиальная позиция Петипа в вопросах хореографии помогла русскому балету вступить на путь мировых побед. При нем русский балет достиг вершины своего развития и занял первенствующее положение среди балетных сцен мира. Эпохой Мариуса Петипа мы называем вторую половину XIX века в истории русского балетного театра».

Может показаться, что мы удалились от главной темы книги, коротко рассказав в этой главе о зарождении русского балета, введя в повествование деятелей театра, которые были предшественниками Анны Павловой или ее современниками по сцене. Но как не существует

страны, народа без своей истории, так не может быть и истинного артиста без вдумчивого учителя, хорошего партнера по сцене.

IV. Первые шаги

Даже балерина, имеющая успех, не может позволить себе лениться.

А. Павлова

Осенью, как только открылся театральный сезон 1899—1900 года, любители хореографии снова увидели Павлову, но уже на большой сцене. «В этот первый сезон своей артистической жизни, — вспоминает Светлов, — Павлова появлялась в незначительных, но все же не на кордебалетных местах. Еще не развернувшийся, а только распускавшийся талант стал нравиться публике и рецензентам».

Даже в скромных партиях танцы Анны Павловой, по словам ее современников, отличались пластичностью поз и движений, в прыжках она казалась невесомой, воздушной. Правда, одаренная редкими природными данными — музыкальностью, темпераментом, гибкостью, — Павлова уступала иным выпускницам в технике танца, и трудности современной хореографии доставляли ей огорчения.

Любовь Николаевна Егорова, соученица Анны Павловой, сохранила в памяти своей характерный эпизод, Мариус Петипа, введя в спектакль «Спящая красавица» молоденьких танцовщиц, роздал роли фей Павловой, Егоровой и Седовой. Павлова должна была танцевать фею Ландыш. Репетицию вел помощник Петипа Александр Викторович Ширяев. А Мариус Иванович, как обычно, сидел в кулисе. Он был весь внимание. Если исполнение ему нравилось, он кивал головой, похваливал: «Моя красавица, моя красавица». Если же был недоволен, молчал и, когда танцовщица проходила мимо него за кулисы, делал вид, что его в этот момент что-то заинтересовало вверх, где обычно крепили декорации. Он не бранил провинившихся то ли потому, что не хотел обидеть, то ли потому, что быстро и безошибочно угадывал, на что способен артист, и знал — в некоторых случаях объясняться было бы бесполезно.

Ждавшие своего выхода артистки собрались в артистической уборной, сообщая друг другу закулисные новости. Вдруг дверь резко отворилась, и вбежала Павлова. Бледная, растерянная, она в ужасе произнесла:

— У меня не выходят скачки на пальцах! Мариус Иванович не простит мне этого!

— Не волнуйся, сейчас главное быть решительной. Давай на эту музыку придумаем что-нибудь похожее, Петипа, может, и не заметит, — успокоила Павлову Егорова.

Напевая знакомую мелодию, стали предлагать разные вариации на ту же тему и довольно быстро сочинили нечто похожее. Конечно, наивно было предполагать, что опытный балетмейстер не усмотрит маленькой хитрости.

Любопытствуя, как пройдет их спасительный обман, к выходу Павловой все собрались за кулисами. Сочиненную подругами вариацию Павлова выполнила искусно и смело. Когда закончила ее, наступила тишина — Петипа молчал. А потом произнес на своем родном языке, вставляя в текст русские слова:

— Моя красавица, вариацию свою ты исполнила недурно. Но завтра ты станцуешь то, что сочинил я. Это было не мое, оно нарушило мою мысль. Понимаешь?

И, считая разговор оконченным, обратился к Ширяеву:

— Продолжим репетицию. Следующий выход!

Павлова тут же расплакалась:

— Разрешите, профессор, я станцую то, что вы хотите.

Она старалась, но не смогла. Вытирая слезы, попыталась еще и еще раз. Петипа и его помощник терпеливо ждали. При всеобщем сочувствии исполнителей в конце концов она справилась с трудной вариацией.

— Теперь идет, — снисходительно сказал Мариус Иванович. — Но надо еще много работать, моя красавица!

Конечно, Павлова и сама скоро поняла, как неутомимо нужно трудиться балерине, чтобы обрести легкость прыжка, красоту позы, стремительность вращений. Она себе, а позднее и другим часто говорила: «Даже балерина, имеющая успех, не может позволить себе лениться». Только целенаправленно двигаясь вперед, можно достичь желаемого, и только любовь к труду делает талант зримым.

Художественного совершенства исполнения Павлова достигала в любом балете — старом или новом, классическом или современном. В этом как раз и сказывается более всего ее гениальность. Но она и совершенствовала свой талант, как немногие. Подобно пианисту или скрипачу, которые обязательными ежедневными упражнениями развивают технику пальцев рук, и балерина, если она не хочет потерять свое мастерство, технику, должна изо дня в день тренировать свое тело и профессиональную память. Долгие годы Анна Павлова занималась у известнейших педагогов.

Свидетель ее жизни от первых дней юности и почти до последнего выступления на сцене, преемник Петипа, благословенный им па творческий подвиг балетмейстер Михаил Фокин, как никто другой, понимал Павлову.

«Павлова не выставляла никаких лозунгов, не боролась ни за какие принципы, не доказывала никаких истин, никаких, кроме одной. Она доказала одну истину, что в искусстве главное — это... талант... Поэтому-то в единодушной восторженной оценке Павловой сходятся представители самых разнообразных направлений. Художники, композиторы, писатели, балетмейстеры, танцоры всех направлений. И классики, и модернисты одинаково восторгаются ею...

Иногда сочинение, наивное, устарелое, казалось бы, нетерпимое для современного зрителя, в ее исполнении приобретало смысл и особую прелесть... В то время, как многие из-за устарелости некоторых приемов балета готовы были поставить крест на все искусство, она умела показать те ценности в старом балете, которые были бы не замечены без нее.

Павлова оказала незаменимую услугу и новому балету. Она стала первой балериной в реформированном русском балете. Почти все первые опыты новых постановок прошли при ее участии в качестве главной исполнительницы».

На этой характеристике Анны Павловой стоит остановиться подробнее.

Спустя много лет, живя за границей и готовя к изданию свою книгу «Против течения», Михаил Фокин предпослал ей предисловие:

«Самое спокойное, самое выгодное для работы в области искусства — плыть по течению...

...Если хочешь, чтоб было проще и легче, — плыви по течению!

Если же это тебя не соблазняет и ты хочешь с в о и м путем направиться к с в о е й цели, если ты готов к б о р ь б е и страданиям, а идущая навстречу бессознательная стихия тебе не страшна... — не жди благоприятной погоды, не справляйся о попутном ветре — с м е л о г р е б и п р о т и в т е ч е н и я!»

Вот фокинское кредо в искусстве. Но ведь, по существу, под этим фокинским знаменем прошла и жизнь Павловой в искусстве. И Фокин и Павлова шли рядом — они создавали истинно прекрасное, вечное.

Михаил Фокин дебютировал на сцене Мариинского театра немного раньше Павловой. В школьные годы в ученических спектаклях он танцевал почти всегда с Белинской. Маленькую Анну знал «издали». Когда же она, окончив школу и удачно дебютировав, пришла на сцену, Петипа стал давать ей сольные номера. Лишь изредка Павлова танцевала в «двойках» или «четверках». Ее партнером теперь оказался Фокин, она и он выступали в ролях друзей главных персонажей.

Многое незначительное из этих выступлений время стерло в памяти Фокина. Но цепко сохранились па-де-де, которые пришлось ему и Анне Павловой исполнять в разных балетах. Артисты старались включить в свой номер то, что у них получалось легко и красиво.

Павловой удавались пируэты, а Фокину — высокие прыжки. И очень часто между музыкой их танца, произвольно включенного в балет, и всем балетом существовала отдаленная связь. С первыми звуками оркестра исполнители начинали свое адажио, умолкал оркестр — кончали и артисты, не понимая вполне, что необходимо оттенять акценты и тонировку. Обладая тонким слухом, Павлова интуитивно шла за мелодией и просила партнера не торопиться, точно помнила каждый такт и взглядом говорила: музыка кончится еще не скоро! Иногда же, наоборот, тихо подсказывала Мише: «Быстрее, быстрее!»

Конец их номера был всегда одинаков. Они выходили на середину сцены: она — не отводя взгляда от дирижера, а рядом Фокин — устремив взгляд на ее талию. Она напоминала, чтобы он не забыл подтолкнуть ее, отчего вращение выглядело более эффектно — так партнер помогал танцовщице кружиться в пируэте, совершать не один оборот или полуоборот, а два. Звучало обычное тремоло в оркестре, пока танцовщица не обретала нужного равновесия. Достигнув его, она начинала кружиться, а Фокин подталкивал ее. Дирижер поднимал свою палочку — раздавалась дробь барабана, и счастливая пара с блеском и торжеством замирала в эффектной позе.

В балете мальчик с двенадцати лет учится быть «кавалером», он поддерживает девочку и в прямом и метафорическом смысле. Она опирается на его руку, когда робко застывает в арабеске, он поддерживает ее за талию в турах. Она чувствует его руки и увереннее делает трудное па. Глаза партнеров — они тоже опора, помогают держать равновесие и полнее понять душевное состояние друг друга. Не случайно говорят, что глаза — зеркало души.

Возвратившись домой, Фокин иногда рассказывал о репетиции старшему брату.

— У нее сегодня были очень красивые глаза! — восклицал он.

Тогда, на заре своей артистической карьеры, он просто не догадывался, что в глазах Анечки светилась поэзия танца, вдохновение.

Новизна испытываемых чувств на какое-то время оказывалась сильнее размышлений над тем, а то ли она делают, что требует музыка, логика характера танца. Но все чаще Фокину бросалась в глаза бессмысленность многого из того, что они исполняли на сцене, вызывая аплодисменты. И тогда он в минуты сомнений доверял свои мысли Павловой. Она как будто даже соглашалась с ним. Но проницательный Фокин чувствовал, что его доводы, столь убедительные для него самого, не заставляли ее глубже вникать в связь музыкальной мелодии с заданными хореографом па и сюжетом танца.

— То, что мы делаем, не настоящее искусство! — повторял он не раз на репетиции.

— Но публике нравится, — отвечала она. — Сними эффектную концовку, и танец провалится!

Спор словесный для нее в то время мало что значил. К тому же юная балерина жаждала успеха, аплодисментов. И она обычно мило просила Фокина:

— Миша, попробуем еще!

И они продолжали репетировать.

Мысли о том, что музыка и танец, костюм и прическа не соответствовали эпохе, характеру персонажей балета, тогда еще не тревожили Павлову. Ведь так же «внешне», чаще всего бездумно относились к этому несоответствию артисты, не первый год танцевавшие на сцене. Главным было «показать себя», «свою технику», «свою внешность».

Наступил сезон 1902 года. И Павлова получила звание второй солистки и стала исполнять не только вставные па-де-де, но и целые роли в старых балетах. Вместе они танцевали в «Пробуждении Флоры», «Пахите», в «Волшебной флейте», «Баядерке», и везде им приходилось разыгрывать на молчаливом языке пантомимы похожие друг на друга сцены.

— Я люблю тебя, подари мне твой поцелуй!

— О нет, нет! Я бедная девушка, а вы так богаты, и вы меня скоро покинете!

— Покину тебя? О, никогда, любимая!

— Поклянитесь!

И герой клялся, подняв руку вверх, независимо от того, происходило ли дело в Древней

Греции или в старой Франции, играл ли он средневекового рыцаря в латах или молодого денди с моноклем в глазу.

Выход любимого артиста или артистки, как правило, сопровождался аплодисментами балетоманов, почитателей. Прерывалось действие и после каждой удачной вариации, прекрасно исполненного па.

Задавая себе вопрос, «что есть правда искусства», Фокин пришел к грустному выводу — на современной сцене, в балете никто не стремился воздействовать на зрителя «при посредстве созданного художественного образа». На сцене, в любом балете балерина изображала балерину. И о танцовщиках Фокин был того же мнения. «Классические» танцовщики тоже выглядели и держались не так, как требовалось по роли, а как требовалось по танцам, а это большая разница, так как танцы наши не были частью роли, не были выражением характера действующего лица, а были демонстрацией ловкости, виртуозности... Когда я играл мимическую роль, то имел вид, соответствующий... эпохе, но когда танцевал классику, то выглядел, как первый танцовщик, то есть «вне времени и вне пространства...».

Фокин невесело подводил итог. На современной балетной сцене нет перевоплощения артиста, нет истинных переживаний, нет единства действия, так как в любой момент балет может прерываться аплодисментами зрителей; нет единства в стиле костюмов и в средствах выражения.

В те юные годы, когда он страстно утверждал свое «видение сценической правды», он еще не замечал, что, «подталкивая» или «подхватывая» Анну, держал в своих руках не просто Павлову — мифологическую Терпсихору, — а гениальную актрису. Но вот период их совместного участия в старых балетах окончился. Фокин уже сам стал сочинять танцы, и тогда именно в Павловой он нашел идеальную исполнительницу. Он понял, что их взгляды на истинное искусство совпадают, только она шла к этому более длинным путем и что теперь она готова делом поддержать его, во имя художественной идеи даже отрешиться от себя.

Каждый талантливый художник ищет и находит свой собственный путь к созданию художественного образа. В этом достоинство и заслуга художника. Павлова и Фокин начинали сценическую деятельность на грани двух столетий, в эпоху новых веяний в жизни и в искусстве. И хотя разными путями, но шли к одной и той же цели — к утверждению самобытности русской хореографии, к закреплению на русской сцене нового, разумного, жизнеспособного. Спустя несколько лет, размышляя, казалось бы, не о главном, о балетном костюме, Павлова вспомнит все, что объединяло ее с Фокиным: его мысли о театре и ее понимание роли других искусств в развитии хореографии. Танец, музыка, костюм, декорации — все должно дополнять друг друга.

«Я была первая в русском балете, эмансипировавшаяся от тютю к большой досаде любителей традиционного балетного искусства, — пишет Павлова в статье, опубликованной в одном из ноябрьских номеров „Театральной газеты“. — Это было смелостью с моей стороны, так как обычай не допускал... никаких других танцевальных форм и явлений, кроме связанных с короткой юбочкой.

Короткая юбочка — костюм классической эпохи... Во времена строго классической балетной школы знаменитая тогда танцовщица Камарго, к числу поклонников которой принадлежал Вольтер, попробовала однажды поудобнее приспособить модную длинную юбку, в которой она танцевала. Она просто... укоротила ее. И настолько укоротила, что сделались видны ноги, а с ними и танцевальная техника. Это и было рождение тютю, короткой балетной юбочки в форме кринолина».

Павлова считала короткую юбочку идеальным костюмом танцовщицы. Именно в ней балерина вполне может показать свое искусство и технику танца: ноги свободны, и каждое движение отчетливо видно. «Но, — продолжает рассуждать Павлова, — танец в короткой юбочке делается академически аккуратным... превращается в школьный. Все движения точны, определены. Подчиниться влечению неожиданного вдохновения невозможно».

А между тем для Анны Павловой, обладавшей идеальным вкусом, проблема балетного

костюма была тесно связана с художественными идеями артистки. «В корректной и чопорной тю-тю я не могла придать мягкости и капризной изломанности новым танцам, — признается балерина. — Греческий стиль, например, преобладающий в большинстве современных танцев, может быть передан только в свободном струящемся костюме. Вообще костюм должен быть обязательно связан с характером танца... даже какая-нибудь деталь тотчас же придает танцу индивидуальный отпечаток: испанская шаль, которую танцовщица набрасывает себе на плечи и которой она развевает, дает общий тон танцу».

Одаренная в различных областях искусства, Павлова утверждала, что между художником-модельером, танцовщицей и ее костюмом должна существовать тесная связь. Бывает, что художник создает интереснейший костюм. Но, если он преследует исключительно свои живописные цели и не думает, удобно ли балерине танцевать в таком костюме, он может уничтожить танец своей фантазией...

«Существуют балеты, — писала Павлова, — производящие впечатления лишь тогда, когда их танцуют в коротких юбочках, потому что этот костюм лучше всего позволяет выявить легкость и создать иллюзию отрешения от земной тяжести. Тю-тю походит тогда на крылышки бабочки, оно трепещет и льется у тела и гармонически сливается с движениями... Ритмы получают свое выражение, а изгибы и колыхания тела не задерживаются излишними складками костюма... Каждый костюм хорош на своем месте».

Об этом когда-то много говорила Павлова с Фокиным. Фокин понял это раньше Павловой. И как знать, не будь он рядом с ней долгие годы, может быть, Павлова что-то важное и потеряла бы из своего искусства.

V. Театр прежде всего

Я всегда стараюсь далее ничтожнейшей мелочи придать наибольший эффект. Вот этим-то путем я и создаю впечатление, быть может, полной новизны. Насколько я сама могу судить, в этом заключается главный «секрет моего искусства».

А. Павлова

Ко времени выхода из училища Анна Павлова поселилась вместе с матерью в маленькой квартире на Коломенской улице. Она словно возвратилась в родные места из далекого путешествия. С волнением, сквозь которое проглядывала грусть, смотрела она теперь на знакомые дома и улицы Петербурга.

В натуре Павловой было много эмоционального. Она умела быть твердой в своих решениях, быстро загораться какой-либо творческой идеей и так же быстро исполнять прихоти своей души.

— Не истратить ли сегодняшний день безрассудно?! Не поехать ли в Озерки или Перкияву, где в воскресенье бывает так весело, снежно и ярко?! — думает Анна вслух.

Зная характер дочери, Любовь Федоровна и не отговаривает.

Быстро оделись, вышли на улицу, остановили проезжавшего извозчика. Снег и солнце слепили глаза, лошадь бежала резво, морозный воздух обжигал щеки.

По дороге к Озеркам стали встречаться лыжники. У самых Озерков веселая вереница смельчаков, держась за длинные веревки-постромки лошади, неслась на лыжах им навстречу. Соревнования только начались, за упряжкой гналось еще человек пятнадцать. Лошадь мчалась, вздымая облако снежной пыли, и не всем удавалось выдержать быстрый бег; лыжники один за другим выходили из необычного строя. Живая цепочка разваливалась, отпадало звено за звеном. Остался уже только один спортсмен.

— Голубчик, стойте, посмотрим! — попросила Павлова, дотрагиваясь до спины кучера.

— Как прикажете, барыня, — отвечал тот с добродушной усмешкой.

Анна Павловна встала, захваченная зрелищем.

Вдали с большой отлогой горы с хохотом, испуганными возгласами мчались вниз на

санках дети, подростки, дамы и солидные господа. Забыв обо всем на свете, здесь все были равными. Анна легко взобралась на гору, поговорила с мальчишкой, и тот отдал ей свои санки. Она села поудобнее в них, оттолкнулась, как бывало в детстве, и понеслась. Где-то посредине горы ее санки наскочили на чужие, она не успела вовремя свернуть, потеряла равновесие, повалилась в снег. Весело отряхнувшись, устремилась дальше, вниз, где ее уже ждал маленький хозяин санок.

— Спасибо, малыш! Прощай! — сказала она тихо. Но, застегивая медвежью полость, почувствовала, как у нее вдруг защемило сердце, будто только что держала драгоценную вещь в руках, выронила на каменный пол и нет ничего — одни осколки.

Часы, чуть не в будильник величиною, вделанные в кожаный пояс извозчика, «лицом» к седокам, показывали четверть второго.

— Домой, поскорее! — скомандовала Анна Павловна и уткнула замерзший нос в модную теплую муфту.

В два часа она уже была у своей старой учительницы, Евгении Павловны Соколовой, теперь — репетитора Мариинского театра.

В классе Облакова, Вазем и Соколовой Анна Павловна провела четыре подготовительных класса театрального училища, до перехода в класс Гердта. Начальную школу танца у Соколовой прошли все блестящие танцовщицы Мариинского театра: Карсавина, Кшесинская, Егорова, Спесивцева, Трефилова. Сама Евгения Павловна была ученицей Иванова, Петипа и Иогансона. Окончив балетное отделение того же училища, она очень быстро заняла ведущее положение в театре. По отзывам своих учителей, Соколова не только в совершенстве владела хореографической техникой, ее отличало сценическое обаяние.

В свое время она танцевала во всех известных Павловой балетах и знала все главные партии. Когда она показывала своим ученицам танцы и мимические сцены, в ней угадывалась природная грация и изящество, несмотря на отяжелевшую фигуру и полноту. Она обладала абсолютным слухом, помнила все мелодии, все оттенки старой музыки. И на уроках дома, где не было рояля, она напевала совершенно точно музыкальное сопровождение всех танцев. Начав готовить с Павловой партию Никии из «Баядерки», Соколова репетировала с ней и вечером. Истинный педагог, она не признавала никаких поводов для отмены занятий и возмущалась, если Павлова пропускала назначенный час.

— Театр прежде всего! — повторяла она при каждом удобном случае. И может быть, это ее убеждение делало успехи прославленных ее учениц прочными, долгими.

Удачливая в замужестве, вырастив детей, от своих учениц она требовала безбрачия. Она хорошо знала, что самая счастливая жена, если она балерина, испытает много тяжелых минут.

Не только упрямое кредо: «Театр прежде всего» — лежало в основе дружбы старой танцовщицы с Анной Павловой. Добрым отношениям способствовало и то обстоятельство, что одновременно в начале 1902 года Павловой было присвоено звание второй солистки, а Соколова заняла место главного репетитора Мариинского театра. Теперь Павлова могла рассчитывать на главные роли и проходить их под неусыпным контролем Евгении Павловны. И надежды скоро оправдались: непреднамеренно обижая других танцовщиц, Петипа назначил роль Никии Павловой.

Кто из нас, современников XX века, не знает этого спектакля! Такая долгая жизнь суждена не каждому балету. «Баядерка» по сценарию Сергея Николаевича Худекова, известного петербургского журналиста, поставленная Мариусом Ивановичем Петипа на музыку Минкуса, впервые была показана Мариинским театром 23 января 1877 года. С тех пор она считалась и считается «жемчужиной» в созданиях Петипа. Ее постоянно возобновляли, так что она почти не сходила с репертуара. В главной роли баядерки Никии с любовью и вдохновением выступали все известные балерины.

Повышенный интерес критики к спектаклю 28 апреля 1902 года объяснялся участием в главной роли Павловой, — «маленькой Павловой», — как ласково называли ее балетоманы.

Содержание балета немало значило для самой исполнительницы. Трагическая линия Никии давала балерине повод для сильных переживаний.

Сценарий переносит действие балета в Индию со всеми экзотическими аксессуарами: раджою, Великим брамином, воинами, баядерками, невольницами, факирами, музыкантами, охотниками на тигров... Тем не менее интерес зрителей сосредоточивается не на экзотике, а на неизбежной драме воина Солора и танцовщицы Никии. Они любят друг друга. Но свои чувства открывает Никии на празднике огня и Великий брамин. Ночное свидание Никии и Солора. Брамин видит девушку в объятиях воина и решает отомстить любовникам. Красавица Гамзати, дочь раджи, влюбленная в молодого воина, готова подарить Никии много золота, если та откажется от Солора. Девушка с презрением отвергает подобную сделку. Гамзати клянется погубить баядерку. Она, пользуясь тем, что ее отец, раджа, может заставить Солора жениться на ней, назначает день своей свадьбы. Завязывается интрига, которая должна кончиться трагически. Во время религиозного праздника в честь божества Бадрината и свадьбы дочери раджи и Солора Никии подносят от Гамзати корзину с цветами. Спрятанная туда змея жалит баядерку. Брамин предлагает девушке противоядие, но она отказывается. Умирая, Никия напоминает Солору о его клятве любить ее вечно.

Для маленькой Павловой это было не обычное выступление. Здесь впервые вполне проявилась редкостная способность Анны Павловой перевоплощаться до подлинного слияния с образом, передавать в танце и пластике самые тонкие и сложные переживания души.

Зрители в этот раз покинули театр с необычным ощущением: они видели Никию! Не Вазем, не Кшесинскую, не Павлову, а Никию, ее любовь, ее страдания и смерть!

Павлова могла ликовать! Творческий успех в «Баядерке» позволял ей занять новое положение на иерархической лестнице театрального общества. Уже в 1903 году Павлова получает звание первой солистки. Оклад ее повышается до 1800 рублей в год.

Как раз в это время Петипа возобновляет «Жизель», где главную партию дает Павловой.

Вместе с Петипа в постановке «Жизели» участвовал помощник балетмейстера Александр Викторович Ширяев. Именно благодаря ему многие полузабытые балеты обретали вторую жизнь на сцене Петербургского театра.

Внук известного балетного композитора Цезаря Пуни, Александр Викторович провел в театре не одно десятилетие. Еще ребенком он исполнял детские роли на александрийской сцене. Окончил балетное отделение петербургского училища и был принят в балетную труппу Мариинского театра. Ученик Петипа, Гердта, Иванова и Карсавина, он выдвинулся на амплу характерного танцовщика в комедийных и гротескных ролях, а затем, спустя десять лет, стал помощником балетмейстера. Эту должность помогла занять Ширяеву его великолепная память: с детских лет бесчисленное множество балетных спектаклей во всех подробностях, со всеми исполнителями запомнились Александру Викторовичу! За отсутствием детских книжек в семье он и читать учился по программам и афишам. Это чтение закрепляло в памяти непосредственные впечатления от танцев и сюжетные положения балетов, которые он видел.

Цезарь Пуни написал более трехсот балетов. Многие из них возобновлял на сцене Мариинского театра Петипа, советуясь с внуком композитора. «Дочь фараона», «Царь Кандавл», «Конек-Горбунок», «Наяда и рыбак» сохранялись в репертуаре Императорских театров десятки лет.

Возобновление «Жизели» явилось одной из последних постановок Ширяева.

«Работа над этим балетом представляла для меня двойное удовольствие, — будет позже вспоминать он в книге „Петербургский балет“. — Прежде всего я очень любил „Жизель“, как прекрасный и непревзойденный образец романтического балета. Все нравилось мне в нем: поэтичный сюжет, построенный на старой немецкой легенде о виллисах, мелодичная музыка Адана и превосходные по композиции ганцы. Но, помимо всего этого, главную роль должна была исполнять А.П. Павлова, чудесное хореографическое

дарование которой тогда только еще распускалось. „Жизель“ был первым ответственным балетом Павловой».

Двухактный балет «Жизель» на музыку Адольфа Адана был поставлен по сценарию Теофиля Готье в парижской «Гранд опера» еще в 1841 году — для знаменитой Тальони. Лучшего выбора нельзя было сделать. Но Готье поссорился с Тальони, и другую исполнительницу было найти нелегко.

Молодая танцовщица Карлотта Гризи, белокурая, голубоглазая, обладала необыкновенной элевацией. Ее высокие прыжки, как бы с зависанием в воздухе, восхищали и поражали зрителей. Постановщики решили поручить партию Жизели ей. Жизель в исполнении Гризи из простой земной девушки превратилась в легкое, казалось бесплотное, существо. Балет произвел сенсацию и быстро обошел сцены Англии, Италии, Соединенных Штатов Америки.

В России Мариинский театр поставил «Жизель» в 1842 году, а в 1884 году Петипа возобновил балет в своей редакции. И «Жизель» заняла на русской сцене в балетном репертуаре такое же прочное место, как «Гамлет» в драматическом.

В роли Жизели выступали выдающиеся танцовщицы многих стран. Но после исполнения этой партии Анной Павловой на мировой сцене утвердилась русская Жизель. Казалось, что «Жизель» именно для Павловой и создана.

В «Жизели» зрители видели драму девушки, обманутой легкомысленным влюбленным.

Принц Альберт охотится с друзьями в лесу. Ему приходит мысль переодеться в крестьянское платье и повеселиться с местными жителями. Увидев Жизель, красивую и милую девушку, он уверяет ее, что очарован ею. Жизель и верит и не верит. Но юноша так ласков с нею и обаятелен, что недоверие быстро исчезает. Прибытие к дому Жизели всей свиты принца и его невесты делает ложь явной. Жизель потрясена, она умирает. Во втором акте зрители видят сельское кладбище. В полночь появляются из могил прекрасные, но жестокие виллисы и их повелительница Мирта — это девушки, умершие от несчастной любви. Теперь они преследуют всякого, кто оказывается в их владениях ночью. На могилу Жизели приходит Альберт. Его мучает совесть, он искренне скорбит об умершей девушке. Приговор виллис беспощаден — юноша должен умереть. Но Жизель, не помнящая зла, любящая принца, простившая его, умоляет Мирту пощадить возлюбленного. Та не соглашается. До рассвета продолжается танец-мольба Жизели. Бьют часы на сельской башне, возвещая начало нового дня. Виллисам пора возвращаться в свое потустороннее царство. Легкой тенью мелькает между деревьями Жизель, посылая Альберту последний привет. И исчезает.

Старые любители балета, видевшие предыдущих исполнительниц Жизели, оказались единодушны в оценке павловской героини: Жизель Павловой удивительно естественна и очень проникновенна. Павлова сумела здесь «переиграть» себя, она была психологичнее, чем в других балетах. Ее Жизель выглядела на редкость многосторонней, бездонной по силе переживаемых чувств. И вместе с тем очень современной. Павловской Жизели было свойственно смятенное мироощущение начала века. Она искала гармонии и не находила ее. Не случайно современникам Павловой приходило на ум сравнение балерины с Верой Федоровной Комиссаржевской. «Душа ее была как нежнейшая скрипка», — писал Александр Блок о Комиссаржевской.

Во времена расцвета русского классического балета на сцене широко использовали всяческие технические приспособления. Они позволяли героине взлетать на ветви деревьев, бросаться с них вниз, проноситься над сценой. Анна Павлова была отчаянно смелой, и эти трюки ее не пугали. Близкий человек Павловой, балерина Наталья Владимировна Труханова, вспоминает: «Еле касаясь земли, она подымалась ввысь и парила над сценой как некое призрачное, невесомое создание. Мгновениями казалось, что видишь сон, что действие целиком проходит как бы в воздухе». Пытаясь раскрыть тайну таланта Павловой, понять, чем балерина покоряла зрителей, Труханова пишет: «Павлова не была „артисткой“, а „явлением“. В „Жизели“ это чувствовалось особенно ясно. Поворот ее поистине лебединой

шеи, опущенная голова, натуральное как бы „заикание“ в движении — несколько штрихов, и Жизель — маленькое создание, не приспособленное к жизни, — жила на сцене реальной жизнью. У Павловой был непосредственный искренний темперамент, который поднимал ее над „артистичностью“ и возносил до гениальности».

Театральный критик А.А. Плещеев после павловского спектакля писал в мае 1903 года: «Обманутая в своих ожиданиях, с разбитым сердцем умирала Жизель — Павлова... Сотканная из „любви“, Жизель — Павлова не умерла, а „растаяла“».

Но любопытно вот что. Созданный Павловой образ русской Жизели при первом появлении его на сцене Мариинского театра не был понят некоторыми поклонниками ее таланта и театральными критиками. «В ее игре было много нервного подъема и чувства, — писал Валерьян Светлов, — но как-то не получалось того трогательного элегического образа обманутой, трагически погибшей Жизели, которого мы ждали от исполнительницы».

Увидев Павлову — Жизель спустя два года, Светлов воспринял ее уже несколько иначе. «Сколько глубокого, недетского горя в этих скорбных глазах обманутого ребенка-девушки! — писал критик. — Сколько светлого счастья в полетах вырвавшейся из мрачной могилы виллисы... Среди забот и тягостей современного существования, среди трудной сутолоки нашего времени — настоящее счастье укрыться на мгновение в этом оазисе чистой поэзии...»

В образе Жизели Павлова поднималась до психологических глубин героев «Ромео и Джульетты».

Лев Толстой утверждал, что «если бы гениальное произведение могло быть сразу всеми понято, оно уже не было бы гениальным».

«Жизель» Павловой царила в репертуаре Мариинского театра не один год.

Для всех своих новых постановок Ширяев применял разработанный им самим метод домашней подготовки балетов. Александр Викторович изготавливал себе куклы из папье-маше высотой в двадцать — двадцать пять сантиметров. Все части «тела» держались на мягкой проволоке, которая позволяла балетмейстеру придавать им нужное положение. Одевались его «герои» в соответствующий костюм из бумаги и подходящей ткани. С помощью таких кукол Александр Викторович репетировал дома все танцы, которые предстояло ему показать участникам балета.

Поместив в ряд несколько кукол, он придавал каждой из них позу, как бы продолжавшую позу предыдущей куклы. Весь ряд таким образом представлял сочиняемый танец. Выбирая из «српетированных» на куклах сценки, наиболее удовлетворявшие художника, он записывал схему танца и нумеровал все па.

С помощью своих кукол в том же сезоне 1903/04 года Ширяев поставил возобновленный им старый балет «Наяда и рыбак».

Первоначально балет этот назывался «Унди́на», по одноименной романтической повести Ф. да ла Мотт Фуке. Из многочисленных произведений немецкого писателя, давно устаревших и забытых, лишь «Унди́на» сохранила известность в Германии, а также в России благодаря переводу Жуковского.

В Петербурге балет поставил в 1851 году балетмейстер Жюль Жозеф Перро с Гризи в партии Ундины. Спустя почти сорок лет Ундиной заинтересовался Петипа.

И вот теперь петербуржцы имели возможность увидеть новую постановку, ширяевскую, с Ундиной — Павловой. Как и в «Жизели», центральная партия удивительно совпадала с индивидуальностью балерины.

Унди́на — русалка, рожденная без души, мучится желанием стать земным существом. Согласно предсказанию она получит человеческую душу, когда ее полюбит кто-нибудь из людей. В Унди́ну влюбляется рыцарь, женится на ней, и любовь превращает русалку в преданную женщину. Но дядя Ундины, старый Ручей, хочет возвратить племянницу в родную стихию. Его чары разрушают счастье Ундины: рыцарь встречает прекрасную молодую девушку. Конец этой истории печален. Когда рыцарь уже готов вступить в брак с новой возлюбленной, Унди́на убивает его своим поцелуем.

Историю Ундины, рассказанную Фуке просто и трогательно, повторяли на свой лад многие поэты и прозаики: Русалка Андерсена, Мелюзина Грильпарцера, Раутенделейн Гауптмана — все это родные сестры Ундины. Такой же поэтической их сестрою стала и павловская Ундина в балете «Наяда и рыбак».

Александр Викторович видел «Наяду» в редакции Петипа еще учеником училища. Теперь, когда Мариус Иванович был фактически отстранен от должности, а его помощник Иванов скончался и заместителем балетмейстера был назначен Ширяев, он восстановил многие сцены балета по памяти. Отдельные танцы ему пришлось сочинять заново, и с этой задачей он превосходно справился.

Разучивая партию Наяды под руководством Ширяева, Павлова заинтересовалась методом его работы.

Творческое воображение ее всегда было готово окрасить танцевальное па новым тоном. Что бы она ни повторяла на сцене или дома, будь то строгий и сложный испанский танец или простой реверанс, она непременно вносила в него что-то свое, подчас неожиданное. Для оттенков движений в словаре классического танца не было названий, и Анна, как и ее учитель Гердт, предпочитала иногда просто показывать товарищам по сцене, а не объяснять, как и почему именно так повернула корпус, сделала такой арабеск, по-своему наклонила голову, почему, к примеру, испанский станцевала иначе, а не как все его танцуют. Неумение словами объяснить то, что рождалось вдохновением, угнетало ее, и каждый балетмейстер казался ей недостижимым чудом природы. Смуглый, черноглазый, коренастый Ширяев, еще недавний помощник Льва Иванова, товарищ по труппе, ничем не напоминал чудо природы. Он хорошо знал Павлову еще с училища, звал ее, как все, Аннушкой, и охотно рассказывал ей о своем методе.

— Хотите посмотреть на моих кукол? — спросил он в заключение. — Покажу с удовольствием. Балетмейстером быть не труднее, чем танцовщиком!

Ширяев жил одиноко, недалеко от театра. После репетиции он попросту взял Павлову под руку и повел к своим куклам, рассказывая по дороге о том, как он вставлял в них проволоки, и показывая исколотые проволокой пальцы.

На улицах с желтым изъезженным снегом было еще светло, но во многих окнах уже светились огни. Александр Викторович зажег большую керосиновую лампу с абажуром, висевшую над раскладным столом с поднятыми створками. На столе, как будто в беспорядке, стояли в разных позах его куклы.

— Вот тот самый сюжет, который мы только что репетировали! — сказал весело хозяин, показывая кукольный образец характерного национального танца. — Посмотрите его в последовательном порядке...

Гостья обошла вокруг стола, разглядывая фигурки, и рассмеялась:

Ужасно смешные позы. По-вашему, это то самое, что я танцевала?

— То самое, Аннушка!

— Почему же никто не смеялся?

Александр Викторович искренне расхохотался, выдвинул узкий длинный ящик стола и достал оттуда тетрадку, похожую на колоду игральных карт, сшитую внизу.

— Знаете вы этот детский театр? — спросил он. И, видя, что она не понимает, быстро стал спускать листки тетрадки из-под большого пальца. — Это «Веселый крестьянин». Смотрите, он пляшет... А теперь взгляните, что нарисовано тут!

Павлова увидела, что на каждом листке изображенный крестьянин слегка менял положение рук, ног, головы. При быстрой смене страниц отдельные позы плясуна заметить было трудно, а в целом получался пляшущий человек.

— Вместо того, чтобы каждый раз заново рисовать фигуру в следующей позе, я придаю нужную позу кукле, — пояснил балетмейстер, — а потом пробегаю глазами по всему ряду!

— И видите танец в целом?

— Совершенно верно! У Мариуса Ивановича тоже куколки, только совсем маленькие. Но он строит из них группы, ансамбли. Танцы он сочиняет в уме. У меня другой метод. А

вот у покойного Льва Ивановича Иванова не было никакого метода, а характерные танцы были лучше, чем у Петипа. Да и не только характерные, он и в классике был порой блестящим, гениальным!

Александр Викторович на минуту задумался...

— Иванов импровизировал постановки в процессе репетирования, менял поставленные танцы. Петипа учил меня и других: «Надо приходить с готовым материалом на репетицию». Иванов пробовал следовать этому совету, но чаще приходил неподготовленным и любил вовлекать в творческий процесс самих артистов.

Анна Павловна внимательно слушала, перебирая одной рукой куклы, а другой облокотившись на стол. И удивлялась в душе, как сумел сохранить этот человек, испытавший всю сложность и лицемерность отношений в актерской среде, веру в человека, нежность к товарищу по сцене. Иногда она взглядом показывала, слушая Ширяева, на позы, которые сама придумывала куклам. Александр Викторович, увлекшись воспоминаниями, рассказывал:

— Но зато, бывало, Иванов блеснет такой выдумкой, такой оригинальностью построения и движения, так ярко поставит, что прямо дивишься, откуда что берется у человека!

— А по-моему, — отставляя кукол, строго и неторопливо сказала Анна Павловна, — по-моему, отсутствие метода есть тоже метод, и совсем неплохой. Как грустно, что мне не пришлось учиться у Иванова!

Александр Викторович с радостью заметил, что Аннушка совсем не так проста, как многие о ней думают. А она, уловив в его глазах тень удивления, все так же строго и полноправно подтвердила:

— Вы, вероятно, сейчас думаете, вот она, женская логика! Я действительно иногда люблю нарушать порядок, отдаю предпочтение эмоциям.

Она еще несколько минут забавлялась куклами, потом с неохотой встала, поблагодарила, простилась и ушла.

«Наяда и рыбак» имела теперь уже обычный для Анны Павловой успех. На проводах Ширяева по случаю его ухода на пенсию Мариус Иванович Петипа благодарил помощника за то, что тот «вспомнил многое из молодых постановок» старого балетмейстера.

После двадцатилетней службы на сцене, как полагалось в балете по статуту Императорских театров, артисты еще не заканчивали своей карьеры. Для многих она только начиналась в гастрольных поездках по всему миру. Ширяев участвовал в 1907 году в турне, возглавляемых Павловой, по Англии, Германии, Швеции, Дании, Австрии.

Последней работой Ширяева в Мариинском театре было возобновление «Пахиты», одного из первых балетов молодых лет Петипа.

В Мариинском театре балет был поставлен в 1881 году. А с участием Анны Павловой в главной роли «Пахита» шла в бесчисленный раз 24 октября 1904 года.

На этот спектакль случайно попал Сергей Аркадьевич Андреевский, адвокат и литератор, заявивший о себе сборником «Литературные чтения». Человек, ценимый в интеллигентных кругах столицы как судебный деятель и оратор.

В первом же антракте к нему подошел сотрудник «Петербургского дневника театра» и пожелал узнать впечатление от Павловой в роли Пахиты.

— У нее совсем свой талант, — отвечал Андреевский, — ни на кого из своих предшественниц она не похожа.

И Андреевский стал вспоминать других балерин: Никитина, по его мнению, выделялась задумчивой грацией, Преображенская — удивительной женственностью в сочетании с замечательно выработанной классической пластикой...

— А Павлова!.. Какая новизна в ее стиле и какая современность! Вся из нервов — чуткая, порывистая, безумно смелая! И сверкающая! А фигура!! Как фарфоровая статуэтка, тоненькая, высокая. Музыкальность! Все ее существо откликается на малейшее изменение звука в оркестре. А глаза — «васнецовские», глубокие... Поэт о ней сказал бы «танцующая

музыка». Я любовался ею весной. С тех пор она во многом преуспела! Во втором акте «Пахиты» вы, наверное, заметили, сколько нового артистка внесла в эту роль! Она уверенно проводит роль драматической актрисы и в то же время остается балериной! Вы обратили внимание — рисунок партии ни разу не терял своей красоты и музыкальности! Адажио под арфу — это же чистая поэзия: сколько благородства в позах, как изящны руки! Павлова — не просто балерина, она личность!

Собеседник Андреевского улыбался и только кивал головою в знак согласия.

Яркое дарование Павловой уже в ранних ее выступлениях, даже в старых, наивных балетах, было совершенно очевидно как для критиков-балетоманов, так и для тех посетителей балетных спектаклей, которые заполняли места на верхних ярусах театра.

Среди поклонников таланта Анны Павловой выделялся Виктор Эммануилович Дандре. Обрусевший сын родовитого француза, он имел чин надворного советника, служил в сенате, состоял гласным городской думы.

Дандре скоро оценил талант Анны Павловой. Вечера в его большой и нарядной квартире на Итальянской улице не обходились без Анны Павловны. Не оставляла его равнодушным и ее женственная красота. Он отдавал ей должное как женщине и балерине, завоевывавшей признание на петербургской сцене.

VI. Новый русский балет

*Искусство не должно и не может оставаться неподвижным.
Прогрессивная эволюция — вот его закон.*

А. Павлова

Шел 1904 год. Придворный Петербург жил обычной жизнью. В своем дневнике Петипа записывал день за днем.

«25 января. Вечером дают 1-й акт, 3-ю картину „Конька“ — г-жа Кшесинская. Роль Хана вместо Кшесинского-отца исполняет Гердт. Затем 1-й акт „Фиаметты“ — г-жа Кшесинская, Амур — г-жа Кускова. Моя дочь уехала в Москву на бенефис г-жи Рославлевой. Павлова тоже. Она ставит мою „Баядерку“. Наконец, последний акт „Пахиты“ со всеми моими танцами. Г-жа Кшесинская, которая не дает танцевать г-же Преображенской и другим танцовщицам. Сбор 2839 руб. 95 коп. Объявлена война. Первыми начали японцы. Великий князь Владимир и его супруга были в театре. Гимн играли два раза.

26 я н в а р я. В час приезжала г-жа Соколова. Показываю ей глубокие поклоны и менуэт придворных и короля. Вечером бенефис хора. Ложи 110 руб. Дают «Русалку» — возобновление с г-дами Собиновым и Шаляпиным из Москвы. Зал полон. Государь, государыня. Вечером телеграмма о кораблях».

Даты не пересчитаны с европейского календаря на русский, но патриархальное спокойствие двора и его учреждений старый балетмейстер передает очень точно.

Поражения, неудачи на море и на суше преследовали царскую Россию. Сменили командующих армиями и эскадрами, но погибла и вторая тихоокеанская эскадра у Цусимы. Генерал Стессель сдал японцам Порт-Артур. А в театрах играли гимны. И в тех же театрах с задних рядов галерей уже слышались выкрики: «Долой самодержавие!»

Правительство не обманывало себя настроением русского общества. Когда многотысячное шествие городской бедноты и рабочего люда с иконами и хоругвями направилось к Зимнему дворцу для встречи с царем, испуганные сатрапы царя разогнали верноподданных залпами и штыками.

Кровавое воскресенье 9 января 1905 года в несколько часов разрушило и веру в царя, и надежды на право, закон, справедливость. Революция становилась неизбежностью.

В этот страшный день престарелый балетмейстер записывает: «9 я н в а р я. Вечером бенефис г-жи Преображенской за пятнадцать лет службы. 1) Картина снежинок из балета „Щелкунчик“, 2) „Путешествующая танцовщица“, 3) „Маскарад“, 4) „Капризы бабочки“. Зал

полон. Русских газет нет. Рабочие не хотят работать. Очень тяжелый момент для России. Господи, сохрани императора... Моя дочь Вера танцует примирение Пьерро и Пьеретты... Моя дочь Вера очаровательна в роли Пьеретты. Большой скандал в Александринском театре. Сыграли полспектакля, вернули деньги — забастовка. На улицах трупы. Люди, заплатившие за свои места, не пришли. В балете зал полон. Г-же Преображенской преподнесли подарки, цветы и т. д. Ничего себе — здесь танцуют, а на улицах убивают!»

И двумя днями позже:

«Город па осадном положении. Сегодня ни репетиций, ни спектаклей. Завтра то же самое. Завтра должны были давать „Жизель“ с Павловой, 2-й и последний акт „Коппелии“ с г-жой Черри (итальянская балерина. — В. Н.). Выходили с Мариусом (сын М.И. Петипа. — В. Н.) посмотреть разбитые витрины на Невском и на Большой Морской. В 4 часа погасло электричество. 13 я н в а р я... День прошел спокойно. В театрах играют... 15 я н в а р я. Слава богу, вчера и сегодня в городе спокойно».

Спокойствие было только кажущимся. Правительство спешило уладить дела с Японией. В Портсмуте при содействии Рузвельта 23 августа 1905 года был подписан мир. У царского правительства руки оказались развязаны. Но массовые выступления рабочих ширились, революционные силы не собирались так просто сдавать свои позиции.

Мариус Иванович отмечает в дневнике:

«14 о к т я б р я. Магазины закрыты. Конки не ходят. Фабрики не работают. Нет провизии, воды... 16 о к т я б р я. Сегодня... город спокоен. Ни одной газеты не вышло. Утром опера „Пиковая дама“. Танцы выпущены. Вечером „Жизель“ с Павловой и „Грациелла“. Артисты балета и оркестранты не явились. Спектакль не состоялся. Весь город погружен во тьму. На улицах военные... 17 о к т я б р я. Вечером государь выпустил конституцию „Полная свобода“.

Произошло и другое невероятное событие. Прославившийся своей «дисциплиной», вернее, равнодушием к политическим событиям, русский балет присоединился ко всеобщей политической забастовке.

Осень 1905 года, как всегда в Петербурге, стояла мрачная. Холодный ветер с моря гнал низкие разорванные тучи, было сыкотно и глухо. Город погрузился в зловещую тишину. Не ходили трамваи, не видно было и экипажей па Невском и Морской. Чтобы попасть из одного района города в другой, приходилось добираться окольными путями, так как солдаты, патрулировавшие на улицах и площадях, строго спрашивали: кто, куда, зачем. Вечерами, чтобы не замерзнуть, люди в шинелях жгли на улицах костры, и от этих огненных языков, устремлявшихся вверх, в черную мглу, приглушенных голосов, слышавшихся будто ниоткуда, становилось жутко.

В разгар этих событий 15 октября в репетиционном зале собралась почти вся балетная труппа. С утра и до шести вечера обсуждали артисты под председательством Михайлова-второго требования к дирекции Императорских театров. Выбрали двенадцать представителей и поручили им официально доложить В.А. Теляковскому, управляющему Императорскими театрами, решение труппы. Среди них оказались Фокин, Павлова и Карсавина.

События октябрьских дней разделили всех артистов балета на две группы: реакционную, требовавшую «невмешательства в политику», и прогрессивную, получившую в записках, дневниках и воспоминаниях Теляков-ского общее наименование «гребловцы». В первую группу входили: М. Кшесинская, ее отец Ф. Кшесинский, П. Гердт, Н. Легат, В. Трефилова, Ю. Седова; во вторую — А. Павлова, М. Фокин, Т. Карсавина, П. Михайлов, В. Пресняков, С. Легат, И. Кшесинский, А. Ширяев, Л. Кякшт. Первая русская революция разводила не только друзей и товарищей на враждебные партии, но и кровных братьев и даже отцов с детьми. Примеры: Николай и Сергей Легат, Феликс Кшесинский, Матильда Кшесинская и Иосиф Кшесинский.

Название «гребловцы» прогрессивная партия получила от школы имени Гоголя в селе Гребловском Боровичского уезда, недалеко от столицы. Школьный учитель, хороший

знакомый Петра Ефимовича Михайлова, с его помощью сумел привлечь некоторых артистов Императорских театров к участию в концертах, которые устраивались учащимися для крестьян окрестных сел. Деньги, вырученные от концертов, шли на нужды школы. Гребловское благотворительное общество возглавили чиновники конторы Императорских театров — начальство надеялось удержать деятельность артистов в рамках дозволенного. Однако полиция установила негласный надзор за школой и доносила, что «гребловцы имеют свою библиотеку, пополняемую частью и запрещенными заграничными изданиями». «В балете артисты стали заниматься политикой», — записал в своем дневнике Теляковский.

Почему именно артисты балета Мариинского театра вдруг заинтересовались политикой, Теляковский точно не знал, но подозревал, что у гребловцев существует законспирированный революционный кружок. Поводом так думать мог послужить тот факт, что некоторые артисты балета ходили на лекции в университет, занимались в консерватории, на драматических курсах, числились студентами высших курсов Лесгафта и слушательницами Высших Бестужевских курсов.

Вольнослушателями университета были Михайлов 2-й и Валентин Иванович Пресняков, друзья и единомышленники Фокина. Они-то фактически и придавали демократическую окраску обществу. В октябрьские дни 1905 года они призвали артистов балета присоединиться к общей политической забастовке, провели собрание, председателем которого был избран Михайлов.

Артист кордебалета, сын музыканта, Михайлов обладал недюжинным умом и умел увлечь товарищей на общественное дело. Изгнанный из Императорских театров в последующие за первой русской революцией годы реакции Михайлов вместе со своей женой М.Ф. Рутковской уехал во Францию. В театре поговаривали, что он получил там высшее образование и стал профессором истории. Пресняков позже работал в консерватории, в классе пластики и сценического движения. Его высоко ценил как педагога Глазунов. После Октябрьской революции Пресняков организовал в Витебске консерваторию и был много лет ее директором.

Непредставимо, но артисты балета требовали самоуправления. Они выбрали забастовочный комитет, членов исполнительного бюро, куда вошли Михайлов, Пресняков, Фокин, Карсавина, Павлова, Ширяев.

«Все это плоды гребловцев», — раздраженно записывал в те октябрьские дни в свой дневник Теляковский.

Артисты настаивали, чтобы дирекция возвратила к работе Петипа, которого с почетом отстранили от балетмейстерских обязанностей, и Ширяева. Хотя дирекция и старалась делать вид, будто Ширяев сам ушел, поняв свою неспособность быть балетмейстером, все знали, что Александра Викторовича заставило покинуть любимую работу недружелюбное к нему отношение дирекции. Ширяев был острословом и оставался верным единомышленником Петипа. Артисты требовали также возвращения в театр своего товарища Бекефи — это было их возражение на существующий порядок, при котором дирекция имела право увольнять еще молодого танцовщика после двадцатилетнего служения его на сцене. Расставались обычно с теми, кто был не угоден. Артисты хотели выбирать режиссера, его помощников и вообще весь административный состав режиссерского управления. Они считали, что сами должны распределять бюджет и прибавки к жалованью. Артисты высказали пожелание иметь один свободный день в неделю, кроме субботы.

После собрания к директору театра Теляковскому должна была отправиться делегация, чтобы вручить ультимативные требования труппы. Теляковский назначил день — 16 октября.

Вечером 15-го у Фокина встретились Павлова, Карсавина, Пресняков, Михайлов: они выработали резолюцию собрания. Составляли ее долго, сидя за круглым столом. Несколько раз переписывали, стараясь не выпустить чего-нибудь важного. Фокин предложил выпить чая. И хотя все уже успели проголодаться, чаепитие не ладилось. Карсавина сидела строгая и задумчивая, как всегда. Павлова часто вскакивала со стула, обходила вокруг стола:

— Надо бы поостороже, поостороже им все это написать.

Фокин подсмеивался над ней:

— Вот достанется тебе завтра от Теляковского. Скажет обязательно: побойтесь бога, Анна Павловна, а вы-то куда: ведь только весной перешагнули в балерины! Какие еще претензии?!

Она подошла к Фокину, положила руку ему на плечо.

— Я, как все, Миша, я за всех хлопочу, голубчик. Ну а достанется, так ведь вместе уйдем из театра, не обидно.

И опять ходила вокруг стола.

— Ну, друзья, прошу внимания. Читаю нашу бумагу еще раз, — сказал Михайлов, допив стакан чая. — «Мы, артисты и артистки Императорских театров балетной труппы, в заседании 15 октября 1905 года постановили следующее: в целях нашего объединения для достижения свободной корпорации сценических деятелей, в целях поднятия искусства на должную высоту, в целях экономического улучшения нашей жизни мы требуем, чтобы по отношению наших периодических собраний не принималось никаких репрессивных мер; чтобы личности ораторов, членов свободно избранного нами бюро и вообще артистов были неприкосновенны; чтобы они были ограждены от каких бы то ни было посягательств со стороны администрации, а также доверяем нашему бюро вести все дела для создания свободной корпорации сценических деятелей. Если бы последовало какое-нибудь репрессивное отношение к нашим постановлениям со стороны администрации, то у нас имеются в виду способы и средства борьбы с этим произволом».

Расходились поздно, по двое. Пресняков вызвался проводить Карсавину, Михайлов — Павлову. А утром должна была идти «Пиковая дама».

В назначенный для беседы с Теляковским час почти все члены делегации были в конторе. Но его на месте не оказалось. Управляющий конторой Вуич объявил, что Теляковский уехал в Петергоф с докладом и поручил принять делегатов ему. Он выслушал длинную речь Михайлова, щелкнул каблуками по военной привычке и сказал:

— Ваша резолюция будет вручена его превосходительству немедленно по возвращении его из Петергофа.

В театре делегаты прошли за кулисы. Карсавина и Фокин, Пресняков и Михайлов заглядывали в уборные к тем, кто должен был танцевать в опере, и стали уговаривать их снять костюмы и не идти на сцену. Начались споры, кто говорил «надо идти», а кто утверждал «не надо». Назревал раскол, кто-то уже ругал гребловцев за непорядки.

Будь воля Теляковского, он в тревожные октябрьские дни закрыл бы театры, тем более, что почти две трети мест в зрительных залах пустовали. Генерал-губернатор, печально знаменитый Трепов, настаивал на том, чтобы театры работали, как всегда, внося тем самым успокоение в умы.

После того, как балетная труппа обратилась к Теляковскому с требованиями, он вновь заехал к Трепову за распоряжением закрыть временно все театры. Трепов ответил:

— Если артисты играть не хотят, заставьте их!

Когда же Теляковский объяснил, что никакие доводы не помогают, Трепов, более всего полагавшийся на силу оружия, уже с раздражением заметил:

— Возьмите в руки револьвер — тогда будут слушаться!

Но вот что записал в своем дневнике Теляковский: «...Что я мог сделать!.. События развивались по-своему, — какие приказания могло давать правительство, когда все шло помимо него и оно уже выпустило из своих рук инициативу. И это ощущалось везде, не только в театрах».

Манифест 17 октября с обещанием демократических свобод не внес успокоения в возбужденные умы населения. Напротив, рабочим еще предстояло сказать свое слово.

В Мариинском театре события развивались не так быстро и активно — ведь это был все же Императорский театр, и бастовала балетная труппа, по традиции всегда аполитичная, — но зато вполне логично.

Требования балетной труппы к дирекции театров составлялись и обсуждались еще до манифеста о свободах. Министерство двора издало циркулярное распоряжение, в котором действия балетной труппы рассматривались как нарушение дисциплины, и участникам собрания предлагалось подписать декларацию о своей лояльности. Большинство артистов так и поступило.

Делегаты решили обсудить создавшееся для них положение опять у Фокина.

«В тот день мы все двенадцать собрались как обычно, — вспоминает Карсавина. — В эти дни нам особенно было дорого чувство локтя; ожидать грядущих событий всем вместе было не так тягостно. Вдруг у входной двери прозвенел колокольчик. Фокин пошел отпереть. Через минуту он вернулся, шатаясь, с искаженным лицом. „Сергей перерезал себе горло...“ — сказал он, задыхаясь, и разрыдался».

Было уже не до размышлений — как вести себя с начальством, настаивать ли на декларации. Разошлись по домам подавленные.

Сергея Густавовича Легата, танцовщика Марианского театра и преподавателя театрального училища, все считали очень талантливым человеком. Среди артистов он пользовался еще большей любовью, чем его брат Николай Густавович. Сергей был необыкновенно честен и справедлив во всех случаях жизни. Подписав вслед за старшим братом своим декларацию о лояльности, он счел себя предателем и тут же сказал брату:

— Я поступил, как Иуда по отношению к своим друзьям, я предал тех, кого выбирал и послал делегатами с нашей петицией.

Ночью Сергей покончил с собой.

На похоронах Сергея Легата присутствовала вся балетная труппа, было много и журналистов, и просто любопытствующих. Среди венков общее внимание привлекал венок из роз; его красные ленты одни старались прикрыть цветами, другие, наоборот, расправить, чтобы все видели надпись: «Вновь объединенная балетная труппа — первой жертве на заре свободного искусства».

Рассказывая Теляковскому о похоронах Легата, управляющий Петербургской конторой Императорских театров Г.И. Вуич подробно обрисовал крамольный венок и борьбу за положение лент с надписью:

— А Павлова 2-я старалась, напротив, раскладывать их повиднее.

Чуткая к чужому горю, горевшая в эти октябрьские дни надеждой, что все в мире наконец-то устроится к лучшему, Павлова мало заботилась о том, как взглянет начальство на ее усердие. Весной она получила звание балерины, и ей казалось, что теперь она приобрела и свободу поступков. Вероятно, все-таки поведение ее на похоронах Легата не было забыто начальством и сказалось в свое время...

Большое сердце «маленькой Павловой» не выдержало потрясений этих дней. В воскресенье, 23 октября, балетный спектакль в Мариинском театре не состоялся. Главную партию должна была исполнять Павлова, но накануне она пришла к Теляковскому и заявила, что не может танцевать.

— У меня нет сил... Просто нет сил! — повторила она несколько раз, достала платок и выбежала из комнаты.

Чтобы не усложнять, не испортить еще более отношений с труппой, Теляковский отменил балетный спектакль, и в воскресенье дали оперу.

Анна Павлова решилась выступить перед публикой только через две недели. Бессонные ночи с тревожными мыслями, ясное понимание того, что борьба за справедливость в искусстве проиграна, недовольство товарищами и еще более собой измучили ее.

Среди артистов носились разные тревожные слухи. Говорили, что, несмотря на амнистию, объявленную вместе со свободами, дирекция Императорских театров только и ждет удобного случая, например, при возобновлении контрактов, освободиться от крамольной группы — Павловой, Карсавиной, Фокина.

Теляковский, вероятно, узнав об этих слухах, вызвал к себе делегатов и, успокаивая артистов, заметил, что, конечно, все они понесли бы заслуженное наказание, если бы не

попали под амнистию.

Город жил беспокойной жизнью, впереди были ожесточенные бои декабрьских дней. А дирекция театра на 9 ноября уже назначила балетный спектакль для первого выступления Павловой «после болезни» в роли Жизели.

«Спектакль 9 ноября прошел благополучно, — записывает в своем дневнике Теляковский. — Павлова прекрасно танцевала Жизель».

Ежедневный, даже ежечасный труд — тренаж, репетиции, спектакли — стал для Павловой необходимостью. Интересы обыденной жизни, вечера у Дандре, волнения октябрьских дней, даже горькие воспоминания о гибели Сергея Легата — все отходило на задний план перед этим. И результаты не замедлили сказаться.

Не занятые в балете артисты, оркестранты, служащие театра, статисты устраивались, где как кто мог, в партере, в яме оркестра, за кулисами — смотреть Павлову.

Справедливо писал рецензент «Петербургской газеты» по поводу выступления Павловой 7 декабря 1905 года в «Дон-Кихоте»: «Три года назад она танцевала в „Дон-Кихоте“ незначительную роль Жуаниты, торговки веерами. Тогда уже было видно, что это за артистка, но предсказать, что три года спустя она будет танцевать главную роль, было бы смелостью; однако самые сильные предсказания оправдываются, когда имеешь дело с таким ярким, красивым талантом. „Дон-Кихот“ не дает много материала для драматического и мимического таланта артистки: здесь играть почти не приходится, и, следовательно, все внимание сосредоточивается на танцах. Танцы г-жи Павловой воздушны, ритмичны и блестящи. Ее успехи в технике балетного классицизма удивительны».

Видный советский искусствовед, Вера Михайловна Красовская, автор лирической биографии Анны Павловой в многих книг по истории русского и советского балета, приводит со слов артиста Б.В. Шаврова на всю жизнь запомнившийся ему один из моментов танца Павловой в Дон-Кихоте: «Павлова мчится наверх, к кулисам, на низком арабеске к публике лицом. Оно глядит из облака раздувшегося тюника... от динамики движения тюник весь надвигался вперед».

Если зритель через двадцать-тридцать лет, через полвека способен вспомнить то, что артист изображал когда-то, хотя бы это была только мимолетная подробность, он может быть уверен, что имел счастье видеть на сцене гения.

Год первой русской революции пробудил русское общество от дремоты. «А все сферы жизни настолько связаны, — писал много ранее Н.Г. Чернышевский, оценивая влияние Крымской войны, — что при пробуждении ума в одном направлении и во всех направлениях он начинает обнаруживать бодрость».

Этому обстоятельству в известной мере и обязан был русский балет принятием новаторских устремлений Фокина.

Но как социальные революции не возникают на пустом месте, им предшествуют глубинные процессы, так и реформы в искусстве подготавливаются постепенно и имеют своих предшественников.

Раньше можно было составить музыкальную ткань балета из разностильных кусочков известных мелодий и без большого труда сочинить часто кочующий из балета в балет сюжет. Ведь он, как правило, служил только поводом, чтобы блеснуть балерине вариацией.

Но вот пришел двадцатый век. Художественная жизнь России переживала подъем. Новое слово в балетной музыке уже сказали Чайковский и Глазунов. Вот-вот заявят о себе Рахманинов и Скрябин. В литературе заставляет вдумчиво анализировать жизнь Чехов, со своей темой приходит Горький. Новый век рождает плеяду замечательных русских художников — Серова, Левитана, Врубеля, Сурикова, Коровина.

А русский театр? На сцене Малого идут пьесы Островского, колоссальное влияние оказывает на молодежь игра Федотовой, Ермоловой, Ленского. Наконец, рождается новый театр — Художественный общедоступный. Происходят значительные перемены и в оперном театре. Мамонтовская частная опера не видит себя вне главного своего девиза — художественная правда превыше всего. Поразительно быстро развивается талант Шаляпина,

зритель получает превосходнейшего певца Собинова. На петербургской сцене театралы без оговорок принимают искусство Давыдова и Варламова. Необычно, как «развернутое ветром знамя», увлекает молодежь трагический талант Комиссаржевской.

Музыкальная драматургия Чайковского и Глазунова — симфонизм их балетной музыки — требовала высокой сценарной драматургии. Это невольно заставляло балетмейстера, артиста задуматься над значением танца. Не есть ли танец в балете та глина, из которой совместными усилиями композитор, сценарист, балетмейстер лепят художественные образы.

Их было еще немного, тех, кто жаждал на балетных подмостках обновления. Артист и педагог Лев Петрович Стуколкин и любитель балета, сотрудничавший в «Московских ведомостях» Дмитрий Мухин изучали историю русского балета, писали статьи, надеясь, что знание прошлого поможет молодым деятелям театра найти свое место и в новом балете. Ольга Преображенская и Александр Горский считали педагогику основой необходимых преобразований. Ширяев увлекался изучением фольклора, веруя, что обновление может вырасти из познания глубин народного творчества. Дерзко выступило в литературе декадентско-символистское направление. Жить по-прежнему, жить тихо даже в балете больше уже было невозможно.

Но вернемся к Фокину.

В поисках музыки для постановки экзаменационного спектакля в апреле 1905 года Фокин просмотрел в богатой нотной библиотеке при театре не один десяток партитур. Ему понравилась музыка Кадлеца к балету «Ацис и Галатей», который давно уже был снят с репертуара. За сочинение балета Фокин взялся смело, так как главной целью его было показать не себя в роли хореографа, а выявить способности и успехи каждой из учениц — с 1902 года он преподавал в театральном училище.

Сюжет балета из греческой мифологии. Фокин задумался: как поставить такой сюжет? Одеть учениц в короткие юбочки и предложить танцевать на пальцах, то есть сделать все «по-балетному», по-старому, Фокин не хотел. Это было бы, как он считал, искажением истории. И он решил, что его девочки выступят в греческих туниках, а танцы будут похожи на изображения их на древнегреческих вазах и барельефах. Теперь задача для постановщика становилась интересной. Он перелистал много книг в Публичной библиотеке, которые подобрал для него Владимир Васильевич Стасов, и скоро план постановки балета обрел реальные черты.

Но начальство училища было не готово разделить новые идеи преподавателя Фокина: инспектор предложил артисту поставить танцы «как полагается», а свои увлечения оставить до другого случая. Однако полностью сдать позиции Фокин уже не мог. Костюмы участниц балета были полубалетные-полугреческие. Виделся в танцах и намек на небалетную пластику, танцовщицы кордебалета ставились группами не горизонтально, как бывало у Петиша, а несимметрично.

Придумывая танец фавнов, Фокин дал волю своему воображению. «Мальчики на пальцах не танцуют, и они не мои ученики», — решил он. Фавны не делали балетных па и даже кувыркались через головы; это было против академизма, классики, но зато близко к поведению зверей. Балет имел успех. Фокин понимал, что в этой постановке отошел немного от классики, которой учил девочек в школе, зато приблизился к жизни: не для трюков заставлял он фавнов кувыркаться, а ради правды характера, значит, в художественных целях.

Как танцовщик Фокин имел успех у зрителей, они считали его элегантным и сильным. Его рост, фигура оттеняли изящность партнерши, и они смотрелись как идеальная пара.

С большим уважением к Фокину относились артисты балета. И когда они попросили его поставить спектакль, который предполагали дать в пользу Гребловской школы, Фокин согласился. Более того, ему было приятно, что товарищи по сцене поверили в него как в балетмейстера.

Фокин выбрал для постановки один акт «Виноградной лозы». В России этот балет на музыку Антона Рубинштейна полностью никогда не шел.

Для Фокина «Виноградная лоза» оказалась первым балетом, поставленным им не для

учеников школы, а для известных артистов, любимцев публики.

Веселая компания, спустившись в винный погреб богатого дома, открывает одну винную бочку за другой, и из них являются «духи» различных вин — шампанского, венгерского... Играли этих необычных героев Кякшт, Петипа, Карсавина. Сам Фокин — хозяин дома — исполнял с Павловой па-де-де. Здесь были у Фокина чисто постановочные находки. Так, Лидия Кякшт, вертясь, поднималась из люка, имитируя пенящееся шампанское.

В своей книге «Против течения» Фокин писал, что почти забыл сочиненные когда-то танцы. Но на всю жизнь запомнил, как после спектакля получил записку Мариуса Ивановича. Петипа писал: «Дорогой друг Фокин! Восхищен Вашими композициями. Продолжайте (в том же духе) и Вы станете хорошим балетмейстером. Весь Ваш М. Петипа».

Это признание патриархом-хореографом было своевременным. Ведь молодого балетмейстера уже упрекали в разрушении классического балета. И упрекали напрасно. Фокин твердо заявил: «Мой принцип — *создавать, а не разрушать* ». Это понял старый Петипа.

Мысль о создании художественного образа в балетном спектакле, о перевоплощении артиста еще не стала всеобщей. В начале XX века лишь отдельные постановщики вроде Горского и Фокина считали для себя обязательным быть верными эпохе, стремиться к единству костюма, грима, танца и пантомимы. Возникло и новое отношение к музыке: обдумывались каждая мелодическая фраза и ее соответствие деталям ритмического построения танца. Теперь все должно было подчиняться одной цели — единству художественного образа, единству спектакля. Балерина стала лишь одним из элементов балета. Павлова первая пошла на такое самоотречение — от всей души, вдохновенно.

Она отказалась от эффектных па виртуозной техники, которые были непременным элементом в балетах Петипа, рискуя создать впечатление, что не владеет ею. Больше того, она соглашалась отрешиться от самой себя во имя роли, которую ей назначали. А ведь это было время, когда балерины чувствовали себя на сцене совершенно так же, как дома, угощая чаем своих гостей. Они не меняли улыбки и на сцене для тех же знакомых, которые теперь сидели в ложах и первых рядах партера.

Благословенный великим балетмейстером Петипа Михаил Михайлович Фокин в 1907 году осуществил постановку целого балетного спектакля. Общество защиты детей, членом которого состоял Дандре, обратилось к Фокину с просьбой поставить танцы для благотворительного вечера. Он выбрал для этого случая двухактный балет «Евника» на сюжет романа Генриха Сенкевича «Камо грядеши» с музыкой композитора-любителя Щербачева. Не имея возможности заказывать музыку для своих балетов, Фокин брал то, что уже было создано ранее, но стремился ставить танцы так, чтобы музыка шаблонно-балетного стиля с вальсами, польками, вариациями уходила на второй план. И это ему вполне удавалось. Танцы Фокина говорили о том, что их автор изучил основательно исторические источники. Как признает сам балетмейстер, они и «производили впечатление какой-то подлинной и невиданной до того на балетной сцене античности». В «Евнике» Фокин отказался от выворотных ног, от пуантов, пируэтов, антраша, арабесков и аттитюдов.

Главную роль рабыни Евники исполняла Матильда Кшесинская. Павловой Фокин отдал партию Актеи, поставив для нее «Танец семи покрывал». Павловская Актея появлялась на сцене закутанной в шесть покрывал, седьмое, сброшенное на голову, скрывало ее лицо.

В этом балете молодой хореограф поразил зрителей необычными приемами; так в танце трех египтянок зрители впервые увидели профильные позы и угловатые линии — это подсказали Фокину барельефы древнего Египта. О финальной пляске говорил весь театральный Петербург. Танцовщики и танцовщицы вылетали на сцену с горящими факелами и прыжками проносились по ней. Факелы разбрасывали искры, и отсветы огня придавали лицам танцующих какую-то адскую красоту. Эта массовая пляска, по выражению Фокина, была «пробуждением кордебалета».

Конечно, танцевать без трико нельзя было и думать на императорской сцене. Артистки рисовали на трико пальцы, розовые ногти, румянили колени, пятки, щиколотки. Им помогали ученики театральной школы, занятые в спектакле, и даже классные дамы. Костюмы, грим, античные пляски сближали содержание балета со стилем постановки — все было необычным.

Спектакль прошел с таким успехом, какого потом не имели даже более достойные постановки Фокина. Финальная сцена кончилась под дружные аплодисменты. Раздавались возгласы «браво!», публика требовала Фокина, тем самым показывая, что понимает его нововведения, видит в этом явление в истории русского балета.

Совершенно неожиданно для самого Фокина сторонником преобразований оказался и директор Императорских театров Теляковский. В его дневнике после премьеры «Евники», 9 февраля 1907 года, записано: «Фокин, о котором наша администрация говорила как о неспособном фантазере, оказался несомненно талантливым балетмейстером... Фокина я вызвал к себе в ложу, похвалил и начал ему аплодировать до того, как аплодировали присутствующие».

Теперь Фокин получил возможность самостоятельного творчества на казенной сцене, а позже, в 1910 году, был назначен штатным балетмейстером Мариинского театра.

В один вечер с «Евникой» шла и другая новая постановка Фокина — «Шопениана». Она состояла из отдельных характерных танцев. Глазунов отнесся сочувственно к идее балетмейстера применить его партитуру, оркестрованную из пяти фортепьянных пьес Шопена, для балетной композиции. По просьбе Фокина композитор переложил для оркестра еще две шопеновские пьесы, из которых получился вальс. На эту музыку Фокин и сочинил его для Павловой. Она исполняла танец в традиционном воздушном, длинном платье Тальони, воспроизведенном Бакстом по современным гравюрам. Партнер Павловой, Михаил Обухов, был одет в романтический черный бархатный костюм.

Постановку «Вальса» Фокин осуществил с полным отказом от обычных в па-де-де антраша, туров и пируэтов. Исполнители разучили эту композицию очень быстро и так, что не понадобилось ни повторений, ни поправок.

Искусство балетного артиста сиюминутно и хрупко: возникая, оно тут же исчезает. И если не хранить его в памяти поколений, не передавать «из рук в руки», оно исчезает навсегда. Когда на сценах мира танцевала Анна Павлова, киноискусство только набирало силу. Да, сохранились киноленты 20-х годов, оставившие нам память о Павловой. И хотя съемки очень несовершенны, представление о ее мастерстве они все же дают. Более надежными и точными оказываются воспоминания артистов, видевших Павлову на сцене.

В.М. Красовская, в прошлом балерина, в своей книге, посвященной хореографам, так описывает исполнение Павловой «Вальса» в первой редакции «Шопенианы»: «Вальс начинался затяжной поддержкой. На первом такте музыки партнер выносил танцовщицу из левой верхней кулисы в летучей позе с простертыми вперед руками и скрещенными ногами, вытянутыми в линию назад. Казалось, юноша не поднимал, а, напротив, удерживал парящую в воздухе сильфиду. И капризная сильфида послушно опускалась; прильнув к нему, делала два осторожных шага, ступая с вытянутого, чуть касающегося земли носка, и неожиданно вновь устремлялась в воздух. Юноша осторожно прикасался к хрупким крылышкам сильфиды, и она отступала, следуя за его рукой: танцовщица отскакивала в арабеске назад, акцентируя подъемы на пальцы. Ход танца развивал тему ускользающей, обманчивой мечты. Это сближалось с темой многих романтических балетов».

Благотворительный вечер собрал избранную публику. Дандре при встрече с Павловой на следующий день шутливо говорил ей:

— Ну и заставили же вы с Фокиным поволноваться некоторых наших балетоманов. «Как, нет пируэтов, нет туров, нет антраша?! Что же Павлова будет танцевать?!» — слышал я вчера шепот за своей спиной перед самым началом спектакля.

— А вы? Вы согласны с Фокиным, что даже в самых абстрактных танцах и тогда, когда балерина поднимается на пальцах, правда жеста, правда движений и есть главное, что

пленяет нас в балете? — спрашивала Анна Павловна Дандре. — Миша гениально поставил этот «Вальс». Вчера я танцевала с упоением, меня словно сам воздух носил по сцене.

Да, Павлова танцевала так прекрасно, что увлекла Фокина и подсказала ему идею создать другую редакцию балета на музыку Шопена, с несколькими сильфидами, фантастическими «духами», мечтателем-поэтом.

«Шопениана», или «Сильфиды», известна советскому зрителю. Почти все театры нашей страны имеют в репертуаре лирический одноактный балет. Но истинно неподражаемым созданием Павловой и Фокина является танец «Лебедь». Позднее, когда его стали исполнять и другие балерины, он получил название «Умирающего лебедя».

История создания этого шедевра проста и случайна. Павлова попросила Фокина сочинить для нее номер, ей предстояло выступить на концерте в Дворянском собрании, в бенефисе хора театра.

Фокин как раз в то время учился играть на мандолине. Вместе со своим школьным товарищем он разучивал «Лебедя» Сен-Санса.

— А может быть, «Лебедя» поставить? — предложил он Павловой.

Она мгновенно представила себя Лебедем и поняла, что эта роль ей подходит как нельзя лучше. Ее тонкая, хрупкая фигурка будто была создана для Лебедя.

— Да, да, именно этот номер я хотела бы станцевать, — обрадовалась Павлова.

Фокин сочинил миниатюру за несколько минут. Это были мгновения величайшего вдохновения. Он танцевал перед ней, балериной, а она тут же повторяла все его движения; потом проделала это одна, а балетмейстер следовал за ней сбоку, показывая, какие руки-крылья должны быть у Павловой — Лебедя.

Почитатели старого балета нередко обвиняли Фокина в том, что он в поисках новой техники отвергал танцы на пуантах. «Шопениана» и «Лебедь» были ответом молодого балетмейстера на эту критику. Сочетание совершенной техники на пуантах с психологической выразительностью — к этому стремился здесь Фокин. Каждым сочиненным танцем он доказывал, что танец может не только радовать глаз, он должен проникать и в душу, осуществлять связь театрального искусства с народным — только тогда искусство не утрачивает связи с жизнью. В этом было новое слово русского балета и его непреходящее значение.

VII. Выход в мир

...Истинная артистка должна жертвовать собой своему искусству.

А. Павлова

С 1 мая 1906 года в звании прима-балерины Анна Павлова стала получать три тысячи рублей в год. Прежде ее жалованье было вдвое меньше. Но корифеям платили совсем мало. Вечно нуждаясь, они нередко останавливали ее где-нибудь за кулисами и смущенно спрашивали:

— Аннушка, не найдется у тебя двух рублей?

— Аннет, три рубля до полочки! Нужно до зарезу!

Она никому не отказывала, испытыв в детстве нужду; случалось, у матери не хватало даже на белый хлеб, и тогда ели один суп с черным хлебом. Анна доставала кошелек и, найдя то, что требовалось, отдавала с улыбкой. Теперь к прима-балерине обращались смелее и порой просили больше. С некоторых пор у Анны появилась своя квартира с репетиционным залом, с палкой для упражнений во всю комнату и традиционными зеркалами, хотя она считала, что они только мешали ей.

— Понимаете, Виктор, — говорила она Дандре, словно оправдываясь, — репетируя перед зеркалами, балерина ищет и выбирает жесты, положения, выражения лица, а потом на сцене начинает следить за собой, вспоминать, как она делала это на репетиции, и стараться

точно повторить жест, улыбку, пируэт... а в результате теряется главное достоинство всякого артиста — искренность!

Павлова интуитивно стремилась не повторяться на сцене. И даже ее реверанс не был усталым повторением того, что любая балерина заучивает с детства. Балерина окрашивала любое свое движение настроением, его нюансами. Это отмечали все балетные критики. Англичанин Арнольд Хаскелл утверждал, что каждый ее реверанс сам по себе танец.

Павлова всегда строго относилась к себе, к своему исполнению того или иного танца. Однажды, это было в Лондоне, находясь за кулисами, Хаскелл слушал, как неистовствовала публика после павловского «Лебедя». Зрители долго не отпускали балерину. Наконец все стихло. Павлова прошла в свою уборную мимо Хаскелла. Она была раздражена:

— Я ведь чувствую, что танцевала сегодня плохо. Если публика не умеет отличить хорошее от плохого, то зачем тогда балерине предъявлять к себе высокие требования?!

В автобиографической заметке, помещенной в журнале «Солнце России», Павлова писала: «Жизнь танцовщицы многие представляют себе легкомысленной. Напрасно. Если танцовщица не держит себя в ежовых рукавицах, сна недолго протанцует. Ей приходится жертвовать собой своему искусству. Награда ее в том, что ей иной раз удается заставить людей забыть на миг свои огорчения и заботы. Я поняла это в Стокгольме».

Гастроли Павловой в Стокгольме были первым ее выходом на европейские сцены. Турне по Скандинавским странам летом 1907 года возглавляли Анна Павлова и Адольф Рудольфович Больм. В скромную труппу русского балета входил также Федор Васильевич Лопухов, еще учеником театрального училища выступавший в балетах Петипа, Иванова и Горского, а два года назад принятый в Мариинский театр. Танцевал он с Евгенией Платоновной Эдуардовой, совсем молодой артисткой кордебалета.

Финансировал турне Павловой финский промышленник, владелец шоколадной фабрики Карл Фацер. Истинный любитель балета, он рискнул организовать гастроли, кажется, только из любви к искусству. Держался Фацер по-приятельски со всеми артистами и даже помогал прилаживать на сцене декорации, когда кто-нибудь шутливо приглашал его:

— Дорогой Фацер, давайте декорации...

Труппа была так мала, что всем находилась работа, кроме прямой обязанности танцевать. Ставились фрагменты балета «Тщетная предосторожность», «Очарованный лес» и дивертисмент. Павлова и Больм выступали в главных ролях, Лопухов с Эдуардовой — в характерных танцах.

Уже в Риге, с которой началось турне, участников балетной труппы ловили репортеры, чтобы взять интервью, публика шумно аплодировала и требовала повторения номеров. В Гельсингфорсе, Копенгагене, Стокгольме о гастролях русских также писали газеты, называли их выступления откровением нового искусства. Легкость, темперамент, искренность танцев Павловой, широкий свободный, удивительно жизнерадостный стиль плясок Лопухова привлекали европейцев русским духом, профессиональной отделкой деталей, самоотверженным служением танцу.

Каждый вечер являлся в новое здание королевской оперы смотреть русский балет Оскар II, король шведский, автор исторических трудов, поэт, драматург и литературный критик, учредитель шведского ордена «За заслуги перед искусством». Хотя Фацер с искренним восхищением рассказывал о демократизме короля, Анна Павлова все же была несказанно удивлена, получив приглашение Оскара II посетить его во дворце. Всеобщее изумление вызвала в труппе присланная за гостьей королевская дворцовая карета, в которой и покатила дочь бедной труженицы, словно истинная принцесса, по улицам Стокгольма.

Анна Павловна уже в первые дни пребывания в Стокгольме осмотрела столицу Швеции и все ее достопримечательности, в том числе и королевский дворец, открытый для публики.

В приемной, где в витринах экспонировались редкие вещи, вероятно, подарки королю, Анне Павловне пришлось немного подождать. Она так увлеклась разглядыванием витрин, что не заметила, как вошел Оскар II. Он любезно пригласил балерину в торжественный зал и

произнес короткую речь. Он благодарил артистку за доставленное ее танцами удовольствие. Особенно отметил исполнение испанского танца и пожаловал ей орден «За заслуги перед искусством».

Конечно, оказанные почести были приятны балерине. Но истинную радость испытала она после одного из представлений в стокгольмском театре. До самого отеля за экипажем Павловой молча шла толпа зрителей. Люди не аплодировали, не переговаривались, не желая нарушать отдыха артистки. Никто не ушел и тогда, когда балерина скрылась в отеле. Толпа так же молча стояла какое-то время под ее окнами. Павлова недоумевала, как ей поступить, пока горничная не подсказала ей, что нужно выйти на балкон — поблагодарить. «Я вышла, — вспоминала много позже Павлова, — и меня встретили целой бурей рукоплесканий и восторженных криков, почти ошеломивших меня после этого изумительного молчания. В благодарность я могла только кланяться. Потом они начали петь милые шведские песни. Я не знала, что делать. Потом сообразила — бросилась в комнату, притащила корзины, подаренные мне в этот вечер, и стала бросать в толпу цветы: 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 на миг позабыть ежедневные заботы!“ Я не забуду этого ответа... С этого дня мое искусство получило для меня смысл и значение». Взмолвленная, Анна долго не могла уснуть. И хотя понимала, что завтра опять и репетиция и спектакль и утром надо быть бодрой, сон не шел. За окном стоял полумрак северной ночи, тишина была удивительная. Она зажгла настольную лампу, пододвинула ночной столик, открыла пачку почтовой бумаги, предусмотрительно оставленную прислугой отеля. На бледно-голубом листе вывела своим тонким, будто летящим по волнам, почерком первые строки — письма к матери. Их душевная близость, забота друг о друге не бросались в глаза окружающим, но, где бы ни была Анна, она не забывала послать матери открытку, посылку, деньги. Анна знала, что Любовь Федоровна может не понять профессиональных тонкостей ее искусства, но успех дочери наполнял сердце матери гордостью. Долгие годы нужды, разлука с дочерью были не напрасны...

Возвратились в Петербург уже осенью. Воздух был прозрачным, деревья стояли в золоте, солнце показывалось редко. Анне Павловне было и грустно и легко. Она часто думала теперь о главном смысле своего существования — танцевать для народа, нести людям красоту!

Павлова решила брать уроки у Чекетти, знаменитого Чекетти, танцовщика-виртуоза и педагога по классу мимики и классического танца.

В первые годы пребывания Павловой в театральном училище ей не пришлось учиться у Чекетти. Он был вторым балетмейстером и репетитором Мариинского театра и преподавал в старших классах. Анна тогда училась у Гердта. Потом Чекетти поссорился с дирекцией театра и уехал на родину. В 1906 году он возвратился в Россию и открыл здесь частную студию совершенствования для артистов балета.

Многолетнее пребывание среди русских отразилось на выработанном Чекетти методе преподавания специально для русских учеников с учетом индивидуальности каждого. Его учениками, кроме Павловой, были Преображенская, Карсавина, Егорова, Седова, а также Нижинский, Фокин, Горский.

И вот наконец-то Павлова на первом уроке знаменитого педагога. Стоя возле палки, вся внимание, она слушает его — он говорит об итальянской танцовщице Амалии Феррарис, виртуозность которой сочеталась с особой легкостью, грацией и изяществом. Чекетти был убежден, что истинное искусство доступно всем, всех радует. И как пример рассказал, что Феррарис во время репетиций всегда просила сесть в партер рабочего сцены, чтобы тот критически оценивал ее танец. За «труды» она давала ему на кружку пива. «Пиво я не пью, но за критику прошу не обижаться, мадам», — неизменно повторял рабочий.

Павловой пришлось совмещать уроки у Чекетти с репетициями и участием в балетах по вечерам. Так что случалось ей приходить сюда и после спектакля — тогда занятия

затягивались до поздней ночи. Чекетти называли волшебником, переделывающим бездарности в гениев. Конечно, это преувеличение. Но неоспоримо то, что во времена Павловой он оставался едва ли не единственным хранителем теоретического наследия Карло Блазиса, доставшегося ему через его учителя Джиованни Лепри, ученика Блазиса.

Блазису принадлежит великая заслуга — он подвел под хореографическое искусство точную науку. Разъясняя своим ученикам основы хореографии, Блазис чертил геометрические схемы соотношения частей человеческого тела. После того как усваивалась линейная структура танца, учитель переходил к округлению поз, показывая их пластическое совершенство. Он написал ряд книг: «Кодекс Терпсихоры», «Полный учебник танца», «Элементарный учебник теории и практики танца». Принципы Блазиса Чекетти передавал в том виде, как сам их получил, но несколько упрощал объяснения, пользуясь для наглядности своей тростью. Балансируя ею, он убедительно демонстрировал основную линию арабеска — горизонтальное положение тела, поддерживаемого вертикальной линией одной ноги. Этой же тростью Чекетти отбивал такт, насвистывая мелодию. Иной музыки на уроках Чекетти не признавал.

Из уважения к новой ученице, сразу заметив в ней сильный талант, Чекетти перенес занятия к Павловой, в ее зал на Английской набережной. Маэстро с той поры и до конца жизни оставался наставником Павловой, иногда даже сопровождал ее во время гастрольных поездок.

На императорской сцене в Мариинском театре происходила в эти годы своеобразная революция: в сезоне 1907 года дирекция театров заказала Михаилу Фокину постановку нового балета «Павильон Армиды» на музыку русского композитора и дирижера Николая Николаевича Черепнина. История этого события такова.

Фокин продолжал ставить благотворительные спектакли и балеты для выпускных вечеров в театральном училище, и ему приходилось постоянно искать подходящую музыку. С этой целью он посещал многие концерты. На одном из них он заинтересовался сюитой из балета «Павильон Армиды» и, расспрашивая участников представления о композиторе, узнал, что он находится тут же, за сценой. Фокин нашел Черепнина. Композитор был любезен, обрадовался, что Фокин хочет поставить его балет, и рассказал, что написан он давно, принят дирекцией и, очевидно, забыт. Конечно, автору музыки очень приятно было бы увидеть свой балет на сцене. Но если нельзя на ученическом спектакле дать его целиком, он будет благодарен и за постановку сюиты...

Сюжет балета восходит к литературному источнику — новелле Теофиля Готье «Омфала». Таинственный случай произошел с неким Виконтом в замке Маркиза, павильоне Армиды, где ему пришлось ночевать. Утомленный дорогой, он быстро заснул. В полночь ожил гобелен с изображением обольстительной красавицы Маделены, прозванной за свои похождения Армидой. По легенде, царица Армида завлекала в свои сады прекраснейших из крестоносцев Ринальдо. Виконт, он же во сне рыцарь Ринальдо, влюбляется в Армиду. А утром, проснувшись, забывает о своей невесте, к которой ехал. Маркиз дарит Виконту шарф — тот самый, которым его пленила Армида. Мысли и чувства Виконта путаются...

Сцену «Оживленный гобелен» Фокин поставил нарядно и эффектно. Ученический спектакль прошел с огромным успехом под горячие аплодисменты театралов. А через несколько дней, встретив Фокина в театре, Александр Дмитриевич Крупенский, видный чиновник петербургской театральной конторы, поздравляя и обнимая Фокина, спросил:

— Можете ли вы для нас, то есть для дирекции Императорских театров, поставить этот балет на большой сцене?

Комплименты Крупенского показались Фокину искренними. Он согласился, надеясь, что своей работой и фанатической привязанностью к балету поворачивает в свою сторону людей, доселе недоброжелательных к нему, не желавших ранее никаких перемен в балете.

Поначалу Крупенский действовал в пользу новой постановки с необычайной энергией. Прежде всего пригласили одного из лучших театральных художников того времени — Александра Николаевича Бенуа. Эта встреча значила для Фокина немало. В лице Бенуа он

нашел талантливую единомышленницу. До той поры Фокин оформление для своих постановок — костюмы и декорации — за неимением средств брал из гардеробов театра. Теперь у него были и декорации, специально сделанные для данного спектакля, и заказанные по рисункам самого балетмейстера костюмы. Для Фокина, новатора в театральном деле, туалеты, декорации, освещение — все имело отношение к содержанию пьесы, как и для Бенуа, который продумывал малейшие детали спектакля, вплоть до галуна на костюме статиста.

Репетиции проходили взволнованно. Артисты заинтересовались фокинским подходом к постановке и стремились помогать художнику и балетмейстеру. Но как-то Крупенский поссорился с Бенуа. И Фокину с трудом удалось спасти свое детище. 25 ноября 1907 года балет увидел свет. «Павильон Армиды» вошел в репертуар театров на долгие годы.

В роли Армиды, она же Маделена, выступала Павлова. Это была первая премьера ее в сезоне.

Просматривая ежедневную почту, она с нетерпением ожидала, что скажет критика.

— Вот и Светлов! — обрадовалась Анна Павловна, найдя глазами его заметку в «Биржевых ведомостях». — Что же он пишет? Считает, что для меня балет этот не очень выигрышный. Ему не нравится, что все основано на ансамбле, на группах, на общем фоне. По его мнению, танцев много, но они не ярки и сливаются с фоном...

Тут следует оговориться. И сам Фокин позже в своей книге писал, что они с Бенуа увлеклись и перегрузили постановку бутафорией и танцами.

Балерина раскрыла «Петербургскую газету». Там было еще меньше сказано об ее Армиде. Зато критику очень понравился Вацлав Нижинский, который танцевал партию раба.

Павлова вышла из-за своего письменного стола и принялась ходить по комнате, пытаясь заглушить раздражение оттого, что так неудачно начинается день. Хотела позвонить Фокину, но раздумала. А мысли не давали покоя. Надо стать сейчас к палке, решила она, проделать весь экзерсис, работать до изнеможения, и душа успокоится.

Но смутное чувство неудовлетворенности не проходило и во время занятий у станка. «Я хочу идти вслед за хореографом, преодолевая даже свое „я“, принимаю в себя то новое, что Фокин несет на сцену», — говорила балерина себе, проделывая экзерсис. И тут же другой голос ее «я», дрогнув, продолжал внутренний монолог: «Мне и самой хотелось бы иметь больше сольных танцев, чтобы шире, глубже показать внутренний мир Армиды. Но как было не заметить критикам тоски моей Армиды, ее драматической погони за идеалом, гармонией, которые оказываются тем дальше, чем ближе к ним приближаешься, как уходящий в бесконечность горизонт!...»

Спустя несколько лет видный балетный критик Аким Волынский, вспоминая выступления Павловой в партии Армиды, напишет: «Артистка сходит с гобелена, раскинув руки, с горящими, вонзившимися в пространство глазами, вся — ожидание и плач. Она начинает свой танец... скользит на пальцах по сцене, и все тело ее живет ответным и согласным трепетом движений...» «Молящий жест ее нервных рук был бесподобен. Протягиваясь вперед широко и стремительно, точно под импульсом очнувшейся от бездействия души, они шевелили в публике нервы».

То, что искусство Фокина и ее, Павловой, отражало тревожное время и было провозвестником общественных сдвигов, об этом тогда балерина глубоко не задумывалась. Однако сама жизнь, эпоха десятых годов неотвратимо в ее сознании укрепляли мысль, что идеал искусства, к которому стремятся и Фокин, и она, Павлова, — яркие, совершенные формы классического танца, декоративная и историческая достоверность хореографа, этот идеал пока недостижим.

В том же сезоне Павлова танцевала другой балет Фокина — «Египетские ночи», или «Ночь в Египте», так балет назывался в постановке 1908 года.

Свою музыку Аренский предназначал для народных спектаклей в Петергофе и Царском Селе. Но такое представление не осуществилось, и партитура балета пролежала без внимания много лет. Ознакомившись с нею, Фокин пленился музыкой. Он принял

разыскивать в костюмерной все, что могло бы при незначительных переделках и дополнениях пригодиться для египетских костюмов. С искусством Египта Михаил Михайлович был уже знаком.

«Египетские ночи» были задуманы Фокиным для благотворительного спектакля, позднее этот балет вошел в репертуар Императорских театров. Участниками благотворительного спектакля были защитники нового русского балета, о котором мечтал Фокин, — сторонники его идей. Когда же балет пошел в Императорском театре, появились и противники новшеств Фокина — некоторые артисты. Их недовольство было понятно — новое рождается в муках; к тому же балеринам проще было жить на сцене «по привычке», танцевать, следуя старой традиции. А главное — балерина была уверена, что «балет для нее, а не она для балета». Фокин эту традицию разрушал. Фокин предложил всем соответствующий грим, убедил артистов надеть парики, имитирующие настоящие египетские прически. В результате получился почти достоверный Египет. И все это было сделано без привлечения художников, безо всякого расходования средств, без ущерба благотворительному обществу.

В «Египетских ночах» Клеопатру играла ученица драматических курсов Елизавета Ивановна Тиме, с 1908 года артистка Александрийского театра. Павлова исполняла главную роль — Береники.

«Помню, — писал балетмейстер, — как я ее однажды гримировал. Я показал ей краску, которую она должна была наложить на тело, чтобы походить на египетскую девушку... Затем нарисовал ей длинные брови, удлинил разрез глаз, а вместо традиционных губ сердечком резко подчеркнул естественную линию ее рта — от самой Павловой осталось очень мало... И тогда и мне, и самой Павловой стало ясно, что ее сила, ее обаяние заключаются не в том или ином техническом трюке, не в финальном пируэте, а в ее способности создать художественный образ». Ее героиня была предельно искренна в своей любви к молодому охотнику и глубоко страдала, узнав, что он изменил ей, отдал и любовь и жизнь свою Клеопатре. Анна Павлова так живо показала в танце душевные нюансы героини, что превзошла всех танцевавших с нею в очередь эту партию.

С каким фанатическим увлечением, желанием приблизить танец к жизни ставил балет Фокин, показывает такой характерный эпизод. В музыке Аренского был «Танец со змеей». Фокин предназначил его для Павловой. Береника — Павлова танцует, извиваясь, как змея, со змеей в руках, пророчествуя смерть Клеопатре. Зная, как Павлова любит животных, Фокин решил бутафорскую змею заменить настоящей, хотя сам и собаку боялся погладить. Но для искусства, как говорится, можно жизни не пощадить. Он достал живую змею и, с отвращением держа ее в руках, показал Павловой весь ее танец.

Анна Павловна, не раздумывая, согласилась танцевать со змеей; но в конце репетиции заметила балетмейстеру, что это милое земноводное не оправдало возлагавшихся на него надежд: змея обвила руку балерины и не пошевелилась во время танца ни разу.

В 1908 году Фокин, на радость Павловой и зрителям, поставил 2-ю «Шопениану». Напомним, идея создания этого романтического балета родилась у него еще год назад, когда он придумал «Вальс» Шопена для Павловой и Обухова. Новый балет был, в сущности, развитием этой темы. В театре «Шопениана» шла в один вечер с «Египетскими ночами». И не случайно. По стилю танцев эти балеты противоположны. Они, как думал Фокин, снимали с него обвинение в непонимании классического балета на пальцах. «Я старался не удивлять новизной, а вернуть условный балетный танец к моменту его высочайшего развития», — писал Фокин в своей книге «Против течения». Под «высочайшим моментом» балетмейстер подразумевал единство музыки, танца, костюма, выражение в танце психологии образа.

«Шопениана» была готова, уже шли репетиции. «Двадцать три Тальони обступили меня, — вспоминает с улыбкой неутомимый балетмейстер. — Я проверял прически, чтобы все были причесаны гладко, на пробор. Теперь я часто наблюдаю, что балерина какой-нибудь труппы, дающей „Сильфиды“, отличает себя особым цветом венка. У всех на голове розовые веночки, а у балерины белый или голубой. Должна же балерина отличаться

чем-нибудь... Павлова отличалась от других не веночком. Она тоже была фанатически предана проповедуемой мною реформе и только спрашивала меня: „Так ли причесалась, так ли надела веночек?“»

В состав главных исполнителей входили Павлова, Карсавина, Преображенская и Нижинский. О «Шопениане» много спорили в кругах балетоманов и в прессе. Бессюжетный балет, тончайшая лирика были внове. Но наиболее авторитетным критиком оставался сам Фокин. Он понимал, что, имея рядом такую балерину, как Павлова, он может творить, не оглядываясь на профессиональные трудности.

Павлова танцевала «Мазурку». И как танцевала! Она летала по сцене. Ее прыжки не удивляли высотой, многие танцовщицы прыгали выше. Но их длительность оставалась непревзойденной. Да и сама поза Павловой в воздухе, ее хрупкая фигурка создавали впечатление легкого полета. Карсавина очаровывала всех в «Вальсе», все ее движения были так мягки, изящны, что невольно напрашивалось сравнение с романтическими танцами Гризи и Тальони. Преображенская отличалась исключительным балансом, умела замирать на пальцах одной ноги и в танце, этим и воспользовался Фокин, сочинив для нее «Прелюд». В нем почти не было прыжков, а впечатление воздушности создавалось. Нижинский в «Шопениане» понравился всем, считали, что образ юноши-мечтателя — одна из лучших его ролей.

«Шопениана», или «Сильфиды» — так этот балет называли потом на европейских сценах, — стала одним из любимых балетов Павловой. Бессюжетный, он смотрелся как единое целое, увлекая зрителей полным слиянием музыки с танцем.

В 1908 году состоялось второе заграничное турне Павловой. На этот раз труппа во главе с Павловой и Большом и с участием Николая Легата и Любови Егоровой посетили Лейпциг, Прагу и Вену, Европа удивилась — оказывается, балет не только жив, но талантом русских артистов шагнул далеко вперед. Заговорили о великолепном русском балете.

VIII. Первый юбилей

*Не пытайтесь рабски подражать великим балеринам,
выражайте свои чувства по-своему.*

А. Павлова

В ярких воспоминаниях «Шестьдесят лет в балете» известный артист и балетмейстер Федор Васильевич Лопухов, рассказывая об участии в гастрольной поездке Павловой по Скандинавским странам, напоминает, что «...это происходило до того, как возникло намерение Бенуа и Дягилева организовать „сезон“ русского балета в Париже. ...Мы были всего лишь кавалерийским разездом перед наступлением формировавшейся армии, — пишет Лопухов. — Убежден, что успех нашей скромной поездки (в особенности триумф Павловой) способствовал принятию решения о „русских сезонах“: оказалось, что балет может быть выгодным предметом экспорта. Впрочем, идея эта уже носилась в воздухе».

Носившуюся в воздухе идею поймал Бенуа.

Александр Николаевич был популярным человеком в Петербурге. Талантливый театральный художник, живописец, он стремился собрать русских художников, исповедовавших принципы «чистого искусства», вокруг объединения «Мир искусства». Бенуа часто публиковал критические статьи в журнале «Мир искусства», ставя перед собой задачу шире познакомить читателей с русской культурой XVIII и XIX веков. Он искренне любил театр и считал, что настало время показать Европе и русскую оперу, и русский балет.

Мы говорим, «как тесен мир», когда, как будто случайно, пересекаются жизненные пути двух людей, одержимых одной и той же идеей. Когда думаешь о Бенуа и Дягилеве, то как-то само собою разумеется, что они должны были встретиться и стать союзниками, несмотря на то, что в их характерах были черты, которые не только объединяли их, но и разъединяли.

Жизнь Сергея Павловича Дягилева складывалась непросто. Окончив юридический факультет Петербургского университета в 1896 году, он остановился на распутье, не зная, что сделать главным направлением своей деятельности — юриспруденцию или искусство. Ведь в те же годы он был учеником Римского-Корсакова в консерватории. Ему не чуждо было увлечение живописью, театром, он старался проникнуть в суть тех изменений в искусстве, которыми ознаменовался начинающийся век двадцатый. В хореографии на смену Петипа пришли Фокин и Горский, считавшие, что «условный» классический балет должен потесниться и дать место новому, где художник, композитор, хореограф и артисты работают в едином стиле. Служебную карьеру он начал чиновником особых поручений при директоре Императорских театров. Любовь к искусству и свела Дягилева с Бенуа. Дягилев стал одним из основателей объединения «Мир искусства» и сотрудником журнала.

Интерес к театру проложил ему дорогу к креслу редактора «Ежегодника императорских театров». Безусловно, талантливый организатор, он в 1906—1907 годах широко познакомил зарубежных любителей живописи с творчеством русских художников, выставив их работы в Париже, Берлине, Монте-Карло. И вот осуществилась его честолюбивая мечта — показать Европе русскую оперу. С 1907 года начались русские сезоны за границей. Умный Дягилев понимал, что Римский-Корсаков, Рахманинов, Глазунов, Шаляпин, выходя на европейскую сцену, создают славу не только себе и России, но и ему, устроителю этих великолепных «исторических русских концертов». И действительно, «Борис Годунов», «Руслан и Людмила», «Князь Игорь» могли сделать честь театру самого высокого класса.

Когда в 1909 году Дягилев и Бенуа лихорадочно готовились к оперно-балетному сезону в Париже, Дягилев уже не был чиновником особых поручений при директоре Императорских театров. Поссорившись с начальством, он стал просто деловым человеком. Энергичный, обладающий чувством современности, не боящийся риска, он решил теперь показать миру и русский балет. С самого начала Дягилев знал, что его балетная труппа будет состоять из звезд русской хореографии. И приглашения участвовать в первом балетном сезоне получили петербуржцы: Фокин, Нижинский, Павлова, Преображенская, Карсавина, а из москвичей — Мордкин, Гельцер, Федорова, Каралли. Эту мысль важно подчеркнуть, потому что, приглашая на парижские спектакли талантливейших артистов, Дягилев, естественно, не мог дать возможность каждому из артистов показать себя в их любимых партиях. Ведь Дягилев ставил для Парижа не балеты Павловой, Гельцер, Мордкина, а те спектакли, которые, по его мнению, полнее представляли русский балет.

Фокин знал Дягилева, встречаясь, раскланивался с ним. Но с уходом Дягилева из дирекции они не виделись, пока Бенуа не устроил свидание Фокина с Дягилевым у себя.

С долей легкомыслия Дягилев планировал дело широко. Речь шла и о «Павильоне Армиды», «Шопениане», «Половецких плясках». Фокин, радовавшийся любой возможности показать новый, свой балет, был очарован перспективами сезонов. К тому же Дягилев просил Фокина подумать о балете на русские темы, с русской музыкой.

Бенуа советовал дать в Париже «Египетские ночи». Дягилев, не допуская возражений, отверг музыку Аренского, считая, что во Франции этот балет не будет иметь успеха. Однако, вернувшись из Парижа, объявил о решении непременно везти и «Египетские ночи», только изменил название балета на «Клеопатру». И точно — «Клеопатра» понравилась парижанам.

Русский сезон в театре Шатле открылся 19 мая 1909 года. Накануне, на генеральной репетиции балета «Павильон Армиды», сошелся весь культурный Париж. Здесь были Актав Мирбо и Анри де Ренье, Огюст Роден, Камилл Сен-Санс и Морис Равель, итальянская певица Лина Кавальери и американская танцовщица Айседора Дункан...

Символом и эмблемой первого русского сезона стал портрет Анны Павловой, написанный Серовым для афиши гастролей русского балета в Париже. На этой афише мы видим Павлову в позе знаменитого павловского «певучего» арабеска. Расклеенные на круглых вращающихся будках афиши с серовским рисунком ночью осторожно снимали молодые художники и уносили в свои студии, чтобы хранить как драгоценность. Случалось,

что этими афишами торговали букинисты.

Но самой Павловой в Париже еще не было. Она танцевала в Берлине и не спешила попасть к премьере дяги-левской антрепризы, уступив роль Армиды молодой танцовщице Вере Каралли.

В первый вечер были показаны «Половецкие пляски» из «Князя Игоря», поставленные Фокиным, и «Павильон Армиды» с дивертисментом. Тамара Карсавина, Вера Нижинская и Вацлав Нижинский исполняли па-де-труа. Первая, довольно медленная часть, как бы подготавливающая зрителя к самому главному, требующему от исполнителей виртуозной техники, вызвала одобрительный шепот в зале. А когда Нижинский одним прыжком поднялся в воздух недалеко от кулис, описал параболу и исчез из глаз публики, разразился шквал рукоплесканий. У всех создалось впечатление, что танцовщик взмыл вверх и улетел. Оркестр остановился. Казалось, что залом овладело безумие.

Карсавина и Нижинский исполнили дуэт из «Спящей красавицы». Ярче всех описал реакцию зрительного зала курьер труппы:

— Ну а когда вышли эти двое, господи помилуй! Я никогда еще не видел публику в таком состоянии! Можно было подумать, что под их креслами загорелся огонь!

Дуэт заключил вечернюю программу. Сцену заполнили любители балета. Артистам пришлось чуть ли не локтями пробивать дорогу за кулисы, чтобы вырваться из толпы. Особый интерес зрителей вызвал Вацлав Нижинский. Его расспрашивали, как он летает, не имея никаких аппаратов в руках, за спиной.

— Трудно ли парить в воздухе? — спросил его кто-то из толпы.

— О нет! — отвечал артист любезно. — Нужно только подняться и на мгновение задержаться в воздухе!

По поводу дягилевских премьер в Париже Тамара Карсавина писала в своей книге «Театральная улица»:

«Прав был Дягилев, сравнив состояние, в котором мы пребывали в те дни, с жизнью в садах Армиды: правда и вымысел сливались воедино, сцена окрашивала своими волшебными красками каждый миг нашего существования. Именно природа русского искусства, сущность его, настолько глубокая, что даже мы сами едва ли могли осознать ее сполна, больше всего привлекала французов, значительно сильнее, чем наше знание стиля эпохи. Среди похвал прессы несколько сдержаннее были отзывы об „Армиде“, словно французы упрекали нас в том, что мы позволили себе вмешаться в область культуры, которую они считали исключительно своей. Париж был покорен варварской исступленностью плясок, щемящей тоской бескрайних степей, наивной русской восторженностью, роскошью оформления в „Князе Игоре“.

Выступления русских заставили французов посмотреть: а что же сегодня делается в парижском балете? Выводы были не из веселых. Французский романист Марсель Прево с искренним сожалением признавал, что искусство танца во Франции переживает состояние полнейшего упадка. И публика и артисты не сетуют друг на друга, когда жрицы танца кое-как, небрежно исполняют устаревшие обряды, а «почитатели» провожают их скептическими и рассеянными взглядами.

«Танец вернулся к нам с Севера», — единодушно объявила критика.

Но далеко не все участники дягилевской антрепризы упивались успехом, как Сергей Павлович и его любимцы Тамара Платоновна Карсавина и Вацлав Нижинский.

В грустном настроении возвращался в отель Фокин после первого представления «Павильона Армиды» с дивертисментом. Вспоминая в 30-е годы этот парижский сезон, он напишет:

«Спектакль продолжался с громадным успехом, а я шел один по Rue de Rivoli и переживал очень большую обиду за „унижение искусства“.

Напомним, что с самого начала своей сценической карьеры Фокин проявил себя решительным врагом поклонов артистов в ходе спектакля. Истинный художник, тонко чувствующий фальшь на сцене, он ясно видел, что эти привычные «поклоны» разрывают

действие, а значит, и музыкальную мысль. Как и Станиславский в драме, Фокин в балете стремился к правде чувств, подлинности эпохи — в костюмах, гриме, декорациях. И когда в дивертисменте, на первом вечере русского сезона, после отдельного номера артисты вышли раскланяться, Михаил Михайлович был так рассержен и огорчен, что, не говоря никому ни слова, ушел из театра. До крайности возмущен был Фокин поведением артистов и во время представления «Клеопатры».

Фокин исполнял в спектакле роль Амуна, царицу Клеопатру — Ида Рубинштейн, Беренику — Анна Павлова. Амун не в силах побороть вспыхнувшую страсть к Клеопатре и в то же время любит и сострадает Беренике. Он бросается в объятия царицы, их закрывают вуалями. Павлова — Береника была трогательна, вакханки неистовствовали, царственный пир превращался в оргию, один танец сменял другой, более прекрасный. Казалось, артистам удалось увлечь зрителей в сказочный, фантастический мир. Грянули аплодисменты, они длились так долго, что Фокин, незаметно отодвинув вуаль, обеспокоенно стал присматриваться к тому, что происходило у кулис. А там артисты шептались и, видимо, спорили, надо или не надо раскланяться. Спор продолжался долго, аплодисменты не смолкали, и Фокин увидел, как его вакханки, древние греки, бородатые фавны берут друг друга за руки и, выстроившись в одну линию, выходят кланяться. Вzbешенный грубым нарушением течения действия, Фокин вырвался из объятий Клеопатры и прыжком тигра бросился навстречу нарушителям. Еще не решив, что делать, он остановился в повелительной позе, но и этого было достаточно: аплодисменты смолкли, артисты рассыпались по местам, Береника пошла навстречу Амуну, а он вернулся к царице, и балет продолжался.

Да, русский балет покори́л парижан, он показал, до каких высот может подняться классический танец, который Европа считала уже отживающим свой век. То была блестящая победа.

«Я иногда спрашиваю себя, — писала Тамара Платоновна Карсавина, — гордился ли Дягилев в свои счастливые часы изобилием талантов, которые он сумел объединить? Шаляпин, Бенуа (мэтр), Бакст („корабль русского сезона“), имя которого было у всех на устах: его чопорность денди, пунктуальность и неизменно хорошее настроение резко контрастировали с грозным хаосом наших репетиций. Фокин надрывал голос, рвал на себе волосы и творил чудеса; Павлова — „муза Парнаса“, как назвал ее Жан Луи Водуайе (французский театральный критик. — В. Н.), — лишь мимолетным видением мелькнула среди нас и покинула труппу после двух-трех представлений. Виртуозную танцовщицу, одну из величайших балерин эпохи, Гельцер окружили поклонением приверженцы классического искусства. Дух экзотики нашел свое великолепное воплощение в Иде Рубинштейн и в ее незабываемой Клеопатре. Перечисление может показаться скучным... Я должна добавить еще лишь одно имя — Нижинский, которое скажет больше, чем сотни книг».

Но вот закончился парижский сезон. Одна из почитательниц русского балета устроила прощальный ужин. Карсавина вспоминает: «Когда мы пошли ужинать, я заметила Дягилева. Блистательный триумф неблагоприятно сказался на нем: он был утомленным и рассеянным. Мы перекинулись несколькими фразами; но ни одним словом он не обмолвился о своих планах, ни звука не проронил о будущем».

В действительности, конечно, под эгидой Дягилева никакого объединения талантов не произошло и не могло произойти, как считали многие — и артисты, и театральные критики. Все внимание было обращено на Нижинского, которого Дягилев выделял в труппе. Павлову заметили, но она не стала для зрителей единственной, неповторимой. Даже ее портрет работы Серова вызвал больше откликов в печати, чем искусство самой балерины. Проработав в дягилевской антрепризе всего один сезон, Павлова покинула Дягилева с чувством глубокого огорчения.

Возвратившись в Петербург, в интервью «Петербургской газете» Павлова так оценила свой летний сезон:

— Я была тронута успехами, которые выпали на мою долю в Швеции, Дании,

Германии, Чехии. Немцы особенно меня понимают и ценят. Быть может, потому, что я танцевала для них без всяких прикрас, то, что нравилось зрителям и на моей родине. Они любят классическое искусство... В Париже, — продолжала она с иронической улыбкой, — русское искусство подавали, как и русские кушанья, по обычаю слишком роскошно, слишком уж сытно. Взяли все, что было лучшего во всех областях, и преподнесли сразу. Отдельные исполнители потерялись. Да я и не танцевала там того, чем создала себе имя здесь и в Германии. Просила Дягилева поставить любимую мною «Жизель» без всяких затей и без роскоши декораций, он побоялся!

Дягилев не дал возможности Павловой показать лучшее в ее репертуаре. Но без колебаний создал такой репертуар для Нижинского, «необыкновенно одаренного юноши», как все называли его тогда в кругах поклонников «искусства для искусства». Одаренность Нижинского не вызывает ни у кого сомнения. Но пренебречь проникновенным редким талантом Павловой?!

Правда, многие сразу поняли и оценили искусство Павловой. Когда Камилл Сен-Санс посмотрел Павлову, танцующую его «Лебедя», он добился встречи с ней лишь для того, чтобы сказать:

— Мадам, когда я увидел вас в «Лебеде», я понял, что написал прекрасную музыку!

Легкость, с какою Дягилев согласился расстаться с Павловой, насторожила артистов труппы, и прежде всего Фокина.

И с великой горечью писал Фокин об уходе Павловой: «В первый сезон Павлова была прекрасна в „Сильфидах“, хороша в „Армиде“ и очень трогательна в „Клеопатре“. Но реклама, сосредоточенная на Нижинском, почти обошла эту великую танцовщицу. Естественно, что она не удержалась в деле и в других сезонах не участвовала в дягилевской антрепризе. Это большое художественное дело лишилось своей лучшей танцовщицы, а Павлова лишилась художественного ансамбля. Как это жалко! Как это несправедливо!»

Через несколько лет то же самое можно было сказать и о самом Фокине, также вынужденном покинуть антрепризу Дягилева.

Александр Бенуа в своих воспоминаниях утверждал, что «выступления русского балета в Париже в этом сезоне знаменуют собой начало новой эры в истории театра Франции и, пожалуй, всей Западной Европы».

Но все это явилось результатом не одного «русского сезона» в Париже, а многих и не в одном Париже, а и в Лондоне, и ряде городов Соединенных Штатов Америки.

«Петербургская газета» сообщала о грядущих русских сезонах за границей в 1910 году. «*Кочующий балет*. Нынешнюю зиму балетные артисты находятся все время в бегах. С легкой руки Дягилева, показавшего нашему балету дорогу за границу, балетные артисты рвутся то в Париж, то в Лондон, то в Берлин. Г-жа Преображенская приглашена в Миланский театр «La Scala», Седова — в парижскую Большую оперу, г-жа Павлова в феврале уедет в Лондон, а оттуда в Париж и опять в Лондон. Балерина приглашена также в нью-йоркский театр «Метрополитен», Фокин с женой беспрестанно то уезжает, то приезжает из-за границы».

В том же 1909 году Павловой довелось вспомнить прошлое, годы ученичества в театральном училище — и вот при каких обстоятельствах... На Знаменской площади состоялось торжественное открытие памятника Александру III. Присутствовали царский двор, министры, генералитет.

Проходившими перед памятником войсками командовал последний из дома Романовых, сын Александра III, Николай II.

Павлова приехала на торжество с опозданием. И не стала пробираться сквозь толпы разного народа. Они с приятельницей остановились на тротуаре одной из улиц, выходящих на площадь. Толпа, как обычно, постепенно продвигалась силой инерции вперед.

Удивление и страх охватили Павлову, когда с конной статуи сдернули покрывало.

— Посмотри, посмотри, — тихо проговорила она подруге, — как лишено всякой мысли его лицо! А эта неподвижная, почти четырехугольная фигура на тяжелом коне! Разве она не

символизирует тупую силу?!

Гениальная выразительность бронзового монумента на приземистом, похожем на ящик гранитном подножии ошеломила многих. Все, кто был на площади, приняли памятник молча. Из целого ряда предложений, представленных на закрытый конкурс в Зимнем дворце, Николай II самолично выбрал именно этот проект. Его автором оказался известный скульптор, князь Паоло Трубецкой, родившийся и живший в Италии, а в тот год гостивший у своих родственников в Москве. В монументе Николай II увидел только ярко выраженную мощь самодержавия, которой молодой царь намеревался следовать.

Анну Павлову интересовало не портретное сходство бронзового человека с живым, а художественная идея, воплощенная в скульптуре мастера.

В часы редкого досуга она и сама занималась скульптурой — лепила фигурки, изображавшие различные моменты танца. С одной из статуэток Павловой на императорском фарфоровом заводе сделали копию, и их охотно покупали. Но Анна Павловна понимала, что они — забава ее рук и более полное осмысление возможностей человеческого тела в танце. Когда кто-нибудь просил у нее разрешения показать ее работы на выставках, она отвечала, что не может поставить под ними свое имя, что они недостаточно художественны для этого.

Анна Павловна живо вспомнила приезд Александра III в училище и школьный спектакль. Вспомнила она и тревожный 1905 год... Ничто не могло резче оттенить прошедшие с тех пор годы и события, как этот памятник.

Да, время не стоит на месте. Исполнилось уже десять лет со дня дебюта Павловой на сцене Мариинского театра.

За эти годы она выработала безукоризненную технику. Ее репертуар был обширен. Начав со вставных вариаций, она станцевала затем почти все ведущие партии балетов, шедших в те годы на сцене Мариинского театра: Жизель, принцессу Аврору, Гюльнару, Никию, Раймонду, Аспиччию, Ундину, Сванильду, Китри, Евнику и еще менее значимые, но по-павловски неповторимые. Она неподражаемо танцевала классические балеты Пети́па и смело пропагандировала на сцене то новое, что привнес в свои постановки молодой Фокин.

16 ноября 1909 года в Мариинском театре состоялось чествование артистки.

Накануне Анну Павлову посетил интервьюер «Петербургской газеты».

— Десять лет позади, половина артистической жизни, — с грустной улыбкой говорила Анна Павловна, — сколько лет осталось работать? Пять, шесть, может быть, десять — не больше!

Задумавшись на минуту, она продолжала искренне:

— Оглядываясь назад, я вижу, что мне везло. Мне посчастливилось не быть затертой, выдвинуться, встать на ноги. Первый год службы я была в тени, нисколько не стараясь обратить на себя внимание. Меня все-таки заметили, стали давать хорошие места в балетах...

Интервьюер торопливо записывал, держа блокнот на коленях, Анна Павловна говорила, воскрешая в памяти прошлое.

— Я хорошо знаю, какой балет мне удастся, а какой не в моем стиле... Но нужно иметь репертуар! Я была бы счастлива, если бы поставили особый балет для Павловой! Теперь еду в Париж и Лондон танцевать балеты, которые ставит для меня Фокин... А пока готовлюсь к тяжелому путешествию и совершенствуюсь в технике и выносливости у Чекетти...

Кончая беседу, Анна Павловна вспомнила Пети́па и с уверенностью сказала, что как бы ни развивалось балетное искусство, то, что создано Пети́па, останется вечно.

Перелистывая сильно пожелтевшие, постаревшие листы петербургских газет начала нынешнего века, невольно удивляешься формальности художественной критики. Большинство отчетов носит домашний характер и ограничивается повторением общеупотребительных определений, как «талантливый», «даровитый», «гениальный». Попытки раскрыть конкретное содержание этих понятий очень редки. Это чувствовала и Павлова и потому внимательно вслушивалась в отзывы товарищей по профессии.

Насколько Гердт был прав и как учитель, и как воспитатель, предсказав своеобразие таланта Анны Павловой, свидетельствуют отзывы современных ей балерин. Приведем здесь

один из них — Натальи Владимировны Трухановой:

«Анна Павлова! Какие определения найти, говоря о ней? Балерина? Танцовщица? Тех и других существует, как и существовало, множество, а Анна Павлова была во всем мире единственной. Секрет ее превосходства и отличия от всех прочих заключался в ней самой, в ее неповторимой индивидуальности. Сама природа наделила ее какими-то особыми и несравненными сочетаниями. Глядя на нее, казалось, что видишь не танцы, а воплощение своей мечты о танцах... Стоит мне закрыть глаза — и образ Павловой предстанет передо мной, воздушный и неземной. Она летит, как пух, и растворяется, как облачко. Она была небольшого роста и буквально идеального сложения. У нее от природы были какие-то особые мускулы, благодаря которым она без усилий располагала тем, что никакой работой не дается: баллоном, элевацией, шагом. Она то опускалась на сцену, то возносилась над ней, то пролетала через нее, как молния. Никакой особо головокружительной техникой она не обладала, да и не гналась за ней, но в силу нервного своего темперамента располагала беспримерной быстротой движений».

Павлова была на редкость естественной и обаятельной балериной. Она никогда не скрывала ни от кого тайны своего успеха.

— Секрет моей популярности в искренности моего искусства! — говорила она.

Имея чрезвычайно широкий круг знакомых, но очень мало свободного времени, Павлова не могла распоряжаться собой, как того хотелось бы. И далеко не всех собратьев по сцене, искусство которых ценила высоко, знала вне сцены.

Балерине не пришлось встретиться в жизни с великой Дузе, хотя их многое роднило в сфере сценического искусства. Павлова более других артистов любила именно ее; балерина находила в своей современнице ту же искренность, высокую простоту, которые исповедовала сама на сцене.

И Дузе отметила среди балетных артистов именно Анну Павлову.

Как-то один из зрителей после спектакля, зайдя к ней за кулисы, сказал, что ее голос сегодня унес его в волшебный мир. На лице Дузе появилась добрая усталая улыбка. Помолчав, она ответила: «Вероятно, потому, что я вчера видела эту волшебницу Павлову и только о ней и думаю».

Павлова любила в жизни естественность во всех проявлениях. У нее были и среди цветов, и среди животных свои любимцы. Анна Павловна не представляла себя без заботы о собаке, кошке, птице. Сколько собак перебивало в гостеприимном павловском доме! Однажды балерине подарили громадного пса. Он был несколько неуклюж и часто цеплялся за тяжелые шелковые портьеры, смахивал своим хвостом флаконы духов, вазы с цветами. Раз Анна Павловна решила искупать его. Пес упирался, а Павлова упрямо подталкивала его, пока тот не схватил свою хозяйку за ногу и крепко держал, не разжимая зубов. Она ласково уговаривала собаку до тех пор, пока та не успокоилась и не отпустила ногу. Балерина потом шутя говорила друзьям, что, возможно, и она поступила бы аналогично, если бы ее заставляли насильно делать то, чего она не хотела.

Знаменитый полярник Седов подарил как-то Павловой красивую умную лайку. Анна Павловна любила брать эту собаку с собой на прогулку. Но случилось непредвиденное. Ехали они мимо заснеженной Невы, — лайка увидела бескрайние просторы снежного поля, с лаем выскочила из саней и, радуясь знакомому пейзажу, быстро исчезла из виду. Так и не дождалась Павлова своего питомца.

Был и еще пес у Павловой — английский бульдог по кличке Буль. Его все знакомые балерины очень любили. Буля сменил Поппи — бостон-терьер. Смышленный лес привык к гастрольным поездкам хозяйки и, чтобы не расставаться с ней, сам залезал в корзину и, как бы ни была далека дорога, ни разу не выдал на таможне своего присутствия. Так он объездил с труппой всю Северную Америку.

В той же Америке Павлова еще раз показала удивительное самообладание в любых ситуациях. В одном из национальных парков, недалеко от отеля, сбрасывали кухонные отходы. На злчное место повадились приходить медведи. И Павлова ежедневно появлялась

там и подкармливала их сахаром или шоколадом. И вот однажды один из медведей встал на задние лапы, переднюю положил на плечо балерины и выпрашивал лакомство, не отпуская Павлову. Все пришли в ужас, глядя на когтистую лапу зверя, лежащую на хрупком плече Павловой. А она смеялась и разговаривала с ним, как со своей собакой. И медведь отпустил балерину, лизнув на прощание ей руку.

IX. Старый и новый свет

...До тех пор, пока вы не будете чувствовать, вы будете не артисткой, а автоматом!

А. Павлова

И до гастролей Анны Павловой в Соединенных Штатах Америки там бывали танцовщицы из театров западноевропейских стран. Своего же балета, каким он существовал в Европе и России, в Новом Свете не было. Редкие гастролеры, однако, не могли жаловаться на равнодушие американцев. Импресарио Сол Юрок вспоминал, что прославленная австрийская балерина Фанни Эльслер, выступавшая чуть ли не во всех странах мира, в том числе и в России, своими танцами в «Жизели» и «Эсмеральде», «полными драматизма и страстности, сводила Америку с ума. Она была гостьей президента в Белом доме. Конгресс в дни ее выступлений отменял свои заседания. Ее забрасывали цветами, на ее пути расстилали красные ковры».

Все это говорило о том, что и в Америке есть люди, которые тонко чувствуют и способны полюбить хореографическое искусство, если бы могли его видеть.

Знаменательный факт — появление Анны Павловой в Нью-Йорке на сцене «Метрополитен оперы Хауз» 28 февраля 1910 года, по мнению Сола Юрока, следовало бы считать в Америке днем зарождения американского балета. Юрок содействовал знакомству американских зрителей с искусством Шаяпина, Глазунова, Павловой.

Гастроли Павловой организовал директор «Метрополитен оперы» и вице-президент Филармонического симфонического общества Отто Германович Канн. Путешествуя по Европе, Канн увидел Павлову в Берлине и немедленно заключил с ней контракт на гастроли в течение месяца.

Начало выступлений в «Метрополитен оперы», казалось, не сулило хорошего продолжения. Но, как это порой случается в жизни, плохое начало ведет к счастливому концу. Директор Итальянской оперы, занимавшей в это время здание театра, Гатти-Каццадзи не любил балета. Он боялся потерять зрителей, не веря в успех русских танцоров. Стремясь застраховать свое дело от неуспеха, Гатти отдал распоряжение, чтобы выступление Павловой шло после «Вертера» Массне. Этот очень длинный спектакль оканчивался почти в одиннадцать часов вечера.

Гатти рассчитал верно. Была почти полночь, когда подготовили сцену для Павловой. Немногие зрители остались только из любопытства посмотреть, для «какого дьявола там еще готовят сцену!». Правда, по окончании балета они долго аплодировали и шумели, не спеша разойтись по домам.

Партнером Павловой в этих гастролях был Михаил Михайлович Мордкин — артист огненного темперамента и редкостной красоты. Он первый на русской сцене показал, что танцовщик может исполнять сложную технически партию и быть не только партнером, но и мужественным, героичным. Покинув Московский Большой театр, он работал в антрепризе Дягилева. Но у Дягилева ему, танцовщику, делать было особенно нечего, и он охотно принял предложение Анны Павловны отправиться в Америку.

Набранный Павловой кордебалет состоял из молодежи, считавшей участие в турне с Павловой и Мордкиным лучшим началом своей карьеры.

Павлова решила для первого раза показать балет «Коппелию» Делиба и с успехом станцевала и исполнила роль Сванильды. Такого высокого искусства посетители

«Метрополитен опера» еще не видели. Балерина покорила зрителей, и они не заметили, что партия Франца не давала возможности Мордкину показать свое исключительное мастерство. Кордебалет служил только скромной рамкой для Павловой. Не был балетным дирижером и дирижер оркестра «Метрополитен опера» Подести, хотя вообще считался способным симфонистом. Тем не менее прежде всего благодаря Павловой балет очень понравился. Русские газеты со слов нью-йоркских корреспондентов сообщали: «Печать восторженно отзывается о русской артистке. После Нью-Йорка предстоят гастроли г-жи Павловой в Бостоне, Филадельфии, Балтиморе».

Действительно, после первых представлений труппа Павловой совершила турне по ряду американских городов, вернулась в Нью-Йорк и провела здесь весь сезон. Мало того, Павлова заключила соглашение с «Метрополитен опера» о гастролях в будущем году.

Во время поездки несколько раз до Анны Павловны доходили известия, что в Нью-Йорке побывали русские танцоры и что теперь они совершают турне по тридцати городам Америки. Добродушно говорили, что среди них один совсем «крейзи-рашн», который много пьет виски и вообще куролесит.

Случилось так, что, когда Павлова приехала в Сан-Франциско, в двух часах езды от него, в Окленде, находились и те русские артисты, о которых она слышала. Недолго думая, Анна Павловна отправилась в Окленд. «Русским» оказался Федор Васильевич Лопухов, участник турне Павловой и Больша по Скандинавским странам в 1907 году.

«Никогда не забуду благородного поступка Павловой, — вспоминает Лопухов. — Кто я был для нее? Ровным счетом никто. Человек я по сравнению с ней маленький, на дружбу с Павловой никогда не рассчитывал. Тем не менее она бросила свои дела (а ее „жизнь на колесах“ была расписана по часам, истощая все физические и душевные силы), чтобы образумить какого-то Лопухова...

В том, что сделала Павлова, не было ни рисовки, ни подвига, — поясняет он далее. — Внешне сухая, даже неинтересная, погруженная в себя и свои заботы, она была вместе с тем хорошим, чутким, сердечным товарищем, очень простым в обращении и чрезвычайно отзывчивым...»

В чем заключались его «безумства», Федор Васильевич не сообщает. В Соединенные Штаты вместе с сестрой Лидией Лопуховой и московским танцовщиком Александром Волининым Лопухов был законтрактован для выступлений в американских театрах неким Манделькерном, служащим антрепренера Фромана. Он доставил набранную им труппу в Нью-Йорк. Фроман уступил заключенный контракт другому антрепренеру, Дилингаму. И так еще несколько раз русские артисты переходили к разным хозяевам, даже не подозревая об этом. Для деловых американцев такой стиль делать деньги считался нормальным. Для многих артистов «микроб бизнеса» оказывался губительным.

«Павлова терпеливо и долго убеждала меня, — рассказывает Лопухов, — потерпеть до окончания срока контракта и не „крейзить“... Помню только, как мы сидели с ней в оклендском парке, без конца говорили и плакали, вспоминая Россию. На всю жизнь запечатлелась у меня в памяти Павлова... тепло ее души, покорившее меня и растопившее мою дикую тоску.

Наши знакомые американцы не могли понять этого свидания. Не могли представить себе, что возможна простая товарищеская встреча и душевный разговор между людьми, из которых один велик и знаменит, а другой мал и безвестен. Это, говорили они, возможно только у русских. Да, для меня великое товарищество русских актеров, существующее века, душевная близость, не считающаяся ни с корыстью, ни с табелью о рангах, открылись в той встрече, и этим, оказывается, я дорожил больше всего, без этого не мог жить. В этом был для меня образ родной страны, России!.. Вдали от царской России, имея в кармане столько денег, сколько и не снилось прежде, натапцевавшись вдоволь и наслушавшись досыта аплодисментов, не чувствуя унижительной зависимости от чиновников Императорских театров и их слуг, я вдруг понял, что не могу быть счастлив на чужбине, что мне нужна моя Россия. Это помогла мне понять Павлова, хотя она и не внушала мне таких выводов».

Из Америки Павлова и Мордкин перебрались в Лондон. Уже в апреле 1910 года состоялось первое выступление их в столице Британии, и успех был чрезвычайный.

«Видели ли вы Павлову?» — эта фраза стала употребляться чуть ли не вместо приветствия, — писала одна из популярнейших английских газет вскоре после дебюта Павловой в «Палас-театре». — Где бы ни встретились два лондонца — за обеденным столом, в гостях или в клубе, — разговор тотчас заходил об Анне Павловой и Михаиле Мордкине, выдающихся артистах русского балета».

И до Павловой в «Палас-театре» выступали и очень известные актеры, но то были сенсации сезона. А на этот раз лондонцы, как считали они сами, являлись свидетелями сенсации века. Поэтому к началу представления к «Палас-театру» подкатывали шикарные автомобили, из них важно выходили дамы в блестящих туалетах. Любая из них готова была простоять несколько часов за креслами, не получив лучшего билета, лишь бы увидеть русскую знаменитость.

Успех первых гастролей в Америке и в Англии привел Анну Павловну к мысли создать собственную постоянную труппу вместо того, чтобы при каждом новом турне заново подбирать исполнителей характерных танцев и кордебалет. Нетерпеливая и решительная, она здесь, в Лондоне, начала приводить в исполнение свою идею, готовясь ко второй гастрольной поездке в Соединенные Штаты.

На первых порах труппа Павловой состояла всего из десяти человек — англичан и русских. Репертуар был сборный, Павлова танцевала и свои коронные номера: «Лебедь» Сен-Санса, «Мазурку» из «Жизни за царя» Глинки, Вакханку из балета «Виноградная лоза». А. Рубинштейна, поставленные еще в России русскими балетмейстерами. Удачей оказалась встреча с Хильдой Бьюик, молодой англичанкой, говорившей по-русски. В случае нужды она могла служить и переводчицей. Танцовщиц Анна Павловна отбирала после просмотра из тех, кто хотел попасть в ее труппу. И в дальнейшем Павлова не вдруг принимала к себе артистов. Так, уже в Америке, во время выступлений в том же театре «Метрополитен опера» Павлова обратила внимание на Анну Васильевну Пружину, заменявшую балетмейстера Альбертиери на репетициях с кордебалетом театра.

— Вы так хорошо ведете занятия, — сказала ей Павлова, — что я подумала, не балерина ли вы.

Пружина оказалась балериной и совсем недавно появилась в нью-йоркском «Ипподроме», принадлежавшем Чарльзу Диллингему. Павлова угадала в девушке дарование и пригласила в свою труппу. Та с радостью согласилась и работала с Павловой до конца ее жизни, привязавшись к гениальной артистке сердцем и умом.

Вторая поездка в Соединенные Штаты состоялась в 1911 году, теперь уже с постоянной труппой и с Мордкиным. Она подтвердила успех первой. Выступления Павловой как в Англии, так и в Америке не только усилили интерес к балету в этих странах, но и привели к возникновению здесь в дальнейшем национальных профессиональных школ танца и балетных трупп.

До сих пор зарубежные турне, как бы долго они ни продолжались, не отрывали Павлову от России. Она оставалась русской танцовщицей и каждую осень возвращалась в свое Лигово, в свой Петербург, участвовала в спектаклях на сцене Мариинского театра. После второй поездки по Америке Анна Павловна появилась на родине только к концу года, не выступив ни разу в сезоне 1910 года в Петербурге...

Накануне выпал обильный снег, так что трамваи вынуждены были остановиться. Усиливавшийся ветер с моря нагнал в каналы и реки Петербурга столько воды, что уровень их поднялся значительно выше ординара. Только к вечеру ветер стих и вода пошла на убыль. Подморозило, образовался санный путь.

Анна Павловна смотрела в окна зеркального класса на заснеженную Неву и радовалась, что снова дома Любовь Федоровна вынимала из баулов ее вещи, рассказывала, как вчера чуть-чуть не произошло наводнение и даже стреляли из пушки, предупреждая об опасности.

Еще не успела Анна Павловна наговориться с матерью, как приехал Дандре. Между

Анной Павловной и Дандре существовали странные на первый взгляд отношения. Они любили друг друга. Но оставался нерешенным вопрос о браке: сначала потому, что он и она были людьми разных общественных положений — он аристократический потомок старинного французского рода, принятый в среде высшего столичного общества, а она дочь прачки и солдата, «малютка из кордебалета». О браке не могло быть и речи, как думал Дандре. Теперь...

Все это промелькнуло в голове Анны Павловны в одно мгновение, и тотчас, прогнав недобрые мысли, она пригласила:

— Садитесь, Виктор, я рада вас видеть. И рассказывайте. А вот газеты, — добавила она и пододвинула ему лежавшую на столике кипу газет, — статьи и рецензии собраны для вас. Вы почему такой мрачный?

Говорила она скороговоркой, переходя с одного на другое, как будто без всякой связи. Во всем этом сквозило все еще что-то детское, чистое. Дандре молча слушал, как всегда, удивляясь ее непосредственности и неожиданным ассоциациям. А она уже рассказывала:

— Вы знаете, мне пришла дельная мысль — создать свою постоянную труппу. Сейчас у меня уже есть десять человек. Ведь это удобно, Виктор, не правда ли иметь постоянную труппу, а не набирать каждый раз новых партнеров и танцовщиц? Как вы думаете?

— Да, конечно, удобнее... Но теперь уже необходимо чтобы кто-нибудь вел все дела вашей труппы, не обременять же вам себя еще этими заботами...

— О конечно, Хильда Бьюик, англичанка... и русская, я нашла ее в Нью-Йорке в «Метрополитен опера», Анна Пружина, балерина... Они отлично со всем справлялись.

Дандре слушал и вдруг неожиданно вздохнул:

— Ах боже мой, боже мой! Как бы я хотел уехать куда-нибудь, куда-нибудь, лишь бы уехать!

— А служба? — напомнила она, недоумевая.

Дандре заторопился переменить тему.

— Вы нарушили контракт с Мариинским театром, Анна, ня разу не выступив в этом сезоне на своей сцене, — сказал он. — Вам придется платить неустойку! К сожалению, я не могу вам сейчас помочь...

— Не тревожьтесь, Виктор, я заплачу неустойку и, как Преображенская, перейду на гастроли... У меня уйма предложений и контрактов! — добавила она с азартом. — Ведь я заключила договор в Америке на январь и февраль, потом на двадцать спектаклей в Лондоне, в Париже, а потом еще самостоятельно на два месяца в Лондоне.

Выговорившись, Анна Павловна посмотрела на Дандре, всегда уверенного в себе, и поняла — он чем-то удручен. Ей стало жаль этого растерянного человека. Она подошла к нему и положила руку на плечо:

— Поедьте со мной в Америку, в Лондон, в Париж, будете вести мои дела... — чуть не плача от сострадания, говорила она, стараясь как можно скорее выговорить и свою жалость, и свое обожание. — Конечно, нам придется пожениться... Там нельзя иначе. Но это будет тайно, только в документах, для формы. А так я Анна Павлова, вы Дандре, мой друг, мой импресарио... Муж для светских друзей и владельцев отелей! Итак, мы едем вместе, мой друг? — спросила она.

Видимо, ему было трудно вымолвить первое слово, но отвечать все-таки необходимо. Пересилив себя, он объяснил ей, что идет ревизия общественного управления и бог знает чем это все кончится; с него взяли подписку о невыезде. Могут быть всякие неожиданности...

— Ну что ж, оставайтесь! — вспыхнула она.

— Но, Анна, во всяком государстве есть свой правопорядок, законы...

Она отошла от него в дальний угол и устало села на стул. Она быстро наполнялась энергией и еще быстрее расходовала ее, мгновенно вспыхивала и так же мгновенно остывала. Искренне привязанная к Дандре, она обращалась с ним как капризный ребенок, бранила, гнала прочь, потом просила прощения, неизменно получала его, и тогда все начиналось сначала. Из этих сцен во многом и состояли их личные отношения, не

отражавшиеся, впрочем, ни на танцах Анны Павловны, ни на деятельности Дандре.

Служебные порядки, не ей самой учрежденные, не интересовали Анну Павловну. Тем не менее спустя неделю на счет дирекции Императорских театров поступила из Лондона по нарушенному контракту Анны Павловой неустойка в сумме двадцати одной тысячи рублей...

Анна Павловна грустно смотрела в окно на Неву. От Дворцового моста на Васильевский остров конькобежцы перевозили публику на креслах. Начиналась метель. У Павловой тяжело было на душе — она будто прощалась с родиной... В Лондоне, где вскоре она обрела свой дом, люди не знали ни снежных бурь, ни метелей.

Х. Свой дом на чужбине

Теперь я вижу, что жизнь моя представляет собой единое целое.

А. Павлова

В мае 1911 года начинались выступления Павловой с труппой в «Палас-театре».

Анна Павловна не раз задумывалась, как поступить, чтобы не зависеть от дирекции Императорских театров. Павлова хотела танцевать то, что ей нравилось самой. В окрестностях Лондона она увидела Айви-Хауз, то есть «Дом, увитый плющом», и арендовала его. Особняк этот некогда принадлежал знаменитому английскому художнику-пейзажисту Джону Тернеру.

Айви-Хауз высился среди старого парка. Длинная деревянная терраса дома смотрела на пруд, в котором при Тернере отражалось синее небо, а при новой хозяйке стали жить еще и белоснежные лебеди. За прудом утопала в зелени колоннада беседки. Дорожки, идущие к ней, очерчивались цветниками, а в дальнем углу сада стояла теплица.

Не только вокруг дома, но и внутри его все строго соответствовало тонкому вкусу и английскому представлению о комфорте. В середине двухэтажного здания расположился двухсветный зал со стеклянной крышей, а внизу и наверху находились жилые комнаты. Полуподвальный этаж дома Анна Павловна отвела под театральную костюмерную. Здесь в шкафах, выстроенных рядами вдоль и поперек, висели костюмы, разместились парики, бутафория, обувь. Нотная библиотека также заняла свое место в костюмерной. Все это богатство было расписано в картотеке с указанием места хранения. Театральным реквизитом ведали портниха, прачка, парикмахер и библиотекарь-музыкант.

Когда Анне Павловне срочно нужно было получить что-либо из этого богатейшего собрания, вещь доставляли ей в одно мгновение. Во всяком случае, «научной организацией» своего труда Анна Павловна могла бы похвастаться не только перед современниками, но и потомками.

Рядом со спальней балерины помещалась бывшая мастерская художника. Теперь здесь был оборудован танцевальный класс с зеркалами по стенам, светлый, просторный и удобный.

Гостившая у Павловой Наталья Владимировна Труханова запомнила стиль актерской работы Павловой. Ежедневные тренировки в классе с Павловой воспринимались не как тяжелая обязанность, а наивысшее удовольствие. Но они и удивляли несказанно.

Сама Труханова привыкла заниматься от девяти до двенадцати. Ведь надо было проделать ежедневный экзерсис — упражнения за станком и на середине зала, а потом не раз и не два повторить какую-нибудь вариацию.

А Анне Павловне хватало на все полчаса. Правда, за эти полчаса она уставала до изнеможения.

— Я никогда не могла бы работать, как вы. Я все должна делать быстро, иначе не умею жить.

Павлова внимательно следила за каждым движением Натальи Владимировны:

— Подождите! Почему вы это делаете так? А я бы сделала вот так!

Анна Павловна вскакивала со стула, молниеносно проделывала комбинацию из разных па и снова падала без сил на свое место.

— Вот!

— Не поняла, — говорила Наталья Владимировна. — Слишком быстро. Разложите все по четвертям.

Павлова стремительно оказывалась на середине зала и столь же быстро показывала совершенно другую комбинацию. «Это было вообще отличительной чертой неповторяемого и неповторимого гения Павловой: не повторяться!»

«Особым явлением» Павлова оставалась и в частной жизни. Долгие ночные разговоры двух танцовщиц сблизили. Из обрывков этих доверительных бесед для Трухановой вырисовывались некоторые черты сложного характера Анны Павловны.

— Ах, вам меня не понять, не понять! — с искренней горечью жаловалась она. — Что такое моя жизнь? Я создана, чтобы любить и хочу быть любимой. Но я никого не люблю, и меня тоже никто, никто не любит...

— Вас обожают!

— Да! Да! Все! — даже с некоторой досадой отвечала Павлова. — Я всех обожаю, и все меня обожают! Но это не любовь! Точнее, не та любовь, о которой я мечтаю...

Покидая гостеприимный Айви-Хауз с его необыкновенной хозяйкой, Наталья Владимировна радостно вздохнула: насколько легче общаться с обыкновенными людьми и каких душевных усилий стоит жизнь с гениями.

Смена настроений, иногда прямо противоположных, притом как будто беспричинная, приводила даже близких Павловой людей в недоумение. Порой она казалась простым, милым и добрым человеком, да и была действительно такой; иногда, наоборот, представлялась заносчивой, гордой и недоступной.

На гастролях 1910/11 года партнером Павловой был Михаил Михайлович Мордкин. На одном из выступлений он не сумел поддержать балерину. Она чуть-чуть не упала. Когда кончился контракт, они расстались. И вскоре ее кавалером на сцене стал Лаврентий Лаврентиевич Новиков — московский танцовщик из труппы Дягилева.

Между тем Мордкин был выдающимся артистом. Лопухов, говоря об этом удивительном танцовщике, буквально любит его. «Он обладал большим актерским дарованием, умел превосходно носить экзотический костюм, пленял живописностью поз и жестов, — пишет о нем Федор Васильевич. — Как никто, умел он заполнять своими движениями огромную сцену Большого театра, потому казался могучим, как античный бог, и вызывал бурю оваций... Весь мир видел Мордкина с Анной Павловой в „Вакханалии“ („Времена года“ Глазунова). Оба они были как бы олицетворением пляшущих богов. Таких вакхантов я больше не знал... Талант Мордкина был уникален и потому остался непревзойденным».

Причины разрыва между Мордкиным и Павловой, вероятнее всего, не в случайной оплошности партнера и не в горячности Павловой. Их следует искать где-то глубже. Павловой доставалась львиная доля славы и популярности, а на Мордкина, когда он танцевал с ней, смотрели как на партнера, хотя у него самого было не менее, чем у Павловой, почитателей и поклонников. Несдержанность Анны Павловны в случайном инциденте на сцене лишний раз подчеркнула Мордкину его положение партнера.

Как и многие великие артисты, Анна Павловна считала, что восхваление без меры оказывает на труппу разлагающее действие, и сердилась на зрителей и критиков, если похвалы очередного спектакля не были заслуженными, по ее мнению. Но... сама она уже не могла обходиться без поклонения, хвалебных рецензий и восторженных оваций. В Берлине на спектакле с Павловой в присутствии кайзера зрители не аплодировали. Не зная об этом правиле вежливости, Павлова расплакалась в кулисе, не слыша обычных оваций по своему адресу.

Неровность характера, частая смена настроений сказывались и в отношении к артистам собственной труппы Павловой.

Школу, которую открыла Павлова в Лондоне, нередко посещали театральные деятели, журналисты из всех стран мира. Одним из них был Филипп Ричардсон, журналист и писатель, руководивший изданием «Дансинг таймс». Он познакомился с балериной в 1913 году и тогда же подробно рассказал в своем журнале о студии Павловой.

Анна Павловна приняла в свою школу наиболее способных девочек от девяти до тринадцати лет. Ученицы занимались в зале, вокруг которого была круглая галерея. В конце зала возле зеркала на белой скамейке сидела Павлова и вела урок. На стенах были развешены гравюры, оригинальные рисунки Бакста, страница из «Книги исповедей» Марии Тальони с ее автографом. Из этой страницы было видно, что наиболее любимым писателем Тальони был Вальтер Скотт; из поэтов она предпочитала Альфреда де Мюссе; среди композиторов отмечала Мендельсона и Обера. Ученицы часто разглядывали гравюры, изображавшие Тальони. Иногда после занятий Павлова просвещала своих учениц. Она восторженно рассказывала о Тальони, считая ее одной из величайших танцовщиц в мире... О русской школе балета Анна Павловна говорила всегда с особой интонацией, видя в ней сочетание итальянской школы с французской и чисто русского неподражаемого «чувства танца».

Павлову не удивляло, что Россия дала миру замечательных и знаменитых танцовщиц и танцовщиков. Она как-то сказала интервьюеру, что танец в натуре русских и что славяне вообще природные танцоры, так же как итальянцы — природные певцы.

Павлова разговаривала с девочками о творчестве как с равными.

— Только техники для того, чтобы стать великой артисткой, еще недостаточно, — поясняла она, — внимательно прислушивайтесь и присматривайтесь ко всему и ко всем! Учитесь все видеть и все слышать. Если вы возвращаетесь домой, скажем, в автобусе, там всегда много людей, за которыми интересно наблюдать. Вот сидит усталый человек, другой чем-то опечален, третий улыбается своим мыслям. А вот надменная дама. Глядя на них, старайтесь понять, что отличает их друг от друга. И это «что-то» храните в памяти, оно когда-нибудь пригодится в работе над сценическим образом.

Павлова считала, что ее юным ученицам-англичанкам не хватает живости, темперамента. И, кроме того, они непроизвольно подражают кому-либо, боясь остаться самими собой.

— Не пытайтесь повторять талантливых балерин, — учила она, — стремитесь к самобытности. Возможно, ваше исполнение не поразит зрителя глубиной трактовки, но все же лучше дать свое, пусть и не столь яркое, чем копировать других.

Как не пожалеть о том, что не были записаны, собраны, изданы беседы Анны Павловны на уроках в студии, разговоры с сотрудниками, со всеми теми замечательными людьми, с которыми ей приходилось встречаться.

Работа в студии с детьми давалась балерине с великим напряжением. Она сердилась, срывалась. Испуганные и огорченные, ученицы горько плакали. Растерянная учительница звала кого-нибудь на помощь и отсылала девочек в сад к озеру смотреть лебедей.

Павлову иногда спрашивали:

— Отчего у вас нет детей? Вы так их любите!

Да, она любила детей страстно и нежно. Но отвечала на вопрос как артистка:

— Балерина не вправе вести жизнь, желанную для большинства женщин. Она не может обременять себя заботами о семье и хозяйстве и не должна требовать от жизни тихого семейного счастья, которое дается большинству!

Ричардсона интересовали мысли Павловой о русском балете, а также английском.

— Что, по вашему мнению, мешает английскому балету стать вровень с русским? — задал он вопрос балерине.

Павлова охотно делилась с ним своими мыслями о хореографии разных стран.

— Нужно обязательно создать центральный орган в виде, скажем, национальной школы, — решительно заявила она.

Ричардсон невесело заметил, что открыть такую школу совершенно немыслимо в Англии в настоящее время. Если бы кто-нибудь пожертвовал солидную сумму денег, тогда

иное дело, Павлова считала, что английский балет мог бы иметь перспективы, если бы нашлись хорошие педагоги. К сожалению, в Англии, как и в Америке, чаще встречаются учителя, которые не только не умеют учить правильно танцевать, но, что хуже, иногда физически уродуют учеников. Они предлагали детям на занятиях упражнения, противопоказанные детскому возрасту. Такие горе-педагоги не учитывают главного — конституции ребенка.

— Человек — не машина, — энергично напомнила она. — У каждого ребенка восьми-девяти лет есть свои индивидуальные особенности!

Узнав, что в Англии преподавателем балета становится любой, кто пожелает, Анна Павловна долго не могла успокоиться и с горячностью повторяла: «Это преступление!»

В Лондоне, где население перевалило за восемь миллионов, не было постоянной оперы. Восемь-десять недель от силы продолжался летний оперный сезон, всегда с солистом или с солисткой с мировым именем. А потом Ковент-Гарден отдавался во власть любителей балльных танцев.

Павлова не уставала доказывать своим зарубежным друзьям — и артистам, и государственным деятелям, — как необходимы национальные театры, консерватории, театральные училища. В полноценных театрах, убеждала балерина, — путь к культуре народа.

— Моя родина, — увлеченно говорила Павлова, — может гордиться своим зрителем, потому что он воспитан на прекрасных образцах русской национальной классики — и в драме, и в опере, и в балете. В Москве Большой театр и Малый, в Петербурге Мариинский и Александрийский не зависят от кассы, они получают правительственную дотацию. И могут приглашать талантливых художников, дирижеров, известных музыкантов. Сколько лет уже существует Мариинский театр, Большой! И посмотрите, какие великолепные артисты там поют, танцуют. Это они приезжают к вам на гастроли, им вы бешено аплодируете. А русский зритель кто? Не только генерал или большой чиновник, ученые, студенты, курсистки, служащие, простой народ! Я сама всем обязана своему театру! Хороший постоянный театр — всегда воспитатель вкуса публики, он помогает приобщиться к прекрасному.

Впоследствии Филипп Ричардсон и английский критик Арнольд Хаскелл в своих книгах подробно рассказали о том, с каким вниманием Анна Павлова относилась к возрождающемуся в те годы английскому балету. Иные из англичанок, кто был в ее труппе, впоследствии сами стали преподавательницами и организаторами частных танцевальных школ.

Судьба Анны Павловой складывалась так, что ей приходилось подолгу жить за границей. Но свой дом на чужбине пока она считала только временным пристанищем, как временными бывали для нее купе вагона, каюта парохода. Она покидала свой Айви-Хауз по несколько раз в год и неизменно отправлялась в родной Петербург, когда наступал театальный сезон.

Так было и в 1911/12 году.

XI. Снова на родной сцене

А что такое успех? Мне кажется, он... в том удовлетворении, которое получаешь от приближения к совершенству.

А. Павлова

Мариинский театр в сезоне 1911/12 года предполагал дать три спектакля «Баядерки» и два — «Жизели», все с участием Анны Павловой.

Абонементы продавались обычно на сорок представлений, так что на каждом балетном спектакле одни и те же места занимали одни и те же люди. На первое же представление балетоманы явились в полном составе. Они все были знакомы, как будто служили в одном департаменте, и чувствовали себя как дома, с той лишь разницей, что военные являлись в

театр непременно в мундирах, штатские во фраках, женщины в кружевах и бриллиантах. И тех, и других, и третьих занимал один вопрос: не отвыкла ли от огромной сцены Мариинского театра прославленная русская знаменитость?

«Жизель» больше, чем какой-либо иной балет, соответствовал дарованию Анны Павловой, возбуждал ее вдохновение, давал возможность быть творчески разнообразной. И потому самые заядлые театралы, которые не были абонированы, приложили все усилия, чтобы попасть в театр хотя бы на один из спектаклей «Жизели». Их ожидания оправдались вполне. И пресса и зрители были едины в оценке: мастерство балерины стало еще глубже и зрелее.

Отличавшийся серьезностью и вдумчивостью в своих статьях Андрей Яковлевич Левинсон подметил в павловской Жизели новые краски, углубившие трагическую линию в образе героини.

«В ярко натуралистической сцене безумия намерения либреттиста осуществлены г-жой Павловой с вдохновенной интуицией... Под замедленную репризу знакомого мотива оркестра она рефлексивно повторяет движения того же танца, в котором она недавно резвилась с возлюбленным, повторяет их эскизно, медлительно, неуверенно, как бы прислушиваясь к далекому голосу, поникая всем, внезапно отяжелевшим телом... Павлова выразила трагическое крушение легкокрылой души — самой *деформацией танцевального ритма*, этим мучительным, шатким, изломанным танцем».

Лев Николаевич Толстой любил приводить эпизод из жизни великого русского художника Карла Павловича Брюллова.

«Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил.

«Вот, *чуть-чуть* тронули, и все изменилось!» — сказал один из учеников.

«Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть!*» — сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту творчества... То заражение искусством музыки, — заключает Толстой, — которое кажется так просто и легко вызывается, мы получаем только тогда, когда исполняющий находит те бесконечно малые моменты, которые требуются для совершенства музыки... И научить внешним образом нахождению этих бесконечно малых моментов нет никакой возможности: они находятся только тогда, когда человек отдается чувству».

Анна Павлова обладала данной от природы интуицией, была искренна на сцене и безошибочно угадывала это свое «чуть-чуть», будь то деформация танцевального ритма в сцене безумия Жизели или трепетание рук в «Умирающем лебеде».

Никому из нескольких тысяч счастливых, присутствовавших на спектаклях с участием Анны Павловой в Петербурге, и в голову не могло, конечно, прийти, что совершенное исполнение Анной Павловой ее коронной роли он видит в последний раз.

А между тем случилось именно так...

Но пока, покидая Петербург для зарубежных гастролей, Анна Павловна условилась с Теляковским, что в следующем сезоне она на сцене Мариинского театра даст десять спектаклей в самом начале 1913 года. Она хотела закончить свои выступления в России до великого поста. По существу, Павлова, обосновавшись в Лондоне и имея балетную студию, где учила детей, приезжала теперь в Петербург на гастроли. Ей платили в Мариинском театре уже как гастролерше — по количеству станцованных спектаклей.

Десять недель 1912 года ушли на турне по городам Англии, двадцать недель отнял второй, полный сезон в лондонском «Палас-театре», и еще берлинские гастроли. Остается удивляться той неумной энергии, с которой балерина все расширяла круг своих благодарных зрителей.

Много позже английский биограф Павловой Артур Г. Фрэнкс писал:

«Изучив несколько маршрутов ее поездок и программ ее выступлений, я пришел к заключению, что Павлова была самой трудолюбивой из всех танцовщиц в мире. Из Бандаберга она ехала в Киддерминстер, из Теннесси — в Лландидно, она танцевала и в

Королевской опере в Ковент-Гарден... Она выступала и в убогих залах, и в крупнейших театрах Европы. Труд заполнял всю ее жизнь».

«Красота не терпит дилетантства... Служить ей — значит посвятить себя ей целиком, без остатка!» — утверждала балерина. Этому правилу она и следовала всю свою сценическую жизнь.

В промежутках между поездками Анна Павловна благоустраивала свой Айви-Хауз.

Айви-Хауз находился в высокой части Лондона, где летом бывало прохладней, а воздух чище. Дом этот так понравился Анне Павловне, что она наконец решила его купить; из Петербурга перевезла всю обстановку и постаралась создать здесь тот уют, который напоминал бы ей Россию.

А в последующие годы Павлова увлеклась садом. Она всегда трогательно любила природу. Бывая на гастролях в разных частях света, непременно привозила цветы, семена, даже маленькие деревца. И высаживала их в своем саду почти каждую весну, немного изменяя направление дорожек, расположение клумб и лужаек. Цветы, правда, в лондонском климате хирели. Но Павлова упорно заменяла их новыми.

Неравнодушна она была и к птицам. Они напоминали ей русский лес и Лигово. К тому же удивляли яркой окраской оперения и умиляли сообразительностью. Несмотря на трудности перевозок такого «зоопарка» на пароходах или по железной дороге, Павлова непременно покупала попугаев и всяких заморских птичек; в саду по ее указанию строили для пичуг вольеры. Птицы тоже чаще не приживались и погибали, чем крайне расстраивали Павлову. Проще было с перелетными птицами — утками, лебедями, фламинго. Несколько лет жил на пруду любимый лебедь Павловой — белоснежный гордый Джек. Он ходил за ней по саду, как собака, не боясь брать из ее рук лакомства.

Сад отнимал достаточно времени и сил, но зато и радость была несравненная. Когда Павлова жила в Лондоне, как бы поздно ни возвращалась она из театра, обязательно проходила в сад, любовалась им, замечала малейший непорядок. Она ласково разговаривала с цветами, деревьями, веря, что они по-своему понимают ее. В редкие часы отдыха Павлова охотно лежала в гамаке и наблюдала, как птицы весело купались в фонтане, как распускали свои лепестки под лучами утреннего солнца яркие маки.

Она приглашала к себе друзей, иногда отваживалась и на приемы. Русская знаменитость обращалась с каждым, кто появлялся в ее доме, как с дорогим гостем, без тех условностей, которые так отличают англичан от русских.

Павлова ценила свое время. Даже завтракая, чтобы не терять драгоценных минут, она оставляла открытыми двери студии и наблюдала за уроком или за репетицией.

В Айви-Хаузе на репетициях разрешалось присутствовать и маленьким ученицам студии. Девочки рассаживались вдоль длинных высоких окон репетиционного зала и глядели во все глаза и на элегантного русского танцовщика Лаврентия Новикова, партнера Павловой, и на Стефу Пласковецкую и Стасю Кун, солисток павловской группы. А девушки, сами еще не совсем расставшиеся с детством, иногда подбегали на пуантах к ученицам и быстро, так, чтобы не заметила всегда строгая на занятиях Павлова, ласково дергали их за косички. Самые маленькие побаивались Хильду Бьюик, которую Павлова выделяла и любила более других артисток труппы. Девушка была очень преданна Анне Павловне и в танцах, и в манере одеваться старалась быть как бы сестрой любимой балерины. Хильда упорно изучала русский, ей казалось, что так она глубже узнает Павлову.

Кузьма Савельев, когда-то работавший в костюмерной мастерской в Петербурге, выехал из России вместе с Павловой, да так и проездил с труппой более двадцати лет. Так же и Мария Харчевникова не захотела расстаться с балериной и долгие годы заведовала гардеробом, а потом шила для Анны Павловой костюмы. Савельева девочки-ученицы любили и за веселые шутки, и за то, что он почти серьезно считал их уже взрослыми и обращался примерно так:

— Ну а вам, сударыня, какой костюм сшить к следующему выступлению в королевском дворце? Вам очень пойдет солнечный цвет.

Осенью 1912 года в Айви-Хауз прибыл Виктор Эммануилович Дандре. Санкт-петербургская Судебная палата 9 октября 1912 года вынесла решение отстранить Виктора Эммануиловича от должности. Петербургская карьера Дандре была закончена.

В Лондоне Павлова и Дандре стали мужем и женой. Но в Айви-Хаузе Дандре знали как управляющего делами, импресарио или менеджера, как говорят англичане. С первого же дня пребывания здесь Виктор Эммануилович взял в свои руки все театральное дело Павловой, а оно было немаленьким.

Владея романскими языками, Дандре заменял собой целую канцелярию с дюжиной служащих и помощников. Он просматривал письма и давал ответы адресатам, вел все деловые телефонные переговоры, ведал прессой, рекламой, афишами, набором труппы. Он избавил Анну Павловну от разработки маршрутов, обеспечивая переезды по морю и суше павловской труппы с солидным багажом; взял на себя устройство приемов и выездов артистки, упорядочил ее взаимоотношения с журналистами.

Скоро предприятие Анны Павловой стало почитаться в театральном мире образцовым. У Павловой можно было взять аванс, получить отпуск, заболеть и не потерять место из-за болезни. Каждый член труппы чувствовал себя окруженным заботой и вниманием. Правда, порой, когда у Павловой что-то не ладилось и потому портилось настроение, она могла быть несправедливой с людьми, которые служили в ее труппе. Это порой обижало танцовщиц, но расстаться с великой балериной они не могли.

По воскресеньям Павлова и Дандре устраивали общий завтрак — все служащие и члены труппы превращались в гостей, а хозяева становились служащими.

С самого начала гастролей в Европе Павлова танцевала с коллегами из Мариинского театра. Но это оказалось очень неудобным и ненадежным, так как контора Императорских театров неохотно отпускала своих артистов во время театрального сезона.

Новая труппа Павловой, состоявшая уже из сорока человек, в основном из англичан и поляков, быстро завоевала признание. Правда, по свидетельству Лаврентия Новикова, партнера Павловой в эти годы, успех труппы был прежде всего ее личным успехом, победой истинного таланта. Фирма «Павлова—Дандре» не шла на риск, как Дягилев. Дандре ограничивал расходы на постановки, и в целом спектакли не поднимались выше среднего уровня. Но в этих постановках Павлова делала все, что хотела. «Обаяние ее личности было так велико, — вспоминает Новиков, — что, в каком бы танце она ни появлялась, она производила на публику неизгладимое впечатление. Этим до известной степени и объясняется тот факт, что ее репертуар состоял из спектаклей, в которых не было ничего новаторского. Павлова не задавалась целью создать нечто сенсационное — она сама была сенсацией, хотя вряд ли это сознавала. К чему бы она ни прикасалась, она все оживляла своим обаянием и искренностью».

Лаврентий Новиков не один год танцевал с Павловой и не переставал поражаться, как глубоко и искренне переживала балерина на сцене судьбы своих героинь. Он видел, что техника не была для Павловой самоцелью, хотя в те годы виртуозностью танца увлекались все — и на сцене, и в зрительном зале, и в прессе, и в разговорах за столом. Павлова верно служила идеалу высокой красоты, романтическим мечтам юности и искренности чувств.

Если бы Павлова не обладала исключительной техникой, она, конечно, не была бы прима-балериной Императорского театра, не могла бы выдерживать утомительнейшие турне по всем странам мира, многие часы репетировать, без отдыха танцевать. И все-таки она неизменно повторяла балеринам своей труппы:

— Зачем вы попусту тратите время, добиваясь того, чтобы стоять полчаса на одной ноге? Все это вы и так делаете очень хорошо, но вы не *чувствуете* того, что танцуете, а до тех пор, пока вы не будете *чувствовать*, вы будете не артисткой, а автоматом!

Не только техника, но прежде всего чувство делает человека артистом, считала она, и в этом была полностью права.

Балерины ее труппы рассказывали, как Павлова—Жизель невольно заставляла их плакать даже во время репетиций сцены безумия в первом акте. Если в театре шла «Жизель»,

к Павловой никто не решался подойти ни под каким предлогом, чтобы не помешать таинству превращения артистки в истинную Жизель. Именно таинству, потому что и теперь, как прежде, зрители и артисты, покидая театр, расходились с глубоким, неистребимым ощущением, что они видели Жизель, а Павлова была только устроительницей этой незабываемой встречи.

И за это ей подолгу аплодировали после спектакля, ее осыпали цветами, ожидали на улице у артистического выхода, провожали благоговейными взглядами.

Петербургцы были огорчены, когда узнали, что в сезоне 1912/13 года Павлова не покажет свою Жизель. Будут даны в Мариинском театре «Дон-Кихот» и «Дочь фараона» по несколько раз и в заключение гастролей — «Баядерка» в порядке прощального спектакля.

Приезда Павловой ждали с нетерпением. Журналисты разных газет стремились получить у нее интервью, чтобы первыми рассказать театральной публике, какой вернулась Павлова на родную сцену.

— Любопытно, — сказала она одному из интервьюеров, — что «Тщетная предосторожность», которую у нас в России давно хотят сдать в архив, в Берлине очень понравилась. Вот и разбирайтесь после этого во вкусах публики, — смеясь, заметила балерина. — В Берлине, — продолжала она, — мы станцевали восемнадцать спектаклей, каждый день неистово репетируя. Репетиции начинались в десять утра и кончались в три, а в пять — вторая репетиция. Если прибавить, что вечером был спектакль, то вы можете себе представить, как мы утомились.

— В общем вы довольны берлинскими гастролями?

— О да! Два года как я не танцевала там, и, несмотря на это, меня встретили как старую знакомую.

На другой день в «Петербургской газете» петербуржцы прочли интервью, в котором Павлова сообщала, что останется в Петербурге до поста. Она была огорчена тем, что теперь в балете три абонементов. Танцевать три раза один и тот же балет — радость невеликая. И еще один спектакль вне абонемента!

— Собираясь в Петербург, я надеялась поработать здесь, разучить новые балеты. Но с сожалением вижу, что ничего этого не будет. Мне предложили выступить в «Дон-Кихоте» и в «Дочери фараона».

Первый выход Анны Павловой на петербургскую сцену после годового отсутствия состоялся 21 января 1913 года.

«Балерина была встречена абонентами „первого созыва“ не только восторженно, но триумфально, — писал Валерьян Светлов в „Петербургской газете“, — овации, бесконечные вызовы, неумеренные требования повторений, цветы, венки, а на цветочных лентах — пышные надписи...» И тут же Светлов с сожалением и надеждой отмечал: «Павлова будет танцевать у нас два месяца, в „Дон-Кихоте“ и в „Дочери фараона“ — в балетах, наименее типичных для ее таланта. Высокого драматического пафоса она достигает в „Баядерке“ и в „Жизели“, и было бы очень странно, если бы эти два совершенных ее создания не были бы показаны в этот ее приезд».

Критик считал, что партия Китри в «Дон-Кихоте» занимает не главное место в творчестве Павловой. Роль резвой испанки не дает балерине достаточно драматических элементов. Ей приходится «наполнять» образ с помощью техники, — правда, делает она это блестяще. Ее сверкающие темпераментом испанские танцы с буйными ритмами, поставленные под балетную классику, выразительны и очаровывают.

В феврале таким же порядком для трех абонементов и одного внеабонементного спектакля Павлова танцевала в старом балете «Дочь фараона». Глядя на Павлову в партии Аспичии, петербуржцы невольно вспоминали два имени. Их ставили рядом — Пети́па и Фокин.

Вот два балетмейстера, заставившие своими постановками заговорить весь мир о русском балете. Пети́па создавал классические балеты еще во второй половине XIX века. Начало творчества Фокина-балетмейстера падает на первое десятилетие века нынешнего. Те,

кто имел возможность наблюдать творчество этих двух выдающихся мастеров сцены, отмечали их своеобразие и непохожесть в стиле работы.

Фокин по молодости лет вкладывал уйму эмоций в свое дело: ему были свойственны и горения, и мучения, и новые подъемы, и неуверенность в себе. Он порой мог сотворить балет быстро. Но случались и задержки, когда балетмейстер оставался недоволен собой и переделывал сцену за сценой.

Петипа предпочитал все продумать заранее и только тогда предлагал танец солистам и кордебалету. Дандре верно характеризует стиль этих мастеров: «...Фокин творил, Петипа строил... Один работал, как старые мастера живописи — совершенством техники и знанием красок, другой, внося в свою работу современную нервность и чуткость, выводил балетное искусство из устаревших форм на новую дорогу...»

Драма Аспиччии построена хореографом в духе старого балета со всеми его условностями. Но партия героини настолько эффектна, что зритель прощает Петипа историческую условность, принимая во внимание отдаленность эпохи, в которую создавался этот балет. Талант Павловой был настолько обаятелен и выразителен, поднимался до таких высоких драматических нот, что снимал условности и натяжки постановки. Так писал Светлов в «Петербургской газете». Павлова пленила всех своим искусством. Любители хореографии, встречаясь на улице, у знакомых, поздравляли друг друга, будто то были их именины.

...У кассы, где открылась продажа билетов на павловский «Вечер танцев», выстроилась громадная очередь. Публика будто обезумела. В один день продали билетов на восемь тысяч рублей. «Петербургская газета» дала объявление, что на вечер Павловой все билеты уже раскуплены. И это накануне празднования трехсотлетия дома Романовых, когда все были заняты ожидаемым манифестом, награждениями, амнистией...

В оперных театрах провинциальных городов готовили «Жизнь за царя». Репетировали оперу Глинки в Мариинском — для парадного спектакля 22 февраля. С грустью заметила Павлова, что до сих пор в ее родном театре Кшесинская оставалась хозяйкой репертуара. Она брала себе все роли, в которых можно было иметь успех, хотя по-настоящему с блеском выходило у нее далеко не все. С властью любимицы двора по-прежнему вынуждены были считаться даже такие люди, как Фокин или Гердт.

Павлову обидело, что в глинковской опере ее поставили в четвертую пару. Она хотела отказаться, но Теляковский не разрешил. И он и все понимали, что обойтись в юбилейном спектакле без Павловой, когда она уже европейская знаменитость, у всех на глазах в Петербурге было неловко.

— Не огорчайтесь, дорогая, — весело сказала ей Ольга Осиповна Преображенская, — зато в этом парадном спектакле можно сделать много наблюдений. Актерам это всегда кстати.

Павлова и сама уже считала, что не стоит огорчаться, но ее самолюбие сильно страдало. Утешило ее немного разрешение дирекции выступить в «Баядерке».

До грандиозного праздника царского двора Павлова успела дать свои «Вечера танцев» в Москве и Петербурге. ...Была суббота, 17 февраля. Около Театра музыкальной драмы, словно пчелиный рой, двигалась громадная толпа — здесь были и студенты, и курсистки, и чиновники различных рангов, и военные в щегольских шинелях. Все стремились попасть в театр, где должна была выступать только что вернувшаяся из своего путешествия в первопрестольную Анна Павлова. В этот сезон не было актрисы в Петербурге более популярной, чем она. В прессе почти в каждой статье о Павловой вспоминали Тальони, которая танцевала здесь 75 лет тому назад. Находили в таланте балерин много похожего: воздушность, романтичность, воплощенные в танце... Однако мастерство Павловой ставилось выше мастерства Тальони. И понятно — ведь техника танца, художественные его приемы, виртуозность, как и все в жизни, заметно изменились.

Конечно, всякие сравнения имеют лишь приблизительную точность. Каждый человек по-своему, исходя из своей индивидуальности, оценивает книгу, пьесу, дарование актера.

Помещая Анну Павлову первой в списке мастеров русского балета, Лопухов утверждает:

«О Павловой написано много, порой очень хорошо. Мне только хотелось опровергнуть одно распространенное раньше мнение (им грешил и я), будто Павлова — артистка тальониевского типа. Частенько в своих записках я называл ее „внучкой Тальони“. Да, она ярчайший представитель балетного романтизма. Но не тальониевского, французского романтизма 30-х годов прошлого века, а чисто русской романтики ее времени. Романтики Чехова и Рахманинова, Левитана и Серова. Павлова не наследница романтизма XIX века, а скорее зачинательница балетной романтики XX века, если считать, что романтика присуща балетному искусству как нечто от него неотъемлемое».

И дальше счастливый современник Павловой выдвигает целый ряд аргументов в пользу своей мысли:

«Худенькая, пропорционально сложенная, с продольными мышцами, делающими форму ноги удлиненной, а движения — певучими, Павлова прекрасно передавала русскую грусть-мечту. Это подметил в движениях ее рук Фокин и развил в артистике ее же особенности...

Павлова — великая художница, потому что ее героини обладают каждая своей темой, говорят по-своему о жизни — тоскуют о ней и безгранично радуются ей, так, как это думает сама Павлова. Когда сейчас говорят «Павлова», вспоминают «Умиряющего лебедя». В конце концов их отождествляют. Напрасно! Павлова воспевала радость больше, чем горе; тема счастья, а не страдания, была ее главной темой. Павлова проявила себя великой лирической актрисой прежде всего. Если искать сравнений в мире драгоценных камней, то следует признать ее бриллиантом голубой воды.

Павлова стала для нас, молодых артистов, опорой и надеждой в наших размышлениях о балете. Ее всемирные победы подтвердили это окончательно».

Гении рождаются в своей стране и наследуют душу своего народа, но они принадлежат всему миру, и плоды таланта рано или поздно становятся достоянием всего человечества.

XII. Накануне войны

Давайте танцевать все больше и больше. Давайте завоевывать танцами красоту.

А. Павлова

За окнами старой квартиры Павловой на Английской набережной тихо падал тяжелый, сырой снег. Любовь Федоровна принесла кофе, но балерина не отложила утреннюю почту.

«Во Франции, — сообщала „Петербургская газета“, — пользуется весьма большим успехом известная русская артистка-танцовщица, избравшая себе псевдоним „Наташа Труханова“. Эта артистка — дочь одного петербургского артиста, ныне госпожа Труханова, собирается изменить балету и перейти в драматический театр».

Прочитав фразу из интервью Трухановой: «Балет — это рутина! Комедия — простор творчества!» — Анна Павловна неодобрительно покачала своей изящной головкой и тут же засмеялась. Дымился кофе в китайской фарфоровой чашечке, глянуло в разрыве серого тяжелого облака солнце, и очень кстати, и очень вовремя напомнила газета о Наташе Трухановой.

«Значит, она в Париже!» — подумала Павлова с приятным чувством человека, вдруг увидевшего рядом нужного сейчас друга.

Париж оставался последней столицей Старого Света, где русскую балерину знали, по ее мнению, мало, по мимолетным выступлениям в первом русском сезоне Дягилева. И вот теперь Анна Павловна готовилась в ближайшее время завладеть сердцами французов.

Через месяц, в апреле 1913 года, здесь, в Париже, открывается грандиозный Театр Елисейских полей, выстроенный по инициативе Габриеля Астрюка.

Предприимчивый антрепренер пригласил почти всех выдающихся европейских

артистов, и Париж с нетерпением ожидал, когда они появятся в новом театре. Павлова с некоторым недоверием относилась к этой затее, хорошо помня дягилевские сезоны. Не затеряются ли знаменитые артисты и здесь, когда их не с кем будет сравнивать среди равных?!

Сезон должен был открыть дирижер и композитор Феликс Вейнгартнер, автор оперы «Шакунтала», поставленной на придворной сцене в Веймаре. Ему создали известность симфонические концерты в Берлине, Мюнхене, Кенигсберге. И теперь в Париже он предполагал дирижировать операми Берлиоза «Бенвенуто Челлини» и Штрауса «Электра».

Пригласили и Павлову. Она обещала танцевать «Лебедя» Сен-Санса, «Бабочку», «Вальс-Каприз» и «Вакханалию». Партнером должен был быть Лаврентий Новиков.

Как-то в Лондоне Павлова пошла в театр «Альгамбра» посмотреть выступление ансамбля москвичей с Гельцер, Тихомировым и Новиковым. Сильный классический танцовщик, обладавший безукоризненной техникой и высоким прыжком, Новиков произвел на Павлову самое благоприятное впечатление, и она пригласила его выступить с ней перед публикой «Палас-театра». Он танцевал с Павловой три сезона в «Жизели», «Шопениане», «Фее кукол», «Прелюдах» и в дивертисментных номерах.

Гастроли русской балерины в Театре Елисейских полей должны были проходить почти одновременно с лондонским третьим сезоном в «Палас-театре». Но ее это не пугало. Для артистки, объехавшей полмира, Лондон от Парижа отстоял не дальше, чем Москва от Петербурга.

Павлова не раз весело говорила:

— Подходящий муж для жены — это то же, что музыка для танца!

Впервые она проверила эту истину, отправляясь в Париж на открытие Театра Елисейских полей. Дандре предвидел все мелочи путешествия и жизни в столице Франции, так что, ни о чем не заботясь, Анна Павловна в пути просматривала брошюры и журналы, описывающие грандиозное сооружение — Театр Елисейских полей, в котором ей предстояло выступать.

Здание театра называли одним из красивейших в Париже. Построенное виднейшими архитекторами Европы, оно состояло из трех театров: Большого театра драмы, оперы и балета на две тысячи мест; Театра комедии; студии. Габриель Астрюк организовал попечительский комитет, в который вошли музыкальные деятели, композиторы и дирижеры: Камилл Сен-Санс, Рихард Штраус, Артур Нйкиш. По мысли Астрюка, Театр Елисейских полей должен был стать международным центром музыкальной культуры, постоянным местом для проведения фестивалей.

Просматривая списки приглашенных, Павлова уже начинала волноваться, точно стояла на сцене. В самом деле, в проспектах театра, предусмотрительно подобранных Дандре, значились Дебюсси, Тосканини, Вейнгартнер, Штраус, Рахманинов, Шаляпин, Павлова — с указанием, кто что будет исполнять. Павлова прочла в программе имена участников русских сезонов: Дягилева, Нижинского, Карсавиной, Фокина.

Прежде чем объявиться в театре, Анна Павловна отправилась к Наташе Трухановой по адресу, указанному Дандре в ее записной книжечке. Шофер такси, не задав ни одного лишнего вопроса, подвез Павлову прямо к крыльцу старинного особняка на Острове святого Людовика, где Труханова устроила свою квартиру.

— Аннушка, дорогая, я вас жду уже несколько дней, — просто встретила ее Наталья Владимировна.

Конечно, Наташа еще только мечтала о том, чтобы перейти в драму. И на предложение Павловой выступить с ней в каком-либо номере в Театре Елисейских полей охотно согласилась.

С привычной любознательностью ко всему окружающему, от людей до вещей, Анна-Павловна с удивлением разглядывала обстановку; взглянула на томики русских и французских книг, стоявших на полках шкафа, перелистала страницы стихов Бодлера, лежащих на письменном столе. Она отметила тонкий вкус хозяйки.

— А я, Наташа, я совсем непохожа на вас, — решила она после осмотра вещей, книг и платьев. — Хозяйством занимается Дандре, а я лишь иногда. У меня на уме одно — танцевать! Всегда, везде, где только есть зрители.

Голос ее стал печален, в глазах блеснули слезы. Труханова поцеловала Анну Павловну, усадила на диван и вдруг сказала:

— Я недавно прочитала новеллу, совсем маленькую. Вот послушайте...

Случилось это во Франции. Мимо изображения Мадонны проходят люди. И по традиции каждый что-нибудь оставляет возле статуи: кто цветы, кто ленты, кто записки. В кружку бросают мелкие монеты — для нищих... Однажды этой дорогой брел цирковой актер — Жонглер. Он был беден, в карманах его старенького костюма лежали только шарики, которыми он жонглировал. Оставить у ног святой девы артист ничего не мог... И тогда, обернувшись к Мадонне, он вынул шарики и начал жонглировать ими, показывая самые трудные, самые красивые номера. Собрался народ, поднялся ропот: «Он кощунствует перед святой девой!» Жонглер же их не слышал: так был занят своим делом. Мимо проходил седой священник — кюре этого прихода, и его возмутили упреки прохожих. И тогда он сказал им: «Этот человек с чистым сердцем отдает богоматери все самое ценное, что имеет. И не просит у нее ничего. А вы, бросающие гроши в кружку, тут же о чем-нибудь просите в награду. Однако никто не называет кощунством ваши поступки. Так не мешайте этому человеку делать то, что он делает во имя святой девы!»

Наталия Владимировна закончила свое повествование.

Гостя, подняв на нее глаза, молчала: она и угадывала подтекст рассказа, и сомневалась, так что Наталье Владимировне пришлось сказать:

— Вот так же и вы, Аннушка, даете миру все лучшее, самое драгоценное, что имеете!

Вечер длился долго, необыкновенно приятно и памятно.

Когда Анна Павловна объявила, что ей пора уходить, хозяйка остановила ее:

— Посидите еще, вот-вот придет наш общий старый знакомый.

— Кто это? — испуганно спросила гостя.

— Алексей Алексеевич Игнатьев.

— Игнатьев? Граф Игнатьев? Неужели? Однажды на вечере каком-то я танцевала с ним вальс. Интересно, какой он сейчас...

Действительно, постоянным вечерним гостем Трухановой в Париже был Алексей Алексеевич Игнатьев, теперь полковник, военный атташе императорского русского посольства во Франции.

В простом черном штатском костюме бывший кавалергардский ротмистр уже не имел пленительной молодцеватости, как в Петербурге, но оставался все тем же стройным, вежливым, прекрасно воспитанным человеком.

Алексей Алексеевич сознавал многие несправедливости русской жизни и тяжело пережил крушение в русско-японской войне веры в величие и непогрешимость царского самодержавия.

Этот вечер весной 1913 года у Трухановой положил начало дружбе трех русских людей, закинутых разными судьбами в Париж. Сердечные отношения продолжались до последних дней жизни Анны Павловой. Они виделись нечасто, но каждый раз, когда Павлова бывала в Париже, они договаривались и проводили вместе отрядные часы. Каждая такая встреча вызывала воспоминания о России...

Дочь опереточного артиста Бостунова и француженки, Труханова, как и Павлова, начала постигать жизнь с нужды и печали. Отец оставил семью, когда дочери было тринадцать лет, и ей самой пришлось устраивать свою жизнь. Наташа отказалась от его имени и назвалась Трухановой. Окончив курс в филармоническом училище у Владимира Ивановича Немировича-Данченко, она не стала драматической актрисой, а предпочла учиться танцам у балетмейстера Большого театра Ивана Николаевича Хлюстина. В Москве служба в частном театре не оправдала ее надежд, и девушка уехала в 1905 году во Францию.

Выступая в небольших театрах, Наталия Владимировна быстро завоевала известность

«концертами-танцами»; с этими оригинальными балетными миниатюрами она гастролировала в Берлине, Мадриде, Вене, в Лондоне. В Театре Елисейских полей она имела определенный успех в небольших балетах: «Саломее», «Пляске смерти», «Маришке» и в «Чуде».

Весною 1914 года, направляясь в Берлин, Анна Павловна вновь свиделась с Наташей и Игнатьевым. Алексей Алексеевич не хотел пугать артистку, но все-таки предупредил о возможности войны.

— Окна на Сен-Жерменском бульваре, где помещается генеральный штаб, светятся подолгу в ночные часы, — сказал он, цитируя свое донесение в Петербург, и добавил от себя: — Генеральный штаб работает, Париж танцует на вулкане, В Петербурге, где я только что был на приеме у государя, царит общее благодушное самодовольство!

— Ах боже мой, но у меня контракт! — волнуясь, отвечала Павлова. — Что же мне теперь делать?!

Она уехала встревоженная.

В те дни, кроме дипломатов и штабных работников, мало кто верил в возможность войны с Германией. Многие допускали войну с Турцией, с Японией, с Китаем, представители которого бродили по улицам русских городов с тюками шелковых товаров за спиной. Но с Германией?!

28 июня 1914 года в Париже на Лошанском скаковом ипподроме разыгрывался знаменитый Большой приз президента республики. Был жаркий воскресный день, зрители бурно приветствовали появление президента. В скачках участвовало много популярных рысаков. Русский военный атташе едва успевал разобраться в достоинствах и недостатках чистокровных победителей.

Вдруг в публике появились продавцы газет, размахивая свежими листами:

— Убийство герцога Фердинанда! Убийство герцога Фердинанда!

Схватив у первого попавшегося газетчика специальный выпуск, Алексей Алексеевич прочитал: «Сегодня утром в Сараеве выстрелом из револьвера убиты наповал проезжавшие в коляске наследник австрийского престола эрцгерцог Фердинанд и его супруга». «Война!» — подумал Игнатьев, чутьем дипломата догадываясь о провокационном характере убийства.

В тот вечер, как всегда, Алексей Алексеевич обедал у Трухановой, где собрались знакомые, быть может, надеявшиеся узнать мнение русского военного атташе о событии в Сараеве.

Алексей Алексеевич предпочитал слушать, а не высказывать собственных соображений. Наталья Владимировна была убеждена, что война неизбежна и не стоит убаюкивать себя пустыми надеждами. В этот вечер она вспоминала о Павловой и сожалела об ожидающих ее в Германии неприятностях. Догадается ли Анна Павловна разорвать контракт? Она еще может выбраться оттуда до первых выстрелов на закрытых границах.

14 июля по русскому календарю царское правительство объявило всеобщую мобилизацию.

По совету Игнатьева Анна Павловна в Берлине заняла скромный номер в гостинице «Бристоль» на Унтер-ден-Линден, совсем близко от русского посольства. Большую часть времени балерина проводила в театре, днем на репетициях, вечером на спектакле и только поздно ночью возвращалась в отель.

И не будучи дипломатом, она с первого же дня своего пребывания в столице Германии поняла, что здесь нагнетается военный психоз.

Каждое утро обычно тихая Унтер-ден-Линден просыпалась от непривычной для музыкального слуха балерины сирены автомобиля.

— Наш кайзер отправляется во дворец! — пояснила горничная русской артистке. — Никто, кроме кайзера, не имеет права пользоваться таким гудком.

По дороге в театр Анна Павловна не раз встречала этот кайзеровский автомобиль с музыкальной сиреной; в Тиргартене она видела кайзера на верховой прогулке, беседующего то с тем, то с другим военным.

Под окнами гостиницы проходили военные парады с оркестром.

На объявленную Николаем II всеобщую мобилизацию германская столица ответила волнениями, горожане с утра до вечера осаждали русское посольство. Возбуждение против России росло с каждым часом.

Руководствуясь телеграфными инструкциями неугомиго Дандре, Анна Павловна покинула Берлин и вывезла свою труппу едва ли не с одним из последних поездов.

В день возвращения ее в Айви-Хауз в Париже был убит Жан Жорес — пламенный оратор, вдохновенный борец за мир и свободу, опасный враг войны и милитаристов. Буржуазный суд Франции оправдал наемного убийцу.

XIII. Муза Павловой не смолкает

Гении не создаются, гением надо родиться.

А. Павлова

Первая мировая война начиналась при всеобщем убеждении в том, что она не может продлиться более трех-четырех месяцев. Солдатам враждующих армий и их командирам военные специалисты давно уже доказали, что современное вооружение обеспечивает молниеносный разгром врага. Среди невоенных людей находились и чудаки: свято веря в высокую культуру германского народа, они предлагали французам защищать Верден — свою сильнейшую крепость — не фортами и пушками, а сокровищами Лувра. Поставьте перед осаждающими «Джоконду» или «Мадонну с младенцем и святой Анной» великого Леонардо да Винчи, утверждали они, — и немцы не осмелятся стрелять!

Людям постоянного творческого напряжения нельзя жить без каждодневного труда. Анна Павлова не могла бы провести в бездействии и четырех дней, не только четырех месяцев. И, едва возвратившись в свой Айви-Хауз после прерванного турне по столицам Европы, Павлова решила обновить труппу. Она принимала преимущественно англичанок, которые готовы были ехать в Америку.

Что заставляло балерину соглашаться на бесконечное турне в ущерб своему здоровью, безмерно уставать и недомогать, мерзнуть в нетопленных вагонах зимой, задыхаться от жары и пыли летом, пересекать океан, не слишком бодро вынося океанскую качку и штормы?

Деньги не играли первостепенной роли в ее личной жизни, хотя они давали ей возможность учредить, например, в Париже на свои средства приют для тридцати русских детей эмигрантов, помогать в трудные военные послереволюционные годы своим товарищам по искусству.

«...В первые годы Октября, когда интервенция и блокада привели нас к большим лишениям — к голоду, к разрухе, — писал Лопухов, — Павлова длительное время посылала за свой счет продовольственные посылки всем артистам балета родного театра».

Драгоценности радовали Павлову как красота, как произведения искусства. Она носила их редко, почти все они хранились в сейфе банка. В роскошных отелях знаменитая балерина занимала обычно скромные комнаты, лишь бы было удобно и уютно.

Но Павлова не могла жить без работы! К этому надо добавить, что она не берегла себя ни в жизни, ни на сцене.

Смелости балерины при выполнении технических трюков мог позавидовать любой цирковой артист. Случай, когда партнер не удержал ее на руках, был не единственным. А ведь опасности стерегут каждую танцовщицу на любой, даже и технически усовершенствованной, сцене.

Зная неоправданную смелость Анны Павловны, друзья уговаривали ее застраховать свои ноги от несчастного случая. Страховое общество оценило ножки балерины в двести тысяч рублей.

Истинную ценность своих ножек Анна Павловна почувствовала позднее, во время турне по городам Соединенных Штатов Америки.

В Сен-Луи, исполняя «Вальс-Каприс» Рубинштейна, балерина сильно повредила ногу. «Сломала!» — мелькнула, как молния, страшнее самой смерти мысль.

Но на этот раз все кончилось довольно благополучно. Хотя некоторое время Павлова не могла даже ступить на ногу.

Станиславский говорил, что «театр начинается с вешалки». У Анны Павловой искусство танца начиналось с шоссонов — танцевальных туфель; их для нее изготавливали не парами, а сотнями пар известные мастера разных городов мира. Но и с этими шоссонами Анна Павловна обращалась по-своему, не так, как все.

Чтобы чувствовать пол непосредственно, она, по словам Натальи Владимировны, размачивала клей носка, выдирала из него несколько пластов, и это место подштыпывала толстыми нитками. Какой же должна быть техника балерины, если ее вес тела, пусть и всего сорок четыре килограмма, держится только силой мускулов икр, щиколотки и пальцев?!

Владимир Иванович Немирович-Данченко признался в одной из статей, опубликованной в «Ежегоднике МХАТа» в 1945 году: «...Благодаря Анне Павловой у меня был период — довольно длительный, — когда я считал балет самым высоким искусством из всех присущих человечеству, абстрактным, как музыка, возбуждающим во мне ряд самых высоких и глубоких мыслей — поэтических, философских. Это шло через волнения, которые я получал от балета».

Может показаться странным, но Анна Павлова еще деятельнее, с еще большей страстью пропагандировала искусство танца, когда заговорили пушки. Муза Павловой не смолкала все годы войны.

Балетмейстер парижского театра «Гранд опера» Иван Николаевич Хлюстин, бывший артист Московского Большого театра, охотно принял приглашение Павловой отправиться с ее труппой в Америку. Но предварительно необходимо было немного обновить репертуар.

В России издавна любили театр и музыку не только как развлечение. Искусство способствовало воспитанию души. Достаточно было простой афиши или объявления в газете, чтобы за день-два раскупились все билеты. Рекламы, подобной американской или английской, Россия не знала, нужды в ней не было.

Жизнь за границей отличалась от российской прежде всего необыкновенной суетливостью — неслись автомобили, била в глаза световая реклама; крикливые плакаты о выступлениях заезжей певицы, жонглера, фокусника расклеивались в вагонах трамваев, на стенах подземки, на заборах строящихся домов, даже на занавесе театрального зала.

Павлова вспоминала, как, приехав в Лондон в 1909 году, она увидела на проезжавшем автобусе вывеску: громадными буквами кричало ее имя «АННА ПАВЛОВА». Балерине это показалось унижением ее актерского достоинства, она даже заплакала.

Американская реклама на русского, попавшего в Нью-Йорк, производила гнетущее впечатление. Рекламировалось все: от жевательной резинки и вина процветающей фирмы до вышедшей книги известного поэта или концерта гениального пианиста.

Обратить внимание американцев на то, что можно продать или купить, — главная забота дельца.

На этот раз Павлову американская реклама уже не возмущала — она поняла, что и искусство в этой стране такой же «товар», который надо продать повыгоднее.

Артистка опасалась возможности творческого застоя и жаловалась на то, что в ее репертуаре нет новых, современных вещей. Никто из хореографов ее труппы не выделялся особыми способностями, ограничивались тем, что подражали балетам, танцам, всем хорошо и давно известным. Ничего нового не создал и Хлюстин вопреки надеждам Павловой. В 1913 году Фокин поставил на музыку Спендиарова балет «Семь дочерей горного духа». Но, к сожалению, этот оригинальный спектакль успеха у публики не имел, что крайне огорчило Павлову.

Она и сама была автором танцевальных миниатюр. Сюжет и хореография обычно рождались у нее почти мгновенно. Толчком к творчеству могла быть музыка, услышанная в концерте. Так случилось, например, со «Стрекозой». Мелодия Крейсlera подсказала

балерине танец стрекозы. Овладела же им Павлова только после долгих повторений — танец проходил в остром темпе, и движения затрудняли дыхание. Но зато, когда балерина приспособилась к танцу, где бы она его ни исполняла, он производил сильное впечатление.

Идея «Калифорнийского мака» навеяна иными обстоятельствами. Труппа Павловой перебиралась с севера Америки в Калифорнию. И вдруг, после снегов и перевалов, предстала взорам артистов долина, покрытая почти сплошь цветами. Они сверкали под лучами солнца, как золото, — то были калифорнийские маки. У них оказался своеобразный ритм жизни: с восходом солнца они раскрывали свои лепестки, при заходе — складывали. Цветок подсказал и мелодию Чайковского для танца. Балерина придумала оригинальный костюм: он олицетворял то раскрытые лепестки, то сложенные. Особой популярностью пользовался этот танец у американцев.

Несколько корней мака Павлова выкопала и посадила их потом в саду в Сант-Яго. Цветы принялись, и друзья Павловой в письмах благодарили русскую балерину, открывшую им прелесть этого милого цветка.

Подаренный одной из поклонниц Павловой веер из страусовых перьев напомнил балерине музыку Бетховена — Крейсера «Рондино», и она поставила для себя танец того же названия.

Счастливая судьба выпала на долю маленького балета Павловой «Осенние листья».

Воспоминания участников этой хореографической пьесы позволяют понять, почему именно он считается неповторимым творением Анны Павловой. Приведем слова танцовщицы Кэтлин Крофтон. «Мы всегда не без страха ждали репетиций „Осенних листьев“, — рассказывает она. — В этом балете свободные пластические движения сочетаются с классической техникой, что представляет большие трудности для исполнения и требует неослабного контроля над собой. Надо было не только обладать гибкостью рук и тела, но и уметь согласовать свои движения с движениями остальных танцовщиков, стремясь к созданию единой композиции, которая завершалась неожиданными, но точно предусмотренными статичными группами. Общая картина должна была создавать впечатление уносимых порывом ветра листьев».

Чтобы добиться слаженности в танцах, Павлова не жалела ни времени, ни себя. Она репетировала до тех пор, пока не получала желаемого результата. Случалось, что репетиция затягивалась до последних минут перед началом спектакля.

Умение чувствовать ситуацию, роль давалось не сразу, требовало творческих усилий, так что нередко девушки Павловой до слез огорчались, и Анна Павловна не уставала наставлять их:

— Танцуйте так, чтобы техника, механика вашего танца не бросалась в глаза зрителя. Если публике кажется, что вы делаете самые трудные движения непринужденно, значит, добились успеха.

Характеризуя Павлову как педагога и руководителя, Кэтлин Крофтон сознается, что «для одних репетиции под руководством Павловой были настоящим кошмаром, для других — источником вдохновения. Павлова с ее глубокой впечатлительностью и чуткостью была крайне нетерпелива и раздражалась, если ее недостаточно быстро понимали. Она сама отличалась такой быстротой восприятия, которая была непостижима и невозможна для простых смертных».

К себе Павлова относилась еще взыскательнее и строже. В ожидании собственного выступления, уже в гриме, она все еще тренировалась на сцене. Успевала упражняться даже между двумя балетами. Это, однако, не мешало ей из-за кулис следить за тем, что происходит. За несколько минут до своего выхода она исчезала в своей уборной и появлялась уже в костюме, тщательно причесанная. В кулисах стояла помощница, держа булавки, нитки, иголки, ножницы — на всякий случай. Павлова сосредоточивалась и, нервным движением перекрестившись, выбегала на сцену к публике. Она не скрывала, что и раньше, едва окончив училище, и теперь, объездив почти весь мир, очутившись на сцене, испытывает глубокое, особое волнение. Эти чувства беспокойства, тревоги, напряжения

всегда с ней.

Несмотря на требовательность Павловой к своим балеринам, они всегда помнили, как искренне она любила их.

Труппа Анны Павловой жила одной семьей. Артистка сама следила за здоровьем своих «детей» и ожидала от Дандре постоянной заботы о балеринах.

Любимым праздником для Павловой было рождество. Оно всегда связывалось в ее сознании с Россией. Где бы ни заставал балерину сочельник, она непременно наряжала елку и заранее покупала всем подарки. И можно с уверенностью сказать, что тот волшебный миг, когда елка начинала сверкать зажженными свечами, доставлял самой Павловой наибольшую радость. Елку устанавливали и наряжали даже на палубе корабля, который вез труппу на гастроли в далекую Австралию, или в Индию, или в Южную Африку. Подарками Павлова и Дандре запасались еще в Англии. И как сказочный сон, вспоминали нотой артисты зеленую красавицу, украшенную искусственным снегом, под ночным небом экватора. Лишь однажды, в 1929 году, Павлова проводила рождественские дни в Айви-Хаузе — выпал двухнедельный отдых перед новым турне. Она радовалась, как ребенок, мешая смех со слезами: вспоминала Лигово, родной дом, маму, хлопотавшую в поисках подарка Нюрочке. Новый год вызывал у Павловой неизгладимые воспоминания о русской зиме, о первом посещении театра, «Спящей красавице» и «решении на всю жизнь».

По мнению Фокина, талант русской балерины особенно ярко проявился не столько в классических образах, не там, где она, правда, бесподобно «изображала неземные эфемерные существа», а в концертном номере «Рождество». То был танец, выражающий русский характер, — танец бесшабашного, разудалого веселья. Странствуя по всему свету, Анна Павловна всегда с гордостью признавалась, что она из России. У нее был свой дом в Англии, но то была все же вторая родина. Окруженная изо дня в день людьми разных национальностей: англичанами, поляками, немцами, индусами, меняя одну чужую ей обстановку на другую, она неизменно везде и всюду оставалась русским человеком.

Ее нередко спрашивали, где бы она хотела жить. И она отвечала с мечтательной улыбкой:

— Где-нибудь в России!

Если обращали ее внимание в Италии или Швейцарии на красоту гор, цветущих полей, морских далей, она тихо произносила:

— В России лучше!

И это несмотря на то, что балерина любила тепло и солнце и отдыхать ездила в Италию или на юг Франции. Ее организм легко переносил тропический зной, и она с удовольствием совершала прогулки под палящим солнцем. К тому же она считала, что тепло юга хорошо разогревает связки и делать ежедневный экзерсис в теплых странах легче и полезнее, чем в Англии.

Насколько Павлова была требовательна в вопросах искусства, настолько просто относилась к своим костюмам и пище. Она любила черный хлеб, гречневую кашу, грибы, чай с медом и вареньем, все, к чему она привыкла в России. Но, ведя, по существу, скитальческую жизнь, редко имела возможность есть эти простые кушанья.

В какой бы стране, городе или местечке Анне Павловне ни приходилось танцевать, если она встречала там русских, непременно задерживалась на день-другой. Она наслаждалась звучанием родных слов, русским гостеприимством.

Потребность в общении с родиной еще более обострилась в годы войны. Анна Павловна чисто по-женски разбиралась в ходе военных действий. Но об успехах русских солдат, например, в овладении новыми видами оружия рассказывала подробно всем друзьям, не говоря уже о Дандре. Он посмеивался над ней, она сердилась. Но опять заводила разговор о войне, России, русских солдатах, которые побили рекорды французов по метанию ручных гранат, восхищалась русскими летчиками. Она гордилась всяким нововведенным в русской армии, упрямо утверждая, что русские все могут.

Почти весь сезон 1916 года Павлова провела в Нью-Йорке, выступая на «Ипподроме»,

имевшем второе название «национального зрелищного предприятия Америки». Полгода по утрам шла «Спящая красавица». А вечерами Павлова танцевала в сборной программе... перед выступлениями ученых слонов, китайских фокусников и акробатов.

Дандре добывал для Павловой основные русские газеты и журналы. Газетная информация из России беспокоила Анну Павловну. Она читала об уличных беспорядках в Петербурге, переименованном в первые дни войны в Петроград.

В середине марта все газеты напечатали сообщение:

«Император Николай II отрекся от престола за себя и сына Алексея в пользу своего брата Михаила Александровича».

Павлова ощутила в себе на какой-то миг потребность немедленно, завтра же уехать в Россию. Так хотелось увидеть мать, старых друзей, слышать русские песни, говорить по-русски... Но... Дандре отрезвил ее: «Сейчас бросить труппу?! Мы должны возвратиться с нею в Лондон!»

Истинное призвание владеет творцом, как опутывающая его кандалная цепь. Он не чувствует этих кандалов, пока удовлетворяет свое призвание, но при попытке избавиться от плена становится беспомощным и бессильным. Павлова всем сердцем была на родине. Но это же чувство любви к России оправдывало ее кочевую жизнь. Именно сейчас она обязана еще деятельнее знакомить людей всего мира с замечательным русским искусством. Ведь искусство сближает народы. Так думала Павлова, находила в себе новые силы и продолжала гастроли.

Из Америки труппа Павловой перебралась в Мексику. Ее спектакли должны были состояться в Мехико. Город этот расположен на обширной равнине, окруженной горами. В нем были и музеи, и дворцы, и памятники великим людям. В этом культурном городе труппе Павловой предложили выступать перед сорокатысячной аудиторией на... арене для боя быков. И каждый раз, как нарочно, ровно в пять часов дня, когда артисты находились уже на арене, начинался дождь. Анна Павловна это совпадение принимала с юмором.

Дирижером в этой поездке был Теодор Штайер, австриец, окончивший консерваторию в Вене. До встречи с Павловой в 1910 году он дирижировал лондонским оркестром.

В один из таких дней, когда Штайер стоял уже за своим пюпитром и, как обычно, хлынул дождь, кто-то услужливо поднял над головой дирижера огромный зонт. Под такой «крышей» он и провел увертюру. Ситуация смешная, даже Павлова не могла удержаться от смеха, глядя на своего старого друга.

В Мехико Павлова исполняла и мексиканские национальные танцы. Каждый раз в конце номера к ней на сцену со всех сторон летели широкополые сомбреро, которыми мексиканцы особенно дорожат. Таким способом публика благодарила артистку. Еще более ценили зрители свои шляпы после того, как Павлова бросала их обратно владельцам.

Мексиканские танцы исполняла Павлова не случайно. В каждой стране, где ей приходилось бывать, она брала уроки национальной хореографии. Она никогда не упускала случая чему-нибудь научиться, справедливо полагая, что к тому же, «возвращая» народу его танец, она тем самым благодарила его за гостеприимство. Она требовала, чтобы и члены ее труппы приобщались к искусству страны, где они выступали, и добивалась для них специальных просмотров национальных танцев.

Раздумывая над происхождением танцев у разных народов, Павлова находила, что они рождены природой данного края и связаны с его бытом. Для нее самой природа оказывалась толчком к творчеству, причем «природу» она понимала широко — это и леса, и поля, и реки, и естественность в характере человека. Вот почему балерина так вдохновенно исполняла миниатюры: «Лебедь», «Калифорнийский мак», «Стрекоза», «Осенние листья». Интуиция как дар природы, естественность перевоплощения позволяли Павловой изображать средствами, доступными только ей одной, птиц, стрекоз, бабочек, даже цветы, листья.

Этой естественности и интуиции Павлова обязана своему детству, тому, что с ранних лет она научилась понимать сердцем шум леса, пение птиц, стук дождя, белизну снега, солнце. В каких бы странах она ни бывала, у каких бы народов ни училась, она никогда и

нигде не теряла ощущения той природы, среди которой выросла. Воспоминания о России были опорой для художественной натуры Павловой.

Как только закончился контракт с Диллингемом и его контрагентами, Анна Павловна стала готовиться к отъезду и с ближайшим пароходом, направлявшимся в Англию, уехала в Айви-Хауз со всей своей труппой.

Но отдыхали недолго. Заключенные контракты обязывали труппу менять города, и они менялись, словно в калейдоскопе. Сегодня Павлова выступала на лиссабонской сцене, завтра была уже в Мадриде, затем ее видел Париж. В этом вихре передвижений, казалось, некогда было даже свободно вздохнуть. А она успевала еще и почувствовать те изменения, которые неизбежно порождала быстротекущая жизнь. Павлову мучили сомнения — в театр пришел новый зритель, и мысли и вкусы публики стали иными. На европейских сценах танцевали новые сюжеты, по-иному.

Оставаясь классической балериной, Павлова не отвергала искусство Айседоры Дункан. Ей нравились отдельные танцы американской танцовщицы, она восхищалась простым античным костюмом Дункан. Но себя русская балерина не представляла на сцене без трико. Она считала, что оно, плотно облекая ноги, делает их красивыми, в трико легче создать иллюзию легкости, бестелесности, как раз то, без чего не мыслится классический танец.

Многие журналисты добивались встречи с русской балериной, чтобы узнать ее мнение о современной хореографии. Павлова отвечала, что после войны люди стремились поскорее забыть ужасы военного времени, жаждали забвения и веселья, — родились новые танцы, простые, к которым не надо готовить себя физически и духовно, их может танцевать любой. Но, к великому сожалению, упрощенная хореография позволяет исполнителям переходить грань эстетики. Да, нужны танцы новые, но это не значит — некрасивые, вульгарные. Сама она, Павлова, не оправдывает подобное упрощение искусства.

XIV. Сенсация всего цивилизованного мира

Истинный артист через танец или другой вид искусства всегда стремится к красоте.

А. Павлова

Павлова отсутствовала в Европе пять долгих лет. Возвращение после войны из Америки в Айви-Хауз было радостным для труппы — наконец-то они дома.

Кончилась империалистическая война, но мир не наступил. Это видели даже не читавшие газет. В Лондоне и Париже было очень много военных. В печатных изданиях самых разных направлений публиковались заметки и статьи со всевозможными измышлениями о новой России, ее рабоче-крестьянском правительстве. Плодороднейшие украинские земли, несметные богатства бакинских нефтяных промыслов толкали европейских политиков на новые авантюры против Советской России. Анна Павлова с тревогой думала о том, что России еще предстоят трудные времена.

В Лондоне жизнь входила в свою прежнюю колею. Магазины уже торговали без перебоев. В театрах давались представления. Встречались на званых обедах знакомые. Анна Павлова волновалась, не имея давно вестей из Петрограда от матери. Дандре торопил с концертами. Уже через неделю после приезда появились афиши, извещавшие о ее выступлениях в «Королевском зале». В кассах, как в былые времена, с вечера занимали очередь, чтобы купить билет «на Павлову». Отдыхать было некогда, балерина одновременно готовилась к очередным гастролям, репетируя новые танцевальные миниатюры, заменяя одних артистов другими, приглашая новых сотрудников.

Как работала Павлова? Дандре пишет в своей книге: «Я никогда не видел Анну Павловну, работающей перед зеркалом. Танец у нее слагался, я сказал бы, в душе, и когда она его чувствовала, она, прослушав несколько раз музыку, как бы постепенно сливая ее с возникшим у нее образом, начинала выражать его сначала движениями рук, которые у нее

были необыкновенно выразительны, а затем постепенно воплощала его в танец, словно прислушиваясь к тому, что у нее пело в душе».

Хрупкая маленькая женщина имела, казалось, неисчерпаемый запас сил. Даже больной выходила на сцену и танцевала так, что публика не догадывалась о недомогании артистки. Правда, это давалось непросто, перед спектаклем она занималась экзерсисом до испарины. И тогда говорила себе: «Теперь я могу танцевать». Случалось ей выступать в балетах комедийных, где ее героиня должна быть веселой, игривой, легкой. И Анна Павловна тратила громадное душевное усилие, чтобы побороть вялость, слабость. Она считала недопустимым обмануть публику — раз зритель шел в театр с мыслью увидеть те образы, которые ему обещала театральная афиша, он должен увидеть именно это. Ему нет дела до состояния артиста. Павлова умела настраивать себя так, что и слезы, и боль, и температура на два-три часа отступали, и балерина появлялась на сцене радостная и веселая и проводила весь спектакль идеально.

В высшей степени деловой и предусмотрительный человек Виктор Эммануилович Дандре на маленьких программах «Королевского зала» поместил две едва заметные строчки с адресом импресарио для писем и предложений Анне Павловой.

Одна из таких программ попала в руки восемнадцатилетнего юноши, ученика балетной школы Гаркура Эссекса. Вернувшись домой ночью после концерта, он написал Павловой письмо, исполненное восхищения. Однажды, еще мальчиком, видел он балерину в частном концерте и с тех пор мечтает о вступлении в ее труппу.

Он просил об аудиенции.

Не скоро, но все-таки юноша получил от любимой артистки телеграмму с приглашением приехать в Айви-Хауз, захватив с собой балетный костюм.

В назначенный день и час молодой англичанин нажал кнопку звонка в доме Павловой. Его провели через холл, заставленный готовыми к отправке чемоданами и сундуками, в маленькую комнату, где он переоделся в черное трико и белую рубашку, и прошел в студию с окнами в сад на одной стороне и с палкой для балетных упражнений у противоположной.

Наконец появилась Павлова. Балерина была в бледно-розовом хитоне, трико и балетных туфлях. Черные волосы ее были расчесаны на прямой пробор и закручены сзади на шее в большой узел. Сверкающими темно-кариими глазами Павлова оглядела танцовщика и с улыбкой предложила показать любой танец.

Исполняя свой хорошо отработанный помер, молодой человек чувствовал, что его богиня неотрывно следит за каждым движением. Когда он кончил, она спросила:

— Вы умеете танцевать чардаш?

— Немного, мадам!

— Сделайте несколько па!

Волнуясь, юноша выполнил ее просьбу.

— Все! — сказала она. — Вы мне понравились. До скорого свидания.

Дандре провел юношу в свой кабинет, пригласил сесть в кресло и начал деловой разговор.

— Мадам Павлова может предложить вам контракт на исполнение характерных танцев, — сказал он, — если вы сойдетесь с нашей труппой. Мы готовы платить вам десять фунтов в неделю в Англии и пятьдесят долларов в Америке. Вас это устроит?

Молодой англичанин ликовал, был согласен на любые условия. Вскоре его представили труппе под именем Алджеранова. Забегая вперед, скажем, что Алджеранов прошел у Павловой хорошую школу. Когда не стало Анны Павловой, его охотно пригласили в труппу Марковой — Долина, пользовавшуюся успехом. Позже работал он и с Фокиным.

...Начались репетиции спектаклей, дивертисментов, входивших в репертуар для нового турне по Америке. Рабочий день длился с десяти утра до одиннадцати ночи: в час назначался обед, а затем продолжалась отработка номеров с двухчасовым перерывом для отдыха. Высокая оплата в труппе Павловой не приносила молодым артистам особого удовольствия, так как времени, чтобы расходовать деньги, почти не оставалось.

Отплыли из Англии на старомодном французском пароходе. На следующее утро, когда шли вдоль берегов Ирландии, Алджи, как называли в труппе нового сотрудника, завтракал в полном одиночестве: остальные не могли покинуть своих кают из-за плохого самочувствия. Даже Павлова, обычно хорошо переносившая море, не выходила к обеду, не прогуливалась на палубе.

Первые спектакли дали в Канаде, в городах Квебеке и Монреале. А затем гастроль продолжалась в Соединенных Штатах Америки.

В Нью-Йорке на сцене «Манхеттен опера Хауз» Павлова показала новый репертуар.

Основным в репертуаре считался одноактный балет Шеншина «Дионис», поставленный Хлюстиным, все годы первой мировой войны проводившим в труппе Павловой. Почитатель классического балета на этот раз уступил новым веяниям и пригласил оформить спектакль художников братьев Липских. Их стиль оформления многих удивил. Например, расписывая декорации, они держали перед глазами то красный, то синий светофильтры, так как предполагалось менять освещение для каждой новой сцены. Писали декорации на подрамниках, растягивая их над сценой, и очень мешали репетициям.

Художники не забыли и артистов: и девушкам и юношам предстояло наносить грим по-новому. Так, губы, к примеру, красили черной краской, чтобы при красном свете они были видны зрителям.

...Молодая жрица после празднества, посвященного Дионису, остается охранять статую бога и засыпает у его ног. Ей снится, будто храм — священная роща, в которой Дионис и она исполняют древнегреческие религиозные танцы. Наступает рассвет, приходят старшие жрицы и служители. Они видят девушку, прильнувшую к статуе. Она в одном хитоне и сандалиях, а покрывала лежат возле, на земле... Танцев в балете было мало, на сцене в основном шла «игра» световыми эффектами.

В карусели танцевальных сцен порой случались и происшествия. Шел старинный одноактный балет Россини «Волшебная лавка» под названием «Волшебная кукла». Он требовал множества быстрых переодеваний. Расторопный опытный Кузьма Савельев раздевал и одевал артистов с невероятной ловкостью и быстротой. На одном из представлений «Волшебной куклы» он упал в люк, никем и ничем не огражденный. С двумя сломанными ребрами его отправили в больницу, и какое-то время Павлова боялась совсем лишиться преданного работника. Но все обошлось.

Павлова ценила в людях высокий ум, энергичность и талант, способствующие пользе человечества, и тянулась к таким людям. Во время гастрелей в Нью-Йорке американские друзья спросили Анну Павловну, не хочет ли она познакомиться с Эдисоном. Не раздумывая она согласилась и с нетерпением ожидала этой встречи.

Эдисон, которым гордилась вся Америка, жил в городке Вест-Оранж. Анна Павловна посетила дом известного изобретателя, его лабораторию и рабочий кабинет.

Помощники ученого рассказали ей, как трудолюбив он, как, решая поставленную задачу, продельывает десятки, иногда сотни опытов. Порой дни и ночи проводит в своем кабинете.

Павлова удивлялась настойчивости Эдисона.

— О, вот вы какой! — говорила она, обращаясь к изобретателю. — Завидую вашей воле! Чтобы достигнуть цели, вы жертвуете всеми привычными удобствами жизни.

Эдисон, восхищенно глядя на русскую балерину, ответил просто:

— А разве вы для ваших достижений не делаете того же самого?! Ведь вы, как мне известно, почти всегда в пути. И все для того, чтобы как можно больше людей приобщить к красоте, которую выражаете своими танцами. Я преклоняюсь перед вашей энергией и талантом.

По плану Дандре предполагалось посетить семьдесят городов за четыре месяца! Сейчас ни одна балерина не согласилась бы работать в таком бешеном темпе.

Разъезжая с труппой по Европе и Америке, Анна Павлова слышала советы антрепренеров распустить труппу и давать свои вечера только с несколькими партнерами.

Они утверждали, что так не будет риска «прогореть». Дело в том, что двадцатые, послевоенные, годы ознаменовались сильнейшим экономическим кризисом. Люди не интересовались более классическим балетом. Особенно ярко это проявилось в Америке. Мода на «тап-дансинг» (выколачивание такта пятками) завладела американцами. И если бы не громкое имя Павловой, представления ее труппы собирали бы мало публики.

Зная все это, Павлова не могла оставить своих сотрудников без работы, так как устроиться в другую труппу они почти не имели шансов. К тому же без своих девушек Павлова не могла бы показывать особо любимые ею балеты — «Жизель», «Шопениану», «Осенние листья».

После спектаклей в очередном городе начиналась спешка с переездом. В антрактах освободившиеся костюмы упаковывали сами артисты. Одновременно гримеры и парикмахеры укладывали парики и реквизит. Программа вечера всегда закапчивалась дивертисментом. Зрители не успевали еще покинуть театр, а артисты уже направлялись в отель, быстро ужинали и торопились на поезд. Несмотря на то, что Дандре аккуратно вел дела труппы, Павлова считала необходимым следить за порядком при переездах. Ее стройная фигурка в меховом мантио исчезала из театра и отеля последней.

Выбирали для переездов ночные поезда, чтобы не терять времени и не оплачивать лишние часы гостинице. Поезда находились в пути не меньше восьми часов — этого хватало, чтобы выспаться. Дандре скупым нельзя было назвать, но, если можно было сэкономить на чем-то, он делал это неукоснительно.

В турне жизнь складывалась трудно, но Павлова тренировалась ежедневно. К своему всеславному положению в мире балетного искусства она относилась ревниво. И не столько из славолубия, как из желания поддержать высокий авторитет русского балета.

Как-то после утомительных переездов труппа прибыла на три дня в Вашингтон. Балетмейстер не успел объявить на следующее утро часы экзерсиса и репетиции. Артисты из кордебалета обрадовались свободному времени и явились в театр только к началу спектакля, едва успев переодеться и загримироваться. В этот момент они услышали приказ подняться на сцену. Здесь уже все было приготовлено к открытию занавеса. Артистов ожидали расстроенный балетмейстер и возмущенная Павлова. С грозным спокойствием она стала спрашивать девушек:

— Вы занимались сегодня?

— А вы?..

Все до единой, естественно, отвечали отрицательно.

Наступило тягостное молчание. Наконец Павлова, стоя на середине сцены, воскликнула:

— Я — Анна Павлова! Вы — кордебалет! Я тренируюсь каждый день, вы — ничего не делаете! Мы будем заниматься сейчас же! Здесь!

Балетмейстер, дирижер и даже Дандре пытались напомнить ей, что до поднятия занавеса осталось десять минут. Ничего не помогло. Урок шел своим чередом и запомнился навсегда. Зрители хлопали, топали ногами, требуя начала представления. Но Павлова закончила занятия только тогда, когда сочла, что девушки наказаны достаточно.

— Теперь вы можете танцевать спектакль.

Никто из артистов не обиделся на Павлову. Она сама была лучшим примером для всех. Как умели, балерины оберегали ее — в поезде, на улице, на прогулках. В спешке переездов не обходилось без курьезов, иной раз попадали не туда, где предполагалось выступить. В мелькании городов — Рочестер, Детройт, Толедо, Ньюкасл, Питтсбург, Спрингфилд, Цинциннати, Индианополис — артисты путались, в каком из них находятся именно сейчас. По мере приближения к северу возрастал темп их жизни — к вечерним спектаклям прибавились еще и утренники.

Но среди работы, забот и неприятностей выпадали и обычные человеческие радости. Весело встретили, например, снег в городе Рипоне, а в городке со странным названием Ошкош, в штате Висконсин, играли в снежки на озере Виннебега, покрытом прочным

толстым льдом. Вероятно, это был единственный случай, когда жители маленького Ошкоша видели в местном театре балетную труппу. Их удивляло, что руководила труппой русская балерина из далекой страны.

В январе 1921 года начался новый тур сумасшедших передвижений по побережью, теперь — с севера на юг, в Колорадо, Калифорнию, Сан-Франциско. Прохожие на улицах смеялись над зимними одеждами артистов. А они не верили, что на деревьях уже созрели лимоны и апельсины, им надо было все это потрогать своими руками.

Дорогой в поезде по рекомендации Павловой балерины должны были читать хорошие журналы и книги. Она хотела видеть «своих детей» образованными людьми. В число достойных изданий попал солидный «Сатердей ивнинг пост» — журнал большого формата, в объемистую пазуху которого легко вкладывалась незаметно и любая «плохая» книга. Юные танцовщицы Анны Павловны это проделывали без смущения. И доверчивая учительница радовалась, находя их за чтением рекомендованного ею журнала, порою не догадываясь, что они читали пустые романы. Но юность жаждет приключений, сильных ощущений. Павлова понимала это и не сердилась, когда открывала милые хитрости «своих детей».

Высокие и гениальные идеи чаще встречают жестокое сопротивление окружающей человека среды, нежели признание их. Павлова не была исключением. Ее самоотверженное служение искусству, грандиозный труд, который стал целью жизни русской балерины, не всеми понимались и ценились. Кое-кто считал это личным делом артистки, а то и просто капризом.

Но теперь, через полвека, когда русский классический балет занял свое царственное место в ряду современного искусства, мы не можем не видеть в миссии Павловой человеческого подвига.

Да, подвиг. Ведь труппе приходилось работать в труднейших условиях. Самыми неудобными «сценическими площадками» считались школы. А их как раз и предлагали Павловой в тех городах, где театров вообще не существовало. Классные комнаты превращались в уборные артистов, гримироваться садились за ученические парты при скудном освещении, переодевались, невольно мешая друг другу. К тому же классы находились так далеко от «сцены», что артисты не могли следить за происходящим на ней, случалось, и опаздывали с выходами или появлялись раньше времени.

В Новой Каролине труппе предоставили нечто похожее на театральное помещение. Но уборные там без дверей, краны водопровода испорчены, грязь невероятная повсюду. На первый раз примирились со всеми неудобствами. Но, попав в этот городок три года спустя и застав все в прежнем виде, несмотря на обещание при заключении договора, что все будет в порядке, Павлова заявила, что танцевать здесь своей труппе не позволит. Зрителям пришлось ждать очень долго, пока шли переговоры Павловой с устроителями спектаклей. Она наконец согласилась дать концерт, но изменила программу.

В воспоминаниях Алджеранова «Годы, проведенные с Павловой» автор приводит множество ярких эпизодов, воссоздающих картину жизни павловской труппы в самых разных уголках мира. Он пишет и о том внимании, с которым нередко городские власти относились к выступлениям труппы русской танцовщицы. Афиши представляли Павлову как «сенсацию всего цивилизованного мира».

Объехав со своей труппой полмира, Павлова готовилась к турне по восточным странам: начать предполагала в 1921 году с Японии и Китая и кончить в Индии и Египте.

...В Японии стояла ужасная жара. Даже сидя на полу, ожидая своего выступления, артисты обливались потом, хотя рабочий день наступал рано утром.

Занятия и репетиции проходили на сцене императорского театра. Репетировались два балета: «Пробуждение Флоры» и «Зачарованное озеро». В час дня раздавались звуки барабана, и сцену заполняли японские рабочие. Она готовили сценическую площадку для дневного драматического спектакля Театра Кабуки, с которым русской труппе в этот приезд пришлось выступать поочередно.

Представление Театра Кабуки продолжалось пять-шесть часов, что по нормам японцев считалось коротким. Павловцы переходили в репетиционный зал, покрытый соломенными татами и подушками для сидения. Сцена в середине зала возвышалась настолько, что Павлова и балетмейстер могли замечать даже малейшие ошибки танцовщиков.

В артистических уборных татов и подушек не было, стояли стулья и столики. Актеры Театра Кабуки заходили смотреть, как гримируются балетные артисты. Анна Павловна просила их показать свое искусство грима, которое много сложнее европейского. Знакомясь, они все называли себя Ичикава. Девушки Павловой переглядывались недоуменно. А разгадка оказалась простой: все кабукианцы принадлежали к одной и той же актерской семье и гордились единым именем.

Павлова попросила разрешения посмотреть, как японские парикмахеры изготавливают женские парики для актеров, игравших по японскому обычаю женские роли. Парики эти сооружались на металлической основе, они плотно охватывали голову и заканчивались пышной прической без единой шпильки.

Японские зрители в театрах не аплодируют. Не привыкшие к отсутствию аплодисментов, Павлова и ее артисты так и не поняли бы, как относятся японцы к их балетным представлениям, не попадись на глаза отзывы газет.

Заметим, труппа Павловой была первой, показавшей в Японии настоящий европейский балет.

Эта далекая Страна восходящего солнца осталась в памяти Анны Павловны и всех ее коллег страной цветов и белоснежных вишен. Когда Алджи показал Павловой купленную на память о стране маленькую чашечку, расписанную синими тростинками на желтом фоне, она полюбовалась ею и задумчиво, как будто подводя итоги всему виденному и узнанному здесь, сказала тихо:

— Знаете, Алджи, в этой стране нет ничего, что можно было бы выбросить!

Павлову давно притягивала Индия. Наконец настала очередь гастролей в эту загадочную страну. Труппа выступала в Бомбее, Калькутте, Дели успешно. Павловой хотелось посмотреть индийское старинное танцевальное искусство. Она умоляла индусов показать ей мистические, обрядовые национальные танцы. В том, что в этой огромной чудесной стране они сохранились, балерина не сомневалась. Но индийские друзья ей неизменно отвечали, что священных храмовых танцев уже нет. «Катхакали», «Катхак», «Бхарата Натя», «Манипури» так и остались неизвестны Павловой.

Особое отношение у Анны Павловны было к Рабиндранату Тагору, ей импонировали его поэзия, философское восприятие жизни. И она написала ему письмо, будучи в Калькутте, и просила подсказать сюжет для балета из индусской жизни. Тагор ответил ей, прислав одну из своих поэм, которая, как он считал, могла бы дать Павловой пищу для раздумий. Он приглашал русскую балерину к себе в гости, надеясь более подробно обсудить вопрос о сюжете при встрече. Павлова сожалела, что не смогла воспользоваться любезностью человека, почитаемого всей страной. Для индусов он был национальным гением. Тагор жил далеко от Калькутты, там же была и его школа. А гастрольные обязательства влекли балерину и ее труппу в города, расположенные в стороне от дома Тагора.

Индия, ее красота и необычность так захватили Анну Павлову, что она создала балет на индийский сюжет.

Павлова старалась анализировать, понять, почему сегодня танцевалось легче, вдохновенней, чем вчера. И поэтому всегда была готова ответить на вопрос друзей, журналистов или своих учениц, что получилось в танце отлично, а что только хорошо.

Когда она чувствовала себя достаточно сильной и способной сделать любое па, Павлова безотчетно отдавалась творческому импульсу. Пройдя отличную школу и в училище, и на сцене, балерина могла позволить себе отдаваться вдохновению, не думая уже о технике. «Вдохновенно», «по-новому», «неповторимо» — эти слова всегда мелькали в газетах и журнальных статьях, посвященных выступлениям Анны Павловой. А вот что она писала сама о себе: «В разных странах за границей говорили, что в моих танцах было что-то

„новое“. Но все, что я сделала в этой области, было убеждением и стремлением подчинить физические элементы танца психологической концепции. На танец я всегда пыталась накинуть воздушное покрывало поэзии, очарование которой заслоняло бы механический элемент. Часто случается, что, танцуя, я импровизирую, особенно если данный танец меня увлекает и вдохновляет. С палитры хореографии я беру ту краску, которая в тот момент больше всего подходит к моему настроению. Я всегда стараюсь даже ничтожнейшей мелочи придать наибольший эффект. Вот этим-то путем я и создаю впечатление, быть может, полной новизны. Насколько я сама могу судить, в этом заключается главный „секрет“ моего искусства).

Но были самые особые танцы, в которых балерина за две-три минуты на сцене «проживала», кажется, целую жизнь. Так было с «Умиравшим лебедем», «Бабочкой», «Вальсом-Каприс».

Павлова понимала, что человеку постоянно нужно что-то, что давало бы душе отдых, новый заряд бодрости. И она несла людям вдохновение.

XV. Последние встречи

Преследовать безостановочно одну и ту же цель — в этом тайна успеха.

А. Павлова

Молодая индуска Комалата Баннерджи, пианистка и композитор, давала в столице Британии концерты индийской музыки. Уже первая встреча Павловой с Баннерджи оказалась для обеих приятной, и вскоре они увлеклись идеей показать лондонцам танец «Индусская свадьба», К этой работе Комалата привлекла тогда еще никому не известного Удай Шанкара — танцора, учившегося в королевском Колледже искусств. Он не только помог поставить «Индусскую свадьбу», но и предложил еще танец на сюжет «Радха и Кришна». Он же стал партнером Павловой в этом колоритном танце, воспроизводившем индийскую любовную идиллию.

В сентябре 1923 года труппа Павловой показала на сцене театра Ковент-Гарден балет «Восточные впечатления». Анна Павловна работала над ним с истинным вдохновением. Дандре изо всех сил старался поддержать увлечения балерины и широко рекламировал новый спектакль. Зрители принимали его доброжелательно, но без энтузиазма. Слабее других восточных сюжетов выглядели «Фрески Анджанты». И неудивительно. Иван Николаевич Хлюстин, старый опытный хореограф, шел в балете от стереотипных на классического танца. Взятая им для балета музыка Черепнина, естественно, и не располагала ни к каким новшествам, не передавала колорита индийской музыки.

Павлова и сама видела, что «Восточные впечатления» получились менее интересными, чем ей хотелось бы. Балерина нервничала и, чтобы заглушить нараставшую в душе неудовлетворенность, торопилась с поездкой в Америку. Может быть, надеясь, что американской публике экзотика будет ближе, понятнее. Впрочем, внутренняя тревога росла и оттого, что Павлова давно не была на родине, встречалась с русскими друзьями случайно, на пароходе или в отеле, давно не танцевала целый русский балет...

Турне по Америке с коротким перерывом в 1925 году для отдыха оказалось последним посещением Соединенных Штатов Анной Павловой. Сезон 1926 года ознаменовался постановкой «Жизели» в Чикагском театре. Можно думать, что Павлова обратилась к своей коронной роли, желая вернуть себе уверенность и радость танца после скромного успеха «Восточных впечатлений» в Лондоне. Если так, то она могла еще раз убедиться, что ни возраст, ни усталость не умилили ее гениального дарования.

В середине октября 1924 года Дандре, остававшийся в Лондоне, сообщил Павловой, что долгожданное свидание матери с дочерью разрешено. Любовь Федоровна спрашивает: «Когда Нюрочка будет дома?»

Одно это детское, давно уже никем не произносившееся имя мгновенно перестроило все планы, намерения и чувства Анны Павловны. Она поспешила на «Мавританию» — гигантский скороходный пароход, который как раз отправлялся в Лондон из Нового Света. Когда мы куда-либо торопимся, то всегда кажется, что время движется чрезвычайно медленно. Вот так и это путешествие показалось Анне Павловне испытанием на выносливость. Пять дней и в особенности ночей ее одолевали воспоминания. Они воссоздали всю ее жизнь с такой полнотой и красочностью, что, встретившись наконец — а в разлуке прошло более десяти лет, — мать и дочь заговорили так, как будто виделись накануне.

Любовь Федоровна приехала из Советской России.

На сцене бывшего Мариинского театра по-прежнему давали балеты «Дон-Кихот», «Лебединое озеро», «Раймонду». Новым был зритель, к удивлению некоторых старых театральных деятелей, умеющий радоваться, глядя на веселую, задорную испанку Китри, и сострадать любящей Одетте. В спектаклях этих танцевали артисты, которые хорошо помнили на петербургской сцене Раймонду и Жизель Павловой. Но были и молодые — Елена Люком, Елизавета Гердт, Алексей Ермолаев, лишь слышавшие от своих педагогов, товарищей по сцене о неподражаемом танце великой балерины. Новый зритель ждал новых спектаклей, в которых звучала бы героическая тема, отвечающая духу времени. И артисты были уже близки к осуществлению современных спектаклей. Много работал в этой области старый знакомый Анны Павловой — Федор Васильевич Лопухов. Да, на родине русской балерины шла грандиозная перестройка культурной жизни страны.

Анна Павловна просила Любовь Федоровну погостить в Айви-Хаузе подольше, но та замахала руками.

— Что ты, что ты! — всполошилась она. — Да зачем мне тут долго жить? Там у меня и квартира и знакомые. Случись здесь что, тебе и приехать будет некуда.

Любовь Федоровна ходила по Айви-Хаузу и все удивлялась:

— Какой пруд в саду с белыми лебедями! А фазан-то, фазан во дворе, все заглядывает в окна! Если увидит кого-нибудь в комнате, стучит клювом — не то здоровается, не то напоминает, что пора кормить птиц.

Анна Павловна показывала свое хозяйство, мать повторяла:

— Красота-то какая, Нюрочка! Красота какая у тебя!

— Так оставайся и живи с нами!

— Нет уж, Нюрочка, не уговаривай. Я тут чужая. На Родине и скромный достаток кажется счастьем.

Она хотела знать название всякой вещи, каждого цветка и, когда Анна Павловна ей отвечала, просила повторить трудное слово несколько раз или лучше написать на записочке.

— Да зачем тебе, мамочка?

— А как же? Стану рассказывать дома, а как называется — не знаю. И не поверят, что сама видела.

Так, с полным карманом записочек и с целым чемоданом подарков уехала она домой, в Россию, рассказывать о необыкновенной и трудной жизни Нюрочки в Лондоне. Когда очутилась снова в России, Любовь Федоровна вздохнула свободно. Счастьем было для нее повидать дочь. Но не меньшей радостью оказалось теперь ходить по улицам родного города, где все говорят на понятном, русском языке, где соседи хотя и живут в тесноте, но всегда готовы прийти на помощь, посочувствовать в беде; радушно приглашают в гости и выкладывают на стол все, что есть в доме съестного. Нет, русское гостеприимство не выдумка, с этим чувством русский человек будто рождается.

Свидание с матерью приободрило Анну Павловну. Ей было радостно сознавать, что есть у нее заветный уголок на земном шаре, любимый и близкий сердцу, помнят ее в Мариинском театре, будут счастливы видеть прежнюю Аннушку старые друзья — Лопухов, Тихомиров, Вазем...

Новый, 1925 год встречали в Нью-Йорке. В день праздника, как обычно, было два

спектакля. И Павлова, и артисты ее труппы изрядно устали. Но у праздника есть и сюрпризы, и один из них — многочисленные письма.

Среди новогодней почты Анна Павловна заметила знакомый почерк, это письмо вскрыла первым. Оно от Михаила Фокина. Павлова обрадовалась поздравительной открытке. Значит, недоразумение между ними забыто. Она хорошо помнила горькое чувство от письма Фокина, полученного в мае 1924 года.

«Многоуважаемая Анна Павловна! — холодно писал Фокин другу юности. — ...Придя теперь на Ваш спектакль, я был поражен, во-первых, описанием в программе того, как возникла „Шопениана“. Ни слова о создателе этого особого, бессюжетного классического балета. Ни слова о том, кто боролся за благородную линию тальониевского балета, за длинные тюники и танцы, очищенные от акробатизма. Ни слова о Фокине. На программе Вашей сказано о содружестве трех русских художников — Глазунова, Павловой и балетмейстера... Хлюстина.

Когда поднялся занавес, под музыку Шопена, при лунном свете, на пальцах плавали Сильфиды... ну, вижу: взяла не только название балета, взяла всю прелесть идеи. Всюду влияние моей «Шопенианы»...

...Смотрю в афишу и вижу, что мой вальс сочинен г. Хлюстиным!

Зачем это Вам понадобилось, Анна Павловна? Всю Вашу артистическую жизнь Вы не переставали исполнять мои сочинения. Начало Вашей карьеры было связано с моею деятельностью. Разве все это нисколько не обижает Вашу совесть, и Вы чувствуете себя свободной поступать так с моим творчеством?

Я буду очень благодарен, если Вы объясните мне Вашу точку зрения по этому вопросу. Искренне уважающий Вас М. Фокин».

Несколько раз с болью перечитала это письмо Анна Павловна. Вдруг ярко вспомнились дни юности, долгие творческие споры, самое первое исполнение фокинского вальса... Теперь он руководит своей студией в Нью-Йорке. Давно они не виделись и даже не писали друг другу. Отчего же так случается, что, казалось бы, самая бескорыстная и святая дружба юности отходит на второй план?! Второпях живя, годами не вспоминаешь о людях, с которыми пережил самые светлые минуты жизни?! Второпях же, без умысла, иногда обижаешь их...

«Дорогой Михаил Михайлович! — отвечала она вскоре Фокину с прежней ласковостью. — Мне очень больно было, что Вы могли предположить хотя бы на минуту, что я могу сделать по отношению Вас что-нибудь недоброжелательное. Я никогда ничего не проявляла к Вам, кроме самого глубокого уважения, и Ваш талант служил для меня предметом почти благоговейного почитания. Да это ведь так естественно. Все начало моей карьеры связано с началом Вашего творчества. Во всех частях света, где мне пришлось бывать, Ваше имя было первым на моих устах, и иметь его на моих афишах было всегда для меня честью.

Вы совершенно правы указать на то, что Ваше имя должно было быть упомянуто при исполнении Вашего вальса. Но упущение это было сделано не с какой-нибудь целью, а просто, надо сознаться, по недоразумению, так как каждый раз, когда я исполняла Ваш вальс отдельным номером, Ваша фамилия, как его автора, всегда упоминалась.

«Шопениана» была поставлена в 1912 году И.Н. Хлюстиным для «Grand Opera», а затем он поставил и для моего американского турне в 1913 году. Первоначально Вашего вальса там не было, затем я как-то вставила его в этот балет. Так оно и осталось. Но Ваше имя не было упомянуто.

Еще раз извиняюсь, если я Вас невольно огорчила, но я думаю, что Вы поверите искренности моего объяснения.

Вы правы и в том, что в вальс внесено мною незначительное изменение. Но это вызвано было необходимостью танцевать иногда на очень маленьких сценах.

Преданная Вам А. Павлова».

Неожиданный для корреспондентов обмен письмами после долгих лет молчания

привел обоих к встрече в Нью-Йоркской студии Фокина.

Михаил Михайлович после письма Павловой поинтересовался, устранила ли Павлова ошибки в программах концерта и в рекламах. Все было исправлено с извинениями за допущенную раньше небрежность. Фокин поблагодарил короткой запиской с добавлением: «Я был бы очень рад встретиться с Вами в нашей студии, с которой, как мне передавали, вы хотели бы познакомиться!»

Анна Павловна действительно чрезвычайно интересовалась появлением новых танцевальных школ во многих уголках мира, особенно руководимых русскими балетмейстерами и танцовщиками.

И вот встреча Фокина и Павловой состоялась. Постаревший друг юности и учитель смотрел на Анну с изумлением: ей исполнилось сорок пять лет, но она была по-прежнему хороша собой и стройна, на лице нельзя было заметить ни единой морщинки.

— Тальони и Фанни Эльслер танцевали до пятидесяти лет. Уверен, что вы превзойдете их! — сказал Фокин с прежней искренностью. — Я видел вашего «Лебедя». Это не только приятное для глаз развлечение, а трогательное искусство! Оно бессмертно!

Газеты и афиши называли турне Павловой 1925—1926 годов по Соединенным Штатам прощальным. Зрители считали, что это обычный рекламный трюк. Никто из публики не заметил, как к концу выступления артистка утомлялась. Едва опускался занавес, Павлова чуть не падала от усталости. Приближение конца сценической жизни для Павловой казалось хуже самой смерти, и она суеверно надеялась, что умрет раньше, чем покинет сцену.

За концертами по Америке последовало первое после войны турне по Европе. Приехали в Берлин. Павлова вспомнила свое пребывание в Германии в 1914 году, накануне войны, когда вынуждена была срочно покинуть враждебную страну.

И у многих членов труппы на душе было беспокойно.

— Не люблю Германию, — говорил и Алджеранов. — Брата убили на войне, наш дом разбомбили в Лондоне. Забыть нельзя!

Выступали в Королевском оперном театре. Репетиции проводили на большой крытой веранде. На стеклянную крышу, как слезы, падали капли дождя с высоких деревьев, и всем было безрадостно.

Анну Павловну интересовала новая школа хореографии, лучше всего представленная в оперных танцах. Глядя на балет в Дрезденском театре, она с гордостью заметила:

— Все это — отказ от условности классического танца и приближение его к истории, жизни — Фокин делал еще в 1910 году. Но тогда на императорской сцене ему не разрешили поставить новые танцы.

Оставляя театр, она сказала провожавшему ее Алджи:

— Жаль, что у них нет хороших хореографов, как у нас в России, чтобы показать классику. Но вообще они делают успехи против того, что я видела здесь до войны, при кайзере!

В это время в Берлине снималась датская киноартистка Аста Нильсен. Она интересовалась Павловой и бывала на ее спектаклях. Анна Павлова, как казалось киноактрисе, отличалась от своих соотечественников. Наблюдая Павлову в кругу знакомых, Нильсен отмечала ее замкнутость и молчаливость.

Но в театре, на сцене, Павлова всех завораживала, и «все невольно мысленно преклоняли перед ней колени». Танцовщицей несравнимой называла Нильсен гениальную Анну Павлову.

Да, Павлова оберегала себя от тесного общения с русскими эмигрантами, бежавшими за границу после революции. Она и не понимала многих из них и не хотела, чтобы к ней относились как к эмигрантке. Она продолжала считать себя принадлежащей России и верила, что еще вернется на Родину.

Творчество Анны Павловой имело огромное воздействие на развитие искусства танца. Оно способствовало утверждению ведущей роли русской балетной школы в мировой хореографии. А сама балерина оставалась все тем же простым, вспыльчивым, нетерпеливым,

добрым, наивным человеком.

Такой она явилась в Париж в 1926 году.

Спектакли Павловой должны были проходить в Театре Елисейских полей. Анна Павловна узнала адрес Трухановой и отправилась в Сен-Жермен, предместье Парижа, в сорока минутах езды по старой железной дороге, первой, построенной во Франции.

С вокзала Павлова вышла на площадь, где чинно сидели на высоких козлах своих допотопных колясок извозчики. Она подошла к ближнему из них, назвала адрес. Тот сказал:

— Знаем, мы всех тут знаем. Каменный домик с огородом, старый, старый, я еще не родился, он уже стоял... А они сами разводят шампиньоны и на рынке продают. Хорошее дело, прибыльное.

— Да это, верно, не те господа! — изумилась Анна Павловна. — Он генерал, граф... И шампиньоны! Не может быть!

— А вот сами увидите! — рассмеялся извозчик и, хлестнув кнутом лошадь, высокую и худую, довольно скоро подвез недоверчивую пассажирку к каменному, действительно старому домику с огородом.

Расплатившись, Анна Павловна двинулась к дому, но извозчик остановил ее:

— Да куда вы пошли, мадам! Вон они, в огороде оба!

Действительно, Алексей Алексеевич и Наталья Владимировна, наклонившись к грядкам, что-то делали, не обращая внимания на окружающих. Встретились трогательно. Анна Павловна тут же захотела присоединиться к их работе.

— Ну куда вам в туфельках на каблучках — да возиться с лопатой! Пойдемте в дом, здесь вы только уморите себя и перепачкаетесь! — уговаривала ее Наташа.

— Нет, нет, — протестовала Анна Павловна, — увидите! Во-первых, я крепкая, а туфель не жалко. Они рваные. У меня всю жизнь рваные туфли. Это плохая примета, правда?

Павлова знала множество примет, которым она, правда, не слишком доверяла, но на всякий случай их всегда вспоминала, что к чему в природе и в жизни человека.

Ловко она вскопала грядку и, отдыхая с лопатой в руках, вдруг повернулась к розовому кусту и серьезно сказала:

— Знаете, друзья, когда этот куст умрет — умру и я. Это так, вот увидите!

Вошли в дом. Обрадованная встречей с людьми, своими, русскими, Анна Павловна пришла в веселое настроение и начала рассказывать о своих кругосветных путе-шестзиях. Об успехах она говорила мало, как о чем-то обычном и известном всем. С сожалением отметила, что ее не зовут на Родину.

— А вы не торопитесь, — сказал Алексей Алексеевич и сослался на себя. — Я не по своей воле нахожусь в Париже. Но вот посмотрите...

Он вынул из кожаного портфеля и развернул вчетверо сложенную бумагу с ясным и торжественным гербом СССР, адресованную ему, Игнатьеву, как бывшему военному агенту во Франции и подписанную полномочным представителем СССР во Франции Л. Красиным.

Анна Павловна взяла из его рук бумагу и долго рассматривала герб с венком из пшеничных колосьев, окружавшим земной шар.

— Так вот, — закончил он, — эту бумагу Красин вручил мне пятнадцатого января прошлого тысяча девятьсот двадцать пятого года, тогда же я передал ему все дела и все деньги царского посольства... Теперь у нас уже идет к концу тысяча девятьсот двадцать шестой год... Но на работу меня не берут, в Россию пока не приглашают, и мы разводим шампиньоны, благо Наташа купила дом с подвалом, в котором только и можно, что разводить грибы...

— Что же нам делать?

— Ждать. Дойдет очередь и до нас, и нас позовут в новую Россию.

— Вот на это как раз я менее всего способна!

— Ах, Анна Павловна, — вступила в разговор Наташа. — Мы ждали так долго, уже осталось потерпеть совсем немного. Поэтому давайте пить кофе!

В этот приезд, после стольких лет разлуки, хозяева нашли гостью более, чем всегда,

нервной, усталой, даже как будто постаревшей. Наталья Владимировна с мужем начали уговаривать Павлову поехать куда-либо по-настоящему отдохнуть.

— Что вы, что вы! — испугалась она. — Как это возможно! Я должна работать весь год. У меня на руках труп. Распустить ее — значит уплатить всем громадную неустойку. Разве Дандре допустит до этого! Чтоб набрать потом труп, нужно потратить еще два-три месяца, переставлять номера, перешивать костюмы, терять на полгода ангажементы... Это немыслимо! Нет, нет! Если я не имею времени жить, то уж умирать должна только на ходу, на ногах...

К вечеру она заторопилась на поезд, боясь опоздать к спектаклю, и уехала.

А Игнатьев и Труханова дождались в 1936 году вызова в Советскую Россию и отправились на Родину.

XVI. Неумирающий лебедь

Когда я ребенком бродила среди этих сосен, я думала, что успех — это счастье. Я ошибалась. Счастье — мотылек, который чарует на миг и улетает.

А. Павлова

Стоял май 1930 года. Европейские гастроли Павловой заканчивались в Париже в Театре Елисейских полей. Для первого выступления Анна Павловна назначила «Жизель», свою любимую роль. У касс театра медленно двигалась очередь парижан; они были готовы получить любое место, лишь бы увидеть Павлову. Одним из таких счастливых оказался не парижанин, а русский художник, Георгий Дмитриевич Лавров. Три года назад он приехал в Париж по командировке Народного комиссариата просвещения совершенствоваться в скульптуре у выдающихся французских мастеров. Он посещал мастерские Майоля, Деспю и Помпона, учился у Бушара, Ландовского и Бурделя. Он делал успехи и становился мастером со своим стилем.

В юности Лавров мечтал стать врачом и поступил на медицинский факультет Томского университета. Захваченный событиями Великой Октябрьской революции, он оставил университет, пошел добровольцем в Красную Армию и сражался с контрреволюцией до конца гражданской войны. Дальневосточный краевой комитет послал красного партизана в Москву учиться, оценив его скульптурные портреты героев-красноармейцев. Москва командировала художника во Францию.

Павлова в своей коронной роли потрясла воображение Лаврова. Он отправился к импресарию Павловой, Левитову, и, представившись ему, сказал, что хотел бы сделать скульптурный портрет Павловой.

— Это абсолютно исключено, — ответил Левитов, к которому очень часто являлись художники с такими же просьбами. — У Павловой расписана каждая минута, мы не можем превращать театр в ателье. И потом мы вас совсем не знаем...

— Может быть, вы сначала познакомитесь с моими работами? — не сдавался скульптор.

— А где ваша мастерская? — поинтересовался импресарио на всякий случай.

Лавров дал адрес, еще не теряя надежды. Левитов подумал и сказал:

— Завтра в одиннадцать утра зайду к вам.

Всю ночь Лавров работал над маленькими скульптурами Павловой в роли Жизели, имея перед собой единственную фотографию на театральной программке. К приезду Левитова скульптор поставил три эскизно вылепленные скульптуры на видном месте своей скромной мастерской. Ожидание всегда тягостно, время, казалось, остановилось.

Наконец часы пробили одиннадцать. Деловые люди любят точность — с последним ударом часов появился Левитов. Его натренированный взгляд выхватил из множества работ скульптора павловскую Жизель.

— Очаровательно! — воскликнул он. — Но когда вы успели?
— Ночью мне хорошо работалось, — признался скульптор.
— Прекрасно! Ждите моего звонка и никуда не уходите... — без дальних слов заключил свой визит импресарио, записывая телефон Лаврова.

Скульптор не успел проглотить свой утренний кофе, как раздался звонок:

— Мигом хватайте такси и привозите скульптуры в Театр Елисейских полей!

Георгий Дмитриевич так и поступил.

Павловой в уборной еще не было. Он поставил статуэтки на зеркальный столик и отправился в контору ждать.

Минут через десять прибежал служащий в театральной ливрее и сказал, что Павлова просит к себе русского гостя.

Сопровождаемый служащим, Георгий Дмитриевич остановился около уборной балерины и неуверенно постучал. Женский голос ответил:

— Войдите!

Едва он закрыл за собой дверь, Павлова радостно бросилась ему навстречу.

— Спасибо! — благодарила она. — Спасибо, милый. Так хорошо меня никто не лепил... Скажите, что вам нужно для работы, и я все сделаю.

Удивительные и неожиданные события этого дня показались Лаврову сном. Оправившись от волнения, он отвечал:

— Мне хочется вылепить вас с натуры... Разрешите видеть вас как можно чаще... Позвольте бывать на спектаклях, чтобы я мог делать зарисовки...

Павлова обратилась к Левитову, находившемуся при этом разговоре:

— Прошу вас предоставить господину Лаврову пропуск на все спектакли и репетиции. Пропускайте его за кулисы, когда он пожелает... Но позированию я не могу уделить много времени, — как бы извиняясь, сказала она Лаврову. — Я буду заходить к вам при малейшей возможности...

Возвратившись к себе, художник, забыв о бессонной ночи, сразу же принялся лепить портрет Павловой. Теперь ежедневно его видели в театре.

Однажды Георгий Дмитриевич показал ей портрет, работал он над ним две недели. Увидев живую Павлову рядом со скульптурой, он попросил Павлову о специальном сеансе, чтобы «уточнить» небольшие детали.

Однако скульптура настолько понравилась Павловой, что она запретила художнику прикасаться к ней.

— Вы изобразили меня такой, какой меня знает публика на сцене, — пояснила она. — А видеть меня такой, какая я в жизни, право, никому не интересно...

Закончив гастролы в Париже, Павлова как-то зашла в мастерскую, но позировала недолго и неожиданно попросила:

— Пойдемте в русский ресторан... Очень хочу гречневой каши!..

— Неужели это такая редкость в вашем меню, что надо идти в ресторан?

— Еще какая редкость, — с невеселой улыбкой проговорила балерина. — Мы едим не то, что нам нравится, а то, что разрешает врач. Но сегодня... Гастроли окончились. Хочется хоть один раз хорошо поесть...

Отправились к «Доминику», куда часто заглядывали русские.

— Очень скучаю по России, — говорила она.

— Так за чем дело стало?! Поезжайте!

— Поехала бы не задумавшись!.. Но это от меня не зависит. Что станет с моей труппой? К тому же мною распоряжаются за моей спиной импресарио, менеджеры... Сейчас едем на отдых в Ниццу, а в будущем году в это же время буду снова танцевать в Париже...

В августе начинались репетиции для очередного турне по Европе, и Павлова вернулась в Англию. Благодаря деловой хватке Дандре артисты труппы заранее знали, какие гастролы их ожидают: Виктор Эммануилович печатал сообщения об этом на программах всех знаменитостей, гастролировавших в лондонских театрах.

Перед отъездом в отпуск Анна Павловна отправилась па один из таких концертов. Взявши в руки программу, она прочитала о порядке гастролей на ближайший сезон 1930/31 года, планируемый ее мужем. Как импресарио своей жены он уже давно перестал советоваться с нею.

Встречаясь наутро в репетиционном зале с сотрудниками, она с горькой улыбкой выбросила из сумки смятую программу и сказала Алджеранову:

— Когда я, только что вернувшись из поездки, вновь вижу на программе, что мне предстоит, я чувствую себя рабой!

«Павлова редко жаловалась, — подчеркивает Алджи, — и потому ее слова прозвучали особенно грустно».

Балетные спектакли в Европе предполагалось начать с Голландии, где год назад Павловой было оказано особенное внимание. Она с юмором вспоминала трогательно-смешную заботу об артистках. В театре, во время репетиций, всем подавали на сцену кофе с пирожками. Пришлось деликатно попросить отменить этот приятный обычай: и время терялось, и прерывались занятия.

Сюрпризом для павловцев оказался сказочный обычай страны, с которым они познакомились в Утрехте. Театр был анекдотически пуст перед спектаклем: всего человек сто вместо сотен и тысяч. Разгневанный Дандре побежал к директору узнать, что случилось.

— Дорогой мой, — смеясь, воскликнул тот, — замерзли каналы, и вы не можете рассчитывать на появление зрителей в театре: ведь это первый лед, и сама королева будет сегодня кататься на коньках!

Все это было так похоже на русские святки с морозами, коньками, санками, елками, что Анна Павловна, как в детстве, почувствовала себя счастливой. Тут же она заявила, что непременно будет кататься на коньках по каналам в следующий приезд, непременно зимой.

Но жизнь, судьба, назовите это как хотите, распорядилась по-своему...

Первый раз за много лет Анна Павлова пропустила спектакль.

Этот факт всполошил журналистов.

Газеты Голландии коротко сообщали: «Павлова прибыла сюда в субботу 17 января из Парижа в свое последнее кругосветное турне. В поезде, возвращаясь с Ривьеры, она простудилась...»

Врачи не советовали ей ехать в Голландию. Там климат сырой и холодный, простое простудное заболевание может осложниться, говорили они.

Но ее труппа уже находилась в Гааге, и ей думалось, что русскому человеку зимние холода, замерзшие каналы и коньки помогут лучше Ниццы и Ривьеры. В Париже она только переехала с одного вокзала на другой и даже не побывала в Сен-Жермене у своих друзей.

— И к смерти она подошла с той же головокружительной быстротой, с какою жила и носилась по сцене! — заметила Труханова, с замиранием сердца следившая за газетными сообщениями о болезни Павловой.

В первоначальное сообщение из Гааги о том, что Павлова пропускает спектакль из-за болезни, никто не поверил. Еще в Мариинском театре, несмотря на категорическое запрещение врача, больная, она танцевала, заявив, что берет ответственность на себя. Павлова всегда танцевала, игнорируя не только грипп, насморк, но даже повреждение связок.

Воспаление легких перешло в гнойный плеврит. У постели Павловой днем и ночью дежурили врачи. Иногда к больной возвращалось сознание, и она беспокойно спрашивала:

— А моя труппа? Что с нею?

Последний раз, приподнимаясь на постели, как будто готовясь встать, она отчетливо и строго, как всегда распоряжалась, сказала:

— Приготовьте мой костюм Лебедя.

То была холодная ночь 23 января 1931 года.

Одному из организаторов английского балетного «Общества Камарго», Филиппу Ричардсону, посчастливилось при распродаже личного имущества Павловой приобрести

шкатулку для драгоценностей, подаренную балерине в 1913 году ее ученицами.

Ричардсон отдал эту шкатулку Королевской академии танца в качестве премии для ежегодного конкурса группового танца, которые назывались Конкурсы на шкатулку Павловой. Проводились они несколько лет подряд. Осматривая бесценную покупку, Ричардсон в одном из ее ящичков нашел шесть серебряных сердечек, очевидно, по одному от каждой ученицы Павловой, принимавших участие в подарке. Победитель конкурса получал одно из сердечек.

О Павловой писали очень многие, и в России, и в других странах, где она выступала. Но, по признанию Дандре, глубже и полнее всех Павлову понимала все же русская публика, и самую верную оценку искусству балерины мы находим у русских критиков.

Михаил Фокин откликнулся на смерть Анны Павловой статьей, где определил место Павловой в мировом хореографическом искусстве, да и в жизни каждого художника сцены, кто хоть раз соприкасался с нею. Глубокий след оставило искусство этой великой русской балерины в душах сотен тысяч людей, видевших ее на сцене.

«Тяжело. Невыразимо тяжело на душе!

Умерла Павлова, — писал старый друг и партнер Анны Павловой.

...Кто не знал ее? Кто ее не любил?

Все русские гордились ею. Для балета, для всех танцующих она была идеалом. Для художников, композиторов, для балетмейстеров она была вдохновением.

Бесконечно любовались мы Павловой в «Умирающем лебеде». Волновала, до слез трогала она своим изображением смерти. Но в то же время хорошо, радостно было на душе, и казалось, что бессмертна красота, бессмертно великое искусство и нет ему конца.

...Павловой нет, нет ее искусства. Но влияние ее осталось. Павлова будет мечтою многих поколений, мечтою о красоте, о радости движения, о прелести одухотворенного танца...»

ЕКАТЕРИНА ГЕЛЬЦЕР

I. Артистическая семья

Искусство — это красота, а красота разлита во всем мире...

В. Тихомиров

В середине шестидесятых годов прошлого века в старом московском доме, принадлежавшем некогда Голицыну, торжественно открылся Артистический кружок. Высокие окна гостиных, находящихся в бельэтаже, выходили па Большую Дмитровку с одной стороны, на Театральную площадь — с другой; из окон самого вместительного зала был виден Охотный ряд. Когда устроители общества снимали это помещение под кружок, надеялись, что расположение дома в центре, близость Большого и Малого театров, университета, Благородного собрания позволит артистам, писателям, художникам, музыкантам постоянно видаться. Московская интеллигенция давно поговаривала о необходимости иметь нечто вроде клуба.

Почти каждый вечер в доме на Дмитровке звучала музыка или разыгрывались пьесы, обсуждались новые стихи. Кто-то выставял свои картины, кто-то читал лекции.

Чтобы обойти монополию Императорских театров, запрещавшую частные публичные спектакли в Петербурге и Москве, представления Артистического кружка назывались «семейно-драматическими вечерами». Позже удалось добиться необходимого разрешения. Свое искусство показывали здесь Стрепетова, Рыбаков, Писарев, Пров Садовский; младшее поколение — Михаил Провович Садовский, Ольга Осиповна Садовская, Владимир Александрович Макшеев.

В осенние вечера, когда улицы Москвы казались совсем черными от тоскливого,

идушего целый день дождя и грязных булыжных мостовых, в уютной белой гостиной Артистического кружка, за круглым столиком, случилось, вели неторопливую беседу Петр Ильич Чайковский и Александр Николаевич Островский, Василий Федорович Гельцер, Михаил Провович Садовский. Гельцер, где бы он ни появлялся, всюду привлекал внимание своей наружностью: гладко выбритое, красивое лицо, стройная фигура, изящество и своеобразие, сквозившие в походке, жестах, выдавали в нем танцовщика. Большие глаза светились умом.

Старшим среди четырех был Островский. Его хорошо знала вся Москва. По поводу пьесы «Свои люди — сочтемся», первоначально названной «Банкрот», В.Ф. Одоевский писал в одном из писем: «Я считаю на Руси три трагедии: „Недоросль“, „Горе от ума“, „Ревизор“. На „Банкроте“ я ставлю номер четвертый».

Михаил Провович Садовский, сын известнейшего артиста Малого театра, человек по природе мягкий, добрый и вне сцены удивительно застенчивый, казался не знавшим его людям сухим и гордым. Но с друзьями был всегда сердечным и открытым.

Гельцера и Садовского связывала глубокая и крепкая взаимная симпатия. Оба выросли в обстановке страстных споров о русском театре, оба с детских лет были приучены видеть в труде цель жизни. А широта интересов, рожденная постоянным стремлением к самообразованию, воспитала в них уважение к чужому мнению и умение горячо отстаивать свои принципы. Имело значение и то, что у них было не только одно начальство — контора Императорских театров, но и один зритель — спектакли Малого театра нередко шли в помещении Большого.

Если Михаилу Прововичу предстояло играть какую-нибудь роль, где герой должен быть ловким, пластичным, безукоризненно элегантным, он приходил к Гельцеру и просил показать этого «молодца». Присаживался в уголок дивана и смотрел на Василия Федоровича со стороны. И оба с увлечением искали пластику образа... Вспоминая знакомых, которые могут быть похожи на героя, Василий Федорович начинал подбирать ему походку — ходил медленно, быстро останавливался, принимал разные позы, по-разному брал со стола одну и ту же вещь...

Доводилось и Василию Федоровичу наблюдать за Садовским, как тот вживается в персонаж какой-нибудь пьесы, и сравнивать, а как он сам сыграл бы эту роль. Садовский был уверен, что главное — постичь основную мысль, общую идею пьесы и существо сценического образа. Учиться приходится всю жизнь. И лучше у гениальных актеров, например у Щепкина.

Кто же не знал в те времена имя Михаила Семеновича Щепкина! Попав в 1822 году после скитаний по провинции в бывшую российскую столицу, Михаил Семенович нашел здесь широкий круг прогрессивно мыслящей интеллигенции. Он быстро сблизился с учеными, писателями, художниками, критиками. Когда в 1853 году Москва отмечала тридцатилетие сценической деятельности любимого актера, на торжественный обед в честь Михаила Семеновича съехалась уйма народу. Его приветствовали бурно, восторженно. Он же скромно подчеркнул, что все, что москвичи находят в нем достойным какой-либо похвалы, принадлежит Москве, тому высокоинтеллектуальному обществу, которым Москва всегда отличалась. Не будучи студентом университета, он с гордостью отметил, как многим обязан Московскому университету, его преподавателям, которые научили его мыслить и глубоко понимать искусство...

Воспитанник Московской театральной школы, Гельцер ежедневно встречался со слушателями драматических классов. Вот тогда-то и решил Василий Гельцер поучиться мимическому искусству у Щепкина. На занятиях великого актера Гельцер внимательно прислушивался ко всем замечаниям, которые тот делал его будущим коллегам.

Если Щепкину нездоровилось и он не мог прийти в школу, то приглашал молодых людей к себе домой. Гельцер хорошо знал дом на 3-й Мещанской улице: одноэтажный, в стиле московских особняков середины прошлого века. Семь окон глядели на улицу, четыре пилястры подпирали карниз. В гостиной, светлой и просторной, принимали гостей,

устраивали вечера с декламацией, домашними музыкальными концертами. Уютный кабинет хозяина выходил окнами во двор, которые светились до глубокой ночи, — Щепкин работал.

Когда Василий Гельцер близко познакомился с Михаилом Семеновичем, тот был уже пожилым человеком. Лучших своих друзей потерял артист: Грановского и Аксакова, Белинского и Гоголя. Вынужден был оставить Россию Герцен. А Щепкин по-прежнему работал ежедневно и усердно. И так же была легка его походка, красива крупная голова с высоким открытым лбом, прекрасно доброе лицо с пронизательными серыми глазами.

Позже, когда Василий Федорович сам стал признанным артистом и педагогом, он не раз вспоминал слова Щепкина: истинный актер может играть роли и комические и драматические. И так же, как недавно Щепкин говорил ему, теперь он повторял своим ученикам: «Репетиция, лишняя для нас, никогда не лишняя для искусства». В 1872 году Садовского-старшего, Прова Михайловича, не стало. Многие роли в новых пьесах Островского перешли к Михаилу Прововичу. Его искусство было отмечено правдивостью, благородной простотой, задушевностью, драматизмом. С блеском Садовский читал с эстрады очерки и рассказы своего сочинения, ведь он великолепно знал быт старой Москвы. Соперничать с ним мог только Федор Иванович Горбунов. Секрет его популярности видели в том, что Иван Федорович постиг саму душу русского человека и был всем понятен, а потому дорог.

Деятельным членом Артистического кружка, близким человеком у Садовских и Гельцеров был и Алексей Николаевич Плещеев, поэт-демократ, знакомый Некрасова, Салтыкова-Щедрина и Тургенева, Рубинштейна и Чайковского. Его литературные вкусы и демократические идеи определенным образом влияли и на формирование эстетических принципов молодого артиста балета.

Большая семья Гельцеров отличалась искренней преданностью театру.

Брат Василия Федоровича — Анатолий Федорович, — получив художественное образование, стал художником-декоратором Большого и Малого театров. Скромный и сердечный человек, он снискал искреннюю любовь окружающих, а его талантливое оформление спектаклей: «Гамлет», «Виндзорские кумушки», «Рюи Блаз», «Орлеанская дева» в Малом театре и «Жизнь за царя», «Дубровский», «Спящая красавица» в Большом — было достойно оценено зрителями, прессой и актерами.

Федор Федорович Гельцер жил в столице и был известным учителем балльных танцев.

С театром связала поначалу свою жизнь и старшая сестра Василия Федоровича — Вера Федоровна. Она успешно училась на драматических курсах при Малом театре, но, выйдя замуж за князя Голицына, оставила сцену. Была еще сестра — Софья Федоровна, которая не имела прямого отношения к театру, но искренне гордилась своими братьями.

Василий Федорович, отец Екатерины Васильевны, экстерном окончил Московское театральное училище в 1856 году. И сразу же получил необычную партию в балете «Тщетная предосторожность». Совсем молодой артист так правдиво изобразил крестьянку Марцелину, что зрители не угадывали в Марцелине мужчину. Роль Иванушки-дурачка в «Коньке-Горбунке» Цезаря Лужи принесла ему еще больший успех. Иванушку он сыграл необыкновенно живо, ломая традицию своих предшественников, изображавших его недалеким ленивым увальнем. Иванушка Гельцера оказался умным, добрым, способным на великодушные поступки русским молодцем. Темпераментным, а порой страшным был Гельцер в Клоде Фролло в «Эсмеральде» Пуни.

Вершиной творчества Василия Федоровича была роль немого малайца в опере композитора А.Ю. Симона «Песнь торжествующей любви», созданной на сюжет одноименной новеллы Тургенева. Здесь игра артиста достигала небывалой выразительности. Спектакль неизменно делал полные сборы, но публика приходила обычно только к акту, в котором участвовал Гельцер. Москва приходила смотреть Гельцера!

С самого первого балета зрители увидели в Гельцере артиста глубокой жизненной правды, который смело отбросил условность балетной мимики и каждый свой жест, каждую позу доводил до предельной выразительности. Ведь он был учеником великого Щепкина.

Екатерина Ивановна Гельцер — жена Василия Федоровича, мать Кати — происходила из московского купеческого рода Блиновых. Ее отец, дед будущей балерины, вел свое дело удачно, но не страсть к наживе была причиной его процветания. Он любил труд во всех его проявлениях. Серьезно и толково разрабатывал план торговой операции и радовался, когда эта операция удавалась. С удовольствием брал в руки топор, пилу и делал пристройку к сараю, оборудуя в ней мастерскую. Он выписывал московские газеты и толстые журналы и регулярно просматривал их. Следуя старине, в его доме справляли широкую масленицу, под крещение женская половина дома обязательно гадала, на троицу дом украшали березовыми ветками.

Понимая пользу наук, Блинов пригласил в дом учителей, и все дети поступили в гимназию. По праздникам всей семьей ездили в театры — в Малый или Большой. И не только для развлечения. Театр он считал таким же источником знаний, как и книги. С полным правом можно сказать, что дед Екатерины Васильевны был культурным, передовым человеком. Вероятно, поэтому он не противился браку своей дочери с артистом.

Уже первое знакомство Гельцера с Екатериной Ивановной позволило ему заметить в юной девушке многие достоинства. Она была недурна собой, а когда что-либо оживленно рассказывала, становилась даже хорошенькой. Была образованна, держалась всегда с достоинством и умела со вкусом одеться.

Молодая чета обосновалась в старом особняке одного из переулков, выходивших на Рождественский бульвар. Одна за другой появились в семье Гельцеров девочки — старшая Люба, затем Вера. Младшая Катя, будущая балерина, родилась 2(15) ноября 1376 года. Добрый, спокойный характер Екатерины Ивановны сделал жизнь Василия Федоровича ровной, а дом — приятным для гостей. Екатерина Ивановна была трудолюбива, поэтому в семье не знали, что такое лень, неукоснительно придерживались правила; если что-то обещал, то обязательно выполни обещанное.

Супруги не обделяли никого из детей вниманием и лаской. И все же Катя быстро сделалась любимицей отца. Может, потому, что была очень жизнерадостной, смелой и изобретательной. И девочка с ранних лет обожала отца, свое чувство она проявляла бурно, открыто и по-детски трогательно.

Старик Блинов почти каждое воскресенье посылал к Гельцеру свою лошадку, запряженную зимою в розвальни, а летом в коляску — за девочками. Они отправлялись в гости к дедушке. Им нравился старый дом с большой залой и гостиной, сад, что находился за домом. Здесь можно было играть в салочки, прятки, лапту.

Иван Блинов имел пристрастие к цветам, и в доме и в саду их бывало множество. Ранней весной зацветала черемуха, потом сирень, за ней жасмин, шиповник, и так до осени. Воспоминания о цветущем саде не покидали потом артистку долгие годы. В доме у нее всегда были цветы и в вазонах, и в горшках, и даже целые деревья в кадках.

Гельцеры жили не широко, но гостеприимно. Василий Федорович имел много друзей, в квартиру на Рождественке заходили и в праздники, и в будни. Если Василий Федорович бывал занят, гостя встречала Екатерина Ивановна, угощала чаем с вареньем, медом, пышными булочками. Освободившись, появлялся Гельцер, приглашал гостя в свой кабинет. Случалось, что дверь кабинета чуть приоткрывалась и тихонько входила Катя. Она любила рассматривать знакомых отца, прислушиваться к речам взрослых. А когда за гостем закрывалась входная дверь, Катя изображала его сестрам в детской. Василий Федорович, заставая ее за этим занятием, укоризненно грозил пальцем, но Катя не боялась отца, а свой «показ» не считала проступком.

— Мы играем в театр. Садись в уголок, тоже будешь зрителем, — предлагала она отцу.

Серьезно выговаривать Катерине после таких ее слов отец не мог. Он знал: ребенок, растущий в семье артиста, где постоянно говорят о театре, о сцене, не может не играть в театр. Детей нередко брали и на генеральные репетиции, и на бенефисы друзей — все окружение будило творческую фантазию ребенка.

В понимании Кати праздники были обычные — и особые. Если отец заранее

предупреждал: «Будешь молодцом, пойдем в Манеж», — это значило, что в Манеже скоро откроется выставка цветов. И она, Катя, увидит любимые тюльпаны, пряно пахнущие гиацинты, стройные, как невесты, нарциссы, розы самых разных оттенков.

Утром, после завтрака, Екатерина Ивановна долго раздумывала, что девочкам сегодня надеть, — все трое по очереди заглядывали в окно, открывали форточку и просовывали в нее руку, пытаясь определить, холодно еще или ночью пришла весна. Если рука ощущала теплый влажный ветер, одевались полегче, чтобы в Манеже не было жарко. Не спеша готовился к выходу Василий Федорович. После напутствий Екатерины Ивановны: «Не шалите по дороге», «Недолго ходите по выставке», «Не рвите там цветы», — девочки наперегонки выскакивали из дома. Договаривались с отцом — только пешком до Манежа. И выходили на Рождественский бульвар.

Шли вдоль высокой монастырской стены. А внизу лежала площадь, за ней, поднимаясь чуть в гору, чернел деревьями Страстной бульвар. Вороны и галки, чуя весну, с раннего утра надоедливо галдели, кружась над своими гнездами. Вдали сверкали купола церкви Страстного монастыря. Под ногами хлюпал мокрый грязный снег. Но зато над головой был такой голубой шатер весеннего неба, что дух захватывало, когда заглянешь в его бездну.

У входа в Манеж приходилось немного подождать — казалось, вся Москва пришла смотреть выставку.

Манеж неизменно поражал девочек своей грандиозностью. Колоссальная площадь его — вся в цветах и клумбах. Садоводы присылали на выставку цветы, выращенные в оранжереях, а простые любители приносили цветы, взлелеянные в банках на скромных подоконниках. И они не уступали по красоте оранжерейным.

После Манежа казалось, что солнце светит еще ярче, греет еще сильнее. Дышалось легко, душа была полна радости, и девочкам не стоило особого труда уговорить отца спуститься немного дальше, к Москве-реке, чтобы посмотреть, не начался ли ледоход. Эта прогулка совершалась ежегодно. Они огибали Александровский сад и выходили на набережную, которая куталась еще в сугробы, потемневшие и осевшие под солнечными лучами. Подойти к реке можно было только по тропинкам, проложенным местными ребятишками, для которых начало ледохода было целым событием. Впрочем, и среди взрослых находилось немало любителей посмотреть, как взламывается река и как плывут льдины.

На берегу все стояли молча. Лед уже пошел, иногда слышался скрежет льдин друг о друга. Говорить почему-то не хотелось.

Когда возвращались домой, вспоминали, как однажды Москва-река так набухла талой водой, что с той стороны набережной вынуждены были добираться до Охотного на самодельных плотках.

Дома девочки пересказывали маме и няне все увиденное. Уже при керосиновой лампе Катя вынимала свою заветную тетрадку, которую ей как-то подарил отец на день рождения, и старательно записывала в нее впечатления необыкновенного дня.

В комнате девочек, что выходила окнами во двор, над подоконником висела клетка с попугаями.

Маленькие яркие птички оказались веселыми и быстро привыкли к людям. Купила их старшая сестра Люба в подарок Кате, которая любила собак, кошек, птиц. В непоседливой иногда до дерзости девочке взрослые с удивлением замечали необычайную любовь ко всем животным.

Проходя с Екатериной Ивановной или няней мимо Трубной площади, где располагался собачий рынок и птичий базар, Катя неизменно просила старших зайти туда. На площади стояли корзины с курами, голубями, гусями. На специальных подставках были подвешены клетки — от маленьких до огромных, самых причудливых домиков. Тут же продавались певчие подмосковные птицы и заморские — попугаи маленькие разноцветные и большие какаду. В дальний угол рынка Катя не любила ходить: видеть испуганные, встревоженно-грустные глаза собак ей было больно.

Время от времени устраивались домашние представления. Как-то Катя исполнила роль крестьянской девочки. После спектакля спросила отца:

— А я, я тебе понравилась?

Василий Федорович задумался. Он знал характер своей дочери, смелый и упрямый. «Сказать правду? Да, лучше сейчас», — решил он.

И со всей серьезностью он стал говорить ей, как много надо знать истинному артисту. Вся его жизнь — непрерывный труд. Артист должен уметь на сцене отрешиться от самого себя, чтобы быть человеком, которого изобразил драматург. Походка, голос, смех, слезы, мысли, чувства — все, как хочет автор. Катя внимательно слушала отца. А он обнял ее за плечи, улыбнулся и закончил просто:

— Если бы наш труд был так легкий, нас было бы очень много. Да ты и сама, Катя, знаешь это. Разве моя жизнь не есть труд, труд и труд?!

Первый балет, который хорошо запомнила Катя, был «Прелести Гашиша». Ей минуло тогда шесть лет. Танцевала Лидия Николаевна Гейтен, недавно вернувшаяся из-за границы, куда была направлена после окончания Московского училища для совершенствования в танцах. Первые выходы ее состоялись еще в годы ученичества, причем в главных ролях — в балетах «Тщетная предосторожность», «Катарина», «Эсмеральда». Отличную танцовщицу с виртуозной техникой ценили и как выдающуюся актрису. Когда в 1883 году над московской балетной труппой нависла беда — ее сократили почти вдвое, — Гейтен и Гельцер всеми силами старались помочь московскому балету выжить, отстоять свою самостоятельность. Они отказались от выгодного предложения танцевать на петербургской сцене, чтобы сохранить традиции московского балета.

С того памятного дня любимым развлечением девочки стало изображение балетных сцен. «Хочу стать балериной!» — на разные лады повторяла она отцу и матери.

Василий Федорович смотрел на дочь ласково и вместе с тем грустно. Он не хотел, чтобы она избрала себе его жизненную дорогу. Сам он относился к искусству очень серьезно, требуя от себя полной самоотдачи, не прощая себе никаких срывов. Знал он, что, стань дочь балериной, он и к ней будет так же строг. Для балерины очень важны внешние данные, а Катя...

Меру таланта, заложенного в ребенке, угадать трудно. И все же, глядя на Катину ножки, чуть полноватые, на ее фигурку, о которой пока нельзя было сказать: «она сложена идеально», он тревожился. А если физические данные окажутся ниже требуемого? Неизбежна трагедия. К тому же Катя своенравна, упряма, непоседлива, легко увлекается и тут же остывает. Эти мысли теперь часто одолевали его. И Василий Федорович мягко говорил дочери «нет». Вслед за старшей сестрой Катю определили в пансион, где детей готовили для поступления в гимназию. Родителям казалось, что так будет лучше.

Но девочка не сдавалась. Ей удалось постепенно привлечь на свою сторону тетюшку. Вера Федоровна смеялась, слушая племянницу. И как-то сказала брату:

— Почему бы тебе, Василий, все же не рискнуть? Катя так увлечена балетом. И она честолобива, а это в достижении цели много значит. Не суди строго ее фигурку, все может измениться. А девочка музыкальна, искренна, темпераментна...

Так решилась Катина судьба. Летом 1886 года Василий Федорович Гельцер подал прошение о приеме дочери в театральное училище.

II. Школа танцовщицы

В сущности, все дается культурой, нужно стремиться к развитию способностей артиста.

В. Тихомиров

На берегу Москвы-реки, недалеко от Красной площади, и сейчас стоит высокое старинное здание. В нем в 1764 году был учрежден по проекту известного просветителя

Ивана Ивановича Бецкого, близкого ко двору Екатерины II, Воспитательный дом. Событию этому предшествовал указ Петра об устройстве госпиталей в Москве и других городах, «...чтобы зазорных младенцев в непристойные места не отметывали, но приносили бы к вышеозначенным гошпиталиям и клали тайно в окно через какое закрытие, дабы приносимых лиц не было видно». Предполагалось, что из питомцев таких воспитательных домов в России вырастет недостающее стране третье сословие, то есть класс предпринимателей, буржуазии.

Несколькими годами позже для воспитанников этого дома, кроме общеобразовательных предметов и ремесленного дела, ввели изучение «изящных искусств». Вот тогда-то и были заложены основы московской балетной школы. Преподавать танцы пригласили итальянского танцмейстера Филиппо Бекари. На первых порах в его классе занимались 26 девочек и 28 мальчиков. Они обучались танцам бытовому, сценическому и салонному. Спустя четыре года, в 1778-м, место Бекари занял Леопольд Парадиз.

Москва тех лет задавала топ музыкальной жизни России. В дворянских семьях детей учили игре на фортепьяно и танцам, в частных домах устраивались музыкальные вечера и даже создавались домашние театры с крепостными актерами и музыкантами.

В 1780 году Меддокс открыл в Москве театр, который вошел в историю под названием «Петровский». Незадолго перед этим событием состоялся выпуск первых танцовщиков балетного отделения Воспитательного дома. История оставила нам их имена, это Гаврила Райков, Василий Балашов, Арина Собакина и Иван Еропкин.

Прошло еще несколько лет, и балетное отделение и его ученики стали числиться за Петровским театром. Однако Меддоксу не удалось надолго сохранить за собой эти учреждения, он разорился. А в 1805 году случившийся пожар уничтожил Петровский театр. И тогда балетную школу взяла под свое покровительство контора Императорских театров, находившаяся в Петербурге. Но условий для нормальной жизни школы петербургские чиновники не создали: не было постоянного помещения для занятий, отсутствовала и городская сценическая площадка. Приезд из Петербурга в Москву в 1811 году известного столичного балетмейстера Адама Павловича Глушковского, ученика Шарля Дидло, и начавшаяся годом позже война с Наполеоном вписали в историю московской балетной школы решающие страницы. Глушковский в 1812 году организовал переезд воспитанников в Кострому и приложил все силы, чтобы школа выжила. Вернувшись в 1814 году со своими питомцами в старую столицу, Глушковский провел в жизнь Положение о театральном училище: в нем должны были обучаться тридцать девочек и мальчиков из «свободного сословия», с особо одаренными детьми занятия мыслились индивидуальные. Правда, воспитанникам жилось трудновато — кормили и одевали их кое-как, и занятия желали лучшего.

«Интерес к произведениям современной литературы, любовь к народным танцам, обращение к самым широким массам зрителей — все эти особенности стали характерными для московского балета, определили его лицо и место в общественной и культурной жизни России» — так характеризуют московскую школу авторы книги «Там, где рождается танец» — А.А. Авдеенко, А.Г. Богуславская, С.Н. Головкина, Н.Ю. Чернова, наши современники, в прошлом воспитанники Московского хореографического училища.

Постепенно дела в школе налаживались, из нее уже выходили отличные артисты.

Но вернемся к началу XIX века. Еще весной 1808 года у Арбатских ворот выросло деревянное здание нового городского театра. Пожар 1812 года уничтожил его. Несколько лет спектакли шли на домашней сцене барского особняка на Знаменке. И только в 1825 году на Театральной площади вновь отстроили Петровский театр. Однако и он погиб в пожаре 1853 года. Сгорело и все театральное имущество. Пришлось заново возводить стены теперь по проекту А. Кавоса. 30 августа 1856 года Большой театр открылся оперой Беллини «Пуритане».

С приходом в школу нового преподавателя, театрального критика и ученого Н. Надеждина изменилось многое. Он сумел сблизить своих учеников и студентов университета; выиграли от этого и те и другие. В 1856 году окончил школу Василий Гельцер

и стал ведущим артистом балета. Московское театральное училище жило и продолжало давать сцене Большого театра замечательных артистов...

Екатерина Гельцер выдержала приемные экзамены успешно, прошла медицинский осмотр. Спустя несколько дней Гельцер принес домой известие, что Катя зачислена в первый класс.

В те годы театральное училище находилось неподалеку от Малого и Большого театров, на углу Неглинной улицы и Софийки. То было длинное массивное здание с просторными залами и громадными окнами, застройки XIX века.

Балетное училище считалось закрытым учебным заведением. Это означало, что Катя домой могла приходить только в праздничные дни. Но девочка долго не горевала. Общительная, энергичная, она быстро сошлась с новыми подружками. Всегда веселая, часто озорная, Катя нравилась девочкам своей доброжелательностью, готовностью постоянно кого-то защищать, кому-то помогать.

Но учителям она доставляла немало хлопот. Размеренная жизнь, ежедневные занятия в классе у станка живой девочке показались нестерпимыми. Она не умела и не хотела заставить себя слушать указания педагога Ираклия Никитина, который с ученицами был очень сух, каждый день задавал одни и те же скучные упражнения, стремясь развить в будущих танцовщицах лишь силу и выносливость. Ему, вероятно, и в голову не приходило, что уже в первых классах закладываются основы творческого отношения к будущей профессии, что в двенадцать лет девочке хочется делать не только то, что делают все, но и сверх того, и не только как все, но и по-своему. Катя скоро разлюбила танцы, разочаровалась в школе и твердо решила, что будет драматической актрисой.

Василий Федорович не торопился соглашаться с дочерью. Он считал, что она должна набраться мужества и не бежать позорно от трудностей.

И чем больше Катя не любила школьные занятия, тем охотнее посещала спектакли Малого театра. Гельцер видел, что дочь искренне увлечена драматическим театром. Она зачитывалась «Овечьим источником» Лоне де Бега, «Орлеанской девой» Шиллера, пьесами Островского, в которых играла ее любимая Ермолова. Когда приехала на гастроли Элеонора Дузе, Катя упростила отца достать билеты на все спектакли итальянки.

Значение Малого театра в художественной жизни Москвы в те годы было велико. С его сцены звучали слова правды, звали к действию, будили чувство справедливости, воспитывали в сердцах истинную любовь к униженным и оскорбленным. Эти высокие стремления души неизменно находили отклик в зрительном зале, и между актерами и чуткой молодежью устанавливалось и крепло трогательное единство. Из театра выходили взволнованными, освеженными, готовыми сражаться за искренность и защищать правду, бороться с пошлостью в жизни.

Предчувствие чего-то прекрасного ожидало Катю задолго до того, как открывался театральный занавес.

А вечерами, когда воспитанницы готовились ко сну, маленькая Гельцер устраивала в дортуаре «представление». Все ее подруги уже знали, что нет более великих артисток, чем Мария Николаевна Ермолова и Элеонора Дузе. В зависимости от настроения Катя бывала то страстной Иоанной из «Орлеанской девы», то бедной Маргаритой Готье из пьесы «Дама с камелиями» А. Дюма-сына.

Лист бумаги дзвочка ловко превращала в шлем. Кто-нибудь из воспитанниц приносил половую щетку, что всегда стояла в коридоре у входной двери. Катя накручивала на эту щетку свой платок, но так, чтобы концы его свисали и создавали иллюзию французского королевского знамени. Она принимала позу Иоанны — Ермоловой и, стараясь воспроизвести интонации любимой артистки, произносила монологи.

Если выставленная у двери «стража» делала знак, что все спокойно и никого из взрослых не видно, сцена следовала за сценой. Сама Катя любила последний акт пьесы. Иоанна шла на костер, веруя, что жизнь ее принадлежит народу.

Итак, опять с народом я моим,
И не отвержена; и не в презренье;
И не клянут меня; и я любима...

Вот мой король... Вот Франции знамена...
Но моего не вижу... Где оно?
Без знамени явиться не могу...

У ночных представлениях узнала инспектриса. Проверила, действительно эта маленькая Гельцер занимается «озорством», как и говорила дежурная. Вызвали для объяснений Василия Федоровича. Разговор был неприятный, Но Кате не было стыдно и неловко, потому что она не могла жить, не играя в театр. Она лишь жалела отца, которого с каждым годом любила сильнее. Позже, когда она выйдет на сцену балериной, зрители увидят в ней и незаурядную актрису.

По общей с Петербургом традиции воспитанники училища с первых же лет учебы участвовали в постановках Большого театра. В опере «Пиковая дама» они были детьми в саду на гулянье, в «Русалке» — рыбками и водорослями в царстве Русалки, в «Евгении Онегине» — деревенскими ребятишками. Это приучало их свободно держаться на сцене и присматриваться к игре старших. Несмотря на то, что Катя училась без особого энтузиазма, не вызывало сомнений, что девочка способная, и ее часто выпускали на сцену.

Как-то в один из октябрьских дней 1889 года по училищу разнеслась весть: приехал новый учитель. С нескрываемым любопытством ожидали его воспитанницы старших классов.

О нем уже знали и в семье Гельцер. Дирекция пригласила испанского хореографа и педагога Хосе Мендеса балетмейстером вместо Алексея Николаевича Богданова, который за несколько лет службы на этом посту так и не поставил ни единого интересного балета. Перенесенные на московскую сцену петербургские старые спектакли успеха не имели: балеты эти плохо обставлялись уже износившимися декорациями и костюмами, да и вкусы петербуржцев и москвичей, любителей театра, не совпадали.

Чайковский с горечью говорил о незавидном положении русской оперы в Большом театре. С равным правом можно было сказать это и о балетных спектаклях.

«В моих рецензиях я изливал свое негодование, видя то позорное уничижение, в которое поставлена в Москве, в так называемом сердце России, русская опера... Ту же театральную администрацию я энергически порицал за плохую, не подобающую столичной сцене оперную обстановку, за недостаточность оркестра и хриплую безголосность хора».

В московском Большом театре в сезон 1890/91 года шли балеты: «Эсмеральда» и «Конек-Горбунок» Цезаря Пуни, «Индия» Арджини и Венанси, «Кипрская статуя» И.Ю. Трубецкого, «Дон-Кихот» Людвиг Минкуса, «Сатанилла» и «Приключения Флика и Флока» Петера Гертеля, «Хрустальный башмачок» Мюльедорфера и Шимана и «Коппелия» Лео Делиба. Уже из одного этого перечня можно сделать вывод, что администрация проявляла интерес к экзотически-зрелищным постановкам и не слишком заботилась о психологической насыщенности спектаклей.

По пути внешней занимательности и помпезности шел и балетмейстер Мендес. Забегая вперед, скажем, что на этом поприще и он не снискал себе любви московского зрителя. Хотя потребуй от него дирекция нового стиля спектаклей, может быть, Мендес и внес бы свежую струю в репертуар Большого театра. Ведь Хосе Мендес был учеником и воспитанником великого Блазиса. Он впитал в себя лучшие традиции прошлого балета и был знаком с новейшей итальянской школой.

Приглашая Мендеса как постановщика, дирекция сразу договорилась с ним о работе в балетном училище.

Сторонник итальянской усложненной школы Мендес перестроил план занятий. И очень скоро класс стал неузнаваем.

Теперь и Катя уже с нетерпением ожидала танцевальных уроков. Ей стали в удовольствие все те упражнения, которые еще недавно она считала скучными. На занятиях энергичного Мендеса она, будто впервые, поняла, что батманы и плие отлично разогревают мускулы, делают связки подвижными, и тогда сложные, головокружительные пируэты, прыжки, которые Мендес включал в комбинации, получаются чище, изящнее и гораздо легче. Мендес задавал упражнения, развивающие крепость пальцев, заставлял исполнять пируэты в разных направлениях, требовал, чтобы ученицы овладели адажио. И не терпел, когда слепо вызубривали упражнение и выполняли его сухо, не чувствуя музыки, не вкладывая определенного содержания в разученную вариацию.

Мендес быстро заметил юную Екатерину Гельцер. Она с воодушевлением проделывала все то, что задавал учитель, бралась за самые сложные комбинации и не уходила из класса до тех пор, пока не достигала желаемого. Мендесу импонировал уже заметный темперамент ученицы. Технические премудрости ей давались сравнительно просто благодаря хорошим природным данным. На уроках он предлагал ей с каждым разом задания все труднее и труднее.

— Когда интересно и трудно, скучать некогда, — отвечал он Василию Федоровичу на вопрос, не скучает ли в школе Катя.

Промелькнули еще два года. Гельцер сделала поразительные успехи. На выпускном экзамене весной 1894 года ей поставили «пять» с плюсом. Награду — книгу Пушкина — Катя уже дома торжественно вручила отцу.

— Она принадлежит и тебе. Хотя ты и не верил в меня, но научил за эти годы многому, — проговорила она.

Василий Федорович принял книгу и бережно поставил ее в шкаф, где стояли любимые томики пушкинских изданий.

II. Дебют

Я много танцую, каждый день репетирую...

Е. Гельцер

Екатерина Васильевна Гельцер была зачислена в труппу Большого театра корифейкой. Свой первый сезон она начала без робости. Удивляться не стоит — ведь театр с детских лет был ее вторым домом, а многих артистов балета она знала и как друзей отца, которые часто бывали у Василия Федоровича.

На афишах сезона 1894/95 года имя Екатерины Гельцер стояло в трех балетах. Впервые она вышла на сцену 2 сентября в опере «Фауст». И очень удачно показала себя московской публике. Отзывы не замедлили появиться. Одна из московских газет сообщала: «Из танцовщиц, участвовавших в *Вальпургиевой ночи*, повторили свои танцы г-жа Самойлова — Аспазия и воспитанница Гельцер — Фрина». Да, вчерашняя воспитанница успешно справилась со сложной классической вариацией, исполнив ее вдохновенно и чисто. Гельцер выступала также в балетах «Конек-Горбунок», «Кипрская статуя» и «Катарина, дочь разбойника».

С этого момента творческий успех молодой артистки будет расти от роли к роли и довольно скоро позволит критикам назвать Гельцер самой русской балериной.

В балете «Катарина — дочь разбойника» она исполнила классическую вариацию и опять была замечена критиками в первом же представлении. Рецензент писал: Гельцер «...протанцевала свое соло с таким тонким вкусом, изяществом и грацией, что вызвала взрыв аплодисментов и по настоянию всех зрителей превосходно повторила это соло».

Василий Федорович радовался достижениям дочери. Но теперь, когда она считала себя полноправным членом труппы Большого театра, он стал еще требовательнее к ней. Он приходил в класс и смотрел, как она занимается. Бывал на репетициях и дома обсуждал с Катей, что у нее получается лучше, что удастся меньше. Нетерпеливая и смелая, она

жаждала танцевать большие партии и даже обижалась на отца, когда он полушутя-полусерьезно говорил ей:

— Не торопись, все приходит вовремя к тому, кто умеет ждать.

— Но мне уже почти двадцать лет! Ты сам знаешь, как много значит для балетной артистки каждый год.

— Вот именно! За год можно очень многому научиться, — отвечал Василий Федорович. — Но чтобы танцевать большую партию хорошо, нужен еще и жизненный опыт. Артисту прежде всего надо твердо знать, какую правду он хочет поведать людям, по какому пути поведет их за собой, будет ли то путь справедливости, добра, веры...

Во втором сезоне Екатерина Гельцер танцевала уже в десяти балетах. Некоторые роли были незначительны, но и в них артистка демонстрировала свои редкие возможности. Она выделялась и техникой, и своеобразием исполнения; и критики и зрители отмечали, что у нее огненный темперамент, правдивая мимика и покоряющая женственность. А ведь танцевала она рядом с такими любимицами москвичей, как Аделина Джури и Любовь Рославлева.

Итальянка по национальности, Джури училась сначала дома у Мендеса, который был женат на ее сестре, а затем в Московской балетной школе. Джури танцевала на сцене театра «Ла Скала», но не захотела остаться навсегда в Италии и вернулась в Россию.

Выигрышная внешность, отточенная техника, грациозность и вместе с тем стремительность произвели впечатление на москвичей. По праву Джури заняла в труппе первое положение. Она прослужила на московской сцене около десяти лет. Трагическая случайность — неудачное падение — заставила ее уйти из театра и давать частные уроки танцев.

Двумя годами раньше Екатерины Гельцер окончила школу Любовь Рославлева. И была сразу зачислена в труппу солисткой. Изыщная, хорошенькая, она показала безукоризненное владение техникой, свободу исполнения и недюжинное актерское дарование. И зрители и критики увидели, что молодая танцовщица сценична и обаятельна. Признали в ней оригинальный талант и петербуржцы — они охотно посещали балеты с участием Рославлевой. Ее Аврора в «Спящей красавице», Медора в «Корсаре», Китри в «Дон-Кихоте» в постановке Александра Алексеевича Горского заставили всех любителей балета говорить о Рославлевой как о незаурядном явлении.

Чтобы завоевать симпатии зрителей, встать в один ряд с Джури и Рославлевой, Гельцер нужно было обладать многими превосходными качествами. И она смело вступила в соревнование. В балете «Хрустальный башмачок» Гельцер вновь заслужила похвалу прессы. «В бенефисном спектакле г-жи Рославлевой принимала участие, между прочим, молодая талантливая танцовщица г-жа Гельцер, состязавшаяся с г-жой Рославлевой в технике и имевшая одинаковый с ней шумный успех в танце жучков. Г-жа Гельцер исполнила этот танец чрезвычайно грациозно».

В конце второго сезона Гельцер перевели на положение второй солистки. Казалось бы, все складывается в судьбе молодой артистки удачно. Но чем больше хвалили Гельцер, тем чаще и она сама, и Василий Федорович задумывались над тем, чего ей недостает, что мешает чувствовать себя на сцене совершенно свободно.

Когда в августе 1893 года балетная труппа Большого театра собралась после летнего отдыха, все обратили внимание на высокого, стройного юношу с красивым интеллигентным лицом. В нем узнали того самого Василия Тихомирова, который двумя годами ранее закончил Московское театральное училище и был направлен в Петербург для усовершенствования. Там он занимался у Гердта и наблюдал уроки у Иогансона. Танцовщику предлагали остаться в Мариинском театре, но он предпочел сцену родного города.

В столице Тихомиров мог сделать блестящую карьеру, не напрасно его заметила даже Кшесинская. Московский же театр тех лет, находившийся у начальства на положении пасынка, предложил Тихомирову небогатый репертуар. Классических балетов ставилось мало. Поклонник «обстановочных» балетов-феерий, Мендес увлекался чисто внешними

эффектами. Он возобновил примитивный сюжет Оге «Роберт и Бертрам, или Два вора». Балет этот вызвал интерес публики лишь потому, что в роли незадачливого полицейского выступал Василий Федорович Гельцер. Кстати, здесь дебютировал Тихомиров во вставном па-де-де. Его первой партнершей была Рославлева.

Юная Катя Гельцер увидела Тихомирова на его дебюте. В новом танцовщике ей все понравилось — и классическая фигура Тихомирова, и легкость, и благородство его танца, и высокая техника артиста, и его музыкальность.

Василий Федорович тоже с радостью следил за развитием таланта Тихомирова. Между тем молодой танцовщик, наслышанный о мастерстве Гельцера, мечтал о более близком с ним знакомстве. Как-то Василий Федорович пригласил юношу в гости. Среди прочего говорили и о том, что беспокоило молодого артиста.

Первый сезон, несмотря на то, что Тихомиров сделался любимцем публики, не принес ему удовлетворения. И он пвдумывал, не уйти ли из балета. Музыкант, отлично владеющий скрипкой и фортепьянной техникой, он мечтал стать скрипачом. Беседы с Гельцером о живописи, литературе и, конечно, о балете, о путях развития его вернули Тихомирову уверенность в правильности выбора.

— Оставить балет?! — возмутился Гельцер. И начал перечислять все достоинства танцовщика: легкость и благородство танца, мужественность и выразительность, стиль, вполне отвечающий московской школе... Гельцер искренне восхищался мягкостью и вместе с тем силой прыжков Тихомирова, ему нравилось, что тот ни на кого не похож. Гельцер убеждал Василия Дмитриевича, что сейчас московской сцене нужны молодые таланты.

Василий Федорович видел в Тихомирове не только способного танцовщика, но и образованного, жаждущего знаний человека. Круг вопросов, которыми интересовался Тихомиров, был обширен. Он изучал живопись, литературу, психологию. Чтобы прочитать сочинения Новерра и Блазиса о балете, занялся серьезно французским языком.

— Откуда вы такой? — спросил его как-то Василий Федорович.

— С Арбата, — шутливо ответил Тихомиров. — Да-да, мы жили с матушкой в старом доме, окна нашей квартиры выходили в уютный дворик одной из арбатских улиц. Как помню себя, меня всегда тянуло к книгам. А музыка, даже шарманка, просто завораживала. Матушка мечтала видеть меня ученым. А я вот стал артистом...

Гельцер, чуть смущаясь, вдруг заговорил с Тихомировым о своей Кате. Он деликатно дал понять собеседнику, что уроки Мендеса развили ее технику, но породили и профессиональные недостатки.

Тихомиров смотрел на Гельцера и, кажется, понимал, что того беспокоит.

— Руки? — спросил он Василия Федоровича.

— Да, маловыразительная линия рук и корпус — негнувшийся... Вы не согласились бы позаниматься с Катей? Смотрю на вас на сцене и вспоминаю Гердта и Иогансона.

Через неделю состоялось первое занятие. Катя вернулась домой взволнованная и еще более очарованная Тихомировым. Он назначал уроки так, чтобы успеть и поговорить с Екатериной Васильевной о литературе, музыке. Эти беседы показали Тихомирову, что его прилежная ученица достаточно начитанна и стремится во всем к самостоятельности. Он был рад поделиться своими знаниями в области анатомии и психологии, которые позволили молодому артисту и педагогу выработать свою систему экзерсиса.

Теперь они проводили многие часы вместе и имели возможность ближе узнать друг друга. Катя была вспыльчива, но справедлива. И, поняв, что в чем-то не права, всегда признавалась в ошибке. Спокойный, уравновешенный Василий Дмитриевич внушал девушке доверие, и она охотно приняла его дружбу.

Дни шли за днями, и однажды Екатерина Ивановна спросила осторожно мужа:

— Вася, тебе не кажется, что наша Катя более, чем положено, говорит о своем молодом друге.

— Это так понятно, он прекрасный педагог, — ответил Гельцер.

— А она не влюбилась в него?

— Вот этого, матушка моя, я не знаю. Человек он хороший. Бояться нам нечего. Но я подумываю о том, что Катерине надо бы съездить в Петербург, позаниматься у Иогансона и у Мариуса Ивановича. Вот Василий Дмитриевич был там, и это расширило его кругозор, теперь он равно ловко владеет техникой и итальянской, и французской, и русской. Да-да, и русской.

IV. Петербургские учителя

...Есть тайны искусства, и, чтобы овладеть ими, нужны годы упорного труда, нужна сильная мысль, нужны жертвы, нужна особая жизнь, и только тогда можно волновать людей, заставлять их... переживать радость и даже счастье.

В. Тихомиров

Еще в Москве, на семейном совете, решили, что Катя будет жить в Петербурге с матерью. Василий Федорович отпустить дочь одну в незнакомый город страшился. Боялась и Екатерина Ивановна. Воспитанная в большой дружной семье со сложившимся патриархальным бытом, она не представляла себе, как это Катя придет в одинокую квартиру и ее никто не встретит ласковым вопросом: «Ну, как дела в театре?»

— В доме должна всегда быть хозяйка, заботливая, гостеприимная, деловая. Ну а Катя едет и работать и учиться, когда же ей заниматься еще и хозяйством, — говорила Екатерина Ивановна мужу. Василий Федорович был с нею согласен.

В Петербурге, правда, жил его брат, Федор Федорович. Братья были очень дружны. Но Василий Федорович считал, что можно погостить у Феди несколько дней, жить же надо отдельно.

Так и поступили. Осенью 1896 года по приезде в Петербург остановились у Федора Федоровича. Но уже на следующее утро Екатерина Ивановна отправилась искать недорогую, но удобную квартиру. Недалеко от Театральной улицы, на Гороховой, сняли две комнаты с небольшой кухней. Здесь, как считала Екатерина Ивановна, все под рукой — и Невский с магазинами, и театральное училище, и Московский вокзал, и рынок. До театра добираться тоже несложно. Катя не возражала, было бы удобно матери.

Петербург Екатерине Васильевне понравился. Его широкие, прямые улицы, просторные площади, каналы, камень, гранит, чугун импонировали ее развитому эстетическому вкусу. Невский проспект, знакомый по повестям Гоголя, позолоченная Адмиралтейская игла, о которой читала у Пушкина, страшная Петропавловская крепость и Дворцовая набережная, связанные с именами декабристов, вызвали бесконечные ассоциации. Дворцы вельмож времен Екатерины и Павла, ажурные и монолитные мосты и мостики... — вся эта красота покоряла, но и казалась на первых порах иллюзорной, странной. Эмоциональной москвичке широта и размах города нравились. Но чего-то ей здесь и не доставало — может быть, прелести запутанных московских улочек, колокольного воскресного перезвона многочисленных храмов и церквушек родного города.

Гельцер знала Иогансона, у которого ей предстояло заниматься, по рассказам отца и Тихомирова. Христиан Петрович был шведом по рождению, хореографическое образование получил на родине, совершенствовал свое искусство у самого Бурнонвиля. Но затем судьба закинула его в Петербург. Здесь он и остался. Иогансона называли интересным танцовщиком. Актерское мастерство считал неперменным качеством хорошего танцовщика, танец ради танца он отрицал. Прогрессивные взгляды на искусство роднили его с передовыми русскими артистами. И Христиан Петрович скоро почувствовал себя русским.

Оставив сцену, Иогансон увлекся педагогической деятельностью. Он ценил Петипа как учителя и хореографа и был верным его сподвижником. Христиан Петрович с 1860 года работал в Петербургском училище. Приглядевшись к русским артистам, постигнув те черты их искусства, которые так отличали и возвышали русскую манеру танца на мировой сцене,

он создал свою систему преподавания, основываясь на национальных особенностях русской хореографии.

Иогансон был добрым человеком. Но и очень требовательным к ученикам. Не один десяток танцовщиков и танцовщиц прошел через его класс совершенствования. И в каждом он находил и развивал то индивидуальное, что делало этого артиста на сцене необычным, своеобразным. Он старался в своих учениках устранить недостатки — иногда природные, порой же закрепившиеся в младших классах. Он знал, как много трудностей встает на пути любого артиста, и потому воспитывал в них еще и твердый характер, умение выходить из любых сложных положений на сцене. Артисты и воспитанники училища уважали и любили Христиана Петровича.

Поступив на Мариинскую сцену, Гельцер начала посещать класс артистов, который вел Иогансон.

Высокий, худой, в неизменном, старинного покроя длинном сюртуке и манишке с высоким крахмальным воротником, он мог показаться и старомодным. Невольную улыбку вызывал красный платок с турецким рисунком, который Иогансон время от времени вынимал из заднего разреза сюртука, чтобы вытереть нос и руки после очередной понюшки табака.

Гельцер, ученице Мендеса, были присущи все достоинства и недостатки итальянской школы — уверенная техника танца и некоторая угловатость, резкость движений. Не случайно Василий Федорович настоял, чтобы его Катя поехала в Петербург. Он знал, что Петипа и Иогансон, приверженцы французской школы, сумеют смягчить эту резкость стиля исполнения, придадут рукам балерины большую выразительность, мягкость, жесту — элегантность.

После первого урока, придя домой, Катя, всегда неунывающая, жизнерадостная, уверенная в себе, вдруг заявила матери:

— Не пойду завтра к Иогансону! Ничего не получается! Не успеваю уловить комбинацию. Занимаюсь перед зеркалом и вижу, что нет хуже меня никого в классе...

Катя горько плакала, Екатерина Ивановна тихо гладила ее руки, утешала.

— Катюша, вспомни, что тебе всегда говорил отец: «Учиться трудно, переучиваться еще труднее. Но приходится».

И на втором и на третьем уроках Гельцер больше стояла у палки и смотрела, что делают другие. Иогансон не торопил свою новую ученицу, ломка привычек, ставших вторым «я», дается непросто. Но он видел молодую балерину на сцене в разных танцах и был уверен, что она справится с трудностями. Помнил и слова Василия Федоровича: «Катерина моя очень упрямая, если захочет, все сумеет».

Постепенно Гельцер освоилась с манерой Иогансона вести урок. Одним из достоинств его методики было бесконечное разнообразие комбинаций на занятиях. В специальную тетрадку дома Катя записывала упражнения текущего дня. Это позволяло ей при желании самостоятельно повторить задание учителя. И, что не менее важно, постичь логику иогансоновского урока. И уже очень скоро она написала отцу, что занятия с Христианом Петровичем приносят ей огромную пользу, что предлагаемые им комбинации удивительно как хорошо развивают мышцы, память, восприимчивость. Написала, что не пугает ее теперь и Петипа — мастер включать в партии трудные сочетания различных движений.

Между прочим, и сам великий Петипа частенько приходил на галерею репетиционного зала и с хоров смотрел на занятия Иогансона. И нередко использовал в своих постановках удачные «кусочки» коллеги. Артистки потихоньку подтрунивали над старым балетмейстером, но все сходились на том, что иогансоновские комбинации он отбирает с истинно французским вкусом и умением. Катя соглашалась с отцом, что Петипа действительно большой хореограф — не только в ролях, но и в отдельных танцах он умел интересно развить хореографическую мысль и, что важно, своими вариациями оттенить сольное выступление артистки.

В «Спящей красавице» на мариинской сцене Гельцер в те два сезона танцевала

вариации фей: Золото, Сапфир, Бриллиант. Позже она с юмором вспоминала о репетициях Петипа: «Я крепко вбивала носок в пол, отчего темп получался вдвое медленнее. Вот я протанцевала, подхожу к Петипа и говорю: „Мариус Иванович, я танец знаю“. — „Ты знай? Ты ничего не знай“. И опять: „Ты знай? Ты ничего не знай. Знаешь, что такое бижу: это рубин, изумруд, топаз. Ты видела эти камни в природном состоянии? Как потом их ограняют на фабрике?“ Я стою потная, дрожу. „А ты знаешь, как дробят гранит в мастерской? Так ты делаешь. Ты разбил драгоценные камни“. Но я была отчаянная и спрашиваю: „А бриллиант?“ Он сказал: „Бриллиант — это очень много граней: красный, зеленый, синий. Это вдвое быстрее“.

Уже перед отъездом из Петербурга в Москву Гельцер, мечтавшая о партии Авроры, спросила у Мариуса Ивановича: «Как надо танцевать „Спящую красавицу“?» Он ответил: «Ты можешь делать свой сумасшедший штук, но ты должна быть принцесса Аврора».

В той же «Спящей красавице», только на московской сцене, Гельцер сначала исполняла роль Белой кошечки. На этом спектакле присутствовал Петипа, приехавший навестить Василия Федоровича. Он всегда останавливался у Гельцера. Вечером после спектакля Мариус Иванович сказал Кате:

— Ты маленькая пантера, а надо быть кошечкой.

Петипа хвалил старому другу молодую танцовщицу, но опасался, не помешает ли ей вспыльчивый характер.

Василий Федорович слушал его и про себя думал: «Что способности? Это только начало, а дело венчает труд, труд и труд, и физический, и нравственный, и умственный». Правда, он видел, что Катя с удовольствием занимается, в обществе может поддержать разговор на любую тему, она интересуется даже вопросами науки. Она добра, и в ней остро развито чувство справедливости. Все это верные помощники в творчестве.

Незадолго до приезда Екатерины Гельцер в Петербург Петипа и Лев Иванович Иванов поставили «Лебединое озеро». Этот балет московская балерина знала по рассказам отца. Василий Федорович бережно хранил в памяти свою совместную работу с Чайковским во время первой постановки этого балета в Москве — тогда Гельцер и заведующий репертуаром московских театров Владимир Петрович Бегичев написали либретто для «Лебединого». И вот Катя увидела Одетту — Одиллию в исполнении Пьерини Ленъяни.

Виртуозность сказочная. Любые трудности итальянская балерина проделывала будто шутя. А ее тридцать два фуэте! По требованию зрительного зала она легко повторила их! Единственное, что не понравилось дочери Василия Гельцера, — некоторый налет циркачества у итальянки, было досадно, что ради эффекта принесена в жертву одухотворенность танца.

Гельцер наблюдала за Ленъяни и на занятиях у Иогансона. Московская балерина внимательно приглядывалась к технике исполнения Ленъяни и многому научилась у нее за два года, проведенных в Петербурге. Гибкость Ленъяни, мягкость ее движений надолго стали для Гельцер примером выразительности.

Не одна Ленъяни тогда затронула воображение юной москвички. Она много раз видела в спектаклях Ольгу Преображенскую. Среднего роста, в жизни скорее некрасивая, чем привлекательная, на сцене она очаровывала всех своим обаянием. Ольгу Иосифовну Преображенскую отличала исключительная музыкальность и чисто русская задушевность, искренность исполнения. Она с успехом танцевала Раймонду, любила роль кокетливой, веселой Лизы в «Тщетной предосторожности». И была несравненной исполнительницей лирико-комедийных героинь. Мимо внимания Гельцер не прошло и то, что Преображенскую любили зрители галерки — гимназисты, студенты, молодые рабочие. Отзывчивая, деликатная, она сердечно встретила только начинающую свою карьеру москвичку Екатерину Гельцер.

Во второй свой сезон на петербургской сцене Гельцер заметила юную Анну Павлову, еще ученицу школы. Павлова тогда танцевала небольшие вариации. О ней говорили как о способной танцовщице с будущим.

В Петербурге Гельцер увидела давнего друга отца — Альфреда Федоровича Бекефи. Когда-то Василия Федоровича привлекла в молодом танцовщике любовь к театру и умное добросовестное отношение к отделке ролей. Бекефи, венгр по национальности, был на московской сцене лучшим исполнителем венгерских танцев. Он и Гельцера очаровал огненным темпераментом в чардаше. Веселый, непосредственный Альфред Федорович очень нравился всем домашним Гельцера. Девочки в нем души не чаяли. Стоило ему показаться на пороге, как все они поднимали радостный шум.

— Пришел, пришел Бекефи! — с сияющими лицами докладывали они отцу. — Значит, сегодня будем играть в театр.

Бекефи раздевался не спеша, неторопливо перед зеркалом в прихожей приводил в порядок свою непокорную шевелюру и, закруглив руки у талии, торжественно говорил:

— Дамы, прошу, окажите мне честь!

Девочки, сделав низкий реверанс, брали его под руки и все, заливаясь смехом, входили в гостиную.

Василий Федорович говорил приятелю:

— Да не крутись ты с ними так любезно, они тебя замучают, часами могут изображать то меня, то соседскую барыню, а случается, и нашего кота Кузю.

Бекефи улыбался, и все видели, что девочки нравятся ему и он с удовольствием играет с ними.

И вот теперь Катя танцует на одной сцене с Альфредом Федоровичем в «Спящей красавице».

Бекефи по-прежнему блистал в народных танцах. В Петербурге он близко сошелся с Александром Викторовичем Ширяевым, тогда еще только окончившим училище, и увлек его идеей создать специальный курс обучения характерному танцу.

Присмотревшись к танцевальной манере юной Гельцер, Бекефи стал убеждать ее, что она отлично справится и с мазуркой, и с русским, что ей вообще грех не исполнять характерные танцы.

Она радовалась, что ею доволен такой отличный танцор, и старалась быть достойной его похвалы.

В опере-балете Римского-Корсакова «Млада» Гельцер назначили танцевать литовский танец с Лукьяновым. Пресса сразу заметила новенькую, талантливо исполнившую этот номер. Бекефи пришел на Гороховую поздравлять Екатерину Ивановну с успехом дочери. А Екатерине-младшей вручил цветы.

Катюша присела в реверансе, а матери шутливо сказала, что не могла же она допустить, чтобы Бекефи написал Гельцеру-старшему, что его дочь провалилась.

Понравилась петербуржцам Гельцер и в балете Врангеля «Дочь Микадо», где Екатерина Васильевна танцевала классический номер «Осень» и «Шаконь» с Сергеем Легатом. В рецензии в «Петербургской газете» критик сравнивал Гельцер с Верой Александровной Трефиловой, начинающей петербургской балериной, и отдавал предпочтение москвичке.

«Почему эту вариацию, требующую от исполнительницы и технической выработки, и силы, и вообще способностей первоклассной классической танцовщицы, передали корифейке г-же Трефиловой, вопрос положительно неразрешимый. Г-же Трефиловой очень далеко до блестящего таланта г-жи Гельцер, и браться за исполнение подобных вариаций, переполненных трудными техническими узорами, со стороны начинающей артистки смело и рискованно».

Во сама Гельцер почувствовала себя выдержавшей определенный экзамен только после первого выступления в «Раймонде» 6 января 1898 года. Спектакль этот шел в бенефис Пьерины Леняни, любимицы петербургских зрителей, она и танцевала Раймонду.

О Гельцер, ее вариации в сцене сна в этом спектакле «Петербургская газета» писала: «По чистоте и ловкости исполнения г-жа Гельцер, без сомнения, одна из самых лучших наших солисток, делающая большую честь московскому балетному классу. В ее исполнении

много также жизни и веселости, почему приятно смотреть на ее танцы...»

А несколькими днями ранее рецензент газеты «Театр и искусство» замечал о галопе Гельцер в «Тщетной предосторожности»: «В танцах г-жи Гельцер есть сила, отчетливость техники, изящество и та обаятельная прелесть, которою отличается каждое движение этой талантливой артистки».

Рецензенты называли Гельцер вслед за Леняни. Это говорило о многом. Интересен и тот штрих, что московская артистка и в Петербурге снискала симпатии демократически настроенных зрителей, занимавших обычно места на галерке.

За два года, проведенные на петербургской сцене, Гельцер успела сделать немало. Она внимательно анализировала выступления Преображенской, Кшесинской, Леняни, Трефиловой, постоянно задавая себе вопрос: «А как бы я это станцевала?» Петипа, наблюдая за работой москвички, отмечал ее успехи и поручал новые роли. Его благоприятное мнение о Гельцер поддержал и Иогансон, не упуская случая ставить ее в пример молодым балеринам. Он говорил, что у Гельцер есть... «все данные, чтобы занять первое место среди современных танцовщиц». Иогансон хвалил редко, поэтому его оценкам доверяли вполне.

Еще не закончился театральный сезон 1898 года, а Гельцер уже мечтала о возвращении домой. Она торопилась показать отцу, чего достигла за эти два года. Преклоняясь перед талантом Василия Федоровича и доверяя его мнению, она жаждала услышать его оценку. Ей было важно показать свое искреннее старание, трудолюбие, которые в семье Гельцера ставились очень высоко. Здесь, в Петербурге, она поняла и то, что дом ее Москва.

Екатерина Гельцер подала прошение: «Имею честь покорнейше просить СПб контору Императорских театров о переводе меня на службу к московским театрам с 1 сентября 1898 г. по домашним обстоятельствам».

V. Снова в Москве

...Напевность и выразительность танца, его особая задушевность, мягкость и широта — эта особенность русской исполнительской школы существовала всегда.

В. Тихомиров

Пришла осень 1898 года, а с ней и новый театральный сезон. Первыми балетами на московской сцене, в которых танцевала Екатерина Гельцер, были «Привал кавалерии» Армсгеймера и «Наяда и рыбак» Пуни.

В Петербурге у Петипа и Иогансона Гельцер отшлифовала свой талант. Но ее характер и манера танцевать остались московскими. И главным учителем и критиком по-прежнему был Василий Федорович.

В «Привале кавалерии» москвичи увидели Гельцер в роли Торезы. Партию Пьера исполнял Тихомиров. Многие годы Василий Дмитриевич будет неизменным партнером Гельцер. Хотя петербургские критики писали в прессе о дебютах, премьерах чаще, более квалифицированно разбирали достоинства балетов и артистов, Гельцер ни на минуту не пожалела о том, что вернулась в родной ей Большой театр. Она любила свою московскую публику, а та, в свою очередь, была влюблена в Гельцер, особенно молодежь. «Московские ведомости» не прошли мимо успехов Гельцер. Теперь рецензент писал, что балерина «...своими головокружительными и умопомрачительными турами, пируэтами и другими тонкостями хореографического искусства приводит в неописуемый восторг не одного Пьера, а вместе с ним и весь зрительный зал».

Итак, заслуженное признание. Virtuозность в танце Екатерины Гельцер была заметна и зрителям, и критикам, и дирекции. И эта виртуозность с годами достигнет такого совершенства, что балерина сможет исполнять все сложнее комбинации танца, не думая о трудностях, устремив свое внимание на развитие самого образа. А пока она танцует в балете «Наяда и рыбак». Василий Федорович не опекает Катю, но внимательно смотрит, как

она вживается в роль, строит образ. Для примера — один лишь эпизод, рассказанный самой Гельцер. Репетиция. Наяда сидит на краю колодца, в ее руках — мандолина. Балерина хочет мимикой показать свои чувства. И тут слышит голос Василия Федоровича:

— Сейчас ты напоминаешь мне рыбу, вынутую из воды: она задыхается, ей не хватает воздуха. Нельзя открывать рот на сцене. Пойми, это похоже на гримасу. А на сцене все должно быть естественным, красивым.

Катя — в слезы. Василий Федорович твердо продолжает:

— Помни, сцена не терпит истерик. Тут нужен человек с сильным характером. И потом ты забываешь о глазах, они тоже должны «говорить», ведь они зеркало настроения и чувства героини. На сцене все важно — каждое движение, жест, поворот головы, выражение глас. Все. Не забывай об этом!

Партии двух балетов были только пробой сил, первыми шагами на пути к значительным ролям, где Гельцер уже вскоре сможет сказать свое весомое слово.

...Стояла зима 1898 года. Из окна поезда Горский видел то бескрайние поля, укрытые пушистым голубовато-розовым снегом, от стоящего низко над горизонтом солнца, то густые леса с вековыми елями, тоненькими осинами и белоснежными березами. Этот родной, знакомый с детства пейзаж несколько успокаивал Александра Алексеевича, и ему уже не казалось, как вчера вечером перед отъездом из Петербурга, что напрасно он согласило ехать в Москву ставить «Спящую красавицу» в Большом театре.

Может быть, Горский и не решился бы на это предприятие, не чувствуя долга перед памятью друга.

Владимир Иванович Степанов, артист и педагог, недавно ушедший из жизни, человек, безусловно, талантливый, долгие годы работал над созданием системы записей танцев. Горский подружился с ним, когда они оба уже танцевали в Мариинском театре. Когда Степанов показал приятелю рукопись своего труда «Алфавит движений человеческого тела...», Горский со свойственной ему восторженностью провозгласил Степанова гением. И счел своим долгом всячески помогать полезной системе укрепиться на занятиях в школе и в обиходе балетных артистов. Он даже издал пособие, как овладеть записью танцев. Для практики Горский записал методом Степанова «Спящую красавицу».

В Москву Горского снарядила контора Императорских театров. «Будет случай еще раз показать всем преимущество системы Владимира Ивановича», — решил он. Но сейчас, подъезжая к новому для него городу, Горский все же волновался. Как-то примут москвичи?!

Поезд медленно пробежал последние сотни метров пути и остановился. Старый кондуктор прошел по вагону, оповещая, что прибыли на Николаевский вокзал. Горский взял свой саквояж и спустился на перрон. Его никто не встречал. Он специально не дал депеши, чтобы острее почувствовать незнакомый город. Когда идешь без провожатого, окружающая обстановка запечатлевается ярче.

На вокзальной площади в ряд стояла вереница извозчиков. Пассажиры неторопливо договаривались с бородатыми, в длинных тулупах извозчиками и разъезжались. Горскому понравилась стройная, серая, с черной гривой лошадка, и он спросил ее хозяина:

— До гостиницы доедем?

— В какую прикажете, барин? — весело отозвался извозчик.

— Вот этого, братец, я хорошо и не знаю. Поближе к Охотному...

Устроившись в приличном номере, Горский отправился представиться московскому начальству. В императорской конторе его приняли любезно, но разглядывали с нескрываемым любопытством. Всех интересовал вопрос, какой он, петербургский балетмейстер.

Вечером предстоял визит к Владимиру Аркадьевичу Теляковскому, недавно назначенному на должность директора казенных театров Москвы. Теляковский оказался расторопным администратором и, как слышал Горский еще в Петербурге, любил театральное дело; бывший полковник конной гвардии увлекался музыкой, понимал ее, не был чужд и живописи. Теляковский искал пути, как привлечь зрителей на балетные спектакли. Решение

напрашивалось такое: перенести «Спящую красавицу» на сцену Московского Большого. И пусть эту постановку осуществит Александр Алексеевич Горский. Он молод, ему хочется проявить себя значительной работой. Характер у него покладистый, вполне сумеет привлечь на свою сторону артистов московской труппы.

Горского можно считать вполне петербуржцем, родился он в Стрельне, в небогатой семье служащего. Ему повезло: в балетной школе, куда определили его родители, он попал в класс интереснейшего человека — Николая Ивановича Волкова. Прошел выучку и у Льва Иванова, не минула его работа и с Петипа. Каждый из них передал юному ученику частицу своего мастерства, смелость суждений, желание двигать искусство дальше. Окончив школу в восемнадцать лет, Горский начал свою карьеру с кордебалета. Но театр не заслонил увлечения живописью и музыкой — он занимался на вечерних курсах Академии художеств, посещал музыкальные вечера. Мог даже стоять за дирижерским пультом — сам Глазунов иногда на репетициях доверял ему оркестр. На сцене уверенно исполнял классику, характерные танцы, пантомимы. На одиннадцатом году служения в театре Горский достиг положения первого танцовщика.

А история «Спящей красавицы» восходит к концу восьмидесятых годов.

Чайковский получил письмо от Ивана Александровича Всеволожского. Директор Императорских театров высоко ценил творчество русского композитора и хотел видеть его новый балет на сцене Мариинского театра: «...Хорошо было бы, между прочим, написать балет. Я задумал написать либретто на «*La Belle au bois dormant!*» по сказке Перро («Спящая красавица». — В. Н.). Хочу *mise en sceène* сделать в стиле *Louis XIV*. Тут может разыгаться музыкальная фантазия — и сочинять мелодии в духе Люлли, Баха, Рамо — и пр. и пр. В последнем действии непременно нужна кадрили всех сказок Перро — тут должен быть и Кот в сапогах, и Мальчик с пальчик, и Золушка, и Синяя Борода и др.».

Сюжет «Спящей красавицы» пришелся Чайковскому по душе. Он помнил эту сказку с детских лет. Теперь же она позволяла композитору вернуться к волновавшей его теме — извечной борьбе света и мрака, жизни и смерти, победе любви и красоты.

Дописав последнюю сцену, композитор на странице рукописи сделал пометку: «Кончил эскизы 26 мая 1889 года вечером в 8 часов. Слава богу! Всего работал десять дней в октябре. 3 недели в январе и неделю теперь. Итак, всего около 40 дней».

Чайковский часто заходил на репетиции, обсуждал с Петипа, Всеволожским и дирижером Дриго постановку. Чайковского интересовали и танцы, и костюмы, и декорации.

Работа над «Спящей красавицей» воодушевляла всех, спектакль еще готовился, а вокруг него уже было много толков. «Как нова и своеобразна музыка „Спящей“, это почти симфония!» — вот лейтмотив этих разговоров.

Для Петипа, привыкшего ставить танцы под мелодии Дриго, Пуни, Минкуса, музыка Чайковского была более похожа на симфонию, и это чуть-чуть смущало. Между тем уже сама тема — борьба добра и зла, — обилие разнохарактерных персонажей подсказывали Чайковскому драматическое и патетическое развитие образов. «Спящая красавица» давала богатый музыкальный материал любому персонажу балета. Петипа с увлечением сочинял танцы, идя в их трактовке за гением Чайковского. Он сразу принял мысль композитора — противопоставление мира добра и красоты миру зла. Именно это позволило хореографу создать яркие танцевальные партии феи Карабос и феи Сирени. Образ Авроры Чайковский, а вслед за ним и Петипа решали в развитии от действия к действию. Традиционный дивертисмент с национальными танцами присутствовал и здесь, но воспринимался он как необходимый элемент балета.

На генеральную репетицию съехался весь придворный и аристократический Петербург. Сам царь пожаловал в театр и после спектакля произнес: «Очень мило». Эта похвала, осчастливившая дирекцию театра, глубоко задела композитора. В своем дневнике Чайковский записал: «Его величество третировало меня очень свысока. Господь с ним».

Зато зрители на премьере 3 января 1890 года воздали должное любимому композитору. Овациям не было конца. Композитор и критик Иванов писал, что музыка балета свежа и

изумительна и «составляет теперь самое крупное явление в музыкально-театральной области».

Желающих видеть новый балет становилось все больше. Петипа ликовал. Спектакль скоро был признан эталоном классического балета.

Теперь настала очередь Москвы показать своим зрителям любившийся петербуржцам балет Чайковского.

— Я рад, Александр Алексеевич, что вы согласились приехать к нам, — просто начал разговор Теляковский. — Убежден, что московский балет способен на многое. Здесь есть кому танцевать, да вы и сами, конечно, знаете и Тихомирова, и Гельцер, и Рославлеву. Московский балет должен возродиться. Присмотритесь к спектаклям Русской частной оперы, которую содержит купец-меценат Мамонтов. Какие голоса у него в опере! А художники! Потому и зрители в зале. Есть, есть кому здесь и танцевать, и смотреть балеты. Вот балетмейстера хорошего нет.

Посетив в первые же дни несколько спектаклей только что открывшегося Художественного общедоступного театра и частной оперы Мамонтова, Горский понял, что сейчас именно в Москве смело низвергались отжившие традиции. Артисты нового Художественного театра стремились в игре к естественности и простоте, на сцену пришли художники, сумевшие в костюмах, в декорациях приблизить каждый спектакль к той эпохе, в которую разворачивается действие.

Беседы о развитии театрального искусства с Василием Федоровичем Гельцером, Коровиным и Шаляпиным заставили Горского остро почувствовать всю разницу художественной жизни старой и новой столицы. Он и сам уже задумывался над тем, что пора балету искать новых путей.

Все дни с 3-го до 17 декабря Горский жил трудной, но вдохновенной жизнью. Знакомство с труппой состоялось, артисты приняли нового постановщика приветливо. Горский объяснил им, чего он надет от спектакля; рассказал, каким задумал Мариус Иванович Петипа этот балет; сам проиграл на рояле многие партии. Давал советы, как проще освоить систему Степанова; тут же роздал в записи по этой системе роли и предложил попробовать разучить свои танцы самостоятельно. На следующий день балетмейстер беседовал в отдельности с каждым артистом, уточнил, что хотел бы увидеть в исполнителе.

Скромный, а главное — увлекающийся делом и способный увлечь окружающих, Горский понравился москвичам.

Приятно и дружески сложились и его отношения с премьерами — Тихомировым, Василием Федоровичем и Екатериной Васильевной Гельцер. Сближало не только общее дело, но и круг интересов. В доме Гельцеров всегда можно было узнать последние театральные новости, поговорить о художественной выставке, найти на полках домашней библиотеки книгу почти по любому вопросу искусства. Здесь бывали молодой Станиславский, начинавший новое театральное дело, Садовские из Малого, юная Турчанинова и Комиссаржевская. Московские драматические актеры помогли Горскому четко определить свою позицию в искусстве нового века. И он благодарил судьбу, что она свела его в Москве с этими людьми. Перед ним открылись двери сразу нескольких интересных театров бывшей столицы.

«В Москве есть свое необъяснимое очарование», — думал Горский.

А в Большом театре артисты с воодушевлением работали над ролями. Петербургский балетмейстер просматривал все сначала по частям — каждую партию отдельно; потом провел первую репетицию с оркестром.

Дела отозвали Горского в Петербург. Вернувшись в Москву в середине января 1899 года, он объявил генеральную репетицию.

В день премьеры, которая состоялась 17 января 1899 года, Горский передал москвичам приветствие Петипа. Петербургский балетмейстер заранее благодарил труппу за вдумчивое отношение к балету Чайковского. Горский обратил внимание артистов на последние строки письма: «Мне хотелось бы, — писал Петипа, — чтобы со „Спящей красавицей“, которая

являет собой образец пластической красоты, искусство хореографии в вашем прекрасном городе вновь обрело былую славу».

«Спящую красавицу» москвичи приняли восторженно. Хвалили спектакль, танцы Петипа, декорации. Анатолий Федорович Гельцер написал для балета панораму, изображающую средневековый замок. Художник специально ездил на побережье Балтийского моря искать нужный колорит. Вдохновенно вел оркестр Андрей Федорович Арендс. А для Горского взаимопонимание с дирижером значило многое. Арендс был учеником скрипача Лаубе и Чайковского. В Большом театре он начинал свою службу альтистом, а спустя какое-то время был принят руководителем оркестра Малого театра. Доводилось Арендсу дирижировать и балетными спектаклями. Горскому он нравится. В 1900 году Аренде был назначен официально дирижером Большого театра. Между ним и Горским, который к тому времени стал уже балетмейстером московского театра, никогда не возникало серьезных конфликтов. Более того, Андрей Федорович стал верным помощником Горского в создании нового репертуара.

Успеху «Спящей красавицы» содействовало мастерство Рославлевой и Тихомирова. Рославлева исполняла Аврору, а Тихомиров — партию Голубой птицы, танцевальная ткань которой сложна и виртуозна. Тихомиров «...то склонялся, трепеща крыльями, над принцессой Флориной, — писала его биограф Н. Рославлева, — то стремительно пролетал по диагонали в безупречных по чистоте исполнения и рисунка бризе».

Московские зрители увидели вдруг значимость мужского танца в балете. А ведь в то время на танцовщика и сами артисты, и зрители привыкли смотреть только как на партнера балерины — героини спектакля. Тихомиров же старался проникнуть глубоко в суть образа. И танец его, оставаясь пластичным, не нарушая «благородства и совершенства линий», становился все более мужественным, приобретая оттенок героического».

Зритель наконец пришел в театр — в балетный день зал был полон.

Екатерина Гельцер на премьере танцевала трудную и своеобразную партию Белой кошечки. Несмотря на то, что роль эта пятиминутная, идущая в дивертисменте, балерина создала приятный художественный образ и шутя преодолела технические трудности. Веселая, капризная, лукавая, женственная Гельцер в этой партии очень понравилась москвичам. И пресса, оценивая всю постановку, поставила Гельцер сразу после Рославлевой — Авроры.

Аврору Гельцер танцевала уже через три спектакля, в бенефис художника Анатолия Федоровича Гельцера. Партия Авроры в «Спящей красавице» — это серьезное испытание балерины на артистическую зрелость, на свой почерк в искусстве. Чем легче, изящнее преодолевает балерина технические трудности партии, тем вернее она показывает зрителю внутренний мир Авроры, тем ярче доносит ту бездонную радость жизни, которая и есть главное в этом образе. Гельцер должна была справиться с партией Авроры, потому что в ней самой и в ее мироощущении было сильно оптимистическое начало. Всегда — и на сцене, и в жизни. И она блестяще оправдала надежды московских любителей балета. Без робости, легко, изящно исполняла Гельцер любую комбинацию.

Постановка «Спящей красавицы» на сцене Большого театра была экзаменом не только для Гельцер, но и для Горского. Теляковский увидел, что балетмейстер вполне подходит для московской труппы.

Большой театр с его помощью возвращал себя к полнокровной жизни.

...Когда Горский предложил Екатерине Гельцер начать работу над партией Авроры, балерина обрадовалась. Она давно мечтала станцевать ее. Правда, было немного страшновато: одолеет ли? Екатерина Васильевна поделилась своими сомнениями с отцом. Василий Федорович успокаивал дочь, говоря, что технически она подготовлена для этой партии и понимает ее, но тут же добавлял, что танцевать такой балет ответственно и работать придется много. Гельцер надеялся, что Василий Дмитриевич, который хорошо знает музыку Чайковского, поможет Катюше.

Встреча Тихомирова и Гельцер стала их общей судьбой. Оба были молоды и только что

начинали свой творческий путь; оба беспредельно любили театр и готовы были трудиться в нем не покладая рук; оба были преданы Москве и московской сцене.

Раньше юноши выросли быстро. Жизнь Василия Тихомирова сложилась так, что он рано почувствовал себя опорой семьи. Ему едва исполнилось десять лет, когда он принес домой первые заработанные им в театре пять рублей. Он и гордился и радовался, что уже может помогать матери. Охотно брался за любую работу, дома умел починить свою рубашку, подбить к каблукам башмаков набойки, пробовал даже пироги печь.

Пример Толстого в те годы был побудителем для многих.

Тихомиров любил природу — мог долго вглядываться в пейзаж, наблюдая смену красок, и радоваться распустившемуся цветку; рыбалка доставляла ему громадное удовольствие. Он много путешествовал, часто бывал на вернисажах, мог часами рассматривать понравившуюся ему картину. Поездки за границу заставили Тихомирова серьезно изучить несколько языков. Он свободно владел французским и немецким, почти без затруднений говорил на английском и итальянском.

Совместная работа, ежедневные встречи на занятиях в классе, на репетициях сблизили молодых людей. Гельцер и Тихомиров полюбили друг друга, а вскоре, не встретив возражений родителей, стали мужем и женой.

Готовя новую роль, Тихомиров обычно не только разучивал хореографию партии. Он стремился глубже понять эпоху, музыку того времени, психологию людей. Конечно же, он поделится своими знаниями с юной партнершей.

Началась работа Гельцер над созданием партии Авроры. Она вслушивалась в нежную, певучую музыку Чайковского и находила в ней многообразие оттенков образа. Мысленно она видела свою героиню то беспечно-шаловливой, то бесхитростно-кокетливой, то мечтательной, влюбленной, то царственно-горделивой. «Как у всех нас, — говорила себе Гельцер, — детство, юность, любовь, замужество».

— А ты себя ясно представляешь в различные моменты спектакля? — спросил ее как-то Тихомиров. — Могла бы рассказать последовательно все свои переживания?

— Пожалуй, — отвечала Катя. — Вот, к примеру, танец с женихами: Аврора — кокетка, но кокетничает пока бессознательно. Получается очень мило: ей нравится, что молодые люди ухаживают за ней, как за взрослой. Но она никого не выделяет из них.

Подробно прошли сцену за сценой, намечая оттенки чувств, поведения Авроры в разных ситуациях... Аврора взяла протянутое феей Карабос веретено и закружилась с ним, любуясь этой игрушкой. Точно так же еще вчера она кружилась в зале, держа в руках любимую куклу. Увлеченная игрой, она не видит смятения и ужаса матери и отца, придворных, которые уже знают, что вот-вот случится беда, осуществится предсказание мстительной Карабос.

Во втором акте Чайковский вводит тему сна: здесь герои объясняются в любви так, словно это объяснение между принцем и Авророй происходит на самом деле, а не в видении. Это и сон и явь. Потому и труден здесь дуэт.

Последний акт... Идет бал. Аврора — невеста, через несколько мгновений станет женой принца Дезире. Торжественное па-де-де жениха и невесты. Душа Авроры ликует, на глазах у всех свершается ее совершеннолетие. Спящая красавица проснулась. Ее душа раскрылась для любви, новой жизни...

Однажды, возвращаясь солнечным весенним днем из окрестностей Новодевичьего монастыря, где Гельцер и Тихомиров любили гулять в свободное время, Василий Дмитриевич предложил Кате завернуть в Хамовники. Пока они шли не торопясь, Тихомиров рассказал о своей случайной встрече с Толстым.

...А было это так. Ученики и младших и старших классов часто выступали на сцене в оперных спектаклях, в танцах. В один из вечеров Василий Тихомиров — он был уже в старшем классе — и его три товарища оказались занятыми в большом танце. Исполнили его мальчишки так хорошо, что им долго аплодировали. Радостные и возбужденные, разгримировались они и начали переодеваться. Дверь артистической открылась, вошел

взволнованный воспитатель и попросил молодых людей тотчас же зайти в ложу бенуар. «Зачем? — с удивлением спрашивали они друг друга. — Что бы это значило?» И оторопели, когда в названной ложе увидели... Толстого. Лев Николаевич смотрел на юных артистов добро и весело, похвалил их за успешное исполнение танца, расспрашивал о занятиях в училище, что любят из литературы, любят ли книги, довольны ли учителями. Толстой внимательно слушал будущих артистов, советовал составить список книг, которые надо обязательно прочесть, а если надо, то и перечитывать непонятные места, пока не поймешь все до конца. Он говорил о том, как необходимо артисту много знать, бывать в музеях, знакомиться с живописью, скульптурой. «Артист должен быть всесторонне образован», — сказал Лев Николаевич на прощанье.

Когда Катя и Василий Дмитриевич пришли домой, матушка Тихомирова, жившая с ними, обратила внимание на торжественное настроение молодых супругов и спросила:

— Что за праздник сегодня, вы будто после успешного спектакля?

— Почти так, Мария Михайловна, — весело отвечала Гельцер и хитро посмотрела на Василия Дмитриевича.

Теляковский, видя успех «Спящей красавицы», решил, не теряя времени, перенести на московскую сцену и «Раймонду» Глазунова.

И опять Гельцер первые три спектакля танцует не главную партию, а «Панадерос». Она как будто принаравливается к музыке, к хореографу, к партнерам. А затем смело выходит к зрителю в центральной роли. Ее уже знают, ее ценят, ею восхищаются. Спектакль с ее участием, несмотря на то, что билеты продают дороже, чем обычно, дает полный сбор.

Горский доволен молодой балериной. Петербургская «Раймонда» идет без изменения, Гельцер танцует классику. А в этой области она неповторима. Через несколько лет Светлов так отзовется о балерине Гельцер. «Для любителей виртуозных деталей классицизма танцы Гельцер — целая академия». Другое качество балерины — «искренность темперамента — спасало эти танцы от академизма, который *la longue* всегда имеет характер скучного педантизма. Но нет возможности скучать, любуясь танцами этой балерины...»

А. А. Плещеев в восторге от дарования Гельцер: «...Она летает, кружится, бежит на пуантах и удивляет силой и беззаботностью танца. Блистательно!»

В. Красовская так определяет портрет танцовщицы Гельцер:

«При всем своеобразии таланта, Гельцер была и навсегда осталась классической танцовщицей. Именно такой танцовщицей знал и любил московскую гостью петербургский зритель, уже весной 1901 года увидевший ее в ролях Раймонды и феи Драже в „Щелкунчике“, а осенью — в ролях Терезы... и Никии...»

Успех Гельцер на петербургской и московской сценах позволяет дирекции Императорских театров перевести Екатерину Васильевну в звание балерины.

После постановки «Раймонды» Теляковский предложил Горскому возглавить балетную труппу Большого театра, Александр Алексеевич согласился.

Лето 1900 года Горский провел с артистами петербургского балета на гастролях в Будапеште. Вернувшись, получил командировку «к московским театрам для исполнения режиссерских обязанностей по балетной труппе».

VI. Новый балетмейстер

Он шагает в ногу с веком — таково было общее мнение.

Ф. Лопухов

Отношения нового балетмейстера и труппы складывались неровно. Легко увлекающийся, но быстро отступающий, если возникали препятствия на пути к цели, Горский кому-то казался гениальным, а кого-то настораживал. Большая часть молодежи театра пошла за Горским. И неудивительно: он и они мечтали, по существу, об одном и том же — нужны новые балеты, по-современному поставленные, с декорациями и костюмами,

отвечающими эпохе спектакля. Балетмейстер и в мыслях не имел ущемлять положение премьеров — Гельцер и Тихомирова, — отстаивающих чистоту классического танца в театре. До самозабвения преданный танцевальному искусству, Горский знал цену таланту. Такие артисты, как Гельцер и Тихомиров, делали честь любому театру, они были необходимы балетмейстеру. Горский понимал: Екатерина Васильевна — самообытный художник и не пойдет за ним просто так, если их взгляды на искусство не совпадут в главном. Но он был уверен — в главном они договорятся. А пока его захватывала работа с молодыми, недавно пришедшими на сцену. Именно из них, как ему казалось, он мог вырастить достойную смену — артистов, которые будут претворять в жизнь его идеи. Энтузиазм Горского-художника нравился Гельцер, и она принимала в нем участие и как в человеке, новом в их московской среде.

Федор Васильевич Лопухов помнил Горского еще по Мариинскому театру, хотя был тогда всего лишь учеником четвертого класса балетного училища. Завершив хореографическое образование, Лопухов несколько сезонов танцевал в Петербурге. А затем в 1909 году перевелся в Московский Большой театр и вот здесь уже сознательно и близко соприкоснулся с Горским-балетмейстером. Мало танцуя в тот сезон, Лопухов имел время всмотреться в его работу и творческую жизнь труппы.

«Страстная натура Горского, — пишет Лопухов, — делала его жизнь цепью увлечений и разочарований. Он всегда был во что-то влюблен, всегда что-то открывал, всегда против чего-то восставал, часто не зная меры в своих увлечениях». Отмечая, что Горский был одержимым человеком и именно это «...позволило ему оставить след в искусстве, которое всегда двигают вперед одержимые люди», Лопухов указывает и на то, что «Горский по слабости характера был, что называется, не борец».

Оставил след в искусстве... Все театроведы, балетные критики того времени признавали, что Горский сильно поднял престиж московского балета, вырастил в театре талантливую молодежь, расширил репертуар. За несколько лет московский балет стал соперником петербургского, его артисты танцевали и в столице и за рубежом на равных с солистами Мариинского театра.

Нельзя забывать и того, что Горский пришел в Большой театр, когда в Москве уже открылся Художественный. Его лидеры укрепили молодого балетмейстера в мысли, что балет нуждается в известных реформах.

Станиславский так определил лицо нового театра: «Программа начинающегося дела была революционна. Мы протестовали и против старой манеры игры... и против ложного пафоса декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров».

Молодой театр обновил и обогатил художественное и идейное содержание спектаклей. Художественный общедоступный начал сезон трагедией А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» с Москвиным в главной роли и поразил всех правдивым изображением жизни той эпохи, глубоким проникновением в образ царя Федора.

Театр смело обратился к драматургии Чехова. «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» в реальных чертах показывали жизнь русского общества начала века, говорили о его тревогах и надеждах. Целым событием в театральной жизни Москвы оказалась постановка пьес Горького — «Мещане», «На дне», «Дети солнца».

В первые же годы в Художественном театре шли «Потонувший колокол» и «Одирюкие» Герхарта Гауптмана, «Гедда Габлер» и «Дикая утка» Генрика Ибсена.

Декорации художника В.А. Симова также воссоздавали конкретные, реальные обстоятельства.

Горского официально назначают режиссером московского балета осенью 1900 года. В декабре состоялась премьера «Дон-Кихота». Уже по этому спектаклю можно было предположить, что Горский поведет балетную труппу по новому пути. Истинный поклонник Художественного театра, исповедуя его реалистические принципы, балетмейстер в

«Дон-Кихоте» максимально приближает балет к жизни.

Впервые в истории московского балета кордебалет сделался активным действующим лицом. У каждого артиста была своя задача, и он жил на сцене жизнью испанского мальчика или уличного танцовщика, солдата, слуги...

Необычным было и оформление спектакля. Горский отказался от пышных, далеких от истинной Испании декораций старого «Дон-Кихота». Коровин и Головин показали зрителям почти истинную «Площадь Барселоны», жаркую каменистую Испанию, ночной кабачок с его завсегдатаями, с испанками в ярких костюмах, развеселой толпой. А в картине «сна Дон-Кихота» зрители увидели суровый лес, вдруг ставший волшебным...

Екатерина Гельцер танцует в «Дон-Кихоте» Горского партию Китри только осенью 1901 года. Критика ее хвалит, отмечает «тонкую и всестороннюю отделку танцев, легкость и пластичность» балерины. Но так же легко, пластично Гельцер танцевала и Аврору. В том же году Гельцер впервые исполняет партию Царь-девицы в «Коньке-Горбунке», причем с такой неподдельной искренностью, внутренней силой, что роль эта вошла в золотой фонд созданного Екатериной Гельцер. В прессе ее часто хвалят, говорят о ней как о талантливой актрисе, умеющей создать образ сильный, полный величавой красоты. В 1902 году Гельцер получает звание балерины.

Екатерина Гельцер охотно дает интервью журналистам. Она хочет, чтобы зрители, для которых она танцует, знали, что их аплодисменты и любовь ею добыты не просто. Так было в начале творческого пути, этим принципам балерина следовала всю жизнь.

— Без труда нет искусства. Этому учит меня не только отец. Труд рождает виртуозность. Жалко, но необходимо порой пожертвовать эффектной комбинацией, блестящим, но неоправданным выходом. Образ в нашем искусстве всегда должен быть столь же ясным и глубоким, как и в драме. Разучивая какую-нибудь классическую партию, я одновременно вхожу, как близкая родственница, в жизнь той, чью судьбу должна протанцевать на сцене. Нужно искать черты реальной жизни в любой сказочной героине, самом фантастическом сюжете. Ведь все это создают люди, опираясь на жизнь, на прожитые нами ситуации, неповторимые и разнообразные. Знай жизнь и умей ее воспроизвести — лозунг, кажется, простой. А сил приходится затрачивать много. Я вышла на сцену, станцевала балет, и зритель уверен: «А как, оказывается, просто быть Китри!» А я прежде, чем достигну этой легкости, пролью семь потов. Я пробираюсь сквозь дебри литературного произведения, музыкальную партитуру, споря с балетмейстером. Наконец выбран рисунок движений, ясной кажется эмоциональная окраска образа, обдуманы все мельчайшие детали. Подчинены целому все частности, внутренне я установила для себя равновесие между чисто танцевальными и пантомимическими приемами, согласна со всеми темпами в картинах. Много раз продуманы грим, костюм, головной убор, отброшено все лишнее, мешающее ощутить свободу на сцене... Зритель ждет вдохновения. Но и оно не просто дается...

Горский интенсивно работает и ставит «Лебединое озеро», «Баядерку», «Волшебное зеркало», «Золотую рыбку», «Дочь фараона», «Раймонду». В этих балетах Екатерина Гельцер танцует первые роли. И балетоманы, и критики, и влюбленные в балет зрители галерки видят в ней прежде всего виртуозную классическую танцовщицу. А более прозорливые ее друзья по сценическим подмосткам, сама балерина, Горский понимают, что она не только прекрасная танцовщица, но и талантливая актриса в балетном спектакле, что ее героини способны правдиво передавать зрителям самые глубинные человеческие переживания. В творчестве Гельцер сильно и ярко начинает звучать героическая тема.

Шел новый век, двадцатый...

Стихийно возникали различные клубы, артистические подвалы. И в доме Пронина, недалеко от храма Христа Спасителя, бывало многолюдно, шумно, интересно. Приходили, чтобы узнать театральные новости, сыграть партию в шахматы, выпить чашку кофе, послушать стихи молодых поэтов. Сколько умных шуток, благородных мыслей рождалось здесь. Заходили «на огонек» знаменитый дядя Гиляй — Гиляровский, Щепкина-Куперник, Москвин и Качалов, Южин-Сумбатов и Ленский, Турчанинова и Ермолова, Собинов и

Нежданова, Гельцер и Тихомиров.

В Художественном театре собирались на знаменитые «капустники». Первый раз на такой вечер Екатерину Васильевну и Тихомирова пригласил Москвин.

Иван Михайлович был почти ровесник Екатерины Васильевны. Театром увлекался с детства. В четырнадцать лет он бойко играл небольшие роли в домашних спектаклях. Отец его любил технику и славился как часовых дел мастер. А сын мечтал о сцене. Он не пропускал ни одной премьеры Малого театра. В девятнадцать лет поступил в Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. Драматический класс вел Немирович-Данченко. Педагог быстро отметил дарование юного Москвина, который на выпускном экзамене одинаково правдиво и искренне сыграл роли доктора Ранка в пьесе Ибсена «Нора» и Елеси в «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Островского.

Актерская судьба Москвина началась с гастрольной поездки с Гликерией Николаевной Федотовой, знаменитой артисткой Малого театра. Потом была работа в Ярославском театре — за один сезон Москвин сыграл 77 ролей, самых разных по амплу. Из театра Корша Иван Михайлович перешел в Московский Художественный, где сразу получил роль царя Федора. И в один вечер сделался знаменитостью. Роль Федора Иоанновича Москвин играл потом многие годы.

Москвин был женат на сестре Екатерины Васильевны — Любви Васильевне, тоже артистке Художественного театра. Когда она играла в пьесе «Иван Миронович» дочь главного героя, все домашние, знакомые, друзья ходили смотреть Любочку. Леонид Витальевич Собинов в одном из писем Елизавете Михайловне Садовской признавался: «Мне ужасно понравилась Гельцер в роли девочки... У нее такой милый вид, милый естественный тон и некоторые прямо удивительные по жизненности интонации».

К семье Гельцер Москвин вообще имел особое расположение. Он ценил Василия Федоровича и не однажды ходил в Большой специально смотреть его. Интересно, что Станиславский и Немирович-Данченко с первых дней существования Художественного театра пригласили Гельцера преподавать актерам пластику.

Иван Михайлович так просто и естественно сошелся со всеми Гельцерами, что вскоре Екатерина Васильевна избрала его «домашним учителем». Он охотно откликался на просьбы взглянуть на нее в очередной роли и шутливо грозил: «Вот приду после спектакля, посмотрю, чего ты натворила». Прорабатывая с Екатериной Васильевной драматическую линию партии Китри, подзадоривал балерину: «Еще, еще, Катерина московская, добавь чувства!» Часто говорил коллегам: «Вот у Гельцер истинно московский характер, люблю ее за широту души, яркую эмоциональность». Такой же симпатией платила Ивану Михайловичу и Гельцер. Она почти наизусть знала «Царя Федора» и «Живой труп», где Москвин играл Федора и Федю Протасова. Она была убеждена, что здесь Москвин, как никто, показал всю ширь и глубину русского характера. А его неподражаемый московский юмор приводил балерину в отличное настроение.

В создании своих ролей Москвин всегда шел от внешнего рисунка персонажа к раскрытию его психологии. Артисту была свойственна наблюдательность и психологическая зоркость. Очень редко случалось ему ошибаться. Его знание жизни и неумная фантазия, эмоциональная память удивляли даже друзей-актеров. Интерес к нравственным проблемам, социальным явлениям жизни сближали творчество Москвина и Василия Федоровича Гельцера и его дочерей.

Москвина любил Чехов и всегда от души смеялся, слушая, как тот читал его юмористические рассказы, точно воспроизводя голосом характеры героев, их эмоции. Без Москвина в Художественном театре не проходил ни один «капустник».

Позже на сцене МХТ стали устраивать платные вечера-«капустники» в пользу остроножающихся актеров. Модным тогда конферансье был Никита Федорович Балиев. Он был находчив, дерзок, но никогда ему не изменяло чувство меры. Гельцер, сама острая на язык, получала великое удовольствие от реприз Балиева. Кроме шуток, пародий, пантомим,

комедийных сценок, бывало и что-либо серьезное вроде одноактной оперы Моцарта «Примадонны-соперницы». Однажды Рахманинов, уже в то время известный композитор, пианист и дирижер, аккомпанировал гротескному танцу Алисы Коонен и ее партнера. Вот из этих «капустников» и родился театр-кабаре «Летучая мышь». Здесь бывала вся театральная Москва и, конечно, Екатерина Гельцер.

К своему бенефису 14 февраля 1903 года Екатерина Васильевна приготовила Одетту — Одиллию из «Лебединого озера» Чайковского. Ее партнером на этом спектакле был Тихомиров. Гельцер с удовольствием танцевала эту партию многие годы.

Одна деталь. В бенефис в дореволюционном театре было принято дарить герою дня разные подарки. На торжественном спектакле в Большом были артисты и от МХТ. Они преподнесли балерине ее портрет, подчеркнув этим, как близка она им по духу на пути к главной цели — сценической правде.

...Быстро летело время. Екатерина Гельцер много танцевала. Василий Федорович, как и в первый год ее службы на сцене, ревниво следил за ее выступлениями.

В конце 1905 года Горский возобновил в новой редакции балет «Дочь фараона» на музыку Пуни. Роль Бинт-Анты он предложил Екатерине Васильевне. Старый Гельцер всегда считал важным, с кем из коллег ему предстоит выступать в спектакле. И если назначался тот, кто Гельцеру казался неподходящим для роли, артист неизменно возражал, доказывая, что другой исполнит эту партию лучше.

К намерению Горского дать роль Бинт-Анты Екатерине Васильевне Гельцер отнесся критически. Он считал, что Катя еще молода и что ей не передать всю гамму переживаний дочери египетского владыки. Василий Федорович в этом спектакле танцевал партию царя Нубийского и именно с ним происходила у Бинт-Анты самая сильная сцена. Иного мнения была дирекция театра. Видя, что Екатерина Гельцер пользуется у зрителей большим успехом, Теляковский постарался уговорить Василия Федоровича играть с нею.

Балет «Дочь фараона» давно не идет на сценах наших театров. Очень коротко — основная линия сюжета. Царь Нубийский хочет взять в жены дочь египетского фараона, то есть Бинт-Анту. А она любит другого и не может стать женой царя. В балете есть и побочные линии, но они нам сейчас неважны.

Итак, Екатерине Гельцер предстояло стать партнершей Василия Федоровича. Екатерина Васильевна заметила в себе неожиданное чувство: в театре она боялась отца, он представлялся ей чужим и слишком строгим. Иногда она говорила ему дома об этом, объясняя, что ей становится от его изучающего взгляда как-то не по себе, и спрашивала, в чем она провинилась.

— Что ты, Катя! В чем ты могла быть нехороша?! — успокаивал он дочь, и глаза его светились нежностью.

И все же молодой артистке казалось временами, что отец не до конца полагается на нее, хотя и считает сильной балериной.

В «Дочери фараона» Катя впервые должна была встретиться с отцом на сцене. И она решила во что бы то ни стало доказать ему, что она может справиться с трудной ролью.

На репетициях все шло спокойно. Василий Федорович подробно оговорил с Катей мизансцены, рассказал, какой представляет себе Бинт-Анту. Он просил Катю забыть, что он отец, а она дочь. На сцене есть только Нубийский царь и Дочь фараона. Он требовал, чтобы в их дуэте она была предельно выразительна, особенно в диалоге. В сцене, когда ненавистный царь будет подползать на коленях к Бинт-Анте, она должна жестом передать смысл слов: «Если ты по этим ступеням посмеешь подползти ко мне ближе, я выброшусь из окна».

Наступил вечер премьеры. В партере, ложах, в ярусах не было ни единого свободного места. Чувствовалась та особая, приподнятая настроенность, которая всегда бывает перед давно ожидаемым зрелищем. Все хотели от спектакля необыкновенного. В зале погасли огни. Дирижер дал знак оркестру начинать. Под звуки скрипок, альтов, фаготов занавес медленно открыл сцену — малахитовый зал фараона сверкал золотом и роскошью. Зрители увидели почти истинный Восток, и тогда раздались аплодисменты в честь художника.

Сидящие в зале выражали свой восторг долго и бурно. Коровину пришлось раскланиваться на сцене Большого театра.

Подобных декораций Востока еще не видели ни московские артисты, ни публика. В первых рядах партера сидели Шаляпин, Рахманинов, Садовские, Турчанинова. Они тоже дружно аплодировали, радуясь этому торжеству новой театральной живописи.

Когда на сцену вышла Гельцер — Бинт-Анта, ее встретили приветливо. Сама Гельцер рассказывает: «Особенно понравился танец охоты, где в первом акте я делала труднейшие амбуате. Но я очень боялась предстоявшей сцены с отцом и не могла беспечно радоваться успеху.

И вот следующий акт. Внезапно появлялся передо мной Нубийский царь. Гордый, он смирял себя и опускался на колени. Я взглянула на него, и меня сковал страх: его залитые кровью глаза были ужасны. В лице отца я не нашла ни одной знакомой черты. Передо мной был даже не человек, хищник. Его тело то конвульсивно сжималось, то вдруг растягивалось, он полз, пластично скользя по ступеням. Вот он совсем близко. Мне стало не только страшно, но даже скверно. Впервые я по-настоящему испугалась своего отца.

Он увидел мой испуг и мою растерянность и шепнул:

— Катя, Катя, что с тобой? Играй!

Страх отступил. В голове пронеслась мысль: «Ну, я тебя не подведу!» И всем своим танцем с какой-то невероятной силой и презрением, ранее мне не ведомым, сказала: «Если ты по этим ступеням приблизишься ко мне еще немного, я отброшу тебя, как змею, и выпрыгну в окно».

Отец с легкостью пантеры кинулся ко мне. Что было силы, я толкнула его и бросилась в окно, в море...»

Занавес задвинулся. Отец и дочь вышли на авансцену и, стоя рядом, кланялись публике. Василий Федорович положил свою руку на хрупкое плечо Кати, и она видела в его взгляде то знакомое выражение, которое так любила с детства.

В этот вечер она впервые почувствовала себя настоящей артисткой.

Дома мать обняла Катю и шепнула, что отец очень доволен ее игрой.

...В один из летних отпусков Гельцер побывала в Ницце. Ее привлекли туда гастроли Элеоноры Дузе и желание посмотреть знаменитый Римский цирк в небольшом местечке Фрежюс. Дузе выступала в казино «Мунициналь», что на площади Массона. Публика была избранная — светская Европа отдыхала в это время на знаменитом курорте. Гельцер смотрела на все как на праздник: разодетая по последней моде толпа, разговоры о театральных новостях, обилие цветов. Пока не открывался занавес, она наслаждалась тем особым настроением, которое захватывает зрителя на премьере. Когда же вышла на сцену Дузе, Гельцер как бы замерла — то был миг отключения от праздника жизни, настрой души на переживания высокого искусства. В зрительном зале стало тихо: всемирно известная актриса не любила аплодисментов перед ее выходом или в середине пьесы. Дузе появилась на сцене незаметно, вся сама простота. И вспомнила Гельцер, как еще девочкой видела великую итальянку в Москве. И тогда Дузе не играла Маргариту, а жила на сцене жизнью своей героини. То было искусство подлинное и глубокое.

Гельцер вышла из театра потрясенная и всю дорогу, пока не торопясь брела в отель, думала о том, что и в балете есть место высокому драматическому накалу страстей и процесс творчества танцовщиков очень сложен. Подлинность переживаний не заменить изяществом поз, сложностью балетных па.

На следующий день Гельцер поехала в Фрежюс. Ее поразили масштабы Римского цирка под открытым небом. Сурово поднимались в небо развалины: когда-то мощные своды и арки и сейчас выглядели величественно. В трещинах плит росла трава, тонкая, жесткая, сильная своей неистребимостью. Пахло горькой полынью. Цирк-театр жил. Гельцер остановилась возле подмостков, где когда-то проходили представления. Сияло голубое небо, светило летнее солнце, на парапете, который ограждал полукруг «зрительного зала», сидели голуби. Русская балерина на мгновение представила себе и грозный бой гладиаторов, и

выбегающих на арену львов, и тысячи зрителей, пришедших целыми семьями смотреть захватывающее жестокое зрелище. Как давно все это было! Но вот, оказывается, и развалины могут воскресить сегодня в душе переживания тех, кто жил, любил, творил, страдал тысячи лет назад. Позже, когда Гельцер танцевала Саламбо на московской сцене, она вспомнила то, что пережила на кругу цирка-театра. Раздумья о быстротечности жизни, смене поколений, горести утрат овладели Екатериной Васильевной полностью, когда в 1910 году не стало Василия Федоровича. То было самое большое ее горе в жизни. Потеря невосполнимая. Гельцер) как-то даже сказала Тихомирову, что, если бы не ее исключительное жизнелюбие, она не смогла бы танцевать на московской сцене, где все напоминало ей отца.

Хоронили Василия Федоровича на Новодевичьем кладбище. Проводить артиста в последний путь пришли его друзья, соратники, ученики — из разных московских театров.

Долгое время Екатерина Васильевна не могла с прежней радостью встречать свой самый любимый праздник — Новый год. Он был для балерины окрашен горечью утраты.

VII. На вершине

Новое, правда, никогда не совершенно, но оно в движении к совершенству. Нет этого стремления — и застой.

Е. Гельцер

Василий Федорович воспитал в дочери строгое отношение к работе и умение осознавать свои ошибки. Часто она сама определяла, в чем не права, — помогали острый ум и художественный вкус, а иногда ошибки замечали товарищи: артисты, музыканты, художники. У Гельцер не было ложного стыда сказать вслух: «Это у меня неверно», «Это фальшиво», или: «Это мне не удастся». Бывали моменты, когда она решала, что должна отказаться от роли или же перестроить ее с самого основания, по существу образа, а не только подправлять, загромождая ненужными выдумками и эффектами.

Гельцер считала Горского очень талантливым человеком, новатором в искусстве. Новым направлением в балетах Горского, как он сам полагал, была реалистическая героика. Без этого задуманные балетмейстером образы потеряли бы свой смысл.

Балерина соглашалась с балетмейстером, когда он стремился к исторически верным декорациям, в каждом из спектаклей умело включал в действие кордебалет, тщательно разрабатывал пантомимные сцены. Но при всем этом присутствие классического танца, отвечающего драматическим моментам спектакля, Гельцер находила первостепенным и обязательным. И как раз в обилии драматического действия в ущерб классическому танцу она видела слабость молодого хореографа.

— Вы чрезмерно увлекаетесь реалистической пантомимой, Александр Алексеевич, почитая ее главным направлением в балете, и забываете о старом хореографическом наследии. Вот откуда ваши некоторые ошибки, дорогой, — говорила ему Екатерина Васильевна.

Когда Гельцер узнала, что в Большом театре пойдет «Саламбо» и ей поручена главная роль, она обрадовалась, но и встревожилась. Сюжет Флобера привлекал и раньше оперных композиторов яркостью образов и драматичностью. Но балета на эту тему сцена еще не знала. Московским танцовщикам предстояло первыми показать произведение Флобера. И именно потому, что в России роман французского писателя был хорошо известен, от спектакля ждали откровений и публика и критики.

Горский впервые приступил к такой грандиозной постановке, которая к тому же стоила больших денег — 150 тысяч рублей.

Музыка Арендса не отличалась самобытностью. Но зато композитор знал особенности балетного искусства и учитывал их, когда работал над партитурой.

Декорации Коровина помогали балетмейстеру и артистам выявить трагизм романа, создавали на сцене ту цветовую гамму, которая высвечивала внутренний мир каждого из

героев. Узловыми моментами балета были три картины: «Комната Саламбо», «Лагерь Мато» и «Палатка Мато».

Цветовую тему Саламбо художник видел розовато-лиловой. Этот тон он придал комнате героини. Через широкое окно зрителю открывалось темно-синее море, залитое холодным лунным светом. Так богиня Луны Танит напоминала о себе — здесь она властвует.

Тема Мато решалась художником в красных тонах. В картине «Лагерь Мато» основным цветом был алый, подчеркивающий страстность и необузданность предводителя наемников.

Главная, определяющая судьбу героев сцена происходила в палатке Мато. Багрово-золотистый цвет солнечного заката приглушал розовато-фиолетовую гамму Саламбо. Синевато-темный тон Танит совсем отсутствовал, подсказывая зрителям, что над переживаниями и поступками Саламбо теперь властвует Мато и Танит уже не может повлиять на исход драматической ситуации.

Взгляды Коровина и Горского на декоративно-сценическое решение спектакля сходились вполне.

На протяжении всех десяти лет работы в Большом театре Горский старался придать издавна узаконенным формам классического балета больше жизненного правдоподобия, драматичности и выразительности.

Знание эпохи, умение глубоко почувствовать первоисточник, легший в основу либретто «Саламбо», позволили Горскому от картины к картине наращивать трагизм действия. Старый, давно ушедший в небытие мир людей, оставивших после себя легенды, давно занимал воображение балетмейстера. Он мечтал поставить на сцене «Саламбо» еще десять лет назад, едва приехал в Москву. Напряженный конфликт главных героев, буйная действующая толпа давали возможность Горскому создать балет-драму. Наконец-то он мог без натяжек развивать танец из драматического действия, отказаться от дивертисмента, который неизменно присутствовал в конце балета, и одеть действующих лиц в костюмы, соответствующие эпохе. И при всем этом Горский ни на минуту не сомневался, что его первые помощники здесь — Гельцер — Саламбо и Мордкин — Мато. Они должны показать публике все совершенство своей техники классического танца. Только безукоризненно владея этой техникой, они не будут думать на сцене о сложности комбинаций танца, а отдадутся власти вдохновения и с предельной искренностью раскроют сложный мир переживаний героев.

Горский стремился сочинить жизненно верный спектакль, а это означало полный отход от устаревших условностей классического балета. Он предвидел бурю мнений вокруг этого спектакля, и его не смущала возможная борьба с критиками и наиболее консервативным зрителем.

Основные возражения поклонников старого балета сводились к мысли, что в «Саламбо» почти нет танцев, они подменены драматическим действием.

Даже такая опытная и отважная балерина, как Гельцер, в интервью одной из петербургских газет признавалась, что боялась за судьбу «Саламбо».

— Москвичи любят новинки, — говорила балерина, — всякая новая постановка принимается ими заранее с одобрением. Но меня волновало, справлюсь ли я с ответственной заглавной ролью в смысле мимики, дам ли должный образ печальной царевны-жрицы культа холодной луны Астарты. Наконец: подойдут ли мои танцы к балету совершенно особому, непохожему на известные образцы.

Гельцер не один раз перечитала роман Флобера. И все же образ Саламбо рождался с трудом. Особенно угнетало то, что она не могла правдиво выразить отдельные ситуации действия. Горский требовал, например, чтобы содержание песни Саламбо о воинских подвигах ее прародителя — об охоте Мелькарта — балерина рассказала зрителю жестами. Мелькарт, преследуя в лесу чудище с серебряным хвостом, вступал с ним в поединок. Одержав победу, он доставлял чудище на свой корабль и привязывал к корме. Волны омывали голову когда-то всесильного зверя, и казалось, что он плачет: «слезы», не

переставая, падали в бурные волны. Смысл этой сцены — прославление подвигов мужчин рода Гамилькара.

— Нет, увольте меня от ваших требований, Александр Алексеевич, — просила балерина. — Я очень ценю ваш талант, но содержание этой легенды не передать одними жестами. Возможно, только мне не удастся эта сцена, пусть другая балерина танцует Саламбо.

— Пройдем трудное место еще раз, Екатерина Васильевна, — уговаривал Горский взволнованную Гельцер.

Екатерина Васильевна пробовала еще и еще раз, заламывая руки над головой, но ощущение свободы, сценической правды не приходило к балерине. Она нервничала, плакала, убеждала Горского, что ничего у нее не выйдет.

— Вернемся завтра к этому куску, — успокаивал ее Горский. — Роль ваша, я уверен, никто лучше ее не сделает. Я подумаю еще над тем эпизодом, который вам пока не дается...

На другой день Горский попросил артистов начать репетицию не с первого акта, а с картины «Палатка Мато». Это была центральная сцена, где, по существу, герои переживали самый кульминационный момент. Все действия Саламбо и Мато в этой сцене Гельцер считала логичными, и она отдалась вдохновению.

Правда, «песню» из первого акта балерина считала все же своей неудачей. Она, изображая этот сюжет, не до конца проникалась им, чувствовала его условность. Но так думала Гельцер, предъявляя к себе очень высокие требования. Публика же и критика принимали игру балерины в этой сцене, не выделяя из общего тона спектакля.

Премьера состоялась 10 января 1910 года. Состав исполнителей был первоклассным. Дирижировал Арендс, Саламбо танцевала Гельцер, Мато — Мордкин, Нарр-Аваса — Тихомиров.

О том, как раскрывался сюжет балета, остались многочисленные воспоминания.

В отсутствие царя Гамилькара Карфаген занимают воины-наемники. Они, радуясь победе, ощущая себя здесь властителями, напиваются и в пьяном угаре разрушают сады отца Саламбо.

В разгар этой оргии по широкой лестнице дворца спускается в сад Саламбо. Она призвана служить богине Танит и охранять ее покрывало — священный заимф, который должен спасти Карфаген от всяческих несчастий. Наемникам кажется, что молодая, величественно нисходящая к ним женщина, одетая в длинное черное платье с красной мантией на плечах, с черной лирой в руке — неземное существо.

Долгим взглядом она обводила пировавших воинов, и в ее глазах вспыхивало негодование — немой гневный вопрос к солдатам:

— Как посмели вы осквернить дворец моего отца?!

Здесь Гельцер чувствовала, что поведение сценической Саламбо и Саламбо в романе идентичны. И балерина действовала смело, увлеченно. Чтобы утихомирить наемников, Саламбо и пела им песню о прошлом Карфагена.

Предводитель наемников Мато не мог скрыть своего восхищения Саламбо. Драка из-за нее между Мато и Нарр-Авасом приводила Саламбо в еще большее негодование, и она быстро исчезала во дворце.

В этой сцене у Гельцер не было танцев. Длинная одежда, сандалии, золотая цепочка, связывающая ноги у щиколотки, оставляли балерине единственную возможность быть понятой зрителем — передавать душевные переживания выразительной мимикой, жестом и пластикой тела.

Во втором акте Мато пробирается в комнату Саламбо, завернувшись в заимф. Увидев покрывало, Саламбо приходит в состояние восторга, она думает, что сама богиня Танит посетила ее. Гельцер очень искренне играла этот момент. Широко распахнув руки, не имея сил отвести глаз от божественного покрывала, она словно зачарованная, не замечая молодого воина, двигалась ему навстречу. А он, развернув поблескивавшее голубым и розовым покрывало и заслоняя им себя, заключал девушку в объятия. Растерянность, а затем страх

мелькали на лице Саламбо — Гельцер. Отпрянув от Мато, она подбегала к гонгу и сзывала служителей дворца. Она воздевала руки к небу, проклиная того, кто посмел покуситься на покрывало самой богини. Ее скупые жесты походили на заклинания жрицы.

Сцена объяснения вернувшегося с войны Гамилькара и Саламбо была разработана Горским без отступлений от романа Флобера. Автор точно указывает мотивы, которые вызвали это объяснение, более того, Флобер описывает жесты и позы героев. И Гельцер, следуя за писателем, нашла пластический рисунок роли.

Понимала артистка свою героиню и тогда, когда верховный жрец посылал девушку к Мато за покрывалом.

«Я шла на первую репетицию этой картины, — вспоминала Гельцер, — зарядившись чувством, что я героиня своего народа и я должна, несмотря ни на какие препятствия, добыть у врага моей родины священное покрывало, похищенное им у богини Танит, и возратить стране моей радость победы. Горский очень правильно взял сущность последних страниц романа и облек их в сценическую форму. Отбросив все повествовательные места, балетмейстер проявил огромную собранность в тех моментах, которые идут от чувства, оправдывающего жест».

Балерина точной мимикой, трепетными движениями рук выражала смятение и смущение Саламбо, ее пугала мысль, что получить священный заимф она может только, ответив на любовь Мато. Но жрецу удавалось убедить Саламбо, что только ей дано сейчас вернуть народу его святыню. Лицо Саламбо загоралось вдохновением, решимостью свершить подвиг, пожертвовать собой для спасения родины. Эта гамма чувств передавалась Гельцер без подсказки Флобера, ведь у него в этой сцене нет «мотива подвига», его Саламбо томится лишь желанием еще раз посмотреть на божественное покрывало, так как, увидев его, она постигнет тайну Танит.

Присутствовавшие на премьере потом вспоминали, что в этой сцене балерина вовсе отступала от текста Флобера: сквозь женственный облик карфагенянки четко проступали суровые титанические черты Юдифи.

В этой роли, очень Гельцер любимой, была еще одна сцена, последняя, которая казалась ей неубедительной, и она принимала ее как уступку Горскому. Это момент смерти Саламбо. Как не раз утверждала Гельцер, она не видела неизбежности трагической развязки.

— Ведь у Флобера Саламбо не любила Мато по-настоящему, — говорила она Горскому на репетиции. — Наша мизансцена сделана так, что зритель должен думать, будто она умирает от любви к Мато. Отсюда и получается наигрыш, фальшь. А что написано у автора? — И Гельцер раскрывала страницу романа: — «Так умерла дочь Гамилькара, наказанная за прикосновение к покрывалу Танит». Вот если бы передо мною явилась сама богиня Танит, тогда я почувствовала бы ужас, влекущий смерть.

Гельцер приняла концовку Горского — смерть Саламбо от разрыва сердца. Но испытывала неловкость, не найдя в себе средств передать смерть правдиво и искренне, как это удавалось ей в других балетах — в «Баядерке» или в «Эвнике и Петронии».

Премьера «Саламбо» шла в бенефис кордебалета. У всех исполнителей было праздничное настроение. Все понимали, что это особый спектакль, его можно было назвать юбилейным. Почти десять лет назад Горский пришел в Большой театр и сумел возродить московский балет, вывел его на передовые пути современного искусства. «Саламбо» явилась итогом исканий балетмейстера, утверждением того, что и хореографическое искусство, смыкаясь с глубокой драматургией, способно быть реалистичным и современным. На «Саламбо» шли те, кто любил искусство Малого театра и Художественного, кто ждал от театрального представления правды жизни, высокого нравственного воздействия.

Общая культура Горского, его страстная увлеченность делом помогли балетмейстеру создать полнозвучный спектакль. Как и в своем первом самостоятельном балете на московской сцене — в «Дон-Кихоте», — Горский придавал в «Саламбо» важное значение массовым сценам. Толпа была многонациональна и разнохарактерна. Она и вела себя неоднозначно: у каждого из находящихся на сцене была своя игровая задача.

Грим, декорации, костюмы, исполненные по эскизам Коровина, пластические решения заставили зрителей говорить о реализме постановки.

Здесь не было пачек, коротких колетов у мужчин, модных причесок «к лицу». Многие танцы исполнялись в сандалиях. Это удручало старых балетоманов, они с грустью утверждали, что московский классический балет изживает себя.

О новом спектакле спорили так же страстно, как о постановках Московского Художественного театра — кто-то негодовал, кто-то хвалил. Исход этого спора предрешили артисты — они стояли за балетмейстера.

Несколькими годами позже общественность Москвы будет отмечать двадцатипятилетие артистической деятельности Горского. В интервью корреспонденту журнала «Рампа и жизнь» он расскажет следующее:

— В 1901 году я поставил «Лебединое озеро». В мою затею никто не верил, даже артисты. Ведь этот балет уже был на московской сцене и успеха не имел. Но «Лебединое» оказалось одним из самых «хлебных» балетов. На первых порах было очень трудно служить. Каждое нововведение приживалось медленно, с оглядкой на старые традиции петербургского балета. Труппу приходилось завоевывать. Большим движением вперед балет обязан Екатерине Васильевне Гельцер. Она сразу пошла вперед по новому пути. Толчком же к этому ее новому направлению послужило ее выступление в «Саламбо». После него пошел крупный поворот.

Этот поворот отлично сознавала и Гельцер. Сближение балета и драмы было и ее желанием. Балерина целеустремленно шла здесь рядом с балетмейстером, хотя и сомневалась, сумеет ли она порою почти без классического танца создать нужный образ.

Гельцер справилась отлично. Некоторые сцены в балете критики называли «шедевром драматизма».

Гельцер еще раз доказала, что для истинного художника границы его творчества беспредельны. Движение вперед возможно только при смелом поиске артистом новых путей в искусстве. Гельцер на вершине своей творческой судьбы смело заявляла:

«Это совершенно неправда, что надо специализироваться на одном жанре. Если бы это было так, то и наше искусство застыло бы. Новое, правда, никогда не совершенно, но оно в движении к совершенству».

В спектакле «Саламбо» Гельцер и Мордкин создавали образы, которые современники расценивали как эталон актерского мастерства. Мордкин стремился в любом балете найти для своего героя черточки характерности и соединить эту характерность с классикой. Екатерина Гельцер также была мастером пантомимы. В «Саламбо» они составили редкий по силе пластического выражения и драматизма дуэт. Все, кому посчастливилось видеть в этом спектакле Мордкина и Гельцер, не могли представить себе здесь других танцовщиков. После долгого отсутствия за рубежом на гастролях Мордкин вернулся в Москву весной 1912 года и подал Теляковскому прошение зачислить его в Большой театр. Горский дорожил талантом Мордкина и способствовал возвращению артиста на родную сцену. Москвичи вновь увидели его в роли Мато в «Саламбо».

Гельцер, Мордкин, Тихомиров оказались не только исполнителями, но в какой-то части и соавторами Горского, ведь каждому из них было присуще чувство импровизации. Лопухов так характеризовал это трио: «Великолепный в красоте своей пластики, по-шалаяпински скульптурный Мордкин, умная и страстная Гельцер, выразительный в своих декоративных жестах Тихомиров образовали ансамбль, которому спектакль во многом был обязан своим успехом».

Фокинские балеты знает весь мир, они и сейчас идут почти на всех крупных сценах.

Горскому повезло меньше. «Саламбо», лучший балет московского хореографа, потерял для зрителей: после пожара, в котором сгорели декорации, спектакль не возобновлялся, а спустя несколько лет не стало Горского; воссоздать «Саламбо» никто не смог.

Метод работы московского балетмейстера был отличен от фокинского. Горский обдумывал идею балета, какими средствами его ставить. Сольные номера, сцены

кордебалета и пантомимы он лишь намечал пунктиром; после бесед с каждым исполнителем, уверившись, что идея постановщика всем понятна, Горский сочинял фрагменты. Подобно Петипа, он обязательно справлялся, удобно ли артисту танцевать. Ставил спектакли он быстро, потом начиналась отделка главных партий и массовок. К этой работе хореограф старался привлечь и исполнителей. Если Фокин требовал неукоснительного выполнения им придуманного, то Горский, напротив, любил, когда артисты думали и совершенствовали его хореографию.

И Горский и Фокин стремились к сценической выразительности, хотели иметь для своих балетов талантливую музыку, стояли за новое оформление спектаклей. Оба много усилий потратили, чтобы укрепить славу русского балета, но шли к этому каждый своим путем.

Горский начал преобразование балета немного раньше Фокина, на взлете революционного движения, в Москве, которая была в те годы центром театральной жизни. И руководство театра, и балетная труппа поддерживали искания Горского, его реформу.

Фокин состоялся как балетмейстер уже после 1905 года, в период наступившей реакции. И дирекция Императорских театров, и большая часть артистов относились настороженно к утверждению Фокиным новых форм балетных спектаклей. Казалось, что Дягилев дал полную свободу балетмейстеру. Но Дягилев в условиях зарубежных гастролей склонялся к малым, одноактным балетам, миниатюрам. По этому пути коротких спектаклей пошел и Фокин.

Федор Васильевич Лопухов, подводя итоги деятельности этих двух крупнейших хореографов двадцатого века, пишет:

«Было бы ошибкой думать, что Фокин шел по стопам Горского. Не Горский подсказывал Фокину, что делать, а время больших перемен. Быть может, потому Горскому и не давались преобразования в такой же мере, как Фокину, что он выступил раньше своего счастливого соперника на пять лет, когда перемены еще не вполне назрели. А Фокин был уже подготовлен к ним происходящими событиями... Тем не менее Горский способствовал расцвету артистических талантов московского балета».

VIII. Париж — Лондон

Теперь я безбоязненно могу принимать приглашения зарубежных импресарио, считая оценку Москвы и Петербурга вполне достойной, чтобы решиться выступить на любой сцене Европы и Америки.

Е. Гельцер

Гельцер довольно часто бывала во Франции. И чем ближе знакомилась она с искусством этой страны, с ее людьми, природой, тем большим уважением проникалась к французам.

Когда она впервые поднялась на Эйфелеву башню, у нее сердце затрепетало — ей открылся весь Париж. На правом берегу Сены монументально возвышался Лувр с двумя раскинувшимися крыльями, Триумфальная арка, площадь Карусель. Неподалеку от Лувра, в саду Тюильри, она угадала здание музея импрессионизма. А вот и площади — Согласия и Звезды, прямая стрела Елисейских полей. Она залюбовалась Иенским мостом и дворцом Шайо — напротив Эйфелевой башни. Левый берег — балерина знала его по открыткам и альбомам с видами Парижа. По ассоциации вспомнились Воробьевы горы: в голубовато-розовой дали белокаменный город с многочисленными куполами церквей и монастырей, с гибкой лентой Москвы-реки. Москва стоит на семи холмах! Если долго всматриваться в даль, можно увидеть кремлевские стены и колокольню Ивана Великого, а левее — у Каменного моста — устроился на зеленом холме Дом Пашкова. Вспомнилась балерине и первая петербургская весна с острым волнующим запахом тающего снега и крепкого ветра с залива, луч Невского проспекта, улица Росси... Как хорошо, что человек не

может проходить равнодушно мимо красоты. Она рождает вдохновение, она помогает выстоять в трудные часы испытаний.

Красота, правда! Для Гельцер то были не просто слова или философские понятия. С детской непосредственностью, а это качество сохранилось в Екатерине Васильевне до последних дней ее жизни, она однажды призналась Марии Федоровне Андреевой в том, что красота завораживает ее. Они возвращались из Германии. Гельцер зашла в купе Марии Федоровны, весело рассказала ей о встречах со старыми знакомыми в Берлине и вдруг остановилась, внимательно разглядывая Андрееву.

— Ах, какая вы красивая! — непроизвольно вырвалось у балерины. — В «Эсмеральде» и я красивая. После спектакля мне даже не хотелось снимать грим. Я подолгу сидела перед зеркалом и все смотрела, смотрела на себя, говоря: «Я красивая, я очень красивая...»

Артистка обладала удивительной способностью не забывать ничего из когда-то пережитого. Как копилка, хранила эта память картины детства, юности, минуты горя и высокой радости. И, будто по знаку волшебной палочки, в нужный момент — на сцене ли, при встрече со знакомым или в чужом, нерусском городе — вдруг вспыхивало пережитое ярко и остро.

Гельцер нравилось, когда позволяло время, бродить по старинным узким улочкам Парижа. Не обходила стороной и театрики на Монмартре. Смотрела знаменитую французскую артистку Габриель Режан в ее театре в пьесах «Нора» и «Мадам Санжен». Какая утонченная грация в ее игре, какая человечность! С удовольствием слушала в кабаре Мирлитон и песенки знаменитого шансонье Аристида Брюана. Он знал жизнь парижской бедноты, и о них были его куплеты. Ее умиляло обилие на улицах Парижа продавщиц цветов, в их плетеных корзинах были и левкои, и розы, и скромные маргаритки. Она заходила и в дешевые кабачки, и в фешенебельные рестораны и не переставала удивляться диалектике жизни — прекрасное и ординарное, высокое и низкое, радостное и трагическое живут рядом. Смотреть на другое небо, слышать другую, непривычную речь, знакомиться с историей другой страны — все это Гельцер называла про себя «погружением в иную культуру».

Гельцер полюбила творчество Родена. Скульптура — это застывшая музыка, говорили еще древние ваятели, музыка движений — могла бы добавить Гельцер. Когда на русском языке вышла книга «Огюст Роден», Тихомиров тотчас купил ее на Кузнецком и посоветовал Гельцер прочитать. Но еще задолго до этого, вернувшись со Всемирной промышленной выставки, которая проходила в Париже в 1900 году, Василий Дмитриевич рассказывал о незабываемом впечатлении, произведенном на него работами Родена. Любовь и вдохновение, мужество и героизм, юность и старость — все сумел изобразить скульптор в камне. Прочитав книгу о Родене, Гельцер выписала на листке бумаги слова: «Художник подает великий пример. Он страстно любит свою профессию: самая высокая награда для него — радость творчества» — и повесила у себя в артистической уборной.

В один из своих приездов в Париж она хотела зайти к скульптору и познакомиться с ним. Но в отеле Бирона, где Роден устроил свою мастерскую, ей сказали, что он в Медоне. Знаменитые памятники «Граждане города Кале», «Мыслитель» она все же увидела в натуре. Роденовские герои казались некоторым критикам грубоватыми, позы их иногда слишком смелыми, ракурсы подчас рискованными. И в классических танцах Гельцер отдельные критики усматривали яркость, излишнюю смелость, даже некоторую грубоватость. Гельцер же это не смущало. Думая о стиле творчества Родена, балерина ощущала некое родство с ним.

Летом 1910 года Гельцер танцевала в Париже в спектаклях Дягилева. Артистка была в отличной форме. Полгода назад в Большом театре с исключительным успехом состоялась премьера «Саламбо». Весной она удачно выступила в Петербурге, исполнив партию Царь-девицы в «Коньке-Горбунке». В интервью журналисту балерина трезво оценила итог своих усилий.

— Успех, которым я пользовалась у публики, и хвалебные отзывы в печати придали

мне сил. Если хотите, это был экзамен всей совокупности работы, проделанной мною за последние три года. Теперь я безбоязненно могу принимать приглашения зарубежных импресарио, считая оценку Москвы и Петербурга вполне достойной, чтобы решиться выступать на любой сцене Европы и Америки.

Отметим, высшим авторитетом в признании своего мастерства она ставит все же Москву и Петербург. И хотя Гельцер и до этого года гастролировала за границей, именно мнение своих коллег она считает главным для себя.

В Париже она танцевала с Вацлавом Нижинским «Вальс» в «Шопениане» и «Русскую пляску» в дивертисменте. Искусство русских получило всемирное признание. Гельцер, Карсавиной и Нижинскому было присвоено почетное звание офицера Академии изящных искусств.

На гастролях дягилевского балета за рубежом в Париже Екатерине Гельцер и Анне Павловой приходилось танцевать на одной сцене. Но сближения двух великих русских танцовщиц не произошло. Они ревниво оберегали свои принципы классического танца. Уже само то, что обе были балеринами разных школ — петербургской и московской, которые всегда соревновались и старались, не желая того сознательно, быть непохожими, — отдаляло балерин друг от друга. Стиль петербургской балерины отличался светлым лиризмом и воздушностью. Гельцер же была удивительно виртуозна в танце. Современники отмечали мягкость, певучесть ее пластики. И Гельцер и Павлова были темпераментны, неуступчивы, своевольны.

Русские оказались желанными гостями на европейских сценах. Импресарио стремились заключить контракты на короткие или длительные выступления с Павловой, Преображенской, Гельцер, Фокиным, Тихомировым, Мордкиным.

Англичане с интересом ожидали концертов московских артистов в мае—июне 1911 года. Искусство Анны Павловой, которую они успели уже полюбить, было как бы авансом, надеждой, что и ее соотечественники окажутся столь же прекрасными.

Лондон был накануне праздника — коронации Георга V. Директор популярного в Лондоне мюзик-холла «Альгамбра» Альфред Мул решил сделать бизнес: он не сомневался, что русские артисты доставят удовольствие лондонцам, а ему порядочный барыш. Мул заранее побывал в Москве и предложил Горскому показать в «Альгамбре» спектакль с участием Екатерины Гельцер и Василия Тихомирова. Остальных солистов мог назначить сам Горский.

Московский балетмейстер не сразу дал согласие. Он знал, что в лондонских мюзик-холлах обычно идут одноактные балеты, а кордебалет там довольно посредственный. Горский посоветовался с Тихомировым, и они решили, что ехать все же стоит — можно поработать с лондонским кордебалетом, «по-московски» поставить танцы, а москвичи-исполнители не подведут.

Еще не прибыли в Лондон, а реклама уже обещала лондонцам «новый балет с роскошной обстановкой» — «Мечты индийского принца». Горский попросил заменить это пышное название на более скромное — «Сновидения в танцах».

Кордебалет «Альгамбры» оказался слабее, чем даже предполагал московский балетмейстер. Горскому предстояло потратить немало усилий, чтобы танцовщицы мюзик-холла достойно воплотили его танцы. Но... недаром про Горского говорили, что он днюет и ночует в театре, что вся его жизнь — это театр.

Горский не знал английского. Но он так наглядно мог показать артистам, чего от них хочет, как надо сделать то или иное движение, что они без труда понимали его. Уже после первых репетиций английские журналисты с симпатией к русскому балетмейстеру отметили его педагогический талант. «Он говорит только по-русски, но может заставить танцоров исполнить все, что он от них ожидает. И кордебалет „Альгамбры“ был обучен всем тем прекрасным па, которые должны были привлечь публику», — писала одна из лондонских газет.

Когда в Лондон приехали все участники спектакля: Гельцер, Тихомиров и его ученики

— московские артисты Адамович, Андерсон, Жуков, Новиков, — начались репетиции.

Русский балет, русские артисты, как и вся, вероятно, Россия, для широкого английского зрителя обернулись неожиданностью. Англичане удивлялись, что балетные артисты московского и петербургского театров служат на сцене только двадцать лет. Так же трудно им было поверить, что балетные спектакли даются в этих театрах два раза в неделю. И совсем обескуражило заявление Горского, что прославленные солисты балета танцуют в театре не более четырех-восьми раз в месяц и платят им не за количество выступлений, как принято в Европе, — они получают твердый годовой оклад.

В этой поездке Екатерина Васильевна чувствовала себя старшей, так как опекала двоюродную сестру — Елизавету Юльевну, которая была намного моложе. Хорошая классическая танцовщица, любимая товарищами за добрый, отзывчивый характер, Андерсон стремилась многому научиться у своей знаменитой родственницы. Леонид Жуков танцевал в паре с Елизаветой Андерсон.

Разучили танцы, сделали костюмы. И, что немаловажно, сумели понять друг друга английские и русские артисты.

В день спектакля мюзик-холл «Альгамбра» был буквально атакован желающими видеть прославленный русский балет. Все танцы принимались радушно. А когда Гельцер после заключительного акта вывела на сцену Горского, аплодисменты усилились и долго не смолкали. Благодарили артистов и Горского за интересный спектакль, за то, что русский балетмейстер показал, как многого могут достичь и английские танцовщицы. Горский пожимал руки своим русским и английским коллегам, чем еще более понравился публике.

Не было дня, чтобы газеты не печатали на своих страницах отчета об успехе «Сновидений» в «Альгамбре», Гельцер отдавали пальму первенства за ее виртуозность, считая, что ей нет в этой области равных, говорили о ее грации, удивительной мягкости, пластичности: «Гельцер танцевала „Ноктюрн“ Шопена, и это прибавило новое чудо к семи, которые уже нам знакомы...» Тихомиров заворочил англичан своей атлетической фигурой и легкостью танца. «Русские покорили лондонцев» — вот лейтмотив всех заметок в газетах. Произвели впечатление и молодые артисты — Новиков, Жуков, Адамович, Андерсон. «Их венгерский танец — блестящее зрелище...» Самые известные английские газеты — «Таймс», «Дейли мейл», «Пелл мелл» — откликнулись на выступления русских артистов.

Москвичи гордились своей популярностью. В те дни из Лондона Тихомиров послал письмо в редакцию «Раннего утра», издателем которого был его добрый знакомый драматург Федор Дмитриевич Гриднин.

Тихомиров писал, что лондонская публика сумела оценить по достоинству классические танцы, а к характерным номерам она остается довольно равнодушной. Это Тихомиров объяснял тем, что в Лондоне и без русских много артистов-оригиналов: индийцы, египтяне, испанцы. Очень понравились англичанам костюмы классических танцовщиц.

Русские имели такой успех, что директор Мул хотел заключить контракт на будущий год и даже обещал двойную плату. Но Горский не согласился.

В последний вечер гастролей для артистов устроили оригинальный «чай» с представителями прессы. Журналисты часто повторяли: «Рашен-балет» — любимец Лондона...

IX. Единомышленники

Классический балет — это пластическая драма, тесно слитая с музыкой. Живопись завершает этот союз, чтобы создать одно из глубоких достижений человечества.

В. Тихомиров

Громадный успех Гельцер во Франции и Англии заставил американских импресарио поторопиться с предложением Гельцер приехать на гастроли в Америку. Осенью 1911 года

Гельцер, договорившись о выступлениях с Мордкиным, отбыла на пароходе в Соединенные Штаты. Михаила Михайловича Гельцер знала давно. Он часто был ее партнером по сцене. Виртуозно владел техникой классического танца, считался сильным драматическим актером и ловким кавалером в адажио, на подержках. Мордкин и Гельцер составляли талантливый балетный дуэт.

Артистическая судьба Михаила Мордкина складывалась удачно. Окончив в 1900 году Московское театральное училище по классу Тихомирова, он сразу же занял место солиста в Большом театре. У юного танцовщика были завидные артистические данные — классическая фигура, исключительный темперамент, драматическое дарование. Еще будучи учеником, он выступал в ведущих партиях — в «Привале кавалерии» и в «Тщетной предосторожности». Во многом своей балетной выучкой Мордкин был обязан Тихомирову. Но ему оказалось близким и то новое, что принес с собой на московскую сцену Горский. Все годы службы в театре Мордкин поддерживал идеи Горского и охотно танцевал во всех его балетах. Умение Мордкина мгновенно загораться сильными страстями было созвучно стремлению Горского драматизировать старый классический балет. К тому же балетмейстер давал свободу артистам в импровизации, что очень устраивало Мордкина. Он умел развить замысел Горского, приспособить его к своим данным.

На заре становления мужского танца героического плана Мордкин, пожалуй, один из первых наделял своих героев силой и мужественностью, энергией и страстью и тем самым в своих ролях был на равных с партнершей. Он много танцевал, но полного удовлетворения только от спектаклей не получал. И поэтому в 1906 году подал начальству рапорт с просьбой разрешить ему преподавать в театральном училище. В жизни, как и на сцене, Мордкин был чрезвычайно энергичным; ему хотелось танцевать больше и чаще, чем позволял репертуар московского и петербургского театров; он с удовольствием исполнял и мимические роли, а также характерные танцы. Горский специально для него в балете «Конек-Горбунок» сочинил партию Раба, которую Мордкин всегда танцевал с великим удовольствием. В 1909 году танцовщик охотно принимает предложение Дягилева участвовать в русском сезоне в Париже. Он исполняет там в «Павильоне Армиды» партию Рене де Божанси. Чуть позже гастролирует с Анной Павловой в Великобритании. Интересно, что Павлова, ученица Петербургской школы, более академической, чем московская, предпочитала танцевать с московскими артистами — с Тихомировым, Мордкиным, Новиковым, Волиным. Дело было не только в технике танца, хотя и она отличалась: москвичи танцевали свободней, раскованней. Как правило, московские артисты были на сцене естественнее, темпераментнее. Это нравилось Павловой.

Осенью 1911 года русскую труппу, гастролировавшую в Америке, рекламировали как «императорский балет звезд». Здесь, кроме Гельцер и Мордкина, были Юлия Седова из Петербурга и Карлотта Замбелли из Парижа. Замбелли хорошо знали петербуржцы — она гастролировала в 1901 году в Мариинском театре. Афиши обещали «Жизель», «Коппелию», дивертисмент «Русская свадьба». Программу заокеанских выступлений Гельцер составила так, что и Мордкин мог показать себя интересно, выгодно. Он танцевал на этот раз не только в па-де-де. Его знаменитый «Танец с луком и стрелой», «Итальянский нищий» и здесь произвели сильное впечатление. Американские любители балета считали Гельцер неподражаемой в «Русском танце».

Все русские артисты, побывав хоть однажды в Америке, отмечали сумасшедший ритм жизни заокеанских городов. Движение над землей, под землей, на земле, ослепляющая тысячами лампочек реклама, яркие витрины, десятки кафе и ресторанов, вечно бегущая куда-то толпа — все это американцы называли деловой жизнью. Русским артистам Америка представлялась чем-то вроде громадной фабрики по бессмысленному перемалыванию людей.

Рецензий восторженных было достаточно, приглашений продлить гастроли еще больше, платили премьерам русского балета изрядно. Но от этого шумного вихря нарастала усталость, успех переставал радовать, так как реклама его напоминала бесконечную ленту

конвейера; на душе делалось пасмурно, хотелось скорее ступить па перрон Московского вокзала, Неудержимо потянуло домой, в Россию. И, уже возвращаясь в Москву, Гельцер решила, что никогда больше не заманят ее в Америку.

На родине, отдохнув от американской сутолоки, Гельцер охотно поделилась с друзьями своими впечатлениями от гастролей. Но еще важнее, как ей казалось, было высказать свой взгляд на балетное искусство в России и на Западе.

Сравнение было не в пользу европейцев. У Гельцер не оставалось более сомнений в том, что русская школа классического танца сегодня самая сильная. Объясняла это балерина особым качеством русской школы: рационально взяв у французов и итальянцев виртуозность, мягкость, пластическую законченность, русские добавили свое, национальное — искренность, выразительность, кантиленность движений, особую задушевность и широту, благородство пластики. Сочетание испытанных канонов классического танца с новыми элементами хореографии, которые позволяют глубже проникнуть в душевный мир героев, ярче показать всю силу и красоту человеческого духа, — вот путь, по которому развивается русская хореография.

В 1912 году Гельцер пробовала свои силы на педагогическом поприще. Екатерине Васильевне казалось, да так оно и было, что ей есть чему поучить будущих балерин. И она взялась вести второй класс девочек в училище. Екатерину Васильевну ученицы обожали, восхищались ею и... боялись. Нетерпеливая учительница требовала, чтобы девочки с первого ее объяснения схватывали очередность движений и воспроизводили их безошибочно. А они еще не умели делать все быстро и хорошо. Гельцер сердилась...

Легко было предвидеть, что беспокойная, нетерпеливая, иногда даже резкая Екатерина Васильевна взялась не за свое дело. Она скоро сама это поняла и навсегда отказалась от педагогической деятельности. Но справедливости ради надо напомнить, что она и к себе относилась предельно строго. И часто страдала из-за своего характера.

Кто был поистине терпелив — это Тихомиров. Он обладал природой данным талантом педагога. Среди его учениц была и Серафима Холфипа. В «Дон-Кихоте» девочке поручили танцевать главного амура. Шла репетиция сцены сна. Вдруг Гельцер требует остановиться. И укоризненно говорит Василию Дмитриевичу, что девочка, танцующая амура, колет стрелой в правый бок, значит, не туда, где сердце. Тихомиров рассмеялся и ласково заметил Гельцер, что она ребенка испугала. А потом Соне: «У этой дамы сердце, мне кажется, должно быть в левом боку, вот туда и направляй свою стрелу». Этот урок научил будущую балерину быть на сцене точной, потому что в искусстве мелочей нет, все важно. Так нее спокойно, уравновешенно вел себя Тихомиров и на занятиях с Гельцер.

Ежегодно в январе месяце кордебалету давался бенефис. Принять в нем участие считали своим долгом и ведущие артисты балета, и оркестр, и балетмейстеры. В 1912 году в бенефис шел «Корсар».

Балет «Корсар» поставлен по мотивам поэмы Байрона. Впервые его увидели зрители «Гранд опера» в 1856 году. На петербургской сцене «Корсар» появился спустя два года и многократно и в столице, и на московской сцене подвергался частичным переделкам.

Горский возобновил этот балет в своей редакции. Дирижировал Арендс. Медору, воспитанницу купца Исаака, танцевала Гельцер; Конрада, корсара, — Тихомиров; Бирбанто, его друга, Сидоров; Гюльнару, жену паши, — Каралли. Были в балете и второстепенные персонажи.

На премьеру «Корсара» пришли не только москвичи, любители балета, приехали и из Петербурга критики и балетоманы. Ожидания зрителей были вознаграждены ярким, талантливым представлением.

Восток! Синее море, голубое небо, золотое солнце, яркая, пестрая толпа, красивые невольницы, мужественные корсары, торговцы, купцы, паша с его прислугой — все это вводило зрителей в мир Байрона. Здесь загорается «любовь с первого взгляда» Медоры и Конрада; совершается предательство Бирбанта; чередой проходят жадный купец Исаак и любвеобильный Сеид-паша; будет пущено в дело снотворное, и засверкают кинжалы; в

страшной буре на море погибнет корабль, и на его обломках спасутся только красавица Медора и предводитель корсаров Конрад.

Сюжет «Корсара» позволял главным героям — Тихомирову — Конраду и Гельцер — Медоре показать зрителям людей сильной воли, их благородство и героизм.

Новыми в «Корсаре» Горского были и декораций, и костюмы, и пластика. Декорации к «Корсару» осуществлял Коровин — любимый художник Горского. Коровин чувствовал сценическое пространство, краски и, что особенно было важно для балетмейстера, ощущал ритмику балета. Он сумел найти точные пропорции декораций, их цветовую гамму, и это помогло высветить основную мысль балетмейстера. Горский, верный своим новаторским устремлениям, отказался в «Корсаре» от привычных пачек и утвердившихся практикой десятилетий форм балетного дуэта. Традиционные па классического дуэта балетмейстер видоизменил в пластические позы. Все танцовщицы были одеты в мягкие, облегавшие фигуру длинные хитоны. Этот костюм давал большую свободу всем движениям, подчеркивал пластичность тела.

Гельцер танцевала в древнегреческой тунике золотисто-оранжевого цвета. Уже при первом появлении Медоры этот сверкающий цвет туники как бы определял ее характер — сильный, темпераментный, верный. Ей, страстной, смелой, нужен был именно такой герой, каким его создавал Тихомиров, — неустрашимый, могучий, почти титанический Конрад.

Для Горского раскрытие сути образа, познание логики поведения героев почти всегда было обязательным. И чтобы помочь артисту донести до зрителя главное, балетмейстер часто строил балетную партию на танцевальной пантомиме, пожалуй, без меры увлекался мелодрамой. Но в «Корсаре» не было ничего «слишком». Тихомиров и Гельцер приняли и идею балета, и хореографию Горского.

Самым поэтичным и ключевым в раскрытии чувств Медоры и Конрада было адажио в «Грезях». И Тихомиров и Гельцер без возражений согласились с его танцевальным рисунком. В «Грезях» партии балерины и ее кавалера были равноценны, им надлежало пластически передать влюбленность героев. Вот Тихомиров — Конрад высоко поднял Медору, любуясь ею как величайшей драгоценностью. В порыве чувств склонялся к ее ногам, не смея коснуться тела любимой. Для зрителя каждая смена позы здесь означала и новое настроение. Хореография Горского подчеркивала образ Мечты, а не подлинную любовную сцену: Конрад смотрел вдаль, мимо Медоры, прильнувшей к груди грезившегося ей возлюбленного.

Зрителям казалось, что у Тихомирова и танца-то как такового не было — менялись лишь позы. Но они так естественно вытекали из действия, внутренне оправданного, что адажио приобретало кантиленность и певучесть танца.

Работая над партией Медоры, Гельцер с благодарностью приняла подсказанную Горским деталь, которая помогла балерине почувствовать себя в сцене «Грез» естественно. Горский предложил Екатерине Васильевне двигаться только на полупальцах, не спускаясь на пятку. И с пуантов также переходить на полупальцы. Балерина попробовала — действительно родилось ощущение, что она все это делает будто во сне, мягко, невесомо.

В небольшой, идущей всего несколько минут, сцене в пещере Медора металась между бандитами с лицами, закрытыми плащами; страх перед ними нарастал, и она кружилась, словно в заколдованном круге. Ее лицо, глаза, все тело выражало ужас. Она бросалась к Конраду, стараясь разбудить его. Но все попытки были напрасны. И вот тогда Медора преображалась. Лицо ее озарялось отвагой, а поза напоминала пантеру, готовую к решительному прыжку. Медора секунду выжидала и наносила Бирбанто удар кинжалом. Раненый Бирбанто приказывал корсарам уходить и увести Медору.

В финале балета на сцене на какое-то мгновение остаются вчетвером Конрад, Медора, Гюльнара и Бирбанто. Крупная ссора между корсарами могла кончиться трагически. Конрад и Бирбанто стояли посредине авансцены в грозных позах, Медора — Гельцер и Гюльнара — Каалли находились с левой стороны от Конрада — Тихомирова. В конце ссоры Конрад выхватывал из-за пояса пистолет и с силой отдергивал руку назад. Тихомиров видел в это

мгновение перед собой только Бирбанто и не заметил близко стоявшую Медору — Гельцер. Пистолет задел ее лицо. В тот момент она держала руку у рта и тем спасла себя — мощный тихомировский удар пришелся по руке. Гельцер с трудом довела сцену до конца.

За кулисами Василию Дмитриевичу сказали, что произошло. Он прибежал в уборную Гельцер. Она же, увидев Тихомирова и еще не оправившись от боли, зло проговорила:

— Уходи! Видеть тебя не могу, убийца!

Каралли пишет, что, как ни велико было ее сострадание к Гельцер, она не удержалась от смеха, так не вязались эти слова с добрым, милым Тихомировым.

Как работала балерина над ролями? Всегда по-разному. Иногда накануне спектакля Гельцер проигрывала па рояле сцены из балета. Если позволяло время, шла в Третьяковскую галерею, в Лаврушинский переулок. Дом Третьякова балерина считала заветным уголком Москвы. Чувство удивления и ликования, которое она испытала, перешагнув впервые порог третьяковского дома, осталось у нее на всю жизнь. Тогда, в юности, от обилия картин, сюжетов, красок у молодой балерины даже закружилась голова. Потом Гельцер приходила «на свидание» с какой-нибудь одной картиной, которая была созвучна ее настроению в тот момент. Подолгу задерживалась у портретов Кипренского, Тропинина, Репина. Обращала внимание на руки изображенных на портретах, всматривалась в их глаза, уверенная, что они расскажут о человеке. Умение балерины «говорить» руками и глазами ярко проявлялось на сцене.

Еще девочкой Гельцер для своего альбома покупала репродукции с картин русских и европейских мастеров живописи. Когда она стала ведущей балериной, увлеклась коллекционированием. Она могла похвалиться работами Репина, Сурикова, Левитана, Коровина, Врубеля, Серова. Левитан и Коровин дарили Екатерине Васильевне свои картины с удовольствием.

В часы отдыха она любила рассматривать полотна, висевшие у нее в кабинете и в гостиной. Они помогали работать и сохранять оптимизм в трудные минуты.

Гельцер бывала вспыльчива, иногда капризна. Но всегда доброжелательна. Если ей почему-либо не нравился человек, она молчала — не говорила ни хорошего, ни худого о нем. Если же новый знакомый импонировал ей, она относилась к нему просто и дружелюбно.

Балерина жила как бы в двух временных измерениях. Одна жизнь — сиюминутная, с ее каждодневными заботами, занятиями, тревогами, спектаклями. Вторая — та, что таилась в глубине души, невидимая знакомым, коллегам, близким, но такая же напряженная, как и обычная. Когда балерина приходила в свою артистическую уборную, все сиюминутное, житейское оставалось за порогом театра. Здесь, под крышей ее второго дома, жили Одетта, Медора, Саламбо. Балерина так проникалась настроением героини, что в каждом спектакле Тихомиров видел совсем другое лицо, будто то была не его Катя.

Балерина входила в роль искренне, до самозабвения. Вот Медора идет между кулис, сейчас ее выход к зрителям. Она замечает на своем пути какое-то «препятствие». Сильным рывком Медора — Гельцер отстраняет это препятствие — им оказалась замешкавшаяся балерина — и выбегает на сцену... Когда в антракте ей рассказали этот эпизод, она удивилась: она не помнила его, не заметила, так хотелось ей скорее встретиться с Конрадом. «Если это действительно так, искренне раскаиваюсь», — сказала Гельцер товарищам.

Она любила повторять фразу: быть на сцене — значит жить на сцене. И сама жила на сцене, в любой партии, в каждой своей героине.

Х. Идите в «народ», творите перед ним!

Язык мимики и пластики понятен всем и каждому...

Е. Гельцер

За Садовым кольцом начинались улицы и переулки, где селились обычно люди небольшого достатка — рабочие и ремесленники. Здесь редко можно было встретить

особняки разбогатевших купцов или мещан.

Именно в этих районах в конце прошлого века и возникали так называемые народные дома.

Первым народным домом был Нижегородский, открытый в 1903 году на деньги, собранные Алексеем Максимовичем Горьким и его друзьями. То был клуб в нашем понимании, где рабочие могли провести вечер — представить несложную пьесу, почитать книгу или газету в читальне, выпить чаю в чайной. Но из-за денежных затруднений Нижегородский народный дом просуществовал недолго.

Самым крупным народным домом в Москве был Введенский на Введенской площади, пользовались популярностью также Сергиевский и Алексеевский, Садовнический и Немецкий, Сухаревский и Хитровский. Артисты знакомили посетителей с пьесами Островского, Гоголя, Фонвизина. Деятельность народных домов строго контролировалась полицией, пьесы к постановке разрешались далеко не все, книги, прежде чем попасть в библиотеку, проходили строгую цензуру. Не допускались совсем сочинения Добролюбова, Салтыкова-Щедрина, Успенского...

В Алексеевском народном доме после 1917 года не однажды выступал Владимир Ильич Ленин — перед рабочими Москвы.

Дом этот находился в бывшем Глазовском переулке, недалеко от Грузинских, Большой и Малой улиц, и потому его в старые времена называли еще Грузинским. Стоял он посреди обширного сада и имел сцену. По воскресеньям здесь бывало очень многолюдно, приходили с Красной Пресни, Смоленской площади и Брестских улиц и даже из Марьиной рощи. В один из дней 1913 года в городе появились афиши, извещавшие о предстоящем концерте в Алексеевском народном доме балерины театра его императорского величества Екатерины Васильевны Гельцер. В день концерта Глазовский переулок шумел как растревоженный улей.

А сама Гельцер, как обычно в день выступлений, встала несколько позже, выпила чашечку черного кофе и не спеша проделала экзерсис, адажио, большие прыжки. Присела к рабочему столу и еще раз просмотрела программу концерта. Решила, что изменять ничего не следует. Ее друзья волновались, они опасались, дойдет ли вся красота классического танца до людей, неискушенных в балете. Но Гельцер оставалась спокойной — балерина хорошо знала того зрителя, который так внимательно, с воодушевлением смотрел ее с галерки Большого театра.

Не случайно с первых лет своей артистической деятельности Гельцер завоевала симпатии демократического зрителя. Театральный критик Аким Львович Вольтинский писал о балерине: «Вот человек, несущий в своем изумительном танце всю соборную Москву, со всеми ее колоколами, лихими тройками и бесконечными праздничными гулами... Танцует классический танец, а с ней и в ней приобщается к этому танцу и вся исконная Россия». Но лучше других знала себя, свои возможности, свои устремления на сцене сама балерина. Она любила говорить, что танцует для галерки: «И пусть меня некоторые и уверяют, что я утрирую жест или движение, — я хочу, чтобы каждое движение пальца моей руки было видно».

Здесь к месту будет заметить, что Гельцер была первой среди балерин, стремившихся приобщить простых людей к классическому танцу, и была глубоко убеждена, что язык пластики понятен всем.

В день концерта в театре Алексеевского дома пришлось поставить дополнительные стулья, но и их не хватило. Еще больше оказалось бесплатных зрителей, они расположились вдоль барьера театра, сзади на скамейках, на столах, были даже смельчаки, устроившиеся на деревьях.

Конферансье объявил номер — «Вальс» Шопена. Тишина нарушилась шквалом рукоплесканий — зрители стоя приветствовали Екатерину Гельцер и ее партнера Леонида Жукова. Потом наступила тишина. Публика, наслаждаясь «Венгерским танцем», «Вакханалией» Глазунова, «Умирающим лебедем» Сен-Санса, неистово аплодировала до тех

пор, пока номер не повторялся. А когда Гельцер исполнила «Русскую», началось что-то невообразимое. Да и было отчего прийти в восторг.

Чтобы представить себе сейчас, как Гельцер танцевала знаменитую «Русскую», обратимся снова к свидетельству Волынского, которому выпало счастье много раз видеть балерину в этом танце. Не случайно критики единодушно называли Гельцер самой русской балериной.

«Под звучную музыку оркестра выплыла на сцену русская женщина. В темно-золотистых башмаках она мягко скользила по полу то вперед, то назад, ловко и чеканно постукивая невысоким каблучком. То опускала, то кокетливо поднимала красивые плечи, очаровательно играя при этом руками. А танцующие ноги, выбиваясь из-под не очень длинного, пышно расшитого сарафана, в слитном мерцании различных красочных оттенков, казались летающими... И вдруг несколько бравурных финальных аккордов. Танцовщица кончает „Русскую“ под исступленные аплодисменты публики...»

Неохотно расходилась публика из театра. А встречным потоком, словно весенняя река, устремились к сцене те, кто концерт смотрел из сада. Эта громадная толпа так настойчиво и неистово вызывала балерину, что она не посмела отказать. Гельцер опять надела русский костюм, чуть наложила грим и появилась на сцене; раскланявшись, она повторила танец. Незабываемое мгновение — сотни людей жили единым чувством, рожденным правдивым искусством... Когда Гельцер вышла из театра, она не поверила своим глазам — почти все зрители ждали ее выхода, они аплодировали артистке теперь на улице, благодарили ее. И она поняла в тот момент, что подарила им, быть может, самые высокие порывы души, лучшие минуты в их жизни.

Следующий день прошел в том же возвышенном настроении. Она записала: «То волнение, которое испытала вчера, я никогда не испытывала. И это выступление среди народных масс оставило у меня неизгладимый след. Я даже не думала, что возможно такое удивительно теплое отношение. Я увидела настоящий русский народ, который тронул меня своей чуткостью»...

После заслуженного успеха «Корсара» на московской сцене Гельцер овладела мыслью показать этот балет в провинции. То была грандиозная затея, и взяться за ее выполнение решился бы далеко не каждый. Но балерина обладала несокрушимой энергией и, если ставила перед собой трудную задачу, то решала ее. Гельцер не знала, что такое отступление.

Однако трудностей в этих гастролях оказалось больше, чем она предполагала. Надо было написать новые декорации, так как провинциальные сцены меньше московской. Коровин согласился воспроизвести эскизы костюмов, удалось сделать и основные компоненты оформления в меньшем размере. Договорилась она и с железнодорожниками — те обещали дать вагоны. Балерине не пришлось упрашивать своих партнеров, ведущих артистов балета, участвовать в спектаклях для провинции. Тихомиров, Рябцев, Сидоров, Жуков охотно приняли предложение Гельцер. Они считали своим гражданским долгом познакомиться провинциальную публику с хореографическим искусством.

Русскому актеру всегда была созвучна роль народного просветителя. Играла в разных городах спектакли Вера Федоровна Комиссаржевская. По всему свету разъезжала с труппой Анна Павлова. Куда только не забрасывала судьба с концертами Леонида Витальевича Собинова. Любил петь перед земляками Федор Шаляпин, а это все Поволжье! Но целый балет... из Москвы... Такого провинциалы еще не видели. И все же это случилось.

Летом 1915 года на сценах постоянных драматических театров Орла, Смоленска, Воронежа любители искусства познакомились с балетом «Корсар». Это стало общественным событием! Приезжали на спектакли и из близлежащих городков, приглашали артистов на свои клубные сцены.

Истинный художник всегда неоднопланов, характер его противоречив, общение с ним непросто. Конечно же, Гельцер преувеличивала, когда говорила: «Едва ли вне среды писателей, поэтов найдется женщина, которая прочитала столько книг, сколько на своем веку перечитала я». И все же читала она действительно много. А писать что бы то ни было не

любила. Кажется странным — прожив громадную, ярчайшую жизнь, Гельцер не оставила читателям своих воспоминаний. На склоне лет она охотно рассказывала друзьям о пережитом, причем ее характеристики людей, явлений блистали остроумием, точностью. Юрий Алексеевич Бахрушин, педагог, театровед, давний поклонник и друг Гельцер, бывал у нее дома. Продолжатель дела своего отца, он кропотливо собирал все, что имело отношение к театру. С пристрастием расспрашивал он Екатерину Васильевну. И нередко огорчался. Позже, когда балерины уже не было на свете, он писал, что речь Гельцер напоминала ему книгу со многими сносками. Порой она отвлекалась далеко в сторону, но неизменно возвращалась к первоначальному разговору. Записывать было трудно — заслушаешься, и что-то поневоле упустишь. Гельцер жила и работала всегда в стремительном темпе. И писала она как будто наспех, на разных клочках бумаги, крупными размашистыми буквами. Всматриваясь в почерк Гельцер, в стиль ее письма, начинаешь понимать, откуда на сцене широта жеста, стремительность вращений, яркость позы, быть может, чуть во вред стилевой выдержанности. Это характер человека.

...Стояло жаркое лето 1914 года. Газеты сообщали о засухе в Поволжье, о частых грозах, которые вызывали бесконечные пожары в деревнях, о том, что в мире неспокойно и возможна война. В перерывах между заседаниями в сенате спорили, кто все же начнет войну и когда. Этот же вопрос обсуждали и журналисты при встречах в редакциях или на улицах. Мир уже «висел на волоске», и наконец прогремел выстрел в Сараеве, послуживший предлогом к страшной по своим последствиям мировой войне. Германия, Россия, Франция, Англия — война забирала в свою орбиту все новые государства.

Была объявлена всеобщая мобилизация, и пошли на запад через всю Россию эшелоны с солдатами, орудиями, боеприпасами. А вскоре на страницах газет появились сообщения об отступлении русских войск, о кровопролитных боях, запестрели длинные списки убитых и раненых.

С первых же дней войны в Москве спешно открывались лазареты: раненые прибывали каждый день. Правительство обратилось к жителям с воззванием — брать, у кого позволяют условия, раненых на излечение на дом. Москвичи откликнулись на этот призыв.

Российские актеры по своей инициативе собирали и посылали на фронт посылки, уходили сестрами милосердия в госпитали. Артисты Малого театра, МХТ, Большого организовали общество «Русской армии — артисты Москвы».

Танцовщица Большого театра Мария Николаевна Горшкова в своих неопубликованных воспоминаниях рассказывает, что О.В. Некрасова, балерина театра, жила рядом с Большим, занимала просторную квартиру и в одной из комнат открыла мастерскую. Сюда приходили артистки, служащие театра: они кроили, шили рубашки, простыни, наволочки, и все это передавали в лазареты. Для раненых устраивали концерты: читали патриотические стихи, пели русские песни и романсы, выступали скрипачи, балалаечники, обязательно были балетные номера. Инициатива здесь исходила от любимцев москвичей — Собинова и Гельцер. Артисты Малого театра разыгрывали целые сцены из спектаклей. Однажды вся «Неделя» была посвящена сбору пожертвований. Артисты на подводах с флагом разъезжали по городу, останавливались у магазинов, торговых лавазов, у домов богачей, купцов. Брли все, что им предлагали, — деньги, табак, сахар, мыло, полотно. Прохожие на улице открывали кошельки и давали купюры, женщины снимали с рук золотые часы, без сожаления расставались с браслетами, кулонами. «Неделя» закончилась большим концертом в зале Благородного собрания, сбор с которого, а он оказался солидным — билеты стоили дорого, — также пошел в фонд раненых. Это был замечательный концерт — Собинов, Нежданова, Гельцер, Качалов, Москвин выступили перед публикой со своими номерами. И еще важное начинание московских артистов — столовые для беженцев западных районов.

Василия Дмитриевича Тихомирова война застала в Берлине, где он был на гастролях с Павловой. Оба они решили, что надо быстро возвращаться домой. Павлова уехала в Айви-Хауз. Тихомирову удалось через Швецию вернуться в Россию.

К началу нового сезона 1914/15 года Горский поставил балетный дивертисмент «Танцы

народов» — исполнялись танцы народов, участвующих в империалистической войне союзниками России.

В самые первые дни войны германская армия прошла через Бельгию и разрушила страну. Немцы двинулись дальше, во Францию. Глубокое сочувствие всех честных людей вызвало сопротивление бельгийцев мощной армии Германии.

Горячо откликнулась на это событие и Гельцер в танце «Гений Бельгии». О том, как воспринимали зрители этот концертный номер, рассказала Ольга Михайловна Мартынова, танцовщица, долгие годы выступавшая в одном театре с Гельцер: «Балерина вылетала на сцену в легкой тунике, с коротким плащом на плечах; на голове у нее был высокий золотой шлем с развевающимися белыми перьями, в руках — длинная тонкая фанфара. Исполнение этого номера проходило под аккомпанемент трех оркестров; кроме оркестра Большого театра, на самой сцене по обеим ее сторонам находились два оркестра духовых инструментов. „Гений Бельгии“ всегда вызывал несмолкаемые аплодисменты, а на первом спектакле при появлении Гельцер раздались громкие крики „ура“. Нигде, кроме „Саламбо“, артистка не создавала образ такой драматической силы, как в этом небольшом концертном номере. Здесь ее исполнение поднималось до вершин подлинной трагедии, и поэтому военный марш принимался зрителями не как прославление войны, а как призыв к борьбе против тех ужасов, которые война несла человечеству...»

В 1913 году Горский поставил балет «Любовь быстра» на музыку Грига. Мелодичная напевная музыка норвежского композитора легко запоминалась, под нее было удобно и приятно танцевать. Сама Гельцер определяла этот балет как «радостный» и «солнечный». Она вспоминала позже: «Мы плясали, именно плясали, этот балет весело и бодро. В наших танцах был здоровый радостный подъем, и я помню, как Художественный театр прислал нам тогда письмо, в котором благодарил за предельную простоту и радость спектакля».

Гельцер признается, что образ она нашла случайно.

Она жила на Рождественском бульваре. Квартира была на первом этаже, окна смотрели во двор и располагались низко у земли. На одном из окон висела клетка с попугаем. Деревенский парень, привезший дрова, с любопытством загляделся на заморскую птицу. Он был белокур, с румяным от мороза лицом, и таким удивлением в глазах, что даже рот открыл, глядя на попугая.

«Я увидела его и подумала, — вспоминала Гельцер, — чего же мы ищем в балете „Любовь быстра“? Вот это же и есть я... вот такое удивление мне нужно». Дело в том, что в одной из сцен героиня видит спящего рыбака и очень удивляется. Гельцер казалось, что «удивление» у нее получалось неестественным, она долго искала для этого состояния мимику.

И еще пример актерского поиска. В один вечер с балетом «Любовь быстра» шла «Шубертиана» в постановке Горского. Екатерина Васильевна исполняла партию Ундины. Образ рождался медленно и трудно. Однажды на сцену привели настоящую красивую лошадь, на которой герой должен был уезжать от Ундины в лес. Рыцарь легко вскочил на лошадь, а Ундина — Гельцер, поддавшись порыву чувств, бросилась за ним и повисла на стременах. Длинные льняные волосы Ундины обвились Рыцаря, и она несколько шагов пролетела, держась за стремяна. Зрелище было красивое и захватывающее. Но и рискованное. Вот об этом артистка не подумала, ведь то была не она, а Ундина, теряющая любимого.

Вернувшись к действительности, Гельцер поняла, что нашла сущность образа. «В продолжение всего балета она должна лнуть, очаровывать, завораживать Рыцаря, обвивая его, как волнами, своими волосами, как бы повисая на его шпаге, на его руках, затягивая его в озеро», — писала балерина о своей Ундине.

Балет этот не сохранился в репертуаре театра, но сама Гельцер с удовольствием вспоминала счастливые часы на сцене с Ундиной.

XI. Народная артистка

Может ли балет быть отменен в России? Никогда.

А. Луначарский

Великая Октябрьская революция победила. Это известие за несколько часов облетело всю страну, его принес телеграф. В Москве уже на следующее утро прохожие читали напечатанные крупным типографским шрифтом и расклеенные на стенах домов, на круглых тумбах для объявлений листы с воззванием «Рабочим, солдатам и крестьянам!». В нем говорилось:

«Опираясь на волю громадного большинства рабочих, солдат и крестьян, опираясь на свершившееся в Петрограде победоносное восстание рабочих и гарнизона, съезд берет власть в свои руки».

Народ на улицах ликовал. Люди накалывали на бортики пальто красные банты, стихийно возникали митинги.

Но радовались революции не все. Керенский бежал из Петрограда, собрал казачьи отряды и под командованием генерала Краснова двинул их на столицу. Правые эсеры и меньшевики организовали мятеж в Петрограде. Одновременно выступили против Советской власти юнкера в Москве.

На Кудринской площади, на улицах Бронной и Большой Никитской возникали баррикады, отряды красногвардейцев вели бой. Юнкера засели в Кремле. Пришлось на помощь призвать артиллерию. Контрреволюция была подавлена.

Революционной России еще предстояло много раз отбивать попытки врагов вернуть страну к прежним порядкам. А она уже приступила к строительству новой культуры.

В ноябре 1917 года в Большом театре был создан Совет, в который вошли оперные и балетные артисты, а также представители монтажной части, художественной мастерской и других служб. Совет стал центральным органом управления. Художественно-просветительный отдел Московского Совета рабочих и солдатских депутатов возглавляла Елена Константиновна Малиновская, в прошлом профессиональная революционерка. Она проявляла искреннюю заботу об артистах, служащих и о самом театре. Когда встал вопрос, быть Большому или не быть — так трудно складывалась экономика страны, — Малиновской пришлось доказывать, что лишать пролетариат Москвы Большого театра, хотя бы на год, недопустимо.

В том же ноябре 1917 года народным комиссаром просвещения был назначен Луначарский. Он обратился к деятелям театра с письмом:

«Мы не требуем от вас никаких присяг, никаких заявлений в преданности и повиновении, вы — свободные граждане, свободные художники, и никто не посягает на вашу свободу. Но в стране есть теперь новый хозяин — трудовой народ. Трудовой народ не может поддерживать государственные театры, если у него не будет уверенности в том, что они существуют не для развлечения бар, а для удовлетворения великой культурной нужды трудового населения...»

С участием Луначарского создавался «Декрет об объединении театрального дела в России», подписанный Лениным и Луначарским уже в 1919 году, когда еще бушевала гражданская война. Протестуя против искажения классики, Луначарский выдвинул лозунг «Назад к Островскому!». В первые годы он часто выступал в печати со статьями о великих русских актерах Мочалове, Южине, Федотовой, Станиславском. Со всею страстью своего ораторского темперамента он призывал бережно относиться к памятникам культуры, к академическим театрам, разъясняя «Для чего мы сохраняем Большой театр?».

Особенное значение народный комиссар придавал репертуару. Он считал, что именно сейчас произведения классической литературы и искусства помогут людям понять, за что борется Советская власть.

В середине ноября начались регулярные спектакли — оперные и балетные. Гельцер исполняла в этот сезон почти все ведущие партии. Она ликовала — наконец-то зрительный

зал ее родного театра заполняют те простые люди, для которых она танцевала в народном доме, в Москве и в провинции.

21 ноября 1917 года Большой театр показывает «Аиду». Затем москвичи услышали «Руслана и Людмилу», «Самсона и Далилу» в исполнении ведущих певцов — Держинской, Вельской, Неждановой, Пирогова. Дирижировал Вячеслав Сук. В опере Сен-Санса «Самсон и Далила» в последнем акте танцевала Гельцер. Партию Далилы пела Надежда Андреевна Обухова. Она дает точный портрет Екатерины Гельцер тех лет. Ей исполнился сорок один год — для балерины немало. Но так же, как и Анна Павлова, Гельцер выглядела очень молодо и танцевала, не ощущая своего возраста.

Обухова вспоминает о хореографической сценке «Вакханалии» в опере как о царствовании на сцене Гельцер. «Из-за кулис выбегала юная стройная девушка, в хитоне оранжево-красного цвета, ее каштановые, с рыжеватым оттенком волосы были распущены, голова убрана виноградными листьями, в руках она держала виноградную лозу... Танец Гельцер, — продолжает Обухова, — отличался ярким артистизмом, предельной выразительностью, темпераментом, экспрессивностью; особенно пластичны и музыкальны были руки. Все ее движения сливались с музыкой».

В самом начале 1918 года Екатерина Васильевна Гельцер и Леонид Жуков гастролировали в Киеве. В Крыму, на Украине шла гражданская война. Время было очень беспокойное, власть переходила то к большевикам, то к белогвардейцам. Чувствуя, что проигрывают войну, украинские националисты договорились с немцами, и те заняли Киев. Артистам было уже не до концертов, решили поскорее возвращаться домой, в Москву. Но уехать оказалось невозможно.

Гельцер вызвал немецкий генерал и, соблюдая вежливый тон, но очень строго предложил уехать в Германию. Он объявил, что в Берлине балерину прекрасно знают, что уже расклеены афиши о ее выступлениях. Гельцер отвечала ему так же вежливо, но и так же твердо:

— Благодарю за высокую честь. Но нас ждут в Москве. Я русская женщина, москвичка и всем сердцем люблю свою Родину.

После этих слов вся европейская вежливость генерала вмиг исчезла. Теперь перед балериной стоял разгневанный солдафон. Он не мог представить, чтобы русская актриса отказалась ехать в цивилизованную Европу! Он пугал ее русским голодом, холодом и даже арестом там, в Москве. Дал два дня на размышления.

Гельцер не стала терять времени. Попросила горничную в гостинице достать полушубок, валенки, платок.

— А ты, Дуняша, — сказала она девушке, — забирай мою беличью шубку, она тебе будет к лицу.

Вечером горничная принесла все, что заказала балерина. Примерила Екатерина Васильевна валенки и шубу — все в порядке.

Рано утром следующего дня, еще только рассвело, отправились они с Дуняшей в путь. На улицах тихо, пустынно. Девушка заранее узнала, где и как лучше пройти, чтобы не встретить патрулей. Шли долго. Позади остались и предместья города, наконец вышли к какому-то полустанку. Дуняша перевела дух и сказала, что теперь не опасно, они уже за линией фронта...

На полустанке постучала Екатерина Васильевна в один из вагонов длинного эшелона с красноармейцами. Оказалось, что поезд пойдет в Москву, в вагонах были раненые. Уступили ей на парах место, поили кипятком в пути, угощали солдатским скудным пайком. Добиралась балерина до дома две недели.

Удалось выбраться из Киева и Жукову, он прибыл домой раньше Гельцер. Встретились они в театре будто после долгой разлуки. И благословляли не столько судьбу за спасение, сколько людей, помогавших в длинной, небезопасной дороге.

Жизнь Большого театра налаживалась.

В апреле 1918 года по инициативе Малиновской прошло совещание деятелей театра с

представителями рабочих организаций. На совещании присутствовал Луначарский. Он говорил, как необходимо быстро перестроить деятельность театра, чтобы способствовать строительству новой жизни, о важности воспитательной роли сценического искусства и о приближении театра к жизни народа.

Из балетов в этот первый сезон 1917/18 года пользовались успехом «Дон-Кихот», «Конек-Горбунок», «Раймонда», «Спящая красавица».

Едва ли не первым безоговорочно принял Октябрьскую революцию Александр Алексеевич Горский. Всю жизнь творивший для широких масс, признанный этим зрителем, балетмейстер не сомневался, что хореографическое искусство нужно народу. Найти новые сюжеты и формы хореографии, которые были бы понятны всем, трудно. Но надо. В письме к Тихомирову в марте 1918 года Горский писал: «Демократизация хореографии возможна — широкое проникновение ее в широкие трудовые массы. Но для этого она должна быть понятна по концепции, верна, даже в деталях, взятой эпохе и верна не абсолютной, а художественной правде. Вот тезис моих планов на будущее...»

Кое-что, и немало, было уже достигнуто Горским и балетной труппой Большого театра. Ведь большинство балетов, поставленных Горским почти за двадцать лет его деятельности, приближалось к художественной и исторической правде. «Дочь Гудулы», «Корсар», «Саламбо» в костюмах, декорациях соответствовали своей эпохе. Драматизация действия, большая доля пантомимических сцен добавили эти балеты понятными всем, кто, быть может, впервые пришел на балетный спектакль.

Работая с Горским, Екатерина Васильевна строго обороняла и защищала классический танец, его виртуозность, не абсолютно принимая все новшества Горского. Но одновременно она и углубляла ту грань своего дарования, которая была необходима Горскому для разрешения художественных задач в спектакле. Пример тому — роль Саламбо. В балете почти нет виртуозных классических танцев, все здесь приближено к жизни. А между тем Гельцер любила этот балет, танцевала в нем с удовольствием.

Поиски нового искусства не сразу привели балетный коллектив к успеху. В 1919 году Горский и Тихомиров вошли в комиссию, которой предстояло составить проект хореографического училища нового типа с повышенной общеобразовательной программой.

Пройдет еще добрых десять лет, прежде чем на сцене Большого театра появится спектакль о современности, героями которого станут простые люди, народ. И решат его теми хореографическими средствами, которые без устали пропагандировал Горский. Самого его уже не будет среди коллег. Он умрет в 1924 году. Но Гельцер и Тихомиров, создавая «Эсмеральду» и «Красный мак», не раз вспомнят своего товарища по искусству.

...Зимой тротуары не убирались от снега и напоминали скорее ухабистую дорогу. Вечерами улицы погружались в темноту, не хватало керосина, электроэнергии. С раннего утра возле магазинов выстраивались длинные очереди за хлебом и солью. Гельцер, как никогда раньше, чувствовала, что именно сейчас ее искусство необходимо людям. Друзья, соратники по сцене — Тихомиров, Москвин, Нежданова, Собинов, артисты Малого — много, охотно выступали не только на сценах своих театров, но и в рабочих клубах, на концертах в воинских частях. Это единство русских актеров отмечали многие иностранцы, побывавшие в Москве тех лет. Со стороны, как говорится, виднее. Вот так, свежим взглядом, увидел Россию английский писатель Герберт Уэллс, посетивший Москву и Петроград в конце 1920 года. В своей книге «Россия во мгле» он писал:

«Наиболее устойчивым элементом русской культурной жизни оказался театр. Здания театров оставались на своем месте, и никто не грабил и не разрушал их. Артисты привыкли собираться там и работать, и они продолжали это делать; традиции государственных субсидий оставались в силе. Как это ни поразительно, русское драматическое и оперное искусство прошло невредимым сквозь все бури и потрясения и живо и по сей день. Оказалось, что в Петрограде каждый день дается свыше сорока представлений, примерно то же самое мы нашли в Москве. Мы слышали величайшего певца и актера Шаляпина в „Севильском цирюльнике“ и „Хованщине“, музыканты великолепного оркестра были одеты

весьма пестро, но дирижер по-прежнему появлялся во фраке и белом галстуке... Пока смотришь на сцену, кажется, что в России ничего не изменилось; но вот занавес падает, оборачиваешься к публике, и революция становится ощутимой. Ни блестящих мундиров, ни вечерних платьев в ложах и партере. Повсюду однообразная людская масса, внимательная, добродушная, вежливая, плохо одетая...»

Как раз в 1920 году в Малом театре праздновался 50-летний юбилей сценической деятельности Марии Николаевны Ермоловой. Начиная с 10-х годов Ермолова перешла на роли пожилых женщин. Но и в этом репертуаре она оставалась великой. В 1913 году ей довелось сыграть роль Плавунцовой в пьесе Гнедича «Декабрист». Эта драма раньше не была допущена цензурой к представлению. В первые годы Советской власти Ермолова много и охотно выступала в концертах с чтением стихов Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Огарева.

Юбилей Марии Николаевны Ермоловой был праздником и старейшего театра, воспитавшего ее. На этом вечере присутствовали московские артисты и посланцы из Петрограда, ученые и студенты, красноармейцы... Уэллс верно определил публику послереволюционных лет — «внимательная» — написал он. Мы добавим: и взыскательная и восторженная.

Чествовали гордость русского театра, актрису высоких демократических убеждений.

На этом торжестве присутствовал и Владимир Ильич Ленин.

Ермоловой, первой в новой России, народное правительство присвоило звание народной артистки республики.

А спустя несколько месяцев театральная общественность, москвичи отмечали другой театральный праздник — 25-летний сценический юбилей Екатерины Васильевны Гельцер. Сцена в Колонном зале Дома союзов была заполнена артистами разных театров, пришедших поздравить юбиляршу. В самом центре, у позолоченного столика, взятого из бутафорской, сидела Гельцер.

Высокий, все еще стройный, в безукоризненно белой сорочке и черном смокинге, Василий Дмитриевич подошел к Гельцер и, изящно поклонившись ей, отдал скромный букетик анемонов. Еще накануне он написал на клочках бумаги то, что хотел сказать сегодня своей постоянной ученице и партнерше. Но бумажки эти не взял, зная, что память сердца и любовь к искусству подскажут самые верные слова.

— Дорогая наша Екатерина Васильевна! — произнес Тихомиров медленно. — Мы, россияне, долго воспитывали свое искусство танца, долго и кропотливо холили русский классический балет. Сегодня все мы будем говорить о нашем балете и прежде всего о вас. Ваше художественное чутье подсказало вам, Екатерина Васильевна, где глубина и правда той великой пластики, которая связывает нас с художниками, жившими и творившими до нас...

Тихомиров говорил о том, что Гельцер была награждена от природы могучим темпераментом большого художника, что она свято продолжила традиции старых мастеров и дарила современникам своим незабываемые мгновения высоких и благородных тайн искусства, что никакие модные течения не заставили балерину забыть истинно великое в балете. Неизменный партнер Екатерины Васильевны на протяжении всех этих 25 лет, он напомнил всем, кто сегодня был в зале, о Дункан, которая оживила рисунки этрусских ваз, но не стала единственной и неповторимой. Он вспомнил Дягилева, растерявшего себя в погоне за вычурной модой века.

— А вы, — сказал Тихомиров, обращаясь к Гельцер, — совершенно исполняя прекрасные танцы, утверждали: «А все-таки классический танец — это самое главное». Мы видели в ваших сценических работах в стиле этрусских ваз и Востока, что классической танцовщице все доступно. Я приветствую здесь не только выдающуюся актрису, но и человека с независимым мнением в области искусства!

Будучи долгие годы учителем Гельцер, он имел время сделать вывод, что работать с талантливым артистом всегда трудно, потому что большинство из них строптивы. Но зато

какое счастье несут эти строптивцы и тем, кто их учит, и тем, кто их видит на сцене из зрительного зала.

— Мы старые с вами друзья и партнеры, — продолжал Тихомиров, — и танцевали на сценах почти всех больших стран. Мы, москвичи, не представляем себе Большого театра без вас, дорогая наша Гельцер. И мы не знаем, чему удивляться: несокрушимой энергии, которая помогла артистке побороть все препятствия, или той умной среде, в которой мы напитались глубокими принципами, помогшими нам найти свою широкую дорогу для постижения тайн искусства. Низко кланяюсь сегодня Большому и Малому театрам — колыбели успеха русского балета.

Тихомиров кончил. Он еще раз склонился в низком поклоне перед балериной и поцеловал ее руку. В своем поздравлении старый товарищ по сцене и учитель сказал удивительно точные слова о жизни и службе самой популярной московской балерины. Гельцер все 25 лет не только танцевала на сцене, но, подобно истинным художникам своего времени, Горскому, Коровину, Шаляпину, Станиславскому, боролась за утверждение на сцене самобытного русского искусства, за торжество реалистических тенденций классического танца.

В тот вечер в адрес балерины было сказано много слов, полных высокого значения. Да она и сама знала, что не только Тихомиров, Турчанинова, Станиславский и Немирович-Данченко, Остужев, Москвин, сидящие в этом зале, — ее друзья, но и все те люди, кто пришел сегодня в театр на праздник русского балета, тоже ее старые дорогие друзья и единомышленники. Она всегда танцевала для них! А они все эти годы помогали ей отстаивать на сцене красоту и правду жизни. Она слушала Станиславского:

— Революция принесла с собой пересмотр ценностей. И если бы русский балет не устоял перед угрозой превратиться в искусство пресыщенной праздности, пролетариат отверг бы его... Своим спасением наш балет во многом обязан вам, вашей фанатической преданности искусству, вашему гигантскому, неустанному труду, вашей сверкающей технике и внутреннему горению художника. Ваш пример на таком историческом рубеже в жизни всех театров вселяет в нас чувство товарищеской гордости и глубокой благодарности. С этим чувством и приносят вам сегодня свой привет МХАТ и его студия.

А вечером в театре шла «Раймонда». Танцевала ее Гельцер. И, как всегда, у театра дежурили любители балета. Вдоль всего здания Малого с выходом на Лубянку стояли любопытные, кто и не собирался на спектакль, но остановился посмотреть парадный съезд гостей. По Театральной площади ползли редкие трамваи, загруженные мешками, дровами; к служебному подъезду Большого подкатывали пролетки, и из них выходили театральные служащие; на площади возле главного входа останавливались изрядно потрепанные автомобили — приехавшие мало чем выделялись из общей публики, как точно заметил Герберт Уэллс. На дамах не было дорогих мехов, их спутники, судя по костюмам, могли сойти и за служащих учреждений, и профессоров из институтов. Чем ближе стрелки городских часов приближались к восьми, тем многолюднее становилось под колоннадой театра. И хотя москвичи, как и все в стране, жили трудно, можно было заметить у входных дверей радостных людей с маленькими букетиками первых подснежников.

Вглядываясь в заполненный молодежью балкон, балерина думала о том, как верно сегодня говорили ее товарищи. Народу нужно классическое искусство и потому, что оно само по себе ценно, эстетично и совершенно; оно необходимо и потому, что передает эстафету новому поколению советских артистов...

В послереволюционные годы Гельцер приходилось много танцевать, нести основной репертуар.

Выступая в старых классических балетах, артистка находила новые акценты в содержании и в хореографических образах. И зритель отвечал благодарностью.

Чаше других балетов шел «Корсар». Москвичи ходили смотреть сильную духом Медору — Гельцер. Балерина сознательно усилила мотив борьбы за счастье и трогала зрителей своей поэтичной глубокой любовью к Конраду. В «Лебедином озере» Гельцер

по-прежнему блистательно танцует коварную Одиллию и глубоко трогает зрителей своей поэтичной Одеттой. И еще одна партия тех лет — Лиза в балете «Тщетная предосторожность». Гельцер исполняла теперь ее несколько иначе, чем двадцать, десять лет назад.

Ольга Мартынова в своей книге, посвященной творчеству Гельцер, так пишет об этой новой Лизе:

«Артистка резко меняет свою трактовку этой роли, которую она осуществила в 1916 году. Ее Лиза была шаловливой, грациозной французской крестьяночкой, напоминавшей крестьянок Ватто. В годы революции балерина демократизировала свою героиню, она стала по характеру близка к образу рыбки из балета „Любовь быстра“. „Как много в ней трогательной косолапости подростка, — говорится в рецензии начала 20-х годов. — В походке, в болтающихся руках, в упрямо подергивающихся губах так и чувствуется маленькое, нежное сердце девушки, полюбившей впервые любовью такой же несложной, чистой и радостной, как окружающая ее природа“.

Суровые и прекрасные годы, следовавшие за Октябрьской революцией, были наполнены новым творческим горением. Гельцер иногда даже удивлялась, как она могла танцевать тогда «Корсара», если температура на сцене была всего плюс шесть градусов, а сквозняки пронизывали до костей. Танцевали в балетных костюмах, от обнаженных плеч танцовщиц поднимался пар. В массовых сценах иногда выступало всего пять пар кордебалетных артистов. Актерского оклада при всевозрастающей дороговизне жизни не хватало, и артисты подрабатывали на разных клубных сценах. Зрители, чтобы согреться, топали ногами об пол, стараясь все же не очень шуметь. Зато аплодировали неистово. А на утро следующего дня Тихомиров, постоянный педагог Екатерины Васильевны, неизменно встречал жизнерадостную Гельцер в тренировочном классе. Она становилась к станку, как бы холодно ни было в школьном помещении.

И социалистическая республика оценила великое искусство балерины. В 1921 году в связи с двадцатипятилетием сценической деятельности ей присваивается звание заслуженной артистки республики. А в 1925 году, когда страна отмечала столетний юбилей Большого театра, Екатерина Васильевна получила звание народной артистки республики. Гельцер и Нежданова первыми среди артистов Большого театра стали народными артистками.

В трудные двадцатые-тридцатые годы, когда молодая страна строила свою экономику, науку, культуру, Гельцер и Тихомиров много ездили по стране с гастрольями. Газеты тех лет позволяют проследить их путь.

В 1922 году Гельцер и Тихомиров выступили с концертами в Харькове, Ростове-на-Дону, Екатеринодаре, Таганроге, затем в Закавказье.

Лето выдалось сырое, почти до самого Харькова шел дождь. Из окна вагона тяжело было смотреть на разрушенную войной голодную страну.

Когда коридор вагона пустел, Гельцер и Тихомиров, держась за палку у окна, делали экзерсис. Конечно, трудно так заниматься, но что делать — нельзя и дня пропустить без тренировки.

В Ростове-на-Дону концерты пришлось на субботу и воскресенье. Город жил шумно, магазины торговали азартно, а многие дома все еще стояли в развалинах, улицы были грязны донельзя. Программа концерта составила из «Вальса-Каприз», «Ноктюрна», сцен из «Раймонды» и «Корсара», «Русской». После каждого номера — долгие, несмолкающие аплодисменты.

В Баку актеров постигла неудача. Пришлось ждать, когда будет свободен театр для выступлений. Бродили по городу, зашли на восточный базар: яркие краски, колоритные люди — с любого хоть типаж пиши. Фрукты, цветы, живность всякая — словно в Ноевом ковчеге.

В Тифлисе целую неделю отдыхали, так как Тихомиров захворал и танцевать не мог. Гельцер пригласили в местную школу посмотреть занятия хореографией девочек. Она

отметила, что есть очень талантливые... Городские власти окружили московских артистов вниманием. Концерт прошел успешно, многие номера повторили на «бис».

В следующем году Гельцер и Тихомиров предприняли грандиозное турне по городам Сибири. Одного пути по железной дороге — около девяти тысяч километров. Дали концерты в Екатеринбурге, Омске, Иркутске, Красноярске, Ново-Николаевске, Харбине, Владивостоке. В дороге, как всегда, читали, непременно проделывали ежедневный экзерсис, а больше — смотрели на мелькавшую за окном Россию. В стране все еще жилось туго, беспокойно. Но у актерского выхода после каждого концерта их ожидала толпа молодежи, просили автографы, звали к себе — кто на завод, кто в техникум, кто в библиотеку.

1928 год застал Гельцер и Тихомирова в Архангельске. Северная поморская Русь... В городе был театр, были театралы, но пока еще не было постоянной труппы. Москвичи танцевали много сверх программы. К удивлению Гельцер, здесь им преподнесли цветы — дар от советских моряков. Успели сходить в домик Петра I, перевезенный из Ново-Двинской крепости.

Через два дня выступали уже в Вологде. После концерта за кулисы пришли девочки со своей руководительницей, позвали на школьный вечер — посмотреть народные танцы. В Вологде задержались еще на день — ради Выставки промысловых изделий. И залюбовались устюжским серебром.

Но вот и Вятка — город театральный. Танцевали в городском театре, а на следующий день — в заводском клубе. И всюду успех. Екатерина Васильевна не переставала удивляться, как в России любят танцевальное искусство, как его тонко понимают даже самые простые люди. В театре после концерта неожиданно получила розы от... рабочего сцены.

В 1931 году в Тамбове открывалась городская филармония. Тамбовцам очень хотелось видеть артистов Большого театра у себя. Старожилы города помнили, как Гельцер танцевала на сцене их театра еще до революции.

И Гельцер с Тихомировым едут в Тамбов. Гостей встречали торжественно: были представители городской общественности, были цветы и даже военный духовой оркестр, который в честь балерины исполнил «Славься, славься...» Глинки. Вечером Гельцер присутствовала на открытии филармонии. А потом, конечно же, танцевала. Много раз ее вызывали после исполнения «Мазурки» и особенно «Русского танца»...

Гельцер всегда и во всем была неутомима. Она объездила несчетное число городов — и не только нашей страны. Хорошо знала Францию и была там не менее двадцати раз. В Дрездене ее привлекала картинная галерея, в Бадене — известнейший курорт, в Берлине она любила бывать в Ботаническом саду. В том же 1931 году у нее в Берлине произошла встреча неожиданная и приятная. Узнав, что балерина проводит свой отпуск в его родном городе, Альберт Эйнштейн пригласил ее к себе в гости. Накануне условленного дня она купила в книжном магазине «Теорию относительности» и весь вечер провела за чтением. К ее великому огорчению, она мало что поняла из этого научного труда.

Утром все мысли Гельцер были заняты вопросом, какой туалет подойдет для вечернего визита.

Наконец решила:

— Пожалуй, вот это воздушное черное платье-хитон будет кстати.

Она примерила его, подправила прическу, наложила легкий грим и увидела, что хороша. Улыбнулась себе в зеркало, потом погрозила пальцем и сказала:

— Ну держись, Екатерина, не посрами чести русской актрисы.

Предполагая, что ее попросят станцевать, сунула в сумочку пуанты.

Такси быстро доставило Гельцер на Габерландштрассе, 5. Вот и седьмой этаж, на двери медная дощечка с надписью «Альберт Эйнштейн». Екатерина Васильевна не сразу нажала кнопку звонка, волнение снова охватило ее, она замешкалась. И усмехнулась про себя, вспомнив, что отец считал ее смелой, отчаянной. Наконец слабо нажала на звонок.

Гельцер ждали. Дверь тотчас открыла жена ученого — фрау Эльза — высокая, крепкая, все еще красивая женщина с синими глазами, мягкими и в то же время энергичными чертами

лица. Гостью пригласили в гостиную, оклеенную зелеными обоями. Проходя по коридору, Гельцер обратила внимание на то, что, хотя дом ученого, имя которого было известно всему миру, находился в одном из богатых кварталов Берлина, квартира казалась плохо обжитой, будто хозяева ее собираются вот-вот выехать. В зеленой гостиной стоял рояль, и на нем лежало несколько скрипок.

Вошел Эйнштейн. Гельцер сразу узнала его — именно таким он представлялся ей: высоким, с пышными волосами, уже начавшими кое-где седеть, и удивительно яркими карими глазами.

Он почтительно склонился к руке артистки. Гельцер ощутила тепло и дружелюбие его мягкого рукопожатия.

— Мы ждали вас с нетерпением. И я, как видите, даже упражнялся сегодня на скрипке. Вдруг, мечтал я, вам захочется станцевать что-нибудь, а мне выпадет счастье вам аккомпанировать...

Екатерина Васильевна призналась, что боялась встречи с ним, и рассказала, как накануне пыталась что-нибудь понять в его книжке, но безуспешно.

Эйнштейн рассмеялся и весело сказал:

— А вам и не надо извиняться. Меня даже студенты-физики не сразу понимают. С вами, божественная фрау Гельцер, у нас найдутся и другие темы для разговора.

Заговорили о музыке. Гельцер спросила, как давно Эйнштейн играет на скрипке.

— С шести лет начал учиться, — охотно отвечал физик. — Но только к двенадцати годам во мне проснулась страсть к музыке и захотелось хорошо играть Моцарта.

— Это ваш любимый композитор?

— Еще люблю Шуберта, Чайковского, Баха...

Фрау Эльза пригласила к столу.

И эта комната была просто обставлена. На столе, покрытом клеенчатой скатертью, стояли фаянсовые чашки. Но праздничным выглядел торт с вензелем «Е. Г.» — в честь русской гостьи.

За чаем разговор коснулся литературы.

— Вы из страны великих людей — Чайковского и Глинки, Толстого и Достоевского, — сказал Эйнштейн, — вы меня поймете. В литературе я прежде всего ищу нравственное начало: важно то, что просветляет и возвышает душу...

Балерина подошла к роялю. Среди пот, разложенных на крышке, она нашла Бетховена.

«Лунная соната», — прочитала она название, переписанное, вероятно, рукою хозяина. И выразительно посмотрела на Эйнштейна, взглядом приглашая его к роялю.

Он встал, взял одну из скрипок и начал играть. Его исполнение нельзя было назвать виртуозным, но в нем было много поэзии и мысли.

Эйнштейн кончил. Минуту еще продолжалась тишина. Затем он ласково предложил:

— А теперь мне хотелось бы быть вашим аккомпаниатором. Вы не возражаете? Станцуйте что-нибудь, доставьте нам эту огромную радость. Неведомо ведь, когда мне еще удастся видеть вас.

— Что же вам показать? — задумчиво проговорила балерина. — Может быть, «Музыкальный момент» Шуберта?

— Окажите честь!

Зазвучал Шуберт. Мягко и плавно, словно по речной глади, заскользила балерина на пуантах. Она поэтично сплетала из движений вариации тончайшее кружево, подчиняясь музыкальным фразам композитора... Но вот скрипка зазвучала тише, и еще тише, пока последние ноты не растаяли наконец в комнате. Эйнштейн опустил смычок.

— Фрау Гельцер, вы восхитительны! В вашем лице я как бы вижу весь неповторимый русский балет.

— Спасибо, дорогой профессор! Это для меня самая большая похвала, — просто ответила Гельцер.

Расстались они поздним вечером. Возвращаясь к себе в отель, русская балерина думала

о том, как это прекрасно, что язык искусства понятен всем людям на земле.

XII. Любимая роль

...Я всегда шла по единому пути, и этим путем был реализм.

Е. Гельцер

В одной из рецензий 1926 года на балет «Эсмеральда» критик утверждал, что Гельцер играла Эсмеральду, будучи на вершине своего актерского мастерства, хотя ее чисто хореографические возможности уменьшились. Ведь балерине было 50 лет.

Работая над новым спектаклем, Тихомиров основной акцент сделал не на танцевальной стороне роли, а на игровой. Гельцер давно уже считали не только виртуозной танцовщицей, но и сильной драматической артисткой. Была и еще причина поменять местами акценты. Тихомиров, художник Михаил Иванович Курилко, дирижер Юрий Федорович Файер и композитор Рейнгольд Морицевич Глиэр отводили «Эсмеральде» этапную роль в истории советской хореографии. Они поставили перед собой задачу: решить средствами классического танца большую социальную тему, поднятую в романе Гюго.

Давно-давно, еще девочкой, Гельцер нашла в книжном шкафу отца отдельные томики произведений Виктора Гюго и очень заинтересовалась ими. Был прочитан роман «Собор Парижской богоматери». Говорят, что детские впечатления самые яркие. Гельцер всю свою сценическую жизнь мечтала создать образ Эсмеральды. Пришло наконец время осуществить заветное желание.

С волнением взяла в руки Екатерина Васильевна знакомый томик из отцовской библиотеки, присела вечером на диван у круглого стола, возле лампы, да так и просидела почти до рассвета.

Многих художников сцены — хореографов и композиторов — привлекал роман Гюго: Перро, Петипа, Горский ставили балеты, где героиней была юная цыганка. Каждого из этих балетмейстеров сюжет Эсмеральды волновал близкой ему какой-то гранью. Но почти все постановщики проходили мимо, быть может, самой главной темы — социальной. Правда, Горский в постановке 1902 года балета «Дочь Гудулы» попытался углубить сюжет, сделать одним из действующих лиц народ, который не хочет мириться с гнетом клерикального средневековья. Но спектакль прошел незаметно. Критики считали, что Горский отходил в постановке от привычного классического балета. «Дочь Гудулы» быстро сняли с репертуара.

Тихомиров пересмотрел заново и сюжет балета, и его хореографию. Музыка к балету также была переделана. Файер и Глиэр из партитур «Эсмеральды», принадлежащих разным композиторам, взяли за основу мелодическую часть, обогатили и усложнили инструментовку. Глиэр написал музыку к «Прологу» и несколько совсем новых танцев.

Гельцер любила процесс создания спектакля. Это не только репетиции, но и работа с книгой в библиотеке, поиски и тщательное изучение иллюстраций разных художников, размышления. Делать спектакль — значит быть постоянно готовым к творчеству. Энергичная и любознательная, она не могла жить без новых ощущений и постоянно искала их, стремилась открыть это новое в себе, в знакомых, на выставках, на репетициях...

В этих творческих заботах промелькнул январь 1926 года. В театре нарастало особое настроение — спутник любой премьеры. А это была необычная премьера — балет готовили для нового зрителя. Наконец появились и афиши на стенах Большого театра с указанием распределения ролей, датой первого спектакля.

Наступило 17 февраля... Погасли в зрительном зале лампочки хрустальной люстры, заиграл оркестр, медленно пополз занавес. Началось действие.

Эсмеральда появляется на сцене в тот момент, когда бродяги ради потехи собираются повесить Гренгуара — бедного поэта. Он будет спасен, если кто-нибудь из женщин возьмет его в мужья. Гельцер оттеняла в этой сцене лишь две черты характера Эсмеральды: доброту и беззаботность. Цыганка согласна на свадьбу с Гренгуаром только потому, что это спасет

его от смерти. Многие ли способны на такой самоотверженный поступок? Правда, к обряду венчания она относилась так же шутливо, как и сами бродяги. Ее свадебный танец выражал лишь беззаботную радость жизни. И интуитивно она не могла позволить кому-то рядом с собой быть несчастным.

Во втором акте действие происходило в комнате Эсмеральды. Чисто лирические сцены чередовались здесь с комедийными. Танец Эсмеральды раскрывал теперь новое душевное состояние героини — она влюблена в молодцеватого капитана, спасшего ее от преследований Квазимодо. Эсмеральда доставала из мешочка кубики с буквами и, танцуя, раскладывала их на полу, составляя имя: Феб. На каждую букву она клала по цветку, предварительно поцеловав его. Эта лирическая сцена прерывалась приходом Гренгуара. Объяснение с поэтом, которого играл Виктор Смольцов, позволяло балерине показать здесь и дарование комедийной актрисы. Гренгуар, полагая, что он может приласкать жену-цыганку, наталкивается на ее сопротивление. Эсмеральда готова защищать свое чувство к Фебу с кинжалом в руках. Гельцер искусно показывала, что Эсмеральда понимает, что бояться ей нечего, и потому она только притворяется взбешенной. Замахиваясь кинжалом, она с трудом сдерживает улыбку. Ей смешно, а не страшно.

В следующей сцене, где юная цыганка учит Гренгуара ремеслу уличного фигляра, Гельцер — Эсмеральда обращалась с поэтом как с живой куклой, случайно попавшей ей в руки. Поэтому самый урок превращался в игру, которая искренне ее увлекала. Лицо Эсмеральды то сияло непритворным весельем, то вдруг выражало забавную серьезность, с какой девочки играют в куклы. Она и брови озабоченно хмурила, и даже губы слегка оттопыривала.

Но вот мимическая сцена — между Эсмеральдой и архидиаконом Клодом Фролло — в конце второго акта. Клод пытается обнять Эсмеральду, и опять Эсмеральда берет в руки кинжал. По своему пластическому рисунку эта сцена почти повторяет аналогичную между Эсмеральдой и Гренгуаром, но психологический смысл уже совсем иной. Здесь Эсмеральде не до шуток. Еще одно движение Клода, и она убьет его. Отвращение, ненависть к Клоду придают знакомой уже пластической группе совсем новый колорит. Гельцер показывала зрителям, что умеет одними и теми же движениями выражать чувства, диаметрально противоположные.

Эсмеральду вместе с другими цыганками зовут погадать, поплясать в дом высокородной госпожи Алоизы де Гондолорье, которая празднует помолвку своей дочери Флер де Лис с капитаном Фебом. Увидев Феба, Эсмеральда готова броситься к нему, но он делал знак молчать. Затем легкомысленный капитан продолжает ухаживать за хорошенькой невестой. Эсмеральда ревнует. Она хочет уйти. Гренгуар уговаривает ее остаться: дом богатый, можно хорошо заработать.

Гельцер несколькими красноречивыми взглядами давала понять, что Эсмеральда не уйдет из этого дома, но не потому, что на нее действуют доводы Гренгуара; причина иная — здесь находится Феб. Гренгуар заставляет Эсмеральду гадать Флер де Лис, которая в награду дарит ей перстень. Цыганка танцует — это ее рассказ о большой и искренней любви к Фебу.

Потом зритель видит Эсмеральду в притоне старухи Фалурдель, куда Феб приводит цыганку. Сияние счастья, девичья робость, желание верить капитану и сознание непрочности его клятв — все эти чувства отражались, сменяясь на выразительном лице балерины. Когда Феб рассыпался в уверениях своей преданности, Гельцер — Эсмеральда вырывала несколько пушинок из плюмажа его шляпы и дула на них. Легкий белый пух разлетался в воздухе, и она будто говорила: «Вот и ваша любовь — так же мимолетна».

Клод Фролло и Квазимодо выследили цыганку. Фролло полон ненависти к счастливому сопернику — он закалывает Феба. Но обвиняют в убийстве Эсмеральду и сажают ее в тюрьму.

Просто и трогательно вела себя Эсмеральда в сцене допроса. Когда судья, показывая на окровавленный кинжал, похищенный у Эсмеральды Клодом, спрашивал, ей ли принадлежит это оружие, Гельцер кивала утвердительно и при этом смотрела на судью такими

доверчивыми, детскими, ясными, правдивыми глазами, что любой непредубежденный страж закона должен был поверить в ее невиновность. Но суд обвинил девушку в злодействе.

Изображение приготовления к казни цыганки. Эсмеральда босая, в длинной белой рубашке кающейся, появляется в сопровождении стражи. Черные волосы распущены, падают на плечи, точно траурный плащ. При виде виселиц девушка в ужасе отшатывается. По знаку судьи солдаты вталкивают ее в застенки, где свершится казнь. Об этой сцене все критики писали только восторженно:

«Склонность артистки к пафосу, к приподнятой игре чувств, к восклицательной форме жеста находила в сцене казни благодатную почву. Быстрая дрожь стремительно взметнувшихся рук, резкое откидывание головы, расширенные от ужаса глаза, белое, как ее рубашка, лицо... Всплески ее рук звучали как стон. Жесты напоминали пронзительные вскрики. В ее игре не было ничего грубого, натуралистического. Все было облагорожено высокой патетикой, мощным горением чувств. Этот выход Эсмеральды оставлял впечатление неизгладимое, равное по силе впечатлению от самых лучших образцов мирового изобразительного искусства...» Эсмеральда гневно отвергала предложение Клода спасти ее; нет, она не предаст свою чистую любовь.

Спектакль кончается счастливо. Феб не убит, он только ранен. Во главе восставшего народа он врывается на площадь и спасает Эсмеральду. Но так трагична была сцена шествия героини на казнь, что зрители воспринимали спектакль как глубокую социальную драму и трагедию личности. То была великая заслуга сильного таланта Гельцер.

XIII. Новые времена

Успех «Красного мака» оказался успехом не только данного спектакля, но и победой принципов советского хореографического искусства в целом.

Е. Трошева

Страна готовилась отметить первое десятилетие новой эпохи в революционной России. Еще не до конца были залечены раны двух изнурительных войн — империалистической и гражданской, еще господствовал нэп. Современность властно и неизбежно вторгалась во все сферы духовной жизни — в литературу, искусство, театр.

Героическое время требовало своего отражения и в искусстве. Успех «Эсмеральды» показал, что Большой театр нашел наконец и свою тему — величие человеческого духа — и хореографические средства для изображения этого величия.

Большой театр объявил конкурс на лучший балетный сценарий о современности. Но все либретто, присланные в адрес театра, оказались неподходящими. И здесь, как иногда бывает в жизни, помог случай. Когда члены репертуарной комиссии, усталые и огорченные, готовы были уже разойтись, художник Курилко, вертевший в руках свежий номер «Правды», обратил внимание на маленькую заметку.

— Послушайте, кажется, я нашел то, что надо. — И он прочитал заметку вслух.

В ней говорилось, что в одном из китайских портов английские власти незаконно задержали советский пароход «Ленин», привезший продукты голодающему китайскому народу. Капитан советского судна выразил протест.

— Тема подходящая! — откликнулась тотчас Гельцер.

Прочитали заметку еще раз. Рейнгольд Морицевич Глиэр и Юрий Федорович Файер мысленно примерили возможный сюжет для балета. Экзотика есть; столкновение двух противоборствующих сил создает нужной пьесе конфликт; вырисовываются персонажи; идея как раз ко времени — политическая. Решили: будем серьезно думать!

Так началась работа над первым советским балетом. Сценарий взялся разработать Курилко, надеясь на помощь Екатерины Васильевны.

Михаил Иванович Курилко работал в Большом театре уже давно. Он прекрасно знал

сцену, ее возможности, умел найти цветовое решение костюма и декораций. У театрального художника свои сложности: он должен, создавая декорации, учитывать перспективу, костюмы видеть глазами зрителя. В театре высоко ценили талант Гельцер, и ее поддержка Курилко оказалась полезной. Во время первой империалистической войны она была на гастролях в Китае и подсказала либреттисту кое-какие подробности. Курилко пришлось разработать несколько либретто, прежде чем Екатерина Васильевна и Тихомиров сказали — вот это подходит. Ведущая партия предназначалась для Гельцер, и, естественно, Курилко и Глиэр учитывали возможности балерины. Позже Курилко в своих воспоминаниях о работе над «Красным маком» писал: «Когда Гельцер говорила: „Это я не чувствую, этого в балете выразить нельзя; это не дойдет!“ — это означало, что надо снова искать и добиваться новой выразительности».

Ответственным за постановку балета дирекция назначила Тихомирова. Он и Лащилин выступали здесь как балетмейстеры. Лев Александрович в прошлом окончил московское училище, был солистом балета. К моменту постановки «Красного мака» московские любители театра знали его уже как хореографа. Лащилин был знатоком характерных танцев и согласился разработать хореографию первого и третьего действий «Красного мака». А второй акт — чисто классический — остался за Тихомировым.

Большинство старых классических балетов строилось на сказочных мотивах, иногда основой либретто служило какое-либо условно-историческое событие. «Красный мак» стал первым балетом на революционный сюжет, где героями оказывались современные люди. Причем в сюжете прослеживалась острая политическая тенденция. И потому весь творческий коллектив считал свою работу эстетическим экзаменом.

Сюжет балета в постановке 1927 года.

Советский корабль приходит в китайский порт. Его разгружают местные кули, а за ними неусыпно наблюдают надсмотрщики. Неподалеку находится ресторан, где любят развлекаться европейцы и часто выступает знаменитая актриса, любимица города — Тао Хоа. Для завсегдатаев ресторана она — всего лишь красивая игрушка. Танцует Тао Хоа и сегодня, она исполняет приветственный танец с веером. Молодой моряк приглашает девушку на танец, но ее жених Ли Шанфу грозно смотрит на Тао Хоа, и она отказывается. А работа между тем идет своим чередом — кули все носят и носят мешки. Один из несчастных падает под тяжестью груза, его бьет надсмотрщик. Товарищи пробуют за него заступиться, но их разгоняют стражники.

Кули ищут защиты на советском корабле. Начальник порта, англичанин Хипс, готов позвать полицию, чтобы та вернула беглецов. Но Капитан советского корабля организует помощь кули — советские матросы по цепочке быстро передают тюки на берег. Это поражает и кули, и Тао Хоа. Танцовщица в знак благодарности осыпает Капитана цветами, но Ли Шанфу бьет за это свою невесту. Капитан вступается за девушку. Очарованная мужеством Капитана, Тао Хоа танцует специально для него.

Вечером на площади у советского корабля собирается народ самый разный и развлекается по своему вкусу. Советские матросы исполняют лихой матросский танец «Яблочко».

Хипс ходит хмурый. Он очень обеспокоен отношением Капитана и его команды к китайцам. Надо заманить Капитана в притон с помощью ничего не подозревающей Тао Хоа, решает англичанин, а там Ли Шанфу прикончит его. Ли Шанфу разыгрывает избиение Тао Хоа, Капитан, естественно, защищает ее. Жених актрисы кидается к Капитану с ножом, но девушка успевает загородить его собой. Подоспевшие советские матросы уходят со своим Капитаном на корабль. Тогда у Хипса возникает новый план. Его разговор с сообщниками слышит Тао Хоа и горько плачет. Старый актер успокаивает девушку, он предлагает ей трубку с опиумом, и она засыпает.

Во сне Тао Хоа кажется, что она погружается в воду; чередой идут странные сновидения: девушка видит старинный храм, Будду, статуи богинь. Они сходят со своих пьедесталов и танцуют. Показываются мужчины и женщины, несущие игрушечного

гигантского дракона. Мужчины с мечами исполняют воинственный танец... Воображение Тао Хоа рисует другой край, где все счастливы, но появившиеся фениксы преграждают ей путь туда. С трудом она все же попадает в волшебный сад, где маки и лотосы вдруг превращаются в девушек. Фениксы угрожают Тао Хоа, зато красные маки сочувствуют ей...

Следующая картина: во дворце начальника порта собрались гости. Их развлекают китайские артисты, Тао Хоа исполняет на блюде искусный танец... А между тем Хипс договаривается с Ли Шанфу отравить приглашенного на бал Капитана. Тао Хоа узнает, что чашу с отравленным чаем должна поднести Капитану она. В девушке борются два чувства: привычка повиноваться хозяину и зародившаяся симпатия к Капитану. Она уговаривает гостя уйти с бала, признается ему в любви и просит увезти ее из Китая. Но... чай уже готов, по традиции его подает почетному гостю лучшая танцовщица. Капитан смотрит танец Тао Хоа, и что-то в нем ему кажется странным: девушка то поднесет ему чай, то отдернет руку. Когда чаша уже у Капитана и он подносит ее к губам, Тао Хоа выбивает ее из его рук. Ли Шанфу стреляет в Капитана, но пуля пролетает мимо. Гости в страхе разбегаются. Во дворец проникают китайские партизаны. Ли Шанфу стреляет в Тао Хоа, девушка смертельно ранена. Партизаны поднимают ее на носилки и как бойца прикрывают красным знаменем...

Московская жизнь суетная. То телефон звонит, то зашел знакомый, на занятия торопишься, вечером — спектакль. И продумать в спокойной обстановке все детали будущего спектакля, отобрать из многого самое нужное — трудно. Вот Гельцер и решила и на этот раз, как обычно, часть своего отпуска провести в Кисловодске. Привлекали солнечные прозрачные дни, голубое небо, на котором почти никогда нет туч, горный свежий воздух и разнообразие ландшафта. Екатерина Васильевна свободно ориентировалась и в самом Кисловодске, и в его пригороде, знала малохоженные тропинки, на которых было безлюдно и можно было без помехи предаваться размышлениям. В городском парке с его вековыми деревьями, горными ручейками, купами цветущих кустов, напротив, встречались знакомые и легко было условиться о вечернем свидании па концерте или в ресторане.

Гельцер порой специально ставила себя в непривычные условия, чтобы «испытать характер», как она говорила. Так однажды здесь, в Кисловодске, она прогуляла до рассвета одна в парке — восхищалась лунной, ночью, пением соловья, густым ароматом ночных цветов. «Расплата» наступила следующим вечером. Нарушив распорядок дня, балерина не смогла на концерте войти в образ Эвники — она танцевала дуэт и вариацию из «Эвники и Петрония». Все было правильно, технично, но удовлетворения от своего номера она не получила...

Летом 1926 года в Кисловодск съехались Тихомиров, Глиэр и Гельцер. Все трое работали над балетом «Красный мак». Глиэр писал музыку, а Гельцер и Тихомиров примеряли ее к танцевальному воплощению.

Гельцер служила на сцене уже более тридцати лет. За эти годы она близко узнала Рахманинова и Скрябина, Танеева и Игумнова, Собинова и Шаляпина, Коровина и Головина. Некоторые стали ее друзьями до конца жизни. Среди них Рейнгольд Морицевич Глиэр.

Василий Дмитриевич бывал на концертах молодого композитора из Киева. Он высоко ставил его талант. Как-то Тихомиров пригласил Глиэра в гости и познакомил с Екатериной Васильевной. С тех пор они с искренней симпатией относились друг к другу, встречались на концертах, в театре, у общих знакомых. Гельцер нравилось в молодом композиторе все — его талант, чуткость, доброта, отзывчивость на любое общественное дело.

Работа над «Эсмеральдой» сделала их единомышленниками. В творчестве Глиэра балерина оценила искренность и полноту чувств — как раз те качества, которые природа отпустила ей сполна и которые она утверждала и на сцене, и в жизни.

Это содружество стало для балерины, как она сама призналась, «источником особой неподдельной и неисчерпаемой радости, огромным стимулом к новым исканиям и достижениям в моей артистической жизни». Говорят, что женщине столько лет, сколько ей самой кажется. Гельцер не чувствовала своих пятидесяти — была в прекрасной форме, как и

раньше, деятельна и не собиралась уходить со сцены. И все же где-то в затаенном уголке души нет-нет да и вспыхивала тревога о будущем. Гельцер знала: время — неумолимый враг артистов балета. В такие минуты ей была необходима вера друзей, поклонников ее таланта в то, что она еще нужна сцене. Глиэр верил и писал музыкальную партию Тао Хоа для балерины Гельцер.

С Глиэром было удобно и радостно, он всегда оставался внешне спокойным человеком. Именно это и помогало всем, так как работа над балетом проходила в нервной обстановке: времени не хватало, с руководством театра возникали конфликты, спектакль мыслился всем постановочным коллективом как остросовременный, а это обязывало ко многому.

Гельцер предъявляла к музыкальной стороне партии Тао Хоа определенные требования: она добивалась предельной мелодической выразительности и неременного удобства в танце для себя. Она говорила композитору:

— Не спорю, дорогой, это прелестный мотив для Тао Хоа. Но мне трудно танцевать под эту музыку.

— Я подумаю, Екатерина Васильевна, — спокойно отвечал Глиэр и на следующий день проигрывал новый музыкальный отрывок. Если балерине казалось, что и это не позволяет ей выразить те чувства, которые переживала Тао Хоа, и с максимальной убедительностью дать хореографический портрет героини, Глиэр снова переделывал музыкальную сцену.

Композитор вполне доверял вкусу и таланту артистов и дельные замечания принимал к сведению. Но бывало и так, что написанный фрагмент нравился Глиэру. Более того, композитор был убежден в правильности мелодической характеристики того или иного действующего лица. После долгих споров артисты уступали композитору, переделывали танцевальную сценку и убеждались, что так действительно лучше.

Балетная музыка имеет свои особенности, и композитор должен строго соблюдать их. Он точно, по минутам, а то и секундам рассчитывая музыкальные фразы для задуманного балетмейстером танца, должен ясно представлять себе все па, движения артиста, знать эпоху, в которую происходят события, конечно же, понимать и характер дарования балерины, которая будет танцевать главную партию в первом спектакле.

Екатерина Васильевна говорила с восхищением о партитуре нового балета. «Экспрессивность, эмоциональность, драматизм в музыке, четкость и устремленность ее ритма и ее динамики подсказывали мне „пластическую фразировку“, — рассказывала Гельцер.

Глиэр расспрашивал артистов, как рождаются танцы, из чего складываются разные движения. Он просил Екатерину Васильевну показать то кабриоль, то фуэте, экарте, арабеск. И, приступая к сочинению музыки для «Красного мака», видел в партии Тао Хоа именно Гельцер. Ей он и посвятил свой балет.

Когда осенью Тихомиров, Глиэр и Гельцер вернулись в Москву, музыка балета была в основном уже написана, танцы разработаны.

Пластика старого Китая, ритмика Запада, фантастика сна Тао Хоа из второго акта — вот три основных направления хореографии «Красного мака». Старый Китай Тихомирову был знаком по литературе, тонким акварелям старых китайских мастеров, причудливым вышивкам, шелковым тканям, изящным фигуркам из слоновой кости и красного лака; Гельцер — по гастролям в Харбине и Пекине. Уже тогда ее удивила и привлекала эта необычная страна. Изящные, словно фарфоровые статуэтки, женщины. Тогда в Пекине она отметила талантливость китайцев: музыкантов, танцовщиков, поэтов встречала балерина во время своей поездки. Правда, она обратила внимание на замкнутость китайцев, они неохотно впускали в свой мир иностранцев, а порой относились к ним даже враждебно. Гельцер не знала китайского языка, но актерское чутье позволяло многое понять и без слов. Поразили балерину детали в костюмах китайок, их пластичность, умение изящно пользоваться веером. Неравнодушная к нарядам, Гельцер накупила в Китае разных тканей, вышивок, вееров, лент. Ее заинтересовали миниатюры из кости и дерева. Когда приступила к работе над партией Тао Хоа, вспомнила, как в одной из узких улочек старого Пекина познакомилась

с антикваром, который понравился ей: лицо старого китайца было приятным и добрым. С китайской вежливостью он показывал «русской красивой даме» свой товар. Опытным взглядом он угадал в Гельцер человека, связанного с искусством. Когда балерина брала в руки изящную безделушку или тонко расшитую ткань, старый антиквар радостно кивал головой, подтверждая правильность сделанного ею выбора. Уже собираясь уходить, Гельцер заметила фигурку из старого китайского лака. Артистка взяла ее в руки и дала понять китайцу, что покупает ее. Она говорила: «Я ее беру!» Антиквар грустно отвечал: «Ты не берешь ее! Хотел подарить. Но нельзя подарить». Гельцер спросила: «Почему нельзя?» Китаец отвечал: «Богиню нельзя увезти, ей нельзя из Китая». Так и уехала Гельцер на родину без богини.

Но видела балерина и другой Китай — многолюдный, голодный, бедный, униженный. Все это всплыло в памяти теперь, когда она стала работать над балетом. Словно из волшебного сундука, вытаскивала Гельцер одно воспоминание за другим. И сама удивлялась: столько лет прошло, но вот не забыла, оказывается, что китайки ходят мелкими шажками, руки они держат прижатыми в локтях к бокам; взгляд их чаще робок, чем смел. Вот эта способность памяти в нужный момент выдавать когда-то увиденное, пережитое иногда даже пугала Гельцер. И она начинала сомневаться: а было ли это с ней или пришло из снов, из книг, из рассказов знакомых, друзей?

Теперь, когда кто-либо заходил к Екатерине Васильевне домой, он видел ее в китайском национальном костюме; неторопливыми шажками — так она училась ходить по-китайски — балерина отправлялась с гостем в комнаты; разговаривая, брала в руки веер и изящно играла им. А когда бывала дома одна, подолгу перед зеркалом вырабатывала непринужденные плавные жесты, училась учтиво кланяться и сохранять на лице бесстрастное выражение. И скоро она достигла желаемого — когда хотела, становилась китайкой.

Время шло, работа над балетом продолжалась. В одной из «Программ Государственных академических театров» была опубликована беседа с Тихомировым. Балетмейстер рассказывал о работе Екатерины Васильевны над ролью:

«Очень большое участие в работе над мизансценами приняла Гельцер. Она трактует роль Тао Хоа весьма своеобразно. С самого первого шага, с первой позы, с первого перехода всему придана китайская линия. Совершенно самобытен рисунок, ритм движений. Трудно поверить, что это та же артистка, которая ведет роль Эсмеральды».

«В „Красном маке“ были массовые сцены, пришлось занять в спектакле весь состав балетной труппы. Артисты и те, кто имел сольные номера и кто танцевал в массовых характерных танцах (танец кули, матросский „Яблочко“), — все работали с энтузиазмом. Но в это время в театре произошли некоторые изменения. Дирекция решила готовить балет „Любовь к трем апельсинам“. Это означало, что и репетировать было практически негде, и часть нужных артистов заняли в балете Прокофьева, времени у них почти не оставалось на „Красный мак“. Репетиции теперь проходили иногда поздно вечером и где придется. Казалось, дело проиграно. Но тут энтузиастам пришла почти шальная идея. Договорились с клубами крупных предприятий и стали показывать рабочим фрагменты из „Красного мака“. Курилко читал либретто, знакомил с эскизами декораций. Глиэр проигрывал на рояле фрагменты балета, а Гельцер танцевала и между сценками беседовала со зрителями о хореографическом искусстве. Лащилин, постановщик знаменитого матросского „Яблочка“, разучил его с несколькими молодыми рабочими, и они, на зависть сидящим в клубе, отплясывали веселый танец. Вот этот зритель и принял всей душой еще только рождавшийся балет. Общие собрания рабочих заказывали и покупали будущие спектакли. Когда руководство театра увидело, что почти все будущие спектакли „Красного мака“ уже закуплены, ему пришлось ускорить выпуск балета. Живая связь со зрителями была полезна еще и потому, что их отдельные замечания пригодились в процессе создания спектакля».

Премьеру назначили на июнь 1927 года — почти в день закрытия сезона.

Еще и еще раз выверяла Екатерина Васильевна характер героини, свое отношение к

ней. Гельцер понимала, что должна найти такой хореографический рисунок роли, показать те элементы мимической игры, которые придали бы образу Тао Хоа жизненность, психологичность. Из женщины-куколки в первом акте, покорной рабыни ее хозяина, Ли Шанфу, постепенно вырастает человек, протестующий против лжи, подлости, коварства. В последнем акте Тао Хоа становится героиней, способной жертвовать собой.

Незадолго до премьеры в городе, на круглых тумбах, запестрели афиши, извещавшие, что во вторник, 14 июня, в 8 часов вечера, в Большом театре состоится показ балета «Красный мак» с участием народной артистки республики Е.В. Гельцер.

Еще до премьеры на страницах газет и театральных журналов шли споры о балете. Пути развития советского оперного и балетного искусства только определялись, и высказывались самые различные точки зрения, вплоть до «левых» абстракционистских, отвергавших классический танец в любом виде.

Пока толпа возле дверей театра, меж его колонн, гудела, радовалась и огорчалась, на сцене рабочие прилаживали последние детали декорации первого акта. В глубине, занимая почти половину ее пространства в ширину, белой громадой возвышался мощный корпус советского парохода — он должен был восприниматься зрителем как символ могущества Страны Советов.

В уборной Гельцер портниха проверяла костюм балерины: все ли на месте и надежно ли? Екатерина Васильевна была уже в гриме. В этой изящной женщине с чуть раскосыми глазами, почти детскими губами, с гладкой прической, увенчанной цветными гирляндами, только близко знавшие балерину могли признать русскую. Она взяла в правую руку веер и еще раз посмотрела на себя в зеркало. Кажется, так будет хорошо. На лице Тао Хоа появилось выражение восточного спокойствия и покорности.

В кулисе уже стоял Тихомиров. Он был в форме морского капитана. Василий Дмитриевич в день премьеры танцевал еще и партию Феникса во втором, классическом, акте. Роль Капитана строилась на актерском исполнении, образ создавался жестом, позой, мимикой. И Тихомиров выглядел здесь эффектно.

И Капитан — Тихомиров, и Тао Хоа — Гельцер появляются на сцене уже в начале действия. Сейчас они, стоя в кулисах, ожидали, когда раскроется занавес. Гельцер мысленно видела площадь, толпу, представила себе, как она сейчас выйдет из паланкина и сделает первые шаги...

Раздались звуки увертюры, они ширились, звучали все мощнее, и вот уже явственно слышен был всем знакомый «Интернационал». Глиэр симфонически обработал мелодию гимна и сделал ее основным лейтмотивом всего балета. Кончилась увертюра. Зал долго аплодировал. Снова вступили скрипки, гобои, флейты, занавес раскрылся, и зрители увидели советский пароход, китайских кули, снующих вверх-вниз по трапу с тяжелой ношей, надсмотрщиков, толпу матросов. Вот носильщики бережно опустили паланкин, и из него вышла Тао Хоа...

Первая вариация с веером исполнялась Тао Хоа на площади. Танцовщица была вещь своего хозяина, рабой. Но в танце она обретала внутреннюю свободу — никто не был властей над ее духом. Эту программную вариацию Гельцер исполняла так, что зрители понимали: эта маленькая хрупкая женщина — духовно богатое существо. Особое внимание Гельцер уделяла рукам. В восточных танцах, более, чем где-либо, руки выражают душевные переживания персонажей.

Разноплановость партии увлекала Гельцер. В одной сцене балерина показывала зрителям китайскую актрису, воспитанную в старых национальных традициях, — она безмолвна и боязлива; в другой — Тао Хоа позволяла себе радоваться, надеяться. Трогательная нежность уживалась в ней с неодолимым и страстным стремлением к свободе и счастью.

Жажда независимости не вдруг рождается в душе Тао Хоа. Второй акт балета как раз и должен был, по замыслу балетмейстера Тихомирова и Гельцер, показать зрителям, как

происходил этот процесс взросления китайской танцовщицы.

В «чайном домике» четырнадцать веселых, жизнерадостных и очаровательных прислужниц исполняли свой танец мелким шагом, кланяясь и приседая. Под китайскую мелодию, под звуки гонга они старательно повторяли за Тао Хоа все движения — готовились торжественно встретить гостей. Тао Хоа показывала девочкам подарок советского капитана. Приход Ли Шанфу и его приятелей-заговорщиков менял весь прежний настрой сцены. В рисунок танца Тао Хоа вплеталась тревога, шаг танцовщицы становился прерывистым, осторожным, лицо ее вновь обретало непроницаемое выражение, внутренний мир оставался скрытым от жениха.

Сцена сна второго акта была для Гельцер не только возможностью танцевать чистую классику, он символизировал сложный и трудный для Тао Хоа путь к истине. Богини, фениксы, драконы, разные бабочки, цветы не пускают Тао Хоа в царство разума и свободы. Они — символы старых устоев жизни и защищают многовековые традиции, существующие только в воображении людей. Вот почему у Тихомирова-балетмейстера здесь торжествует в танце классика.

Гельцер нужна была сцена сна как этап в логическом развитии образа героини. Сон — это продолжение работы мозга, человеческой души. Забегая чуть вперед, скажем, что на те критические замечания, которые делались в прессе о сцене сна, Гельцер любила отвечать: «А вот Бодлер призывал повсюду носить свой замысел — на прогулку, в ванну, в ресторан. Я же уверена: человек и во сне думает и продолжает творить свой характер». Со стороны чисто хореографической во втором акте был ряд крупных удач. Стильно и с большим вкусом, утверждает Мартынова, решалась танцевальная сцена первой картины (танец подруг Тао Хоа в «чайном домике»). Классическое адажио Тао Хоа с фениксами — одна из самых интересных и содержательных сцен второго акта. В нем каждое движение и поза были исполнены чувства. Умение Тихомирова создавать хореографические характеристики на основе классики проявилось и в массовых картинах сна. Так, танцы бабочек, цветов, духов строились на различных комбинациях, присущих каждой из этих групп: у бабочек — широкие, летящие движения; быстрые, мелкие, главным образом на пуантах — у цветов; и медленный, на позах, — танец духов.

В последней сцене действовала по тем временам громадная толпа — до ста человек. В коротких эпизодах балета были заняты и воспитанницы училища Оля Лепешинская, Наташа Конюс, Соня Головкина — они изображали девочек — учениц Тао Хоа. Ольга Мартынова, Серафима Холфина, Валентина Кудрявцева имели сольные номера. Они гордились, что рядом их наставники — Гельцер и Тихомиров. Лепешинская вспоминает:

«Особенно ярко запечатлелась в моей памяти сцена, где актриса должна была поднести советскому капитану чашу с традиционным чаем, который был отравлен.

Много раз смотрели мы, ученицы, эту сцену... И несмотря на то, что мы знали все наизусть, знали, что в последний момент Тао Хоа выбьет из рук Капитана чашу с отравленным чаем, волнение охватывало нас, цепко держало в напряжении. До сих пор я помню глаза Василия Дмитриевича, устремленные на Ли Шанфу, по повелению которого совершалось преступление. Взгляд был настороженным и вместе с тем полным твердой решимости, даже суровости. И как менялся он, когда встречался с Тао Хоа, видел ее дрожащие руки и полные ужаса глаза».

После войны Большой театр возобновил в Москве «Красный мак», и Екатерина Васильевна помогала Лепешинской в работе над образом Тао Хоа. Она показывала молодой балерине манеры, походку китайской женщины. Гельцер говорила, как важно найти верную мимику, заставить рассказывать без слов глаза. Искренность — верный путь к раскрытию сценического образа...

Все — и артисты, и зрители, и критики — сходились на том, что Глиэр блестяще продолжил симфонические традиции в балетной музыке и оказался достойным последователем Чайковского и Глазунова. Композитор развил музыкально-изобразительные приемы программной музыки, умело введя систему лейтмотивов, чтобы зрители могли

сосредоточивать свое внимание на главных героях балета, следить за развитием отдельных драматических моментов.

Первый спектакль прошел настолько удачно, что на последующие было попасть почти невозможно. Москва обсуждала новый балет в студенческих аудиториях, в театральных студиях, в домах за вечерним чаем, в трамваях, на страницах газет и журналов. Профессиональные критики спорили в основном о втором акте, где танцуют цветы, бабочки, духи. Решил здесь балетмейстер героическую тему балета — главную тему, используя приемы классического танца, или нет?

Такой вопрос задавали почти все рецензенты. Известному поэту и либреттисту Сергею Митрофановичу Городецкому, как и некоторым другим критикам, казалось, что второй акт не развивал сюжет балета и был скорее похож на вставной дивертисмент, которыми так изобиловали старые балеты. Но многие авторы статей оценили постановку нового балета как удачу. Ивинг озаглавил свою статью «Перелом в балете» и назвал появление на советской балетной сцене «Красного мака» крупной победой. Театральный критик, автор балетных либретто Николай Дмитриевич Волков считал постановку Большого театра достижением, хотя и видел в балете недостатки. Волков, хорошо знавший творчество Гельцер, писал о громадной культуре русской балерины, о том, что она, как никто, умеет проникаться материалом роли, что каждое ее движение и даже пауза точно рассчитаны и определены. Балет всегда по своей природе несколько условен, и надо обладать талантом, чтобы правдиво, искренне передать все сложнейшие драматические переживания героини.

Балет «Красный мак» за десять последующих лет прошел в Большом театре более 350 раз — случай небывалый. Театр гордился тем, что первым в стране открыл эру нового советского балета.

Пройдет еще несколько лет, и в 1937 году Гельцер получит за верное служение своему искусству самую дорогую награду — орден Ленина.

XIV. Вместе с народом

...Жизнь — это путь, суровый и далекий,
Невыдуманных песен и страстей...

С. Орлов

Зима 1940 года выдалась очень суровая, морозы держались долго, и часто термометр показывал под сорок градусов. Начиная свой день, Екатерина Васильевна выглядывала в окно, вернее, в маленький островок на стекле, оставшийся прозрачным, не тронутым ледяным узором, и вздыхала: опять холодно, вон и воробьи жмутся в углах балкона, как бы не замерзли. И просила кого-нибудь из домашних насыпать в кормушку на балконе пшена или крошить хлеба.

Балерина и теперь каждое утро обязательно проделывала небольшой экзерсис, чтобы «быть в форме», как она любила говорить. Все, что касалось ее искусства, выполнялось неукоснительно. Она не пропускала заседаний балетной секции в ВТО, которую возглавляла многие годы. Ее видели в театре на новом спектакле или на юбилее товарища по искусству. Случалось, к концу дня Гельцер чувствовала усталость. Она понимала, что это дают себя знать годы, но прятала в глубине сознания эту мысль, интуитивно не желая сдаваться. Зима была в самом разгаре. А Екатерина Васильевна ожидала с нетерпением лета, надеясь поехать в свой любимый Кисловодск.

Недавно серьезно захворал Тихомиров. Болезнь не первый год тревожила его, он понемногу подлечивался. А теперь врачи не велят выходить из дома, предписали строгий режим. Долголетняя дружба Екатерины Васильевны и Василия Дмитриевича выдержала все жизненные испытания. И хотя они разошлись и у Тихомирова была новая семья, для

балерины стало естественным ежедневно беспокоиться о нем, звонить по телефону. Теперь же, когда Тихомиров вынужден видаться с друзьями только дома, Гельцер часто заходит к нему. Живут они почти рядом, в Брюсовском переулке.

Первое время после переезда с Рождественского бульвара, где Гельцер прожила много лет, сюда, в Брюсовский, она тосковала по родным местам. Но привыкла и даже полюбила этот уголок Москвы, между улицей Герцена и Горького. В середине переулочка стоит старая церковь Воскресения, ей уже более трехсот лет. А Гельцер всегда была равнодушна к старине.

Случилось так, что Брюсовский стал вроде бы «театральным» переулком — тут живут Качаловы, Леонидов, Нежданова и Голованов, Катульская и Обухова, Федоровский и Берсенев. Всегда общительная, Екатерина Васильевна или принимает у себя друзей, или торопится на огонек к тем, с которыми прошла не один десяток лет жизни.

К Тихомирову навешиваются молодые артисты балета или просто так, провести, а чаще просят показать «Ноктюрн», или «Мазурку», или какой-нибудь еще концертный номер, из тех, что Василий Дмитриевич танцевал с Гельцер. В большой комнате, в столовой, в кресле усаживается хозяин дома. Мебель расставляется вдоль стен, и Василий Дмитриевич рассказывает, из каких па состоял «Ноктюрн». Гости тут же пробуют повторять элементы номера. Если при этом оказывается и Екатерина Васильевна, она по старой привычке и теперь проявляет нетерпение.

— Стоп, стоп! — говорит она. — Это немного не так, дорогие, надо ярче, живее!

Тихомиров добродушно улыбается:

— А ты, Катя, не меняешься, торопыга, как в юности.

В один из зимних дней, придя к Тихомировым, Гельцер сказала, что по ассоциации с погодой ей вспомнился 1914 год, когда все газеты писали о трагически кончившейся экспедиции Седова. И она подумала, что хорошо бы создать балет, посвященный мужественным людям, настоящим героям. Кому бы из молодых балетмейстеров подсказать эту идею?!

Начался разговор о дрейфе челюскинцев, о ледоколе «Седов», о новостях дня. В газетах печатались сообщения, как одно за другим государства Европы оккупировались фашистской Германией. И в доме в Брюсовском тоже часто задавали себе вопрос: что миру принесет «завтра»?

...Всероссийское театральное общество отмечало трехлетие Дома актера. Готовился съезд гостей. В предполагаемом концерте дала согласие участвовать и Гельцер. Правда, у нее ожидалась гастроль в Смоленске, но балерина заверила директора Дома актера, что она не подведет, вернется вовремя. Случилось же непредвиденное: поезд, которым выехала Гельцер в Москву, опоздал на семь часов. Радость от удачных концертов в Смоленске сменилась тревогой. Выйдя из вагона, она поспешила к телефону.

— Слава богу, дорогой, я уже в Москве, беру такси и еду к вам.

И она успела к концерту, вдохновенно станцевала со своим партнером Андреем Бабаниным «Мазурку» из «Ивана Сусанина».

В гостях у артистов в этот вечер были седовцы, ученые, рабочие московских заводов. Друзья уже привыкли — где Екатерина Васильевна, там и смех, и шутки, и веселье.

Засиделись за полночь. Екатерина Васильевна рассказывала смешные истории из своей жизни. В двадцатые годы ее часто приглашали участвовать в концертах в Колонном зале Дома союзов. И вот, как всегда, в артистической понемногу собрались все, кто был занят в концерте. Сосредоточенно входит в образ Антонина Васильевна Нежданова. Скоро должен быть номер Гельцер. Она уже начинает проделывать па, чтобы разогреть мышцы. И тут гаснет свет. Пока Антонина Васильевна волновалась, как же они будут выступать, Гельцер попросила одного из присутствующих постоять немного спокойно, оперлась на его плечо и к моменту, когда снова зажглись лампочки, уже окончила все свои батманы, плие, растяжки.

— Вот так-то, — заключила свой рассказ балерина, — нам, артистам, не положено теряться ни при каких обстоятельствах...

...Но вот пролетела и зима. В весенних лужах отражались бегущие над Москвой облака, небо ярко синело, воробьи покинули гостеприимные подоконники гельце-ровских окон. Екатерина Васильевна собиралась на юг, но в сутолоке разных дел, мелких событий откладывала отъезд со дня на день.

Было обычное утро воскресного дня 22 июня 1941 года. И вдруг ураганом ворвалось в квартиры домов, на улицы, в метро страшное слово — война!

В двенадцать часов по радио объявили: фашистская Германия вероломно напала на нашу Родину. На западной границе шли ожесточенные бои... В военкоматах уже стояли очереди военнообязанных. А 23 июня вся страна читала в газетах сводку Главного командования Красной Армии. Впервые прозвучало Гродненское и Кристынопольское направления — мы отступали. В середине июля по радио был назван Смоленский фронт. Уже никто не сомневался, что враг рвался к Москве.

Администрация театра установила круглосуточное дежурство в здании Большого и филиала. Всем нашлось дело — артисты помогали райисполкому эвакуировать население города, кто-то добровольно дежурил в госпиталях, создавались концертные бригады. Уже в августе первая группа артистов выехала на Брянский фронт. Концерты шли в клубах, иногда прямо в лесу, в паровозных депо. Звуки баяна нередко заглушались артиллерийской перестрелкой, песне или арии вторили пулеметные очереди, а в пути все чаще настигали бомбежки.

Гельцер исполнилось 65 лет! Но она была, как всегда, энергична, деловита, оптимистична. Екатерина Васильевна каждый день заходит в свой родной театр, предлагает помощь в разных делах. Она выступает на сцене в концертах, сбор с которых идет в фонд обороны Родины. Танцевала она с солистом Большого театра Владимиром Дмитриевичем Голубиным «Полонез» и «Мазурку». И с таким совершенством, так эмоционально, что зрители неизменно просили повторить номер.

Москва жила сурово и трудно. Тревоги, бомбежки заставляли людей оставлять работу и спускаться в бомбоубежище. А в опасные для столицы дни октября и ноября жители с вечера собирались на перронах станций метро, в бомбоубежищах, приносили с собой одеяла да так и коротали ночи.

И жителям Брюсовского пришлось немало ночей бодрствовать под гул зениток и взрывов бомб.

Профессия балетного артиста воспитывает в человеке смелость, мужество. В былые времена рецензенты не однажды удивлялись, с какой отвагой в дуэтном танце Гельцер после прыжков бросалась ласточкой на руки партнера. А сама она толком, пожалуй, и не объяснила бы, почему не чувствовала страха, делая стремительные пируэты, сложнейшие фигуры на поднятых руках кавалера; почему может ночью одна бродить по пустынным улицам; почему и сейчас, во время бомбежки, думает в бомбоубежище не о себе, а успокаивает соседей, сидящих рядом.

Гельцер не испугалась и тогда, когда в Брюсовском около ее дома разорвались три бомбы. Правда, узнав, что в Большой театр попала фугаска и повредила верхнее фойе, она разрыдалась... Ее не страшили обезлюдевшие улицы и витрины магазинов, забитые мешками с песком. Она еще охотнее появлялась на сцене перед бойцами, уходившими на фронт или прибывшими в Москву на день-два по делам или на отдых. Выступая в госпиталях, обязательно присаживалась около раненых, чтобы поговорить.

Театр открыл сезон 6 сентября «Евгением Онегиным». Спектакли начинались в два часа дня, приходилось экономить электроэнергию, да и тревоги днем бывали реже. В октябре фронт приблизился настолько, что Москва стала прифронтовым городом. По решению правительства большая часть артистов театра, технические работники с декорациями, костюмами эвакуировались в Куйбышев. Но кое-кто из артистов остался. Лемешев, Обухова, Каткульская, Ханаев, Бурлак, Головин, Степанова, Бессмертнова, Руденко, Габович, Литавкина, Чичинадзе играли спектакли на сцене филиала, когда враг стоял всего в 30—40 километрах от столицы. Не уехали из Москвы и Гельцер и Тихомиров. Жить и работать

стало еще сложнее. Уже никто не бегал на Театральную площадь смотреть сбитый «Юнкерс-88» — привыкли; случалось, что и под вой сирены, возвещавшей воздушную тревогу, в театре продолжали спектакль или концерт. Не удивлялись тому, что у Бородинского моста и у Калужской заставы выросли баррикады и противотанковые заграждения. Не верили, что враг может оказаться на улицах столицы, но готовились к еще более суровым испытаниям.

Ноябрь и декабрь тянулись нескончаемо долго. Артисты, как и все москвичи, жили в нетопленных квартирах, получали по карточкам мизерные продовольственные пайки. Со стороны могло показаться, что жизнь идет обычным порядком. И только иногда, в очень тяжелые минуты, люди позволяли себе расслабиться, и тогда в глазах нет-нет и мелькнет тревога: «А что же дальше?!»

25 января в былые годы москвичи шумно праздновали Татьянин день — праздник студентов. В год 1942-й редко кто вспомнил о Татьянинном дне. Но волею судьбы именно он оказался незабываемым. Совинформбюро объявило об успешном контрнаступлении наших войск — гитлеровцы были отброшены за пределы Подмосковья. Спектакль в филиале Большого театра был прерван, все актеры собрались на сцене и обнимались, зрители стоя аплодировали, пожимали друг другу руки. Оркестр заиграл «Интернационал», сотни голосов подхватили революционный гимн. После спектакля все его участники пошли на Красную площадь.

В эти январские дни знакомые иногда встречали Екатерину Васильевну на заснеженных улицах Москвы, закутанную в меховую шубу и теплый платок. В руках — легкий большой мешок с концертным костюмом. На вопрос, куда и зачем, она бодро отвечала: «На концерт, дорогой, на концерт! Кто же теперь сидит без дела! Слава богу, силы у меня еще есть».

Гельцер несколько раз в день слушала сообщения по радио о положении на фронте, непременно отвечала на письма бойцов, которые приходили в ее адрес.

Год 1943-й навсегда остался в ее памяти. По случаю победы под Сталинградом в Москве 5 августа москвичи увидели победный салют. Случилось это в ночь, но никто не спал, тысячи людей вышли на улицу посмотреть, как расцветали в небе красные, синие, золотые огни, и ребята и взрослые кричали «ура!», и Екатерина Васильевна вместе со всеми, не боясь показаться смешной. В этом же году вернулся из эвакуации Большой театр. И еще одно знаменательное событие в жизни балерины — она была удостоена Государственной премии!

Вероятно, строго оценивая танец Гельцер военных лет, критик балета нашел бы в ее исполнении и слабые места. Но... в танце Гельцер всегда было нечто, и оно оставалось ее неизменным качеством, что не располагало зрителя к сравнению. Гельцер была и оставалась Гельцер несравнимой.

— Балет — это искусство вечной молодости. Я — единственное исключение, — говорила балерина полушутя-полусерьезно.

Екатерина Васильевна любила в свободные вечера, которые выпадали нечасто, сидеть допоздна и читать. В большой уютной гостиной все выдавало тонкий вкус хозяйки: старинный диван и удобные мягкие кресла, обитые тяжелым золотистым в полоску шелком; картины Коровина, Левитана, Серова на стенах, шкаф, через стекла которого можно было любоваться тонкой фарфоровой посудой русских, французских, китайских мастеров. В простенках между окон мягко поблескивали декоративные тарелки с видами южной Франции, гористой Баварии, синего моря Неаполя. И цветы, цветы всюду — на широких подоконниках, в вазонах, в корзинах — давняя детская любовь.

Обычное место балерины — в углу дивана, возле инкрустированного перламутром столика. Гости — друзья — никогда и не занимали это место. Один только кот — Тигрик, подобранный зимним декабрьским вечером в сугробе возле дома, считал, что имеет право занимать этот уютный уголок, когда любимой хозяйки не было дома. Любя животных, птиц, Гельцер не упускала случая понаблюдать за ними, находя, что у каждого из них можно брать

уроки грациозности, смелости, сообразительности.

В декабре московский балет показывал «Алые паруса». То была светлая мечта Александра Грина о надежде на счастье и осуществление этой мечты.

Екатерина Васильевна сидела в артистической ложе. Ассоль танцевала Ольга Лепешинская, Грзя — Владимир Преображенский. Он недавно был принят в труппу москвичей. Красивый, на редкость хорошо сложенный, танцовщик, не ведающий ограничений в технике мужского танца, корректный и надежный партнер, он сразу «пришелся ко двору». Глядя на поэтичный, легкий, свободный танец Лепешинской, Екатерина Васильевна отметила про себя: «Молодец, умница, по-московски танцует». И она вспомнила Кригер, Абрамову, Боголюбскую, Головкину, Семенову и многих других... Гельцер привыкла, имея свое мнение, сравнивать его с оценкой других, этому ее учили еще в былые годы Василий Федорович Гельцер и Тихомиров. Развернув газету через несколько дней после премьеры «Алых парусов», она прочитала о Лепешинской:

«Едва ли найдется сейчас в труппе Большого театра балерина, которая могла бы сравниться с нею в виртуозности техники. Всякий раз, когда смотришь Лепешинскую, кажется, что тут виртуозность классического танца достигла совершенства. Ольга Лепешинская не только превосходная танцовщица, она и отличная мимическая актриса...»

Школа русского классического танца жила и побеждала время.

XV. Последние годы

И мне захочется сначала
Все повторить в дороге той,
Все, чем судьба меня пытала...

С. Орлов

Высокие окна барского особняка смотрят на улицу Пушкина.

Здесь библиотека Всероссийского театрального общества. В дни юности Гельцер улица эта называлась Большая Дмитровка, и выходила она на Страстную площадь. Направо, вниз, к Трубной, спускался Петровский бульвар, а там дальше — Рождественский. Сколько хожено здесь в былые годы...

Екатерина Васильевна танцует все реже: неудивительно — ей к семидесяти. Раньше, когда каждый день были обязательные занятия у палки, репетиции, спектакли, гастрели частые, времени не хватало. Недостает его и теперь. Заседания секции балетного искусства Всероссийского театрального общества, генеральные репетиции новых балетов в Большом театре, дебюты молодых балерин, именины друзей — жизнь бежит и торопится, и поспевать за ней стало трудно. А книги? Читает Гельцер ежедневно и не перестает удивляться, сколько еще не прочитанного! Два-три раза в неделю заходит в библиотеку на Пушкинской. Балерину тут любят — она всегда веселая, элегантно одетая, готова поддержать разговор на любую тему. Редко когда не встретит в читальне кого-нибудь из старых знакомых. Издали еще замечает седую голову Николая Дмитриевича Телешова. Сегодня в руках у него томик Бунина. Гельцер удобно усаживается рядом, осторожно перелистывает страницы. В былые годы им всем троим доводилось встречаться в литературно-художественном кружке. Собирались почти каждый вечер в небольшом, специально снятом и перестроенном помещении на углу Воздвиженки и Кисловского переулка. Особенно многолюдно бывало по субботам. Гельцер любила эти субботы.

— Да, милая Екатерина Васильевна, нам есть что вспомнить, — говорит Телешов.

...Для Гельцер наступали трудные дни: она теряла зрение. Не может Екатерина Васильевна, как прежде, подолгу смотреть на любимые картины, развешанные на стенах квартиры, и в них черпать радость и утешение. И читать сама уже не может. Приходят

знакомые, приносят свежие журналы, новые книги и читают вслух. Она признательна друзьям. Но какое наслаждение самой листать страницы, перечитывать понравившиеся строчки, придавать каждой мысли писателя свою интонацию! Остается память — в ней теперь жизнь Гельцер.

Говорят, в старости люди отчетливо помнят, что было очень давно, и быстро забывают события вчерашнего дня. Гельцер всегда отличалась колоссальной памятью, данной ей природой и развитой до совершенства спецификой профессии. Балерина должна помнить в деталях, малейших нюансах не только свою партию, но и партию партнера; если она не будет досконально знать всю музыку балета или номера такт за тактом, то рискует сбиться на сцене, поставить в трудное положение дирижера и партнера. Для Гельцер и теперь звучат все мелодии балетной музыки, как и тридцать, пятьдесят лет тому назад. Вот эта профессиональная память и помогала Екатерине Васильевне теперь жить — едва различая смутные очертания предметов, она внутренним, слуховым зрением видела жизнь вокруг себя.

Время неумолимо бежит... Впрочем, как это хорошо сказал поэт: «Нет времени. Есть только люди, в них время, как в часах песок течет в запаянном сосуде, пока ему не выйдет срок». Истаивает круг близких людей...

Трудно Екатерине Васильевне примириться с мыслью, что нет больше и Тихомирова, ее самого преданного друга. Она пришла отдать последний долг Тихомирову, попросила написать записку и прочитать на гражданской панихиде в Большом театре.

«Спасибо тебе за все, мой дорогой и любимый друг. За нашу огромную работу, за твои классы, за терпимость и терпенье со мной в работе и за твою любовь к людям и желание, чтобы им было хорошо. Кланяюсь тебе до земли. Катя Гельцер».

Это было в июне 1956 года. Уходят люди, а жизнь продолжается.

В квартире старой балерины не так многолюдно, как прежде. Живет она с дальними родственниками. Друзья, и старые и молодые, не забывают. Говорят о новых балетах. Как прав был Горский, стремясь сблизить хореографию с драмой! Теперь любая балерина не только танцует партию, но и играет роль, создает образ. А когда она, Гельцер, танцевала Медору, Саламбо, ей приходилось доказывать некоторым критикам свою правоту и правоту Горского. Приятно думать, что шла верной дорогой.

Выдающейся балерине оказывают большое внимание, ее советами дорожат артисты балета, к ее воспоминаниям прислушиваются историки хореографии. И иногда, стараясь скрыть тревогу, спрашивают, не скучает ли она.

— Скучаю? Нет! Вся моя жизнь сейчас со мной. В памяти живут старые друзья... Во мне звучат мелодии балетов, в которых я танцевала; я ставлю на проигрыватель пластинку с записью сцен из «Лоэнгрина» и не только слышу, но и вижу Собинова и Нежданову. Мы все всю жизнь торопимся, и многое лишь задевает наше сознание. Сейчас я могу полнее понять все пережитое.

Был на исходе 1982 год. Стоял холодный ноябрь. Приближался день юбилея Екатерины Васильевны. Поздравляли Гельцер торжественно. Делегации от МХАТа, Малого, Ермоловского, Театра Пушкина, с Таганки, из Театра Станиславского и Немировича-Данченко. И конечно, из Большого. Из ВТО пришли коллеги, из ЦДРИ. Квартира балерины была похожа на выставку цветов в Манеже, куда она когда-то любила ходить с отцом. Поздравляли, читали адреса, вспоминали прошлое...

Началась зима, стоял темный глухой декабрь. Екатерина Васильевна готовилась встречать Новый год. В детстве больше всех праздников она любила этот — в дом приходил запах елового леса.

Увы... люди еще не изобрели эликсир бессмертия. 12 декабря Гельцер почувствовала себя неважно. «Сердце сдает», — подумала она. И тихо, спокойно скончалась. Последние слова балерины были о ее любимом искусстве, которому она никогда не изменяла.

Тамара Платоновна Карсавина когда-то очень точно оценила искусство Екатерины Васильевны Гельцер. Она писала: «Все, что мне приходилось видеть до сих пор, не идет ни в

какое сравнение с техникой Гельцер, настолько ее танец поражал виртуозными техническими трудностями и удивительной непринужденностью исполнения. Я не знала ни одной танцовщицы, столь беспредельно посвящающей себя своему искусству. Казалось, что она прерывает свои занятия, только когда ей надо поесть, и я думаю, что, если бы ее разбудили ночью, она безупречно исполнила бы любой свой танец, не раскрывая глаз, сомкнутых сном. Во всех ее танцах всегда чувствовалось какое-то самозабвенное наслаждение...»

Основные даты жизни и деятельности А.П. Павловой

1881 год, 31 января (12.2) — Родилась Анна Павловна (Матвеевна) Павлова, в г. Петербурге.

1891—1899 — Годы учения в Петербургском театральном училище. Ее учителя — А.А. Облаков, Е.О. Вазем, П.А. Гердт, Е.П. Соколова.

1899 год — 11 апреля — Выпускной спектакль, балет «Мнимые дриады» Ц. Пуни. Павлова танцует партию дочери дворецкого. Зачислена в труппу Мариинского театра корифейкой.

19 сентября — Танцует на сцене Мариинского театра в балете «Тщетная предосторожность» Получает небольшие сольные партии: Зюльму в балете «Жизель» А. Адана, подругу Флер де Лис в балете «Эсмеральда» Ц. Пуни, фею Кандид в «Спящей красавице» П. Чайковского.

1900 год — Выступает в ролях Авроры и Флоры в балете «Пробуждение Флоры» Р. Дриго: исполняет «Танец жемчужин» в «Жемчужине» Р. Дриго. Иней — во «Временах года» А. Глазунова.

1901 год — Балерина исполняет партию Гюльнarry в балете «Корсар» А. Адана и Ц. Пуни, Лизу в «Волшебной флейте» Р. Дриго.

1902 год — Подготовила и станцевала Жуаниту в балете Л. Минкуса «Дон-Кихот» и Повелительницу дриад — там же; подругу Раймонды в «Раймонде» А. Глазунова, па-де-де из балета «Грациелла» Ц. Пуни, Эфемериду в «Ручье» Л. Минкуса и Л. Делиба, Никию в «Баядерке». В этом же году ей присвоено звание второй солистки.

1903 год — Танцует партию Наяды в балете «Наяда и рыбак» Ц. Пуни, Рамзею в «Дочери фараона» Ц. Пуни, фею канареек в «Спящей красавице» П. Чайковского, Жизель в балете «Жизель» А. Адана. Ей присвоено звание первой солистки.

1904 год — Исполняет Пахиту в «Пахите» Э. Дельдевеза и Л. Минкуса.

1905 год — Анне Павловой присвоено звание балерины. Она начинает заниматься у Чекетти. Исполняет партию Китри в «Дон-Кихоте» Л. Минкуса, подругу Сванильды в «Когшелии» Л. Делиба, роль Ильки в «Очарованном лесе» Р. Дриго.

1906 год — Исполнила партию Аспиччии в «Дочери фараона» Ц. Пуни, выступила в панадеросе из «Раймонды», танцевала Вакханку в «Виноградной лозе» А. Рубинштейна.

1907 год — Турне по Скандинавским странам с группой русских артистов. Король Оскар награждает Павлову шведским орденом. Балерина танцует Лебедя в «Лебеде» Сен-Санса, Осень во «Временах года» А. Глазунова, Мерседес в «Дон-Кихоте» Л. Минкуса, Армиду в «Павильоне Армиды» Н. Черепнина, Евнику в «Евнике» А. Щербачева, Сильфиду в «Шопениане».

1908 год — Турне Лейпциг — Прага — Вена; в труппе — Адольф Больм, Николай Легат, Любовь Егорова. Павлова исполняла Аврору и фею Сирени в «Спящей красавице» П. Чайковского, Таор в «Ночи в Египте» А. Аренского, Диану в балете «Царь Кандавл» Ц. Пуни.

1909 год — Юбилей Павловой, десятилетие ее работы в Мариинском театре. С. П. Дягилев приглашает балерину участвовать в первом русском сезоне в Париже. Гастролирует с М. М. Мордкиным в столицах Европы. В Мариинском театре танцует Линию в балете

«Царь Кандавл» Ц. Пуни, Евнику в «Евнике» А. Щербачева, Беренику в «Египетских ночах» А. Аренского, выступает в «Шопениане».

1910 год — Заключила с Мариинским театром договор о гастролях. Первое выступление с Мордкиным в Нью-Йорке, в «Метрополитэн опера». Танцует с М. Мордкиным в «Палас-театре».

1911 год — Турне по США. Набирает свою труппу и выступает в «Палас-театре». Расстается с Мордкиным и танцует с Л.Л. Новиковым. Приобретает в Лондоне Айви-Хауз. На сцене Мариинского театра танцует партию Никии в «Баядерке».

1912 год — Первое турне по Британским островам. Второй сезон в «Палас-театре».

1913 год — Третий сезон в «Палас-театре». Создает постоянную труппу из танцовщиц-англичанок. Последние выступления в Мариинском театре. Турне по США и Германии.

1914 год — Партнером А. Павловой становится А.Е. Волинин. Новиков возвращается в Москву. Турне по столицам Европы.

С 1914 по 1918 год — Гастролирует в Северной и Южной Америке, в Канаде.

1916 год — На подмостках нью-йоркского «Ипподрома» танцует «Спящую красавицу».

1918 год — В Мехико танцует на арене для боя быков перед двадцатипяти тысячной аудиторией.

1921 год — Первое турне по странам Востока: Япония, Китай, Филиппины, Бирма, Индия, Египет.

В течение следующих нескольких лет — поездки во многие страны.

1930 год — Последнее турне по Англии.

1931 год — Павлова скончалась в Гааге (Голландия) 23 января.

Основные даты жизни и деятельности Е.В. Гельцер

1876 год — 15 ноября — Родилась Екатерина Васильевна Гельцер, в Москве, в семье балетного артиста В.Ф. Гельцера.

1886—1894 — Годы учения в Московском театральном училище. Ее учителя — И.Д. Никитин, затем Х. Мендес.

1894 — После окончания училища зачисляют в труппу Большого театра корифейкой.

1894/95 — В первом сезоне молодая балерина танцует в балетах «Конек-Горбунок» Ц. Пуни, «Кипрская статуя» И. Трубецкого, «Катарина, дочь разбойника» Ц. Пуни.

1895/96 — Второй сезон службы в Большом театре; танцует в десяти балетах, исполняет вторые партии. Ее переводят во вторые солистки.

Гельцер командируют в Петербург для усовершенствования.

1896/98 — Занимается в классе Х. Иогансона, а также о М.И. Петипа.

1898, 6 января — Танцует в балете «Раймонда» А. Глазунова. В этот же сезон исполняет номер «Осень» в балете «Дочь Микадо» В. Г. Врангеля. *Осень* — Возвращение в Москву, в Большой театр. Получает звание первой солистки. Танцует в балете «Привал кавалерии» И. Армсгеймера и партию Наяды в балете «Наяда и рыбак» Ц. Пуни.

1899 — Выступление в «Спящей красавице» П.И. Чайковского, перенесенной А.А. Горским с мариинской сцены; сначала танцует Белую кошечку, а затем Аврору. Получает роль Клермонт в балете «Звезды» А.Ю. Симона, а также сольные партии в «Волшебном башмачке» Г. Мюльedorфера и «Волшебные грезы» Ю.Н. Померанцева.

1900 — А. Горский воссоздает на сцене Большого театра «Раймонду» А.К. Глазунова. Гельцер танцует панадерос в третьем акте, а через три спектакля — исполняет Раймонду.

1901 — *Осенью* — танцует партию Китри в балете «Дон-Кихот», в этот же сезон исполняет Царь-девицу в балете «Конек-Горбунок».

1902 — Гельцер получает звание балерины.

1903 — Первый бенефис. Танцует Одетту — Одиллию в «Лебедином озере» П.И.

Чайковского.

1903—1908 — Исполняет партию Никии в «Баядерке» Л. Минкуса и Принцессу в «Волшебном зеркале» А.Н. Корещеико; танцует Золотую рыбку в балете того же названия Л. Минкуса. Бинт-Анту в «Дочери фараона» Ц. Пуни.

1908—1909 — Балерина танцует в «Раймонде» партию Раймонды в новой редакции.

1910 — 10 января — премьера «Саламбо» Арендса в постановке А. Горского. Гельцер исполняет партию Саламбо. Весенние гастролы в Петербурге, в Мариинском театре.

В этом же году пересматривает партию Китри и создает иной образ жизнерадостной испанки. Летом на гастролях в Брюсселе, Берлине, Париже. Во французской столице танцует в «Щопепиане» «Вальс». Еще больший успех у зрителей вызвала «Русская пляска» в балетном дивертисменте. В Париже Гельцер, Нижинскому и Карсавиной присваивают почетное звание офицера Академии изящных искусств.

1911 — Концерты в Лондоне. Поездку возглавлял Горский. Осенью Гельцер едет с Мордкиным в США на гастролы.

1912 — После зарубежных выступлений публикует статью, где излагает свои мысли о современном балетном искусстве в России и на Западе. В январе Горский показывает балет «Корсар», Гельцер исполняет Медору. Балет этот держался в репертуаре Большого театра до конца 1920-х годов.

1913 — На сцене Большого театра идут балеты: «Шубертиана», «Любовь быстра» и «Карнавал». Гельцер танцевала партию Ундины, рыбачки. Выступает с концертом на сцене Алексеев-ского народного дома. Гастролы по городам России.

1914 — Горский ставит балетный дивертисмент «Танцы народов», Гельцер танцует марш «Гений Бельгии».

С 1914 года по 1917-й — В театре поставлен один лишь новый балет «Эвника и Петроний» на музыку Ф. Шопена. Гельцер показала в роли Эвники, Петрония танцевал М. Мордкин.

1915 — Гельцер организует поездку по провинции, группа актеров Большого театра: Е.В. Гельцер, В.А. Рябцев, В.Д. Тихомиров, И.Е. Сидоров, Л.А. Жуков, З.А. Мосолова 2-я показывают «Корсара».

1916/17 — Постановка в новой редакции «Тщетной предосторожности» Г. Гертеля, Гельцер танцевала Лизу. Возобновили «Баядерку» Л. Минкуса.

1917 — Свершилась Октябрьская революция. В Большой театр пришел новый зритель. Весь репертуар этого сезона держался на Гельцер. Она много танцует в концертах. В послереволюционные годы Гельцер часто исполняет партию Медоры в «Корсаре» и Одетту — Одиллию в «Лебедином озере», Лизу в «Тщетной предосторожности».

1921 — Юбилей — 25-летие артистической деятельности. Ей присваивается звание заслуженной артистки республики.

1922—1935 — Гельцер дает много концертов в провинции.

1925 — 3 января в концерте в честь столетия Большого театра шел второй акт балета «Сильфиды» композитора Ж. Шнейцгофера. Постановщик В.Д. Тихомиров. Гельцер танцевала Сильфиду.

Е.В. Гельцер присваивают звание народной артистки РСФСР.

1926 — В балете «Эсмеральда» в постановке Тихомирова Гельцер исполняет партию Эсмеральды. Лето проводит в Кисловодске, работает над «Красным маком».

1927 — 14 июня — премьера балета «Красный мак» Р. Глиэра. Партия Тао Хоа — последняя роль балерины.

1935 — Гельцер покидает сцену Большого театра и гастролитрует по городам Советского Союза.

1937 — Советское правительство награждает Гельцер орденом Ленина.

1941 — Балерина участвует в концертах, исполняет «Полонез» и «Мазурку» с солистом Большого театра В.Д. Голубиным.

1943 — За многолетнюю работу в советском театре ей присуждают Государственную

премию.

1962 — 15 ноября. Отмечается 85-летие балерины. 12 декабря. Кончина Е.В. Гельцер.