

Дандре В. Э.

---

# АННА ПАВЛОВА ЖИЗНЬ И ЛЕГЕНДА

ЖЕНСКИЕ ЛИКИ — СИМВОЛЫ ВЕКОВ

Женские лики – символы веков

Виктор Дандре

**Анна Павлова. Жизнь и легенда**

«Алгоритм»

1932

УДК 821.161.1  
ББК 84(2Рос=Рус)

**Дандре В. Э.**

Анна Павлова. Жизнь и легенда / В. Э. Дандре — «Алгоритм»,  
1932 — (Женские лики – символы веков)

ISBN 978-5-501-00076-6

Барон Виктор Эмильевич Дандре (1870–1944) был гражданским мужем великой русской балерины Анны Павловой и ее импресарио. Благодаря его усилиям она могла полностью сконцентрироваться на творчестве. После смерти Анны Павловой Виктор Дандре посвятил себя сохранению ее памяти. Он создал клуб поклонников Павловой. Фотографии, редкие пленки, костюмы из спектаклей – все было бережно собрано и сохранено. Представленная в этом томе книга Дандре «Анна Павлова. Жизнь и легенда», впервые изданная на английском языке в 1932 году в Лондоне, служит завершающим штрихом к истории великой балерины и остается до сих пор наиболее полным сводом биографических сведений о легендарной актрисе, чье искусство потрясло мир в начале XX века.

УДК 821.161.1  
ББК 84(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-501-00076-6

© Дандре В. Э., 1932  
© Алгоритм, 1932

## Содержание

Предисловие автора	5
Глава I	6
Глава II	10
Глава III	15
Глава IV	22
Глава V	25
Глава VI	37
Глава VII	42
Конец ознакомительного фрагмента.	48

# **Виктор Эмильевич Дандре**

## **Анна Павлова**

### **Жизнь и легенда**

#### **Предисловие автора**

Я беру на себя смелость писать книгу об Анне Павловой по двум причинам. Первая из них та, что в течение всей театральной жизни Анны Павловны я – будучи ее мужем – был ее ближайшим сотрудником, пользовался ее безграничным доверием, не только заведовал всеми ее делами – театральными и частными, – вел всю ее корреспонденцию, принимал всех, кто приходил видеть Анну Павловну, выслушивал их (сама Анна Павловна редко могла принимать приходивших к ней), присутствовал и помогал ей при всех интервью, – а ей приходилось говорить с представителями прессы всего мира, – проводил с ней часы отдыха, составлял планы нового турне, обсуждал все детали нашего большого и сложного дела. Я полагаю, что я вправе сказать, что ближе всех стоял к Анне Павловне, лучше всех знал и понимал ее мысли и стремления, разочарования и огорчения.

Помимо моей личной близости к Анне Павловне, я встречался с тысячами людей во всех частях света, которые приходили, чтобы выразить Анне Павловне чувства своего восторга и любви. Разговаривая с ними, получая от них письма при жизни Анны Павловны, как и после ее кончины, я глубже, чем кто-нибудь другой, мог понимать, каким необыкновенным светочем красоты и любви была Анна Павловна. Из всех человеческих источников я получил только подтверждение правильности моего понимания этой исключительной личности.

Главная же причина появления этой книги – желание самой Анны Павловны, которая при жизни много раз говорила мне, что я должен написать о ней книгу, так как никто не знает ее лучше меня. При жизни Анны Павловны это было, конечно, неисполнимо, – теперь это является моим долгом. Я буду безмерно счастлив, если мне удастся в этой книге представить образ Анны Павловны полным той возвышенной прелести, за которую так любили эту женщину и артистку. Я думаю, что это не будет трудно. Чтоб воздать Анне Павловне должное, нужно говорить только правду.

*В. Дандре*

## Глава I

### Первые шаги

1 января 1882 года<sup>1</sup> в Петербурге на два месяца ранее срока родилась девочка. Она была такая слабенькая, что родители<sup>2</sup> решили ее немедленно окрестить, и 3 февраля она была наречена Анной – в честь святой, праздник которой был в этот день.

В течение нескольких месяцев ребенок лежал в вате и жизнь лишь теплилась в нем. Когда Анна немного подросла, ей пришлось перенести ряд тяжелых детских болезней – корь, скарлатину, дифтерит.

Четырех лет от роду, играя около стола, на котором стоял кипящий самовар, она зацепилась за скатерть, уронила самовар и обварила кипятком всю левую руку. Следы этой неосторожности сохранились на всю жизнь.

Для поправления здоровья девочки было решено отдать ее на попечение бабушки, жившей в Лигове (дачная местность в двадцати пяти верстах от Петербурга).<sup>3</sup> Между маленькой Анной, или Нюрой, как ее звали, и бабушкой установилась горячая любовь: старушка целиком отдалась заботам о маленькой внучке, и ребенок всем сердцем привязался к бабушке. Эта любовь продолжалась до самой смерти старушки. Деревенская жизнь пошла на пользу. На воздухе девочка стала крепнуть. Лигово, превратившееся теперь в целый городок, в то время имело вид настоящей деревни, окруженной полями и лесами богатых помещиков. Эта близость к русской северной суровой и грустной природе оставила на ребенке неизгладимый след. Развлечений не было. Семья Нюры была бедна. Доставляло особенное удовольствие ребенку ранней весной находить подснежники. Анна навсегда сохранила к ним особую нежность. Радостно переживались все фазы весны. Появлялись первые цветы. Ходили в лес за ландышами, которых в этих сыроватых местах было очень много. Потом наступало лето и начинались веселые игры на полях, сплошь покрытых цветами, собирание ягод, а осенью – хождение за грибами. Хороши были и зимы с глубокими снегами и очарованием лесов, запорошенных инеем. Эта скромная природа своей прелестью проникла так глубоко в душу девочки, что с этих лет она навсегда сохранила в себе чувство и понимание природы. Я никогда не видел человека, на которого природа так непреодолимо действовала, – везде: в горах Норвегии и в Италии, как и на Яве. Шум леса, вид полевых цветов, закаты солнца – все одинаково говорило ей о том таинственном, чего не слышат и не чувствуют другие. К своему Лигову Анна Павловна сохранила нежность первой любви, может быть потому, что там впервые она познала и полюбила природу. Уже после того, как Анна Павловна объехала Европу, увидела красоты Норвегии и Италии, возвращаясь домой в Россию, она все-таки спешила к себе в Лигово, и хотя с огорчением убеждалась, что леса вырубались и все кругом застраивалось, но находила по-прежнему какие-то уголки, сохранившие для нее связь с прошлым. Иногда я подтрунивал над ней за эту

---

<sup>1</sup> Дандре приводит неверную дату. Согласно архивным данным, Анна Матвеевна Павлова родилась 31 января 1881 года (по старому стилю) (РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2355. Л. 3). Настоящее отчество Анны Павловой – Матвеевна; отчество «Павловна», вероятно, является псевдонимом. Здесь и далее, за исключением специально выделенного случая, написания имен собственных, обильно используемых Дандре, а также их устаревшие или окказиональные русские транскрипции в подавляющем большинстве случаев заменены нами на нормативные в настоящее время русские транскрипции. Раскрыты некоторые сокращения, в особенности из числа тех, которыми Дандре пользуется непоследовательно (г. – год, город; Сев. – Северная; Ово – Общество, м-р – мистер и тому подобные). Орфография и пунктуация приведены в соответствии с новейшими нормами, исправлены многочисленные опечатки. Однако мы не сочли возможным исправлять стилистические погрешности автора, а также сохранили ряд устаревших написаний, например: «кадр преподавателей» вместо «кадры преподавателей», «фильма» (в женском роде), «шкaп» и тому подобные.

<sup>2</sup> Родители А. П. Павловой, согласно метрическому свидетельству: Любовь Федоровна Павлова и Матвей Павлович Павлов, рядовой лейб-гвардии Преображенского полка.

<sup>3</sup> Лигово – в начале XX века дачный поселок, ныне – часть Красносельского района Санкт-Петербурга.



слабость к Лигову, пока не убедился, что она искренно этим огорчалась и удивлялась моему непониманию того, что у нее связано с милым Лиговом. Шли годы, но это ощущение природы только усиливалось. Объехав буквально весь мир, побывав в самых красивых уголках света – на Цейлоне, Яве, Малайском полуострове, – мы поражались, любуясь пышностью цветов и растений, красотой тропических лесов. Анна Павловна говорила, что эта экзотика, несмотря на все свои чудеса, ее страшит своей мощью и буйной силой. Ее тянуло к своей природе, такой близкой и понятной во всех своих проявлениях.

Анна Павловна любила игру солнечных пятен, оттенки зелени, падающие осенью листья, абрисы деревьев в туманной мгле, даже дождь, все давало ей радость. Возвращаясь во время своих сезонов в Лондоне после спектакля домой, иногда около часу ночи, Анна Павловна никогда не входила в дом, не обходя свой сад, любуясь темной массой деревьев, вырисовывающихся на фоне неба. Любила своих лебедей, еле заметными белыми пятнами движущихся на черных водах озера. И любимым ее деревом была береза – из всех деревьев самое русское.

В этом же Лигове началось первоначальное обучение Анны Павловны. Местная преподавательница, о которой Анна Павловна навсегда сохранила теплую и признательную память, учила ее русской грамоте и Закону Божию.

Однажды мать, желая доставить девочке удовольствие, взяла ее на праздниках на утренний спектакль балета «Спящая красавица». Этот момент стал решительным для всей дальнейшей жизни Анны Павловны. Балет произвел на душу ребенка громадное впечатление, и, от природы очень мягкая и покорно-послушная, она в первый раз высказала свою твердую волю избрать карьеру балетной танцовщицы.

По настоятельным просьбам девочки мать свела ее в Театральное училище. Но, к горькому разочарованию ребенка, оказалось, что в школу не принимают детей моложе десяти лет. Надо было ждать два года. Мать думала, что за это время дочь забудет о своем желании, а оно все крепло, и девочка об этом только и думала и говорила.

Наконец желанный, но и страшный момент настал, и она отправилась на конкурс. Надо объяснить, почему «страшный». Ежегодно принимали в школу семь-восемь девочек, а желающих поступить и приходивших на конкурс было около ста – иногда и больше. Жюри, принимавшее в школу, состояло из начальства, преподавателей, бывших и настоящих артистов балета. Начинали с медицинского осмотра, чтоб убедиться, насколько физические данные ребенка дают уверенность в его здоровье, столь необходимом в балетной профессии. При этих условиях шансы слабой и худенькой девочки попасть в училище из сотни других были невелики. Анна Павловна рассказывала, что в тот памятный для нее день много девочек из богатых семей были одеты для этого конкурса очень нарядно, и ей казалось, что именно они и будут избранными, а ее никто даже не заметит в скромном платье. И вот вдруг после длинного обсуждения, когда читали лист одобренных кандидаток, она услышала свое имя.

Прежде чем начать говорить о годах учения Анны Павловны, я должен сказать несколько общих слов о самой Театральной школе: нужно рассеять ложные представления о ней. Недавно я прочел в одной статье, посвященной Анне Павловне, что в бывшей Императорской Театральной школе был невероятно суровый режим, что девочек держали почти впроголодь, что они были перегружены работой, что их жизнь в школе была тяжелым испытанием. Откуда такие сведения – совершенно непонятно. Я лично знаю, что жизнь учащихся была обставлена настолько хорошо, что, наверное, многие из этих детей, происходивших из скромных семей, жили здесь гораздо лучше, чем у себя дома.

Как и театры, школа была Императорской, содержалась на средства Министерства Императорского двора, помещалась в прекрасном здании, где находилось также Управление Императорскими театрами и жил директор.<sup>4</sup> В прежние годы государь и царская фамилия часто

---

<sup>4</sup> Речь идет о Дирекции Императорских театров, располагавшейся в доме № 2 на Театральной улице (ныне – ул. Зодчего

посещали школу, присутствовали на ученических спектаклях. Все артисты, вышедшие из балетного училища, в один голос удостоверяют, что стол был превосходен, а чистота и гигиена, заботливость и надзор не оставляли желать ничего лучшего. Надо еще добавить, что обучение и воспитание были совершенно бесплатными.<sup>5</sup>

От всех неизменно слышал, что пребывание в школе оставляло у ее питомцев самые дорогие воспоминания. Это всегда подтверждала и Анна Павловна. Так как обучавшиеся получали там, кроме танцев, и общее образование, то школа заботилась и о религиозной стороне воспитания. При школе была своя церковь, посещение службы было обязательно, во время богослужения ученики и ученицы пели в хоре, и священник был преподавателем Закона Божия. Замечательно, как это религиозное начало, заложенное в школе, навсегда оставалось у всех балетных артистов. Через много лет по окончании школы артисты, – а многие уже и по окончании своей службы, – продолжали посещать театральную церковь.

Большинство балетных артистов, больших и маленьких, неизменно сохраняли обычай креститься перед выходом на сцену.

Переходя к рассказу об условиях жизни в школе, я приведу подлинный рассказ Анны Павловны.

«Каждое утро, – вспоминала она, – в восемь часов торжественный звон большого колокола будил нас, и мы торопливо одевались под надзором надзирательницы, следившей за тем, чтоб мы тщательно мыли руки, чистили ногти и зубы. Одевшись, мы шли на молитву, которую вслух, нараспев читала одна из воспитанниц пред иконой, у которой красной звездочкой мерцала лампада; потом в девять завтракали чаем с хлебом и маслом; затем следовал урок танцев.

Мы собирались в большой комнате, очень высокой и светлой. Из мебели там было только несколько диванчиков, рояль и огромные, до полу, зеркала. А на стенах портреты русских государей. Наш любимый портрет был Екатерины II. Ее гордые и в то же время смеющиеся глаза, казалось, смотрели прямо на нас, словно следили за всеми нашими па, критикуя и одобряя нас.

Сначала танцевали маленькие, потом старшие. В полдень, по звонку, мы завтракали, потом шли на прогулку, потом опять учились до четырех, потом обедали. После обеда нам давали немного свободного времени. Затем опять начинались уроки фехтования, музыки, иной раз и репетиции танцев, в которых нам предстояло участвовать на сцене Мариинского театра. Ужинать давали обыкновенно в восемь, а в девять мы были уже в постели.

По субботам и воскресеньям мы ходили в церковь, а в большие праздники нас водили на спектакли в театры: Александрийский, Мариинский и Михайловский».

Переходя к вопросу о постановке обучения в школе, мне опять приходится сделать отступление.

В своей книге «Моя жизнь» Айседора Дункан рассказывает, как она, посетив Императорскую балетную школу, видела мучения маленьких учениц. «Они стояли на пальцах целыми часами, как жертвы жестокой и ненужной инквизиции. Большая пустая танцевальная комната, лишенная всякой красоты и вдохновения, с большим портретом царя на стене, была похожа на застенки. Я после этого более чем когда-либо убедилась, что Императорская балетная школа – враг природы и искусства». Правда, как это заявляет и сама Дункан, она – враг балета. Его она рассматривает как фальшивое и нелепое искусство. Но, во всяком случае, можно было бы ожидать от нее по крайней мере точного и правдивого рассказа. На той же странице она вспоминает, что была потом у Анны Павловны, чтобы присутствовать на ее уроке, и в течение трех часов наблюдала, как ее мучил знаменитый профессор Петипа, подыгрывавший все время на скрипке. Вся тенденция этого обучения казалась направленной на то, чтоб отделить гимнасти-

---

Росси). В помещении бывшей квартиры директора ныне находится Санкт-Петербургский музей музыкального и театрального искусства.

<sup>5</sup> Дандре ошибается. В Театральном училище воспитанники делились на три категории: казеннокоштные (обучавшиеся за счет казны), своекоштные (обучавшиеся за свой счет) и вольноприходящие.



ческие движения тела от сознательного понимания их значения и смысла. «Мозг может лишь страдать, если он устранен от участия в тренировке мускулов», – добавляет она.

В этом рассказе все неверно: Петипа Павлову никогда не учил, и Дункан видела у нее маэстро Чекетти, который в жизни своей скрипки в руках не держал, и урок продолжался не три часа, а всего полтора. Только общей антипатией к балету можно объяснить впечатление Дункан, полученное ею в школе Петербургского Императорского училища. Там не только не мучили детей, обучение велось не только постепенно, – но Анна Павловна, например, часто говорила, что обучение танцам было в школе слишком медленно и растянуто. То, что делалось в Императорском училище в течение семи лет, совершенно свободно можно было достигнуть в пять. Доказательством правильности мнения Анны Павловны служит то, что в частных школах совершенно свободно полный курс проходят в пять лет. В Театральном училище, где обучение танцам шло параллельно с общим образованием, не торопились, и говорить об обучении в школе как о попытке можно лишь с предвзятой мыслью.

Но опять предоставляю слово Анне Павловне:

«Одна из первых задач будущей танцовщицы – научиться сохранять равновесие, стоя на кончиках пальцев. Вначале ребенок неспособен простоять так и минуты, но постепенно развивается достаточная сила в мускулах пальцев, чтобы пройти на них несколько шагов, сперва неуверенно, будто начинаешь кататься на коньках, потом все увереннее, и наконец без всякого труда.

Когда эта первая трудность побеждена, начинают учить разным па.<sup>6</sup> Учительница показывает, а небольшая группа в пять-шесть человек минут десять повторяет те же па; потом идет отдыхать, и ее сменяет другая группа. Кроме разных сложных па, принятых в классическом балете, приходится изучать в нашей школе еще множество исторических и национальных танцев: менуэт, мазурку, венгерские, итальянские и испанские.

Старшие ученицы очень много упражняются сами. Я знала одного балетного артиста, который упражнялся по шесть часов в день. Как во всякой другой области искусства, так и тут успех зависит главным образом от личной инициативы и настойчивости в работе. Даже балерина, имеющая успех, не может позволить себе лениться. Чтоб сохранить технику, она должна ежедневно упражняться точно так же, как пианист должен играть гаммы и экзерсисы. Она должна так безукоризненно владеть техникой, чтоб на сцене уже не думать и не заботиться ни о чем, кроме экспрессии».

---

<sup>6</sup> Танцевальная форма (*фр.*) *pas* – отдельное выразительное движение, исполняемое в соответствии с правилами классического танца.

## Глава II Учителя

Первым учителем танцев Анны Павловны был бывший танцовщик и артист Александр Облаков, но уже на второй год своего пребывания в школе Анна Павловна перешла в класс известной в свое время балерины Екатерины Вазем, ученицы известного хореографа Гюге. Вазем была танцовщицей строго классической школы. Она проявляла редкую отчетливость в танце, неутомимость, уверенность и твердость носка. Двойные туры, казавшиеся тогда еще необыкновенно смелым новшеством, делались ею без всякого труда.

От Вазем Анна Павловна перешла в класс к известному танцовщику и замечательному артисту Павлу Гердту. О нем Анна Павловна сохранила самую теплую и благодарную память. Гердт был учеником Иогансона и Петипа, и особенностью его была артистичность во всем, что бы он ни исполнял. Всякая роль продумывалась им до мелочей. Он замечательно гримировался. Исключительным у него было умение носить костюм. Он отличался, кроме того, благородством жестов и удивительно элегантными манерами, был превосходным, грациозным кавалером и принадлежал к классическим танцовщикам чистого стиля.

Несмотря на то что в 1905 году он отпраздновал свой сорокалетний юбилей, он не только продолжал исполнять ответственные роли, но и танцевал большой пятиактный балет «Дочь фараона» с Анной Павловой в заглавной роли.

Гердт очень рано понял необыкновенную даровитость Анны Павловны и вместе с тем страшно боялся, что ее хрупкая натура может не выдержать напряженной работы. Поэтому он всячески оберегал ее от утомления. Гердт сумел передать Анне Павловне изящество движений и поз, прекрасную мимику и свою отличительную черту – воплощение красоты в сценическом образе.

Анна Павловна окончила Императорскую школу шестнадцати лет от роду со званием первой танцовщицы. О первом дебюте ее известный знаток балета, Валериан Светлов, так передает в своей книге «Терпсихора»:

«В один из вечеров нашей бледной и вялой северной весны, когда периодически через каждые пять минут льет дождь и проясняется небо, когда холод и грязь одолевают петербуржца, – я попал в уютный уголок, в светлое, теплое и зеленое царство дриад. Этот уголок приютился в Михайловском театре, а дриады оказались «мнимыми», потому что изображались обыкновенными воспитанницами Театрального училища.

Но все равно – за толстыми каменными стенами театра моросил противный, пронизывающий дождь, а на сцене кипела ключом молодая жизнь. И все это было приятно, отрадно и эстетично...

В первых рядах сидело жюри и ставило баллы дриадам.

Это одно несколько нарушало иллюзию жаркого южного лета в холодный северный вечер весны.

В этот именно вечер впервые появилась перед публикой воспитанница Павлова, и в этот же вечер она впервые 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<sup>7</sup> и позы, в которых чувствовалось что-то классическое, и если бы одеть ее в эти моменты в античный пеплум, то получилось бы большое сходство с одной из *figurine de Tanagra*.<sup>8</sup> С детской наивностью

---

<sup>7</sup> Одна из основных поз классического танца (*фр. attitude*).

<sup>8</sup> Фигурок Танагры (*фр.*). Танагра – древнегреческий город, славившийся производством небольших терракотовых скульп-

изобразила она *scene de coquetterie*<sup>9</sup> «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 девочки в сцене с крестьянином была уже выразительна и уже чувствовалось в ней что-то свое, и не затверженное, ученическое. Но в отдельной вариации из «Весталки» (вставная, с музыкой господина Дриго) уже почувствовалось нечто большее, нечто такое, что давало возможность, не становясь в позу пророка, предугадывать в этой хрупкой танцовщице будущую большую артистку. Я не знаю, сколько ученое жюри поставило воспитаннице Павловой, но в душе своей я тогда же поставил ей полный балл – двенадцать, – а очутившись на улице, под холодным дождем, и вспомнив эту мнимую дриадку, прибавил великодушно плюс к полному баллу».

Уже выйдя на сцену, Анна Павловна работала некоторое время в классе, образованном Дирекцией Императорских театров при балетной школе для совершенствования артистов. Классом этим заведовал замечательный в свое время танцовщик Христиан Иогансон, который, в свою очередь, был учеником известного копенгагенского хореографа Августа Бурнонвиля, ученика знаменитого Огюста Вестриса.

Ни в какой, кажется, другой области искусства нет такой преемственности, как в балете. Странно сказать, что на протяжении целого столетия только одно поколение отделяет Иогансона от Вестриса. Объясняется это необыкновенной долговечностью балетных артистов. Петипа, будучи восьмидесяти лет, еще ставил балеты, Иогансон восьмидесяти почти лет еще учил танцевать, а Кшесинский семидесяти пяти лет еще танцевал на Императорской сцене.

Свою карьеру Анна Павловна начала быстро делать с первого же года появления на сцене. На втором году службы ей дали главную роль в небольшом балете «Пробуждение Флоры». Через год ей пришлось танцевать на спектакле в Императорском Эрмитаже акт из балета «Баядерка». Надо сказать, что Императорский Зимний дворец соединялся с Эрмитажем, где был небольшой театр специально для придворных парадных спектаклей. На этих спектаклях присутствовала только императорская фамилия, дипломатический корпус и высокопоставленные приглашенные.

После этого Анна Павловна получила в свой репертуар труднейший балет «Жизель», который был ее пробным камнем, так как требовал от артистки больших мимических данных для первого акта и чисто воздушной легкости для второго. Анна Павловна выдержала это испытание блестяще – и затем начала получать один балет за другим, в том числе «Баядерку», «Пахиту», «Корсара», «Царя Кандавля», «Дочь фараона».

Анна Павлова обладала одним замечательным свойством, чрезвычайно редким у артистов вообще: никакой успех ее не опьянял. Она никогда не теряла присущей ей скромности, стремления к усовершенствованию и не только не обижалась на критические замечания, но, наоборот, высоко их ценила. Уже будучи признанной балериной, пользующейся громадной любовью и успехом, она внимательно, с благодарностью выслушивала замечания своих старших подруг из кордебалета, которые, очень любя ее, считали своим долгом указывать недостатки или промахи. Анна Павлова скоро поняла, что, несмотря на весь успех, ей необходимо продолжать серьезно работать. В это время пользовалась большой известностью итальянская балерина Катарина Беретта. Вместо летнего отдыха Анна Павлова поехала к ней в Милан, чтоб серьезно поработать. Вернувшись, Анна Павлова обратилась к известной в свое время русской балерине Евгении Соколовой, которая считалась одной из лучших танцовщиц классической школы, а кроме того, отличалась исключительной грациозностью и элегантностью. В течение двух лет Анна Павловна ежедневно усердно занималась у нее. Анна Павловна сознавала, что не может преодолеть некоторых недостатков, и не знала, как этому помочь.

тур. Излюбленным мотивом было изображение танцующей молодой гречанки.

<sup>9</sup> Кокетливую сцену (*фр.*).

Наконец, в 1905 году, поехав летом танцевать в Москву, Анна Павловна встретила там после одного спектакля маэстро Энрико Чекетти. Она пригласила его к себе и попросила высказать откровенно мнение об ее таланте; он тут же указал ей на некоторые изъяны чисто технического свойства, происходившие от слабости спины. Анна Павловна сама это хорошо сознавала, – к сожалению, ее учителя до сих пор на это обращали мало внимания. Свидание с Чекетти кончилось тем, что Анна Павловна пригласила его ехать в Петербург и работать исключительно с ней. Двухлетняя работа с ним принесла Анне Павловне громадную пользу: спина окрепла, увеличилась уверенность, и технические трудности, страшившие ее раньше, начали постепенно преодолеваться как бы сами собой, без всякого напряжения.

Когда стало известным, что Анна Павловна работает с Чекетти, явились опасения, что его чисто итальянская школа, со свойственным ей подчеркиванием, в особенности в смысле держания рук, может неблагоприятно отразиться на танцах Анны Павловны, отличавшихся элегантностью и изяществом строго французской школы. Но Анна Павловна была уже сложившейся артисткой и, восприняв от Чекетти то, что ей было нужно, сохранила тот чистый стиль, который усвоила в балетном училище.

Чекетти настолько крупная фигура, он сыграл такую большую роль в карьере Анны Павловны, что я считаю необходимым посвятить ему несколько слов.

Энрико Чекетти, сын знаменитого балетмейстера и танцовщика, родился в Риме в 1850 году. Учился он у Джуованни Лепри, ученика знаменитого Карло Блазиса. Двадцати лет Чекетти выступил в миланской «Ла Скала», где пользовался большим успехом. В 1882 году он приехал первый раз в Россию, выступал в Московском Императорском балете, но остался там лишь короткое время. Через пять лет вместе со знаменитой танцовщицей Джуованиной Лимидо, которую называли феноменом техники с эссенцией хореографического классицизма, Чекетти выступил во время летнего сезона в петербургском театре «Аркадия» и сразу поразил своей необыкновенной легкостью и виртуозностью танца, оказавшись не только превосходным классическим танцовщиком, но вместе с тем и замечательным актером гротеска. Он так всем понравился, что был сразу приглашен на Петербургскую Императорскую сцену, где и выступил в том же 1887 году и сделался ее украшением.

Прослужив на Императорской сцене около пятнадцати лет, Чекетти перестал танцевать, но сохранил за собой мимические роли и затем открыл свой частный класс, где у него совершенствовались артисты из балетной труппы.

Целый ряд самых знаменитых русских балерин многим ему обязаны. Кшесинская, Преображенская, Егорова, Седова, Нижинский и многие другие совершенствовались под его руководством. Оставив Петербург, Чекетти принял пост балетмейстера и учителя в Варшавском казенном театре, потом уехал в Италию.

В сезон 1913/14 года, узнав о том, что Анна Павловна едет в Америку, где он никогда не бывал, Чекетти предложил ей свои услуги артиста на мимические роли и провел с нами весь сезон. Начав службу совсем молодым в «Ла Скала», Чекетти мечтал попасть туда заведующим школой, которая считалась первой в Италии и выпустила целый ряд знаменитых мировых танцовщиц. По своим заслугам и знанию Чекетти имел на это, несомненно, все права, но препятствовали разные обстоятельства. Во время войны «Ла Скала» временно была закрыта, а затем закрылась и школа при ней, за последние годы сошедшая совсем на нет. Когда знаменитый Тосканини был приглашен возродить этот миланский театр, то, взяв его управление в свои руки, он решил, что некогда славный балет этого театра должен быть возрожден, и предложил Чекетти взяться за это дело. Чекетти с радостью согласился, но поставил несколько условий: обучение должно быть бесплатным, принимать учениц всех национальностей и во время обычных часов занятий не отрывать учащихся для репетиций на сцене. Эти условия были приняты, и Чекетти с любовью принялся за дорогую ему работу.

В 1926 году Анна Павловна летом отдыхала в Италии.<sup>10</sup> Узнав об этом, Чекетти попросил ее непременно приехать в Милан, — он хотел показать ей свою школу. На обратном пути из Сальцо-Маджоре мы туда и поехали и на следующий день пошли в театр «Ла Скала». В это утро мне пришлось присутствовать при глубоко трогательном приеме, устроенном Чекетти своей *divina Anna*,<sup>11</sup> как он ее всегда называл. В зале собралась вся школа (около шестидесяти человек) — танцовщицы, помощники Чекетти, он сам и его жена. Все ученицы держали цветы, а Чекетти встретил Анну Павловну на лестнице, ввел в зал и сказал ей речь, объяснив, что это — один из самых счастливых дней его жизни: свою гордость Анну Павловну он видит в восстановленной им школе театра «Ла Скала», а эта школа является последним детищем его жизни. Старик плакал, плакала Анна Павловна, плакали все. Потом одна из девочек, русская, сказала Анне Павловне приветствие от школы. И урок начался. Чекетти хотел показать Анне Павловне, что ему удалось сделать за эти три года заведования. В следующем году мы снова были в Сальцо-Маджоре, и Чекетти просил сообщить ему день проезда Анны Павловны через Милан, чтоб назначить первый выпускной экзамен своей школы.

Экзамен происходил на сцене, а сам театр «Ла Скала» был почти весь наполнен родственниками и знакомыми учащихся. Когда мы вошли в зал, Чекетти подвел Анну Павловну к двум дамам, в одной из которых мы не без труда узнали бывшую любимицу петербургской публики, знаменитую танцовщицу Пьерину Леньяни, а во второй — тоже когда-то знаменитую Вирджинию Цукки. Несмотря на свои годы, она была так бодрa, элегантна, стройна, что совсем не производила впечатления старой женщины. На мой вопрос, сколько ей лет, Чекетти, в ее присутствии и нисколько не стесняясь, сказал, что она на четыре года старше его, а ему семьдесят шесть лет.

На сцене была устроена эстрада для жюри. Несмотря на все уговоры Чекетти, Анна Павловна отказалась быть членом жюри, и мы смотрели экзамен из ложи. Он был очень интересен и хорошо рекомендовал учителя. Несколько девочек произвели впечатление совершенно готовых танцовщиц. Благодаря национальному темпераменту результат экзамена сопровождался иногда выражениями бурной радости у счастливиц и потоками слез у разочарованных.

Зимой того же года совершенно неожиданно для всех скончалась жена Чекетти, когда-то отличная танцовщица, а потом превосходная мимистка с очень благородными манерами. Она тоже занималась преподаванием. Жозефину Чекетти обожали буквально все за ее исключительную доброту и благожелательность, а для мужа она была настоящим ангелом-хранителем. В своих письмах к нам он писал, что жизнь для него кончилась и он, конечно, не надолго ее переживет. Но его ожидала еще одна большая радость — приезд весной 1928 года Анны Павловны с труппой в Италию и ряд спектаклей, данных ею.

Старик очень гордился Анной Павловной и как бы делил все оvationи, получаемые ею в Италии. Кроме того, он каждый день приводил в отведенные ему на все спектакли две ложи по очереди своих учениц, сидел с ними, смотрел и объяснял им танцы Анны Павловны. Это было последней радостью старого маэстро: осенью он скончался.

За несколько лет до этого в Лондоне вышла книжка мемуаров, записанных со слов Чекетти.<sup>12</sup> К этой книге Анна Павловна, по просьбе Чекетти, написала предисловие. Мне кажется уместным привести его здесь, как выражение горячей благодарности Анны Павловны и ее уважения к этой удивительно цельной личности. С Чекетти ушел последний великий учитель, независимый, искренний и непоколебимо твердый в своих убеждениях.

Вот эти строки:

«Дорогой учитель!

---

<sup>10</sup> В. Дандре изменяет память. Речь идет о поездке, состоявшейся летом 1927 года.

<sup>11</sup> Прекрасная Анна (*um.*).

<sup>12</sup> Речь идет об издании: Beaumont C. *En. Cecchetti: A memoir L.*, 1929.

Как счастлива я написать несколько слов в виде предисловия к книге, Вам посвященной. Мое чувство глубокой благодарности к Вам как к учителю слилось у меня с любовью и уважением к Вам как к человеку. В наш век, когда люди не понимают, что для того, чтоб учить, необходимо прежде самому долго и усердно работать и иметь настоящий сценический опыт, когда каждый, рекламируя себя, может назвать себя профессором, когда школы открываются как попало и когда ученики обучаются в них чему угодно, кроме искусства танцев, Вы с бесконечным терпением и любовной заботой, честно и искренно продолжали великий труд влагать Вашим ученикам основания чистого искусства.

Когда Вы закончили Вашу блестящую карьеру как первый танцовщик своей эпохи, Вы посвятили свою жизнь трудному искусству учить других, и с удовлетворенной гордостью Вы можете оглянуться: во всех частях света, почти все, кто сделал себе имя и достиг положения в мире хореографии, прошли через Ваши руки. И если наша богиня Терпсихора еще среди нас, Вы по праву ее любимый великий жрец.

Храните же еще на многие годы, дорогой учитель, священный огонь горящим на жертвеннике нашей богини и учите Ваших учеников хранить божественные искры, разнося их в самые отдаленные уголки мира».

## Глава III

### Балетмейстеры

### Как Павлова работала

Когда, окончив балетное училище, Анна Павловна поступила на сцену Мариинского театра, там главным балетмейстером был Мариус Петипа. Я считаю необходимым сказать несколько слов об этом громадном художнике хореографе, в течение почти шестидесяти лет бывшем сначала танцовщиком, а затем и балетмейстером на службе Императорских театров и создавшем там свою эпоху. Точные сведения о нем я заимствую из книги Александра Плещеева «Наш балет».

Мариус Петипа родился 11 марта 1822 года<sup>13</sup> в Марселе и начал свою сценическую карьеру шестнадцати лет в Париже,<sup>14</sup> где в бенефис Рашели в «Комеди Франсез» танцевал па-де-де<sup>15</sup> с Карлоттой Гризи<sup>16</sup> и в «Гранд Опера» в бенефис Фанни Эльслер, а затем был в Нанте, куда он был приглашен танцовщиком-балетмейстером. Вскоре затем молодой Петипа поехал на три года в Бордо, в качестве первого танцовщика, а затем переехал в Испанию, где пробыл около трех лет. В Петербург Петипа приехал 24 мая 1847 года. Свою карьеру в России он начал как первый танцовщик, а балетмейстером стал в 1858 году, когда в свой бенефис поставил первый маленький балет «Брак во время регентства».<sup>17</sup> С уходом известного балетмейстера Перро Петипа еще несколько лет продолжал делить свою деятельность балетмейстера с приглашенным в Петербург известным хореографом Сен-Леоном, а после его ухода, поставив ряд удачных балетов и закрепив за собой репутацию талантливого и неутомимого балетмейстера, сделался полновластным руководителем петербургского балета. До своего приезда в Россию Петипа поставил семь балетов. За время же своего пребывания в Петербурге он поставил сорок четыре самостоятельных балета (большинство из них в четыре или пять актов), переставил заново шестнадцать старых балетов и поставил громадное количество всевозможных классических и характерных танцев, не считая еще около тридцати пяти опер, для коих он сочинил балеты. Почти все, что создавал Петипа, удивительно по своему вкусу, стилю и художественности, а многие его вещи были шедеврами.

Я видел, как работал Петипа. Несмотря на свою неистощимую фантазию и пятидесятилетний опыт, Мариус Петипа всегда разрабатывал план постановки и готовился особо к каждой репетиции, делая себе заметки и наброски фигур для группировок. У старых балетмейстеров было то огромное преимущество, что им не приходилось думать о музыке. Она у них была на службе в лице балетных дирижеров, бывших вместе с тем и присяжными композиторами. Балетмейстер сам придумывал сюжет балета или пользовался предложенным ему сюжетом и подробно разрабатывал его. На это требовалось большое умение и понимание, так как ставившиеся на Императорской сцене балеты должны были целиком занимать целый вечер и никогда не могли быть короче трех актов, а часто четырех и пяти с семью или восьмью картинами. Такие балеты давали возможность балетмейстеру проявить свой талант постановкой комических и драматических сцен и фантазию в сочинении всевозможных характерных, национальных и строго классических танцев. Получив разработанное балетмейстером либретто, композитор начинал писать музыку, строго следуя указаниям балетмейстера, который, прослушав

---

<sup>13</sup> Согласно новейшим данным, М. И. Петипа родился 11 марта 1818 года (по старому стилю).

<sup>14</sup> На самом деле свою карьеру Петипа начал в Нанте в 1838 году.

<sup>15</sup> Балетная форма, буквально – танец вдвоем (*фр.*).

<sup>16</sup> Дандре несколько искажает реальную хронологию событий.

<sup>17</sup> Точнее – «Брак во времена регентства».



написанное, урезывал или дополнял музыку, если находил это необходимым, согласно заданию танца или сцены. Качество этой музыки было, конечно, очень невысокое, и слушать ее теперь было бы трудно. Но не надо забывать, что это происходило между пятидесятыми и восьмидесятыми годами прошлого столетия, и, кроме того, эта музыка превосходно отвечала заданию, разработанному до мелочей композитором совместно с балетмейстером.

Наши лучшие композиторы уже давно начали интересоваться балетом, отводя ему значительную роль в своих операх. Глинка, Серов, Рубинштейн, затем Римский-Корсаков, Бородин. Но первым большим музыкантом, отдавшим свой талант балету, был Чайковский. Начав также с опер («Евгений Онегин», «Пиковая дама» и другие), где были введены балеты, и подружившись с Петипа, Чайковский решил написать настоящий балет в трех актах и четырех картинах – «Лебединое озеро». Балет этот вначале не имел успеха: публике, привыкшей к музыке старых композиторов – Пуни и Минкуса, – было трудно оценить всю прелесть чудной и поэтической музыки Чайковского. Она казалась им сложной и недостаточно танцевальной. Затем Чайковский написал еще два балета: «Щелкунчик» и «Спящая красавица», сделавшиеся любимыми балетами конца XIX и начала XX века. Эти балеты были созданы в тесном сотрудничестве Чайковского с Петипа. Веря огромному опыту Петипа, его вкусу и знанию стиля, Чайковский охотно уступал. Петипа же был счастлив, что Чайковский заинтересовался балетом и посвящает ему часть своего творчества. Ряд замечательных балетов написал и Глазунов – «Времена года», «Испытания Дамиса», «Раймонда», – все они поставлены в сотрудничестве с Петипа. После Глазунова начал писать балетную музыку один из талантливейших учеников Римского-Корсакова – Николай Черепнин.

Фокину, начавшему новую эру в русском балете, было уже труднее находить музыку, нужную для его вещей. Для его первого балета «Эвника» музыкальный текст был написан Щербачевым. Музыка «Павильона Армиды» принадлежала Черепнину. Для других своих вещей Фокин начал обращаться к уже существующей музыке и счастливо обрел в Шопене идеальную музыку для одной из лучших своих вещей – балета «Сильфиды». Затем он взял «Карнавал» Шумана и поставил балет «Шехеразада» под музыку Римского-Корсакова.

Потом уже Стравинский начал писать регулярно для русских балетов. Сначала для Фокина («Жар-птица», «Петрушка»), а затем и для других хореографов второй половины деятельности Дягилева – («Священная весна»,<sup>18</sup> «Свадебка», «Мавра»,<sup>19</sup> «Лисичка»<sup>20</sup> и т. д.).

Возвращаясь к вопросу о том, как ставили свои балеты Петипа и Фокин, я должен сказать, что я присутствовал при постановке Фокиным двух его балетов, поставленных для Анны Павловны в Берлине: «Семь дочерей»<sup>21</sup> под музыку Спендиарова и «Прелюды» Листа. Говоря об этом, я не могу не упомянуть, как после первого спектакля «Прелюды» Листа на сцену пришли Рихард Штраус и Артур Никиш, чтобы высказать Анне Павловне и Фокину свое мнение. Здесь удивительно сказался темперамент этих двух больших музыкантов. Штраус выразил Анне Павловне свое большое удовольствие и сказал несколько комплиментов Фокину. Никиш же был действительно в большом восторге и говорил, что он не может себе представить лучшей интерпретации музыки Листа.

Правда, это были одни из первых постановок Фокина, и он после этого поставил десятки их и приобрел опыт и зрелость. Но я думаю, что основные свойства его творчества коренным образом отличались от творчества Петипа. Когда Фокин ставил, он горел, мучился, падал духом, потом опять переживал большой подъем, уверенность в себе, иногда работал очень быстро, иногда очень медленно и переделывал уже сделанное. У Петипа же (правда, ему было,

<sup>18</sup> Точнее – «Весна священная».

<sup>19</sup> «Мавра» – комическая опера.

<sup>20</sup> Вероятно, Дандре имеет в виду «Байку про Лису, Петуха, Кота да Барана» на музыку И. Ф. Стравинского. В «Русском балете» Дягилева она шла под названием «Le Renard» («Лис»).

<sup>21</sup> Точнее – «Семь дочерей горного короля».

когда я его увидел впервые за работой, уже около семидесяти лет) работа была методическая, продуманная и заранее подготовленная. Можно сказать, Фокин творил, Петипа строил. Оба достигли замечательных результатов и создали шедевры, хотя и разными путями. 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, где от его огромного таланта можно было ожидать много прекрасного.

У римлян, высоко ставивших искусство танцев, к балетмейстеру предъявлялись чрезвычайно большие требования. Лукиан говорит, что балетмейстер должен знать поэзию, музыку, геометрию и философию. Может быть, эти требования преувеличены, но несомненно, что современный балетмейстер должен, кроме того, быть талантливым артистом и музыкантом. К этому, я думаю, необходимо еще прибавить ум и образование. Два наших балетмейстера, которых я знал, Петипа и Фокин, обладали всеми этими достоинствами.

Петипа имел все шансы и возможности проявить все стороны своего таланта, пятьдесят лет, можно сказать, полновластно царствуя в Петербургском Императорском балете, пользуясь неограниченным авторитетом и будучи полным хозяином в выборе репертуара, сотрудников и артистов, работая спокойно в удивительной атмосфере, полной достоинства, которую могли иметь только Императорские театры.

Фокин начал карьеру блестящим успехом своих первых постановок, но сейчас же почувствовал и уколы оппозиции, притом в своей же собственной труппе, от приверженцев старых традиций. После отъезда Фокина с Дягилевым за границу талант Фокина быстро окреп и развился, и созданный им ряд шедевров поставил его на удивительную, можно сказать, невиданную высоту как балетмейстера. «Гранд Опера» в Париже, «Ла Скала» в Милане и ряд других больших театров приглашали его стать во главе их балетного дела. Но Фокин, имея в своих руках прекрасную, уже слившуюся с ним труппу артистов, привыкших с ним работать, и имея во всех художественных вопросах таких советчиков, как Бакст, Бенуа, Серов и другие, ставших его близкими друзьями, не хотел оставить дела, созданного, главным образом, его же талантом. Но вскоре, однако, ему пришлось это сделать из-за разрыва с Дягилевым, а начавшаяся затем война окончательно изменила все условия. Фокин уехал сначала в Петербург, а затем был приглашен в Стокгольм и Копенгаген, где он ставил свои балеты. Затем он поселился в Америке. Америка не много могла дать Фокину. Единственный театр «Метрополитен», имевший постоянную балетную труппу и неограниченные средства для постановок, поставил до приезда Фокина в Америку два его балета: «Петрушку» и «Золотой петушок». А затем, как всякий оперный театр с громадным составом артистов, дирижеров, режиссеров и т. д., «Метрополитен» не любит и не хочет самостоятельного балета, который осложняет распределение работы своими оркестровыми репетициями. Как бы то ни было, «Метрополитен» не пригласил Фокина к себе, и он сначала выступал один со своей женой, а затем открыл в Нью-Йорке школу и давал иногда спектакли со своими учениками, ставя, говорят, очень интересные вещи. Потом его приглашали для постановок отдельных танцев и сцен в больших обстановочных пьесах, а в дальнейшем он исключительно занялся преподаванием. Фокину сейчас нет еще и пятидесяти лет, и это единственный хореограф, в расцвете сил обреченный на бездействие. Благодаря войне, русской революции и общему упадку сейчас интереса к искусству, как это ни странно, но поля для деятельности Фокина сейчас нет. В Европе есть всего два-три театра, которые могли бы его пригласить. Но пригласить его на продолжительное время был бы смысл в том случае, если б эти театры вводили в свой постоянный репертуар балеты как самостоятельные спектакли, давая Фокину каждый год ставить несколько вещей. Но это не входит в интересы театров, да и стоило бы слишком дорого, в то время когда нужно на всем экономить.

Как мечтала Анна Павловна о совместной работе с Фокиным! Он был для нее не только гениальным балетмейстером, пред которым она преклонялась, но был ей бесконечно дорог как большой русский человек, сказавший свое новое слово, – живое и прекрасное слово в любимом

ею искусстве. Анне Павловне всегда страшно было думать, что интерес к балету может уменьшиться и что он может совсем сойти на нет, и в Фокине она видела человека, который может и должен продолжать это дело. И, веря, что в его руках оно окажется жизнеспособным, Анна Павловна готова была войти в каждое дело, если бы руководил им Фокин. Наше собственное дело, по своему масштабу и условиям, делало невозможным приглашение Фокина. Для того чтобы объединить Анну Павловну и Фокина и дать им надлежащую атмосферу для работы, нужны или бывшие Императорские театры, или щедро субсидируемый театр, как «Метрополитен» в Нью-Йорке. Как часто Анна Павловна в беседе с английскими интервьюерами сетовала на отсутствие интереса в Англии к искусству, указывая им на то, что Англия – единственная страна, никогда не имевшая королевского театра и никогда не субсидировавшая ни одного театра, что совершенно непонятно, принимая во внимание любовь англичан к театру и музыке и богатство страны. Анна Павловна всегда указывала на пример таких стран, как Дания, уже двести лет имевшая свой национальный Театр оперы, драмы и балета. На Швецию, Бельгию, Сербию и другие страны, тратившие значительные средства на свои национальные театры и поддерживающие свое национальное искусство.

Говоря о балетмейстерах Анны Павловны, нельзя не упомянуть об Иване Хлюстине, прошедшем с Анной Павловной семь лет, поставившем для нее много балетов и дивертисментных номеров. Анна Павловна считала Хлюстина очень талантливым балетмейстером. Я должен сказать, что я ни у кого не видел такого умения распоряжаться массами и такой быстроты в постановках. Мне приходилось видеть его на репетициях в Большом московском театре и «Гранд Опера» в Париже, где у него были большие кордебалеты, в особенности в Москве, когда в его балете «Звезды» участвовало на сцене до трехсот человек. Во время нашего сезона в театре «Гипподром» в Нью-Йорке, пригласившем Анну Павловну танцевать у него целый сезон с ее труппой, была поставлена, по совету Анны Павловны, «Спящая красавица». Декорации и костюмы, по нашему настоянию, были заказаны Баксту (эскизы этой постановки были потом использованы Дягилевым для его постановки «Спящей красавицы»). Лицам, не знающим, что такое нью-йоркский «Гипподром», надо объяснить, что это громадный театр на пять тысяч мест с колоссальной сценой. «Спящая красавица» обошлась «Гипподрому» свыше ста пятидесяти тысяч долларов, что не удивительно, приняв во внимание, что участвующих лиц было свыше пятисот, все одетые в роскошные бакстовские костюмы. Я никогда не видел более блестящей картины, чем второй акт, изображающий приезд разных иностранных принцев ко двору короля Флорестана. В этой картине имеется знаменитый вальс Чайковского, для которого Хлюстин использовал весь кордебалет «Гипподрома» (сто двадцать человек) и нашу труппу в тридцать человек. То, что делал Хлюстин, было вполне самородным. Начав свой дебют как балетмейстер очень удачным балетом «Звезды», имевшим большой успех, Хлюстин начал работать над «Дон Кихотом», но, сделав лишь первый акт, опасно заболел, должен был прервать на год свою сценическую карьеру, а затем оставил службу в Императорских театрах и был в течение пяти лет балетмейстером в парижской «Гранд Опера». После объявления войны Анна Павловна предложила Хлюстину ехать с нами в Америку. С этого момента он уже не расставался с нами в течение семи лет. Я не могу сравнивать Хлюстина ни с Петипа, ни с Фокиным, да Хлюстин, будучи очень скромным человеком, на это никогда и не претендовал. Но я должен сказать, что Хлюстин, как никто, понимал Анну Павловну, обожал ее и вкладывал всю свою душу в то, что он для нее делал. Сам он в свое время был отличным классическим танцовщиком старого времени и потому придерживался в каждом балете традиций адажио,<sup>22</sup> па д'аксьон<sup>23</sup> и т. д., но он это делал мастерски в том отношении, что умел преподнести Анну

<sup>22</sup> Традиционная для классического балета танцевальная композиция преимущественно лирического характера (*ит. adagio*).

<sup>23</sup> Традиционная для классического балета сложная музыкально-танцевальная форма, органически связанная с развитием балетного сюжета (*фр. pas d'action*, буквально – действенный танец).

Павлову публике так, как публика этого хотела, то есть давал возможность любоваться каждым ее выходом и каждым танцем, соло или с кавалером, отодвигая антураж, чтоб своими движениями он не заслонял ее и не отвлекал внимания публики.

Из поставленных Хлюстиным балетов наибольший успех имели: «Снежинки», «Амарилла», «Фея кукол»,<sup>24</sup> «Шопениана», «Дионис» и другие. Среди дивертисментных номеров громадным успехом пользовался «Гавот» и «Танцевальная сюита», которую Анна Павловна потом передала другим артистам, «Сирийский танец», «Вальс-трист», «Танец часов» и другие.

В последние годы ставил для Анны Павловны ее кавалер Лаврентий Новиков, много ставивший раньше в Москве. Из его вещей интересна была «Русская сказка» с декорациями и костюмами Ивана Билибина и с музыкой Николая Черепнина; «Дон Кихот», первый акт которого Новиков восстановил приблизительно так, как он шел на Императорской сцене, а второй акт («Сад Дульсинеи») поставил совершенно по-новому и очень талантливо.

Мне приходилось не раз слышать и читать, что Анна Павловна будто бы очень долго работала над своими танцами, бесконечно репетируя их перед зеркалом, и что она даже лебедей завела для того, чтоб изучать их движения, перед тем как танец «Умиравший лебедь» был поставлен для нее. Я должен разрушить эту легенду. «Умиравший лебедь» был поставлен Фокиным в 1907 или 1908 году,<sup>25</sup> то есть за несколько лет до того, как Анна Павловна приобрела «Айвихаус» и ее английские поклонники поднесли ей лебедей для маленького озера, которое Анна Павловна расширила для них потом. Танец умирающего лебедя был создан, как многие другие вещи, почти сразу, в момент вдохновения.

В Петербурге устраивался большой благотворительный спектакль, в котором Анна Павловна обещала принять участие. Михаил Фокин, к которому Анна Павловна обратилась с просьбой что-нибудь поставить с ней для этого вечера, предложил ей взять музыку Сен-Санса из «Карнавала животных». Анне Павловне чрезвычайно понравилась эта мысль, и в какой-нибудь час Фокин поставил эту поэму, которая как бы навсегда слилась с Анной Павловной в одно целое и образ царственной белой птицы сделался ее символом. Сколько раз с тех пор, как Анна Павловна впервые протанцевала своего «Лебедя», танцевали его другие. Во всех театрах и концертных залах на всем земном шаре заставляли умирать бедного лебедя танцовщицы всех национальностей (я видел однажды получерную мулатку в этой роли). Даже любительницы, пользуясь тем, что исполнение его не требует большой техники, брались за него, и мистический образ с трогательной музыкой обыкновенно задабривал публику.

Со сцены «Лебедь» попал и во все танцевальные школы. Каждая ученица, научившаяся ходить на пальцах, танцевала «Лебедя». Покойный Чекетти мне рассказывал, что в Лондоне его как-то пригласили быть почетным гостем и судьей на конкурсном экзамене лучших учениц из разных школ. Всех дебютанток было двадцать восемь, и решено было разделить их на две группы. Когда в первой группе из четырнадцати человек двенадцать протанцевали «Лебедя», Чекетти заявил, что он больше не может и если хотят, чтоб он смотрел вторую группу, то пусть танцуют что-нибудь другое.

В Америке нам часто приходилось видеть объявления разных балетных школ и учителей танцев, заявляющих о том, что в своих школах они преподают классические и современные танцы, а также проходят специальное обучение «Умирающего лебедя» Павловой.

Замечательно то, что смерть Анны Павловны сделала как бы невозможным исполнение этого танца. Почувствовали ли сами исполнительницы недопустимость этого или поняли, что публика примет это за профанацию, но «Лебедь» исчез.

Те свои танцы, которые Анна Павловна создала сама, «Стрекозу», «Калифорнийский мак», «Рондино» и т. д. – Анна Павловна ставила очень быстро. Услышав на концерте Крей-

---

<sup>24</sup> В редакции И. Н. Хлюстина балет назывался «Волшебные куклы».

<sup>25</sup> Миниатюра «Умиравший лебедь» была поставлена М. М. Фокиным в 1907 году.

слера его «Прекрасный розмарин», Анна Павловна сразу сочинила танец с движениями стрекозы. Самый танец сложился почти сразу, но так как он весь в быстром темпе, с движениями, трудными для дыхания, то надо было к нему приспособиться. Затем Анна Павловна сама к нему придумала и костюм.

Одним из самых любимых публикой танцев был «Калифорнийский мак». Он был поставлен при следующих обстоятельствах. Мы ехали зимой с севера Америки в Калифорнию и после почти занесенного глубокими снегами перевала через скалистые горы попали в чарующую долину, залитую солнцем и цветами. Выйдя из вагона, Анна Павловна сразу заметила массу желтых цветов, носивших название калифорнийского мака, свойство которого – раскрываться при восходе солнца и закрываться при заходе.

Анна Павловна хотела изобразить этот цветочек в своем танце, воспользовавшись мелодией Чайковского, как нельзя лучше подходившей для этого по своей наивной нежности. Трудно было придумать костюм, дающий впечатление цветка, раскрывающего свои лепестки утром и закрывающегося с последними лучами солнца. Калифорнийцы были очень благодарны Анне Павловне, что она выбрала их скромный мак, так как они считают его своим национальным цветком: его родина – Калифорния. Этот танец имел там особый успех и сопровождался всегда поднесением громадных букетов из этих маков. Когда потом мы были в Вальпараисо, Чили, мы поехали кататься на автомобиле в горы и, к нашему удивлению, увидели массу этих калифорнийских маков, прекрасно себя чувствовавших по крайней мере за шесть тысяч миль от своей родины. Вероятно, все тихоокеанское побережье обеих Америк благоприятно для этих цветов. Чилийцы совсем не знали их и не интересовались этими цветами, но когда Анна Павловна выкопала с корнями несколько растений, привезла их с собой в Сантьяго и посадила в саду у наших друзей, где они прекрасно принялись, все заинтересовались ими и потом нам писали, что «*Amapola Pavlova*»<sup>26</sup> растет во многих садах.

В Южной Африке, в Кейптауне, среди большой толпы, встречавшей Анну Павловну у парохода, ее приветствовала группа дам, объяснивших, что они – представительницы ассоциации учителей и учительниц танцев. Заинтересовавшись этим, Анна Павловна спросила их:

– Сколько же в Кейптауне имеется таких учителей?

И, к своему удивлению, узнала, что сто восемь. Эта ассоциация устроила в честь Анны Павловны прием, на котором поднесли ей чудный веер из страусовых перьев. Поблагодарив их, Анна Павловна обещала до своего отъезда протанцевать что-нибудь с этим веером и, воспользовавшись для этого номера прелестной музыкой Бетховена – Крейслера, поставила свой танец «Рондино».

Анне Павловне так были подвластны все элементы танца, как выражения даже самых неуловимых чувств, что ей не нужны были усилия, чтоб придавать им форму. Они выливались свободно и просто – естественное выражение ее замыслов. Я знал и видел много известных танцовщиц, для которых зеркало было необходимо. Они все работали перед ним, проверяя свои позы и движения, и, ставя какой-нибудь танец, все время нуждались в том, чтобы иметь перед глазами результат своих исканий.

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.

Другое дело, когда Анна Павловна создавала что-нибудь для себя в антураже с другими исполнителями или ставила что-нибудь для труппы. Это было гораздо сложнее. Чтобы распоряжаться массами, надо иметь не только знание, но и большой опыт и систему в работе. Она стре-

---

<sup>26</sup> Сорт калифорнийского мака (англ.).

милась передать каждому свое понимание духа вещи, ее настроение и требовала, чтоб артист воспринимал и переживал ее замысел. Она готова была репетировать без конца, не жалея своих сил, лишь бы сделать его понятным и раскрытым для всех.

## Глава IV

### За границей

Побывав несколько раз за границей, увидев неудовлетворительное положение балетного искусства в таких его центрах, как Париж и Милан, Анна Павловна решила во что бы то ни стало показать русский балет. Первый свой выезд из Петербурга Анна Павловна сделала в Ригу и дала там несколько спектаклей. На следующий год Анна Павловна предприняла уже большую поездку, начав с Гельсингфорса<sup>27</sup> и посетив затем Стокгольм, Копенгаген, Берлин, Дрезден, Лейпциг и Прагу. Привезенная Анной Павловной труппа, хотя и немногочисленная, имела совершенно исключительный успех. Но самые завидные лавры ждали Анну Павловну с ее труппой в Берлине.

Спектакли, начавшиеся с большим успехом, закончились триумфом, и на прощальном спектакле немецкая публика проявила совершенно необычный и несвойственный ей темперамент: чтоб быть ближе к сцене и бросать цветы, она даже сломала барьер.

Успех этой первой большой поездки вызвал такой интерес, что на следующий год Анна Павловна со своей труппой совершила новое турне, на этот раз посетив ряд городов Германии и Вену, а из Вены проехала в Париж, где выступала в «дягилевском сезоне». Блестящая удача в Париже вызвала приглашение в Лондон, где Анну Павловну пожелал видеть король Эдуард VII.

Спектакль с ее участием, данный в честь короля и королевы, и внимание, оказанное королевской четой, высказавшей ей свою полную очарованность, повели к тому, что все импресарио Лондона предложили Анне Павловне контракты.

Одновременно с этим американцы, видевшие Анну Павловну в Париже, пригласили ее приехать на гастроли в крупнейший американский театр – «Метрополитен» в Нью-Йорке. Успех ее первого появления здесь превзошел даже ее европейские победы. После каждого своего выступления за границей Анна Павловна возвращалась в Петербург и выступала опять в Мариинском театре, поддерживая таким образом связь с родной сценой и своими учителями.

Несмотря на постоянную работу и ежедневные правильные экзерсисы, Анна Павловна боялась, что ненормальные условия работы, связанные с постоянными передвижениями, переменами театров, беспрестанным повторением одного и того же репертуара, слишком легкий успех у публики могут отразиться на ее танцах, в ущерб требованиям и традициям Императорской школы. Поэтому по возвращении из-за границы Анна Павловна с волнением шла первый раз на урок к Соколовой или Чекетти, боясь, не найдут ли они в ее танцах каких-нибудь отступлений от строго классического благородного стиля. Но экзамен неизменно кончался тем, что учителя не только не находили ущерба, но с удивлением замечали, что танцы Анны Павловны стали еще лучше.

Объявление войны застало ее в Берлине. Ей удалось через Бельгию проехать в Англию, где она пробыла короткое время, а затем, собрав труппу, уехала в Соединенные Штаты и все годы войны провела между Северной и Южной Америкой. Почти через пять лет Анна Павловна вернулась в Европу. Первыми городами, где она выступила, были Лиссабон, Мадрид и затем Париж. С сомнениями, с большим волнением появилась она опять перед парижской публикой. Многое изменилось, пришел новый зритель, переродились вкусы, но с радостью Анна Павловна убедилась, что ее искусство встречает тот же прием, что и прежде, и критика все так же единогласно признает, что и в наш век романтизм старого балета не угас и не устарел, не утратил ни своей свежести, ни своего очарования. Один из критиков писал о том, как часто

---

<sup>27</sup> Ныне – Хельсинки.



ему приходится слышать все одно и то же признание публики: входя в театр Павловой после ярмарки повседневной жизни, кажется, будто вошел из притона в храм.

Местом своего постоянного пребывания Анна Павловна избрала Лондон, но продолжала свои заграничные турне, захватывавшие все более и более отдаленные страны.

Начиная с лета 1910 года Анна Павлова в течение пяти лет имела сезоны в лондонском «Палас-театре», которые начинались в мае и продолжались от шестнадцати до двадцати недель. Приехав в Лондон в 1910 году, мы остановились в «Гайд-Парк-отеле», ввиду того что своим главным фасадом он выходит в громадный парк того же названия. Но Анна Павлова чувствовала такую потребность иметь летом хотя бы маленький собственный садик, где она могла бы, будучи дома у себя, проводить несколько часов в день на воздухе, что мы уже через неделю переехали в Гольдесгрин, наняв там небольшой дом с садом. На следующий сезон мы сразу же устроились в Гольдесгрине в другом доме и начали искать что-либо более подходящее. Нам не пришлось искать долго: почти наискосок от дома, где мы жили, продавался и отдавался в аренду дом с большим, очень запущенным садом. Каменный забор и часть стены дома обросли вековым плющом, откуда и название дома – «Айви-хаус» (ivy – плющ).

Главным достоинством дома было то, что он находился в самой высокой части Лондона, и, возвращаясь в жаркие дни из города домой, мы сразу ощущали прохладу и совсем другой воздух. Благодаря его высокому положению с балконов дома открывался вид на многие мили. Участок земли, где стоит дом, расширяется, спускаясь вниз к маленькому озеру. Границей с одной стороны служит улица, а с двух сторон дом примыкает к большому общественному парку, так что из окон дома, обращенных в сторону парка, не видно построек, а лишь массы деревьев.

За последние годы эта часть Лондона застроилась, но лет пятьдесят тому назад владельцам «Айви-хаус» принадлежали огромные земли. Наш знакомый местный старожил нам рассказывал, что в детстве он был слабого здоровья, и доктора нашли, что ему необходимо как можно больше питаться парным молоком; так как его родители были знакомы с владельцами «Айви-хаус», то мальчика поместили к ним, и он несколько раз в день ходил к стаду коров, которое паслось там, где сейчас находится самая торговая часть Гольдесгрина. По рассказам бывших владельцев, в «Айви-хаус» долгое время жил знаменитый художник Джошуа Тернер.

Анна Павлова сразу полюбила «Айви-хаус». Сначала мы его наняли, а затем, прожив одно лето, она решила его купить и начала в нем устраиваться, перевезя из Санкт-Петербурга свою обстановку.

Прожив в «Айви-хаус» сезон 1913/14 года, мы в начале войны уехали в Америку и вернулись обратно лишь в 1919 году, и с этого времени Анна Павлова каждый год проводила свой короткий отдых в «Айви-хаус», все более и более к нему привязываясь, а особенно к саду. Действительно, «Айви-хаус» имел для нее неоценимые достоинства. Находясь всего в пятнадцати минутах езды от центра Лондона, он, благодаря своему положению, поместительности и большому саду, давал все удобства загородной жизни. По характеру своей постройки «Айви-хаус» был типичным старинным английским домом с большим залом в два света посередине. Этот зал служил для Анны Павловой местом для упражнений, а частью и для репетиций, тем избавляя ее от необходимости ездить для этого куда-либо.

У нас было огромное театральное имущество, и поэтому серьезным вопросом являлось его размещение. Если декорации и бутафорию можно было отдать на склад, то костюмы требовали постоянных поправок и переделок, равно как и парики, которых у нас было громадное количество и которые всегда должны были быть под рукой. Для размещения всего этого мы использовали великолепные каменные подвалы.

Анна Павлова больше всего любила цветы, птиц, и сад «Айви-хаус» давал возможность держать лебедей, фламинго, голубей, а большая оранжерея, прилегавшая к дому, была обращена в громадную клетку, где масса маленьких птичек, привезенных из разных стран, пре-

красно себя чувствовали. Сад давал немало забот, но зато и массу радостей. Анна Павлова проводила в нем большую часть дня, входя в каждую мелочь. Любимым ее местом была площадка, на которой был устроен маленький бассейн с фонтанчиком. Лежа в гамаке, она любовалась, как прилетающие птички купались в фонтане. Тут же находилась и палатка, где она любила пить чай со своими гостями.

Давно интересуясь Востоком, Павлова предприняла в 1922 году со своей труппой первую кругосветную поездку. Проехав из Лондона через Канаду, она начала свое турне в Японии и продолжала его по городам Китая, на Маниле, Малайском полуострове, по Индии и Египту.

Анну Павловну несколько раз звали в Австралию, но ее пугало такое далекое путешествие. В 1925 году Анна Павловна, чтоб сделать переезд менее утомительным и более коротким, решила по дороге дать спектакли в Южной Африке. Из Лондона выехали в начале декабря и пробыли в Южной Африке до половины февраля 1926 года, а затем начали турне по Австралии и Новой Зеландии, длившееся почти пять месяцев.

В 1928 году Анна Павловна осуществила свое второе большое восточное турне, начав его с Египта, проехав Индию, Бирму, Сингапур, Яву и Австралию. Эта поездка продолжалась около девяти месяцев.

## Глава V

### Труппа

Первый раз у Анны Павловны появилась собственная маленькая труппа во время ее первого ангажемента в «Палас-театре» в Лондоне. Тогда она выступала только в дивертисментных номерах, и ей нужно было заполнить время между ними для переодевания. Анна Павловна привезла с собой из России восемь артистов Императорских театров. Ввиду огромного успеха в следующем сезоне дирекция театра устроила специальные балетные матине, для которых пришлось ставить отрывки из разных балетов. Необходимо было несколько увеличить труппу, сохранив ее затем для турне по Англии и для нового сезона в «Палас-театре». В 1913 году, подписав контракт на турне в Америке, Анна Павловна приняла на себя обязательство привезти свою полную труппу, декорации, костюмы и проч. С этого времени у нее появилась постоянная организация.

Сначала мы приглашали по возможности русских и польских артистов, но так как артисты Императорских театров зимой были заняты, приходилось выбирать из того, что можно было найти. Еще до появления в Лондоне русского балета там были хорошие школы, и лучшие из учениц могли служить отличным материалом для любой труппы. Анна Павловна выбрала несколько способных девочек и начала с ними усердно заниматься. Три из восьми сделали настолько быстрые успехи, что после двух сезонов Анна Павловна приняла двух из них в труппу, а через год и третью. Одна из них вскоре рассталась с театром, выйдя замуж, другая соблазнилась мюзик-холльной карьерой в Америке, и только третья – Мюриэль Стюарт – осталась с Анной Павловной и прослужила у нас десять лет. Она покинула нас, выйдя замуж, и уехала в Америку. Эта артистка была действительно ученицей Анны Павловны, так как прошла весь курс исключительно у нее и никогда не имела никаких других преподавателей. Мюриэль Стюарт была очень красива, обладала изящной внешностью и многое восприняла от Анны Павловны. Ее грация и прекрасная постановка рук и головы всюду привлекали к ней внимание. Только свойственные англичанкам застенчивость и неуверенность в своих силах помешали ей достигнуть серьезных успехов на сцене.

С появлением в Лондоне Анны Павловны, а потом и «Русского балета» Дягилева интерес к танцам чрезвычайно увеличился, и основалось много балетных школ, в том числе и русских. В скором времени появилось столько хороших и правильно поставленных танцовщиц, что из них можно было набрать целую труппу. По просьбе школ Анна Павловна ежегодно устраивала как бы конкурс, на который присылали лучших учениц. Анна Павловна их экзаменовала и, выбрав наиболее подготовленных и способных, при открытии вакансии брала их в труппу.

Считаю долгом сказать здесь несколько слов об английских танцовщицах, бывших столько лет самыми верными и преданными сотрудницами нашего дела. За годы наших странствий, в течение которых мы несколько раз объехали весь мир, у нас в труппе были артисты и артистки разных национальностей: русские, польки, американки и англичанки.

В России были две великолепно поставленные школы с вековыми традициями, кадрам первоклассных учителей. Кроме того, эти школы были связаны с Императорскими театрами, и с первых же лет своего пребывания там дети участвовали в спектаклях и постоянно видели на сцене лучших современных артистов, которых они могли брать себе за образец.

И в Польше была тоже прекрасно поставленная школа при варшавских правительственных театрах. Польские артисты имели возможность пройти серьезную подготовку.

У русских и поляков было одно, притом огромное, преимущество. Кончая школу, они не должны были думать о завтрашнем дне. Сразу, можно сказать автоматически, они переходили на службу в Императорские или правительственные театры, где оставались под наблюдением

нием своих учителей, которые в большинстве случаев сами были артистами, балетмейстерами, заведовавшими балетной труппой, и режиссерами. Отлично зная и понимая свое дело, они следили за развитием молодых артистов, и для усердно работающих и одаренных карьера была обеспечена.

Иное положение было у английских и американских артисток. Частные школы, в которых они учились, давали им более или менее приличную подготовку, выпуская иногда хорошо поставленных танцовщиц. Но им недоставало того, что имела каждая артистка, окончившая русскую или польскую школу, – известного, уже нажитого сценического опыта, умения гримироваться, носить костюм и т. д. Помимо этих, внешних причин, тут выдвигается еще вопрос о темпераменте двух рас. В славянской душе заложена природная нежность, живет какая-то свежесть, естественность и простота в выражении чувств и настроений. В жизни это не всегда желательно – для сцены совершенно необходимо.

К сожалению, у английских танцовщиц очень часто замечается отсутствие индивидуальности и естественности в передаче своих чувств на сцене. Анна Павловна часто им об этом говорила, объясняя себе это явление английской системой воспитания, повелевающей быть сдержанным и не проявлять своих чувств.

Анна Павловна часто сердилась и говорила своим танцовщицам:

– Что вы все ходите с поджатыми губами? Плачьте, когда вам хочется плакать, и смейтесь, когда вам хочется смеяться.

Но если сдержанность английских танцовщиц препятствовала им достигнуть тех успехов, которые они заслуживали по своей технике и благородству танцев, то это, к сожалению, вредило больше всего им самим. Зато подкупало в них многое – необыкновенная добросовестность, старательность, сознание долга, их воспитанность и корректность. В этом отношении они были безупречны, и работать с ними, иметь их в труппе было большим не только удобством, но и удовольствием. Анна Павловна это всегда признавала и глубоко ценила их.

В Англии на карьеру танцовщицы для молодой девушки смотрят вполне благосклонно. Артистическая профессия пользуется там вообще уважением. Родители, даже в семьях очень хорошего общества, обыкновенно не возражают против желания дочери идти на сцену. Совсем иное отношение к мужчине. Желание мальчика сделаться танцовщиком рассматривается как стремление избежать серьезной работы. Между тем среди англичан, в особенности за последние годы, стали вырабатываться очень хорошие танцовщики, способные занять ответственное место в любой труппе. Среди этой молодежи есть лица с недюжинными способностями, чутьем и вкусом к балетным постановкам.

В течение всей войны Анна Павловна находилась в переездах между Северной и Южной Америкой. Несколько раз ее приглашали в Европу, но, ввиду опасности подводных лодок, Анна Павловна боялась брать на себя ответственность и везти труппу. Нелегко было при этих затруднениях держать труппу в течение пяти лет, и все-таки мы ее не отпускали ни на один день и вернулись обратно в Лондон лишь по окончании войны.

За эти пять лет постоянной совместной работы труппа сделала такие большие успехи, некоторые из артисток настолько выдвинулись, что Анна Павловна гордилась своим делом и ехала в Лондон, чтоб показать, чего можно достигнуть с английскими танцовщицами. Но здесь ее ждало разочарование. При первом же своем свидании с представителями английской печати Анна Павловна с энтузиазмом начала рассказывать им о том, как она счастлива, что может показать английской публике своих английских танцовщиц. К ее удивлению, собеседники не проявили особенного энтузиазма. Некоторые из них сказали, что они позволят себе дать ей добрый совет: не слишком подчеркивать, что большинство артисток ее труппы – англичанки, так как это только уменьшит интерес к балету.

В Америке существует огромное количество школ. К сожалению, хорошие среди них составляют исключение. Большинство остальных школ не только слабо, но даже опасно для

будущности вверяемых им детей. В Америке каждый может назваться профессором каких угодно предметов и рекламировать себя самым бесцеремонным образом. Мне приходилось часто бывать в Нью-Йорке на Бродвее в большом здании, где помещалась контора одного моего знакомого. Это здание было излюбленной резиденцией нескольких десятков профессоров пения, рекламировавших, каждый, придуманную им систему постановки голоса с ручательством за успех. Когда случалось проходить по коридорам этого здания, я слышал такие необычайные звуки и вопли, несшиеся из студий этих профессоров, словно это были кабинеты дантистов. Таких же «профессоров» танцев, преимущественно женского пола, в Америке много тысяч, если не десятки тысяч. Когда и у кого они сами учились, никому не известно. Во время наших многочисленных турне по Америке нам приходилось часто убеждаться в невероятном невежестве этих учителей. Приведу два-три наиболее характерных случая.

Куда бы ни приезжала Анна Павловна, к ней всегда обращалось много людей с просьбой посмотреть их детей и высказать свое мнение об их способностях. Если вопрос шел о детях, которых родители только собирались посвятить танцевальной карьере, Анна Павловна категорически отказывалась, заявляя, что она может что-нибудь сказать лишь после того, как ребенок под руководством учителя проработает два-три года. Только тогда, по степени успеха, можно судить о способностях.

Если же к Анне Павловне приводили девочек, уже учившихся некоторое время, она почти всегда соглашалась их посмотреть, назначая для этого какой-нибудь свободный час, иногда даже ночью после спектакля.

Не раз мне делали упреки за то, что я не отговариваю Анну Павловну от этих экзаменов, которые все равно ни к чему не приводят и только отнимают у нее немногие минуты отдыха. Но Анна Павловна считала это своим долгом и неуклонно его исполняла. Отказываться от этого она не хотела уже потому, что к ней обращалось много бедных матерей, объяснявших, что их единственная дочь непременно хочет быть танцовщицей и учительница, у которой она берет уроки, находит ее очень талантливой. Ей, матери, очень трудно оплачивать эти уроки, но она готова на всякие жертвы, если из этого действительно что-нибудь может выйти. И вот, она обращается к авторитету Анны Павловны, зная, что на ее добрый совет она может с уверенностью положиться.

Вначале Анна Павловна стеснялась в таких случаях говорить правду, тем более что почти всегда девочки приходили со своими учительницами. Но затем, увидев достаточно примеров возмутительной эксплуатации и невежества, Анна Павловна начала говорить правду, и иногда очень резко. Ей приходилось видеть детей семи-восемью лет, навсегда искалеченных, потому что «профессора» начинали учить их ходить на пальцах в возрасте четырех-пяти лет и, не понимая ничего сами, заставляли ребенка делать па, приводившие к непоправимому искривлению колен. Однажды Анна Павловна обещала посмотреть двух-трех девочек, но, почувствовав себя усталой, попросила маэстро Чекетти посмотреть за нее. А так как маэстро не говорил по-английски, то и я пошел с ним на сцену, где нас ждала преподавательница со своими ученицами. Как всегда в таких случаях, девочки были нарядно одеты, с распущенными волосами, с бантами на голове. Начался класс, и сразу обнаружилось невежество учительницы, заставлявшей детей ходить на пальцах, на согнутых коленях, задирает ноги выше головы и т. п.

Когда все это было проделано, она спросила, какого мнения маэстро о детях, и тот, еле сдерживаясь от злости, сказал, что они милы, как все дети.

— А что вы скажете об их учительнице? — с очаровательной улыбкой спросила преподавательница этих кривляний.

— Я бы ее повесил, — последовал ответ маэстро, и, каюсь, я перевел этот ответ.

В другой раз, когда мы находились в Чикаго, швейцар отеля сообщил, что какая-то дама желает видеть Анну Павловну. Мы в это время собирались идти в театр. В вестибюле нас ждала громадного роста женщина лет пятидесяти, которая, подойдя к Анне Павловне, объяснила,

что она хотела бы брать у нее уроки танцев. Это было так невероятно, что Анна Павловна в первую минуту даже не нашлась, что ответить, но потом сказала, что она никому уроков не дает. Дама настаивала на своем желании.

– Я предоставляю вам назначить цену.

Когда Анна Павловна уже более резко повторила свой отказ, дама умоляюще начала просить дать ей хотя бы один урок за какую угодно плату. Тогда я, вмешавшись в разговор и подтвердив, что Анна Павловна никогда и никому не дает уроков, стал объяснять ей, как бессмысленно взять один урок, но дама с досадой ответила:

– Разве вы не понимаете, что мне это важно, чтобы я имела право сказать, что я – ученица Павловой.

Другой случай был такой.

Мы приехали в большой провинциальный город и в отеле нашли приглашение от какой-то школы танцев прийти на урок, который будет устроен в честь Анны Павловны. Фамилия этой учительницы нам ничего не говорила, и Анна Павловна решила не ехать, но попросила меня съездить туда, так как была приглашена вся наша труппа. Приехав в школу, я увидел прекрасный большой зал и много девочек, поджидавших начала класса. Подойдя к учительнице – пожилой даме, – я ей передал сожаление Анны Павловны о том, что она не могла приехать. Поговорив со мной, дама вдруг сказала:

– А вы меня не узнаете? – И она начала мне припоминать, как однажды встретила нас в Европе и просила Анну Павловну порекомендовать для ее дочери-танцовщицы профессора в Петербурге, так как она собиралась туда ехать. Анна Павловна дала ей письмо к Е. П. Соколовой, которая потом рассказала нам, что, действительно, какая-то американка с матерью пришла к ней и училась около месяца.

– Так вот, – продолжала дама, – дочь моя вышла замуж и уехала с мужем, а я решила открыть школу танцев, пользуясь тем, что я видела, как давала уроки госпожа Соколова.

На мой иронический вопрос, как идет дело в ее опытных руках, она с большим апломбом ответила:

– Очень хорошо. Американцы очень ценят настоящую русскую школу.

За последние годы преподавание танцев в Америке значительно изменилось к лучшему. Фокин, Больм, Новиков, Кобелев и ряд других русских учителей, бывших артистов Императорских театров, имеющих большой сценический опыт, открыли свои школы. Кроме того, у них же ежегодно ведутся особые курсы для преподавателей, и, таким образом, сотни учителей приобретают хотя бы элементарное знакомство с системой правильного обучения классическому танцу.

В труппе у нас не раз бывали и американские танцовщицы. Некоторые из них были очень способны и достигали больших успехов. Но у большинства был недостаток: отсутствие терпения и желание как можно скорее достигнуть результата.

Анна Павловна относилась чрезвычайно серьезно к вопросу о поведении своей труппы. При долгих переездах на пароходах, естественно, заводятся знакомства, устраиваются танцы, игры, и балетные артистки, обладая грацией, а многие и красотой, всегда имеют успех. Легко возникают и сплетни. Анна Павловна поставила за правило, что артисты во время переездов на пароходах и железных дорогах путешествуют не как частные лица, а как труппа Анны Павловой, и поэтому обязаны поддерживать ту репутацию, которой труппа пользовалась повсюду. Кроме того, если молодые девушки могут совершенно безопасно возвращаться вечером после спектакля одни домой в Англии, Франции и Германии, то даже в Европе есть страны, где это далеко не безопасно, а в особенности в Южной Америке. Там все еще привыкли думать, что театральные труппы, приезжающие из Европы, за исключением, может быть, оперных, живут весьма свободно. Надо быть очень осторожным, чтобы не попасть в какую-нибудь историю.

Установленный Анной Павловной взгляд разделялся и самими артистками, прекрасно подобранными и дружными между собой, и это привело к тому, что слава о строгости труппы широко распространилась. В южноамериканских газетах при нашем отъезде были помещены рядом две картинки. Первая изображает приезд труппы. Все мужчины веселы и потирают руки, – жены плачут. Вторая картинка – через месяц после приезда труппы: все мужчины грустны, а женщины смеются.

Очень милый эпизод случился в небольшом городе Чили. По приезде труппы на вокзале нас встретил английский священник с женой и, подойдя к Анне Павловне, объяснил, что в этом городе очень мало гостиниц и трудно найти комнаты, а у них есть свободная, и, зная, что наши танцовщицы имеют такую прекрасную репутацию, они приглашают двух девушек гостить у себя на все время нашего пребывания.

Несколько наших английских девочек, будучи католичками, посещали в Буэнос-Айресе собор, где они познакомились с епископом. Из Буэнос-Айреса мы уезжали на английском пароходе. Капитан парохода, типичный старый моряк, рассказал нам, что перед уходом из Буэнос-Айреса он получил от католического епископа письмо, в котором тот просил капитана позаботиться о наших танцовщицах, самым лестным образом отзываясь о них. Капитан, смеясь, добавил, что это, вероятно, первый случай, когда епископ поручал морскому капитану заботу о балетных танцовщицах.

Везде, куда бы мы ни приезжали, английские и американские консулы устраивали у себя приемы в честь нашей труппы.

Возвращаясь из Южной Америки в Европу, мы попали в Панаму в день объявления перемирия. Мы должны были провести в Панаме три недели, пока нам не удалось выбраться оттуда на французском грузовом пароходе с селитрой. Во время нашего пребывания в Панаме пришел огромный океанский пароход, везший из Англии австралийских офицеров к себе на родину. По этому случаю был устроен бал, и на нем наиболее интересными дамами были наши артистки. По окончании бала старшие офицеры подошли к Анне Павловне, чтоб выразить ей свое удовольствие по поводу того, что им пришлось на этом балу увидеть опять настоящих английских леди, так как в Англии за годы войны произошли такие перемены в манерах, что этот тип уже исчез. Это было совершенно справедливо. Наши танцовщицы уехали из Англии в 1914 году и сохранили прежние манеры.

Перед нашим отъездом на Дальний Восток одна из артисток заболела, и надо было ее заменить. Одна из школ прислала нам очаровательную и очень способную девочку, но настолько юную, что я спросил ее, сколько ей лет. Она ответила, что пятнадцать. Тогда я заявил ее матери, что, к сожалению, мы не можем взять с собой в такой далекий путь молоденькую девушку, и выразил удивление, как это мать может отпустить своего ребенка в кругосветное путешествие с незнакомыми ей людьми. И на это мать убежденно ответила, что, отпуская свою дочь с Павловой, она знает, что девочка будет в надежных руках. Артистки сами дорожили этим уважением и вниманием и со своей стороны поддерживали эту завидную репутацию.

Единственный случай, когда Анне Павловне пришлось выступить на защиту достоинства своей труппы, произошел в городе Гуаякиле (республика Эквадор). Нужно объяснить, что по дороге в Перу и Чили мы должны были дать несколько спектаклей в столице этой республики Кито, но по приезде в город Гуаякиль, откуда мы должны были ехать по железной дороге в Кито, лежащий высоко в горах, мы узнали, что произошел серьезный обвал и железнодорожное сообщение прервано на две-три недели, а может быть, и дольше. Антрепренер Гуаякиля предложил нам дать несколько спектаклей. Ехать дальше было бесполезно: театры в Лиме и Вальпараисо были заняты, и перенести наши гастроли было нельзя. Пришлось остаться в Гуаякиле, не зная, что это за место. Лишь на второй или третий день, познакомившись с местными консулами, мы узнали, что в смысле санитарных условий этот город пользуется сквернейшей репутацией не только в обеих Америках, а, может быть, и во всем мире. Вследствие постоян-



ных разливов громадной реки, протекающей около него, вся местность окружена болотами, и здесь не переводятся малярия, желтая лихорадка и бубонная чума.

Проживающие там европейцы выражали удивление по поводу нашей смелости и рассказывали, что немногие трупы, посетившие этот город, обыкновенно оставляли на кладбище несколько человек.

Можно себе представить настроение Анны Павловны. Каждое утро мы со страхом опрашивали трупы – все ли здоровы, но, слава богу, за десять дней, которые мы там провели, никто не заболел. День, когда мы опять сели на английский пароход, был радостным событием.

Республика Эквадор, занимающая громадное пространство, в силу особых политических причин в смысле культуры и развития считается очень отсталой, и население ее отличается исключительной религиозностью. Казалось, в большом соборе, находившемся в центре города, всегда шла служба, и он постоянно был наполнен молящимися. Все женщины ходят в черных платьях с длинными шлейфами. Головы обвязаны черными платками. Получается такое впечатление, будто все они – монахини. Улицы были в невозможном состоянии. С одной стороны – страшная пыль, а среди улиц лужи воды, покрытой плесенью.

Вся наша труппа разместилась в американском отеле, построенном на гигиенических началах, с сетками в окнах и т. п. А мы жили в старом отеле, имевшем репутацию лучшего. Вечерами, когда все насекомые вылезали из бесчисленных щелей, огромные комнаты наводили страх. Перед тем как ложиться спать, мы долго осматривали кровати и простыни, чтоб удостовериться – не залезло ли туда какое-нибудь опасное насекомое, и подтыкали со всех сторон пологи, ограждая себя от такого визита.

Насколько местные жители ко всему привыкают, иллюстрирует следующий факт. Как-то во время обеда я отмахивался от летавшего около меня москита, как известно, носителей заразы желтой лихорадки и малярии. Хозяин отеля, присутствовавший при этом, внимательно посмотрел на летавшего москита и сказал мне:

– Этот не опасен: видите, у него хвост прямой. Опасен тот, у кого хвост книзу.

Партнер Анны Павловны, живший с нами в том же отеле, уверял, что, прийдя раз вечером в свою ванную комнату, увидел несколько скорпионов, пришедших пить воду. И так как они не выражали никакого желания уступить ему место, он должен был выстрелами из револьвера обратить их в бегство.

И вот в этот самый Гуаякиль в одно прекрасное утро приехала Анна Павловна со своей труппой. На следующий день в местной газете появилась статья, извещавшая об этом событии и прибавившая, что каковы будут спектакли – судить нельзя, но труппа на первый взгляд произвела впечатление малоприличное. Анна Павловна расстроилась и просила меня поехать в редакцию для объяснений. Взяв с собой нашего менеджера – испанца, мы отправились туда и были приняты редактором, который объяснил, что его газета, главная в Гуаякиле, католического направления и считает долгом стоять на страже общественной морали. Поэтому она не могла отнестись иначе. Когда я просил его объяснить, что именно произвело такое невыгодное впечатление, он с негодованием мне ответил:

– Помилуйте, все ваши артистки были в коротких платьях, с открытыми шеями и голыми руками, а мужчины без шляп.

Мы всячески старались объяснить, что современная мода всюду ввела короткие платья, а мой менеджер-испанец уверял его, что даже испанская королева носит юбки выше колен. Но редактор не хотел сдаваться.

На мои указания, что под экватором естественно ходить по-летнему, с открытыми шеей и руками, он сказал:

– Вы видели, как у нас ходят все уважающие себя женщины?

Но после первого же спектакля этот редактор стал самым горячим поклонником Анны Павловны и нашего балета и писал восторженные рецензии, закончив последнюю из них выражением сожаления, что его соотечественники не доросли еще до понимания такой красоты.

Немало возникло у нас всяких затруднений с того момента, когда некоторые из южно-американских республик приняли участие в войне. Еще более усилились паспортные строгости, а так как среди нашей труппы были лица, не особенно уверенные в исправности своих документов, то пришлось их оставить в одной из нейтральных республик. В нашей труппе был артист, женившийся на нашей же танцовщице-американке. Приехав в Бразилию, мы узнали, что и эта республика тоже вступила в войну и все приезжающие иностранцы подвергаются строгому контролю. При проверке наших паспортов бразильские чиновники убедились, что один из наших артистов – чех, стало быть, в войне с Бразилией, и потому они должны его интернировать. Мы горячо протестовали; он подробно объяснял, что уже пятнадцать лет, как уехал со своей родины, и чехов нельзя рассматривать как врагов, так как они сформировали свои легионы и принимают участие в войне против немцев, – все было напрасно. Продолжать турне с нами ему не разрешили. Тогда его жена решила уехать в Нью-Йорк к своим родителям, у которых находился ее ребенок. К своему ужасу, она узнала от американского консула, что, выйдя замуж за чеха, она сделалась австриячкой и не может быть впущена в Америку. Не помогли ни ее мольбы, ни уверения, что она никогда не была в Чехии, вышла замуж в Америке, что родители ее – коренные американцы и она сама, так же как и ее ребенок, родилась в Нью-Йорке. Когда война кончилась, этот чех вернулся к нам в труппу, и тут произошла метаморфоза: он сделался полноправным гражданином Чешской республики, и ему всюду был открыт путь, а Анна Павловна и мы все, русские, за это время стали подозрительным и нежелательным элементом, и разрешения на въезд в разные страны были сопряжены с утомительными ходатайствами и бесчисленными формальностями. У нас, благодаря имени Анны Павловны, все обходилось, впрочем, благополучно, но сколько мы видели за это время русских людей, которые встречали непреодолимые затруднения в своих передвижениях...

Бесконечно требовательная к себе, работая больше всех, неся на себе всю ответственность не только за художественный, но и за материальный успех дела, вполне естественно, Анна Павловна была требовательна к артистам. Любя свое искусство, целиком ему отдаваясь, глубоко, как святыню, ценя его, Анна Павловна не допускала даже тени малейшего неуважения к нему или небрежности в деле, нарушавшей стройность и цельность исполнения. Усталая, расстроенная плохой сценой и плохим оркестром, Анна Павловна, увидев нарушение установленного порядка или невнимание на сцене, могла обрушиться на виновного с резким замечанием, но хорошо ее знавшие артисты никогда не обижались: по существу своих замечаний Анна Павловна была всегда права, а форма объяснялась нервным напряжением спектакля. Обыкновенно по окончании спектакля провинившаяся шла к Анне Павловне в уборную, где происходило объяснение, часто сопровождавшееся слезами обеих сторон, и мир восстанавливался.

Требую чего-нибудь от труппы, Анна Павловна всегда старательно объясняла, чего она хочет. Упорно, как заповедь, она советовала артистам раньше исполнить задание мысленно и уже потом ногами, и сердилась, если артисты механически заучивали движения, не уловив его сознанием.

Ее неограниченный авторитет и знание давали ей право требовать то, в необходимости и правильности чего она была убеждена. Она никогда не капризничала, а если и делала замечание, иной раз резкое, то потому, что чувствовала свою полную правоту. И, понимая это, ценя ее искренность и прямоту, на нее нельзя было обижаться, в особенности зная ее отходчивость: через несколько минут она забывала о сказанном и говорила с виновником инцидента самым ласковым образом.

Большим достоинством Анны Павловны было то, что она не имела любимцев и ко всем относилась одинаково. Она выдвигала тех, кто работал и проявлял индивидуальность, и мало ценила тех, кто мог показать себя исключительно с технической стороны.

Никакие протекции или просьбы за кого-нибудь для нее не имели значения. Это свойство характера Анны Павловны, в связи с ее огромным талантом, делавшим ее недосягаемой в глазах окружающих артистов, вызывало к Анне Павловне любовь, переходившую у многих в обожание.

Это понятно и потому, что Анна Павловна была удивительно добра и чутка. Ее простота, открытая душа, искренняя отзывчивость давали свободный доступ к ней каждому члену труппы в любое время, и Анна Павловна всем сердцем откликалась на всякие домашние горести артистов, никогда не отказывая в помощи или поддержке.

Конечно, все заболевшие пользовались бесплатным лечением, сохраняя свое жалованье, хотя бы болели месяцами.

Здесь я должен коснуться одного вопроса, о котором не упомянул бы: сделать это меня заставляет автор книги «Гений танца» Уолфорд Хайдн. В этой книге господин Хайдн говорит, что Анна Павловна «далеко не щедро» оплачивала своих артистов.

Скупость – черта несимпатичная, но во сколько раз это хуже, если речь идет о скупости Анны Павловны по отношению к труппе. Невольно должна возникнуть мысль, как это Павлова, идол всего мира, создавшая самые трогательные, поэтические образы, вызывавшие у людей невольные слезы, ставшая идеалом целого поколения молодых артистов, – эта Павлова страдала такой унижительной слабостью, как скупость?

Ведь автор книги заявляет, что он двадцать лет был «тесно связан»... Правда, это не соответствует действительности, так как Хайдн служил лишь пианистом для репетиций, и то с многолетними промежутками, а затем бывал лишь случайным дирижером в течение короткого турне по Англии и на Дальнем Востоке до приезда главного дирижера господина Курца. Но такая фраза о «двадцатилетней» работе у Павловой и с Павловой может поселить веру в душе читателя этой книги. Между тем она вся неверна. Положительно недоумеваешь, по каким соображениям автору понадобилось бросить тень на великую артистку. Муж нашей же танцовщицы, автор отлично знал, какие оклады получает труппа.

Было бы гораздо добросовестней, а главное, убедительней, если б, говоря о скупости Анны Павловны по отношению к артистам, автор указал, в подтверждение своего обвинения, точный размер получаемого ими жалованья. Тогда каждый мог бы решить – прав ли автор или нет.

Так как этого не сделал он, вынужден сделать я.

Минимальное жалованье артистов в труппе Анны Павловны было десять фунтов в неделю, и оно постоянно увеличивалось, доходя для главных артистов до тридцати фунтов и выше. Автору должно быть хорошо известно, что в Англии кордебалетные танцовщицы получают три с половиной, четыре, редко пять и никогда больше пяти фунтов в неделю, и то при условии, если они танцуют два раза в день. Везде в Европе они получают еще значительно меньше и лишь в Америке больше.

На каком же основании автор бросает Анне Павловне упрек в скупости?

Я получил несколько писем от наших, даже давно ушедших из труппы, артистов, которые меня спрашивают, в чем тут дело, так как всем известно, что Анна Павловна платила больше всех. Как же назвать утверждения автора, которому в данном случае меньше всего дорога правда?

Свое мнение о скупости он доказывает, между прочим, указанием на то, что Анна Павловна возила труппу во втором классе вместо первого.

Несмотря на свой большой опыт и знание театрального дела, я никогда еще не слышал, чтоб какая бы то ни была труппа путешествовала в первом классе, а в Англии, как известно, все труппы ездят в третьем.

Это заявление автора можно приписать только его наивности и совершенному незнанию дела.

Автор книги затем утверждает, что лишь те, кто оставлял Анну Павловну, преуспели в своей карьере. Однако автор не называет ни одного имени из этих преуспевших, – и не удивительно: таких, к сожалению, никогда не было.

Если наши артисты получали хорошие предложения, то мы не только им в этом не мешали, но, наоборот, всячески содействовали, выдавая им аттестаты и рекомендации.

Не лишним будет здесь сказать, что уже много лет тому назад я ввел систему, которую одобрила потом и Анна Павловна: у нас в труппе не было контрактов с артистами. Я находил это просто бесполезным, потому что Анна Павловна в силу своих принципов не могла бы нарушить контракта, а если его нарушали артисты и уходили от нас, то препятствовать этому или судиться с ними мы все равно не стали бы. И я был прав: никто из артистов от нас не уходил, если это не вызывалось обстоятельствами его личной жизни, а некоторые служили по десяти и более лет.

Но каждый, желавший уйти, мог это сделать в любой момент. Как я уже сказал, уходившим от нас, к сожалению, не удавалось делать карьеры. Может быть, потому, что у них не было достаточно данных, чтоб стать выдающимися классическими танцовщицами, но, возможно, не хватало и самоуверенности, чтоб пробить себе дорогу в мюзик-холле. Но даже те, кто уходил от нас, обыкновенно через несколько месяцев или через год просились обратно, и хотя Анна Павловна в принципе была против этого, но в конце концов соглашалась. И вот эти-то вернувшиеся особенно ценили потом условия службы у Анны Павловны и были самыми преданными членами труппы.

Полную несостоятельность господина Хайдна ярче всего доказывает хотя бы тот факт, что две главные танцовщицы, служившие в труппе Анны Павловны, Хильда Бутцова и Руфь Френч, не могли получить в Англии никаких ангажементов. Бутцова поступила к нам шестнадцати лет, сначала кордебалетной танцовщицей, затем стала солисткой и, наконец, танцевала балеты. Очень способная, с хорошей техникой, она обладала известным шармом и хорошо справлялась с такими балетами, как «Коппелия», «Флейта»<sup>28</sup> и многими номерами дивертисмента. Выйдя замуж и оставив труппу, Бутцова уехала в Америку и, вернувшись оттуда через год, пыталась устроиться в Англии, но безуспешно. Пришлось уехать обратно.

Другая – Руфь Френч, несомненно, лучшая английская танцовщица наших дней. Хорошо сложенная, имеющая от природы сценические данные, она, под руководством своего учителя Морозова, быстро достигла прекрасных результатов. Продолжая усердно работать, Руфь Френч стала очень сильной технической танцовщицей, сохранив благородство стиля и строгую классичность. Анна Павловна не могла понять, как эта танцовщица, имеющая все права занять первое место в любой балетной труппе, не находит применения своим силам в Англии.

Руфь Френч прослужила у нас два сезона, танцуя ряд ответственных балетов – «Видение», «Роман Мумии» и т. п., к полному удовлетворению Анны Павловны. Сейчас ей всего двадцать семь лет, и, за неимением соответствующих ангажементов, она открыла в Лондоне свою школу. К чести Руфи Френч нужно сказать, что она относится с большим уважением к своему искусству и решительно отказывалась от работы, если считала ее несовместимой с достоинством классического танца.

Насколько все служившие в нашей труппе сохранили добрую память об Анне Павловне и чувство беспредельного уважения, любви и преданности к ней, видно из писем, которые

---

<sup>28</sup> Точнее – «Волшебная флейта».

Анна Павловна постоянно получала от артистов, ушедших от нее даже много лет тому назад, вышедших замуж, ставших матерями или открывших собственные школы.

Сообщая о том или другом событии в своих семьях или о ходе дела в своих школах, они неизменно говорили, что как бы хорошо их жизнь ни сложилась, все-таки самым счастливым временем были годы, проведенные с Анной Павловной, и только теперь они понимают, чем обязаны Анне Павловне за внедренные в них сознание долга, уважение и любовь к искусству.

И что же хочет сказать автор, утверждая, что артисты Анны Павловны не делали у нее карьеры и делали ее только после ухода из нашей труппы? Может быть, Анна Павловна зати-рала артистов и не давала им проявить свой талант? Автор не знает, сколько раз Анна Павловна настаивала на том, чтобы давать артистам больше и чаще выступать, танцевать целые балеты, даже устраивать отдельные спектакли без ее собственного участия. Анна Павловна наивно верила в то, что публика интересуется молодыми артистами, будет приходить смотреть их танцы и поддерживать их начинания. Конечно, я горячо доказывал ей невозможность таких опытов, но Анна Павловна мне не верила, продолжала настаивать, и только категорические протесты со стороны импресарио и театральной администрации заставили Анну Павловну отказаться от этого.

Но неужели же можно серьезно заподозрить Анну Павловну в зависти или ревности к успеху кого-нибудь из молодых артистов? Дело в том, что публика хотела видеть Анну Павловну, только ее. Правда, понимая, что Анна Павловна не может танцевать целый вечер, публика смотрела и первое отделение спектакля без Анны Павловны, но опять-таки потому, что ожидала ее появления во втором. Если бы объявить, что Анна Павловна не будет танцевать совсем, – едва ли одна четвертая часть публики пришла бы смотреть артистов, заменяющих ее.

Я должен сказать, что за последние годы интерес к балету значительно упал, и только имя Анны Павловны держало его на подобающей высоте: там, где она долго не показывалась, влечение к балету уменьшалось, уменьшался и прилив учениц в школы.

Сколько писем благодарности получила Анна Павловна от разных школ и учительниц, писавших: «Мадам, вы не знаете, как мы вам обязаны. Ваш приезд оживил интерес к танцам, и наши школы, совсем было захиревшие, опять ожили. Ваше искусство показывает, какой высоты можно достигнуть в нем, и это притягивает учениц, а родители, раньше не верившие в балет как в возможную карьеру для своих детей, теперь охотно это признают».

Между прочим, одной из причин, побудивших Анну Павловну согласиться на новое американское турне, которое должно было начаться в октябре 1931 года, были десятки писем, полученных ею из разных мест Америки и звавших ее приехать спасти положение балета. Престиж Анны Павловны в Америке был необычаен. Она первая показала там, что такое танец, и навсегда осталась для американцев «несравненной Павловой». Во многих газетах, в спичах, произносимых в ее честь, американцы говорили, что они видят в ней не знаменитую иностранную артистку, а свое национальное достояние.

Приезд Анны Павловны там был важен и нужен потому, что без нее постепенно ослабевал интерес вообще к театральному балетному искусству.

Американцы любят всякие новинки и бросаются на них, как на новые игрушки. Прилетевшая мода на «тап-дансинг» (выколачивание такта пятками на манер негритянских танцев) и тому подобные увлечения целиком захватывали американскую публику, которая в данный момент – конечно, на короткое время – бросалась и на этот новый жанр. Все хотят учиться «тап-дансинг», значит, все школы, если собираются существовать, должны ввести его в преподавание. Горе тем учителям, которые во имя искусства откажутся учить. Такие школы должны будут закрыться, так как все равно классическому танцу перестали учиться до нового поворота вкусов и перемены поветрий.

В прошлом году в Америке явилась Вигман со своей школой, и американцы бросились на эту новинку.

Приезд всеми обожаемой Анны Павловны как-то все расставил по местам. Переполненные театры, громадный успех, восторженные отзывы прессы заставляли умолкнуть всех, кто решился бы поднять голос против балета. Танцы Анны Павловны, сами собой, вселяли веру в искусство, и опять школы наполнялись теми, кто хотел серьезно учиться, – «тап» и прочие новшества сдавались в архив – правда, до появления какой-нибудь очередной новинки.

Анне Павловне часто ставили вопрос: зачем она держит труппу, стоящую огромных денег, требующую больших затрат, зачем ассигнует так много на постановки и на содержание штата служащих, – ведь все это связывает Анну Павловну в ее свободе: имея труппу, она не может располагать своим временем как хотела бы, должна постоянно думать о том, чтоб артисты и служащие не оставались без работы.

Еще раньше поднимали этот вопрос перед Анной Павловной антрепренеры, уговаривавшие Анну Павловну расстаться с труппой и ее громадным багажом, обещавшие платить Анне Павловне те же деньги, что они платят ей теперь за всю труппу и служащих, и выходило, что таким образом Анна Павловна будет зарабатывать гораздо больше. Это было бы выгодней и антрепренерам, потому что они сэкономили бы на стоимости перевозки труппы и багажа.

В этом было много соблазнительного в том отношении, что избавляло от массы хлопот, связанных с собственной большой и сложной организацией. Каждый год надо было заказывать новые декорации и костюмы, затрачивая на это большие средства, находить музыку, ставить балеты, не зная, удадутся ли они, притом заранее предвидя, что часть публики и прессы будут все равно находить это отставшим и не отвечающим тому, что привыкли видеть за последнее время.

Избавиться от всего этого, стать свободной от всяких обязательств и забот, связанных с существованием труппы, повторяю, было соблазнительно, но Анна Павловна не могла решиться на это по двум причинам.

Во-первых, не имея своей труппы, Анна Павловна не могла бы давать своих балетов и появляться перед публикой в своих любимых ролях: «Жизель», «Шопениана» или «Листья». Тогда пришлось бы ограничиться лишь концертными программами, составленными из дивертисментных номеров, или выступать в существующих балетах «Гранд Опера», «Метрополитен» в Нью-Йорке и в театрах, имевших свой репертуар, в большинстве случаев не подходящий для Анны Павловны. Во-вторых, основав свое дело, образовав постоянный кадр артистов и служащих, Анна Павловна уже не могла расстаться со своими сотрудниками, столько лет преданно с нею работавшими.

С наступлением кризиса последних лет, когда театральное дело значительно упало, расстаться с труппой было бы логично. Вообще следовало прервать наши турне, по крайней мере, на год, или, оставив при себе своего кавалера и двух-трех главных артистов, давать с ними иногда вечера. Но опять вставал тот же вопрос: как можно в это тяжелое время распустить труппу, зная, что для ее членов нет почти никаких шансов найти работу?

И вот по этим соображениям мы продолжали наши турне, и Анна Павловна танцевала по пять-шесть раз в неделю, часто в очень тяжелых условиях, только для того, чтоб артисты и служащие получали свое жалованье. Сама Анна Павловна ничего не зарабатывала, и я был рад, если мог свести концы с концами.

Кончая эту главу, я считаю долгом сказать о малоизвестном факте: за все годы своей деятельности Анна Павловна никогда не имела никаких субсидий. Никогда она не обращалась к меценатам и вела свое дело всецело на свои средства и за свой риск.

Несколько раз ей предлагали финансировать дело, устроив корпорацию или синдикат ее имени, вложить крупный капитал. С деловой точки зрения я советовал Анне Павловне принять такие предложения, снимавшие с нее риск и дававшие более широкие средства на новые постановки. Но каждый раз Анна Павловна решительно отклоняла такие предложения.

– Как я могу согласиться, – говорила она, – чтоб люди рисковали своими деньгами, вкладывая их в то дело, которое зависит от моего успеха и удачи моих постановок? Сознание ответственности, взятой на себя, будет меня всегда мучить, и при неудаче я буду чувствовать себя несчастной, как не оправдавшая доверия.



## Глава VI

### Танцовщики и дирижеры

Первым кавалером, с которым Анне Павловне пришлось танцевать, был Михаил Фокин в балете «Арлекинада». Анна Павловна много с ним танцевала и впоследствии, сделавшись уже балериной. Он исполнял с ней главную роль в большом балете «Пахита», и Анна Павловна танцевала с ним почти во всех его балетах: «Павильон Армиды», «Египетские ночи», «Сильфиды».

Фокин был превосходным танцовщиком, очень элегантным и сильным. К сожалению, балетмейстерская деятельность лишила его возможности продолжать работу над своими танцами.

Я находил Фокина идеальным кавалером для Анны Павловны и по росту, и по фигуре; и, несомненно, в его балетах никогда не было лучших исполнителей, чем Анна Павловна с ним самим, что и вполне понятно: для всех своих первых вещей Фокин отдавал Анне Павловне главные роли, разрабатывая с ней все детали и делясь с ней своими мыслями и желаниями. С Фокиным Анна Павловна любила работать и, как я уже говорил, усердно и самоотверженно служила материалом для его постановок, – и когда они вместе исполняли главные роли в этих балетах – ансамбль был идеальный. Я находил, например, что знаменитый вальс в «Сильфидах» в исполнении Анны Павловны с Фокиным давал большее впечатление, чем даже с Нижинским.

Танцевала Анна Павловна много со своим бывшим учителем Павлом Гердтом. Несмотря на то что ему было в это время уже около шестидесяти лет, на сцене он производил впечатление молодого красавца – так он был элегантен. В первом балете, который Анна Павловна исполняла с ним, – «Пробуждение Флоры» – она была Флорой, а он Фебом. Затем Анна Павловна танцевала с ним большой и ответственный балет «Баядерка», где было много чисто классических танцев и поддержки. После «Баядерки» Анна Павловна исполняла с ним «Пахиту», «Корсара» и огромный балет «Дочь фараона», где Гердт не только поддерживал Анну Павловну, но и танцевал с ней.

Затем, когда Гердт перестал танцевать, ограничиваясь лишь мимическими ролями, кавалером Анны Павловны в «Пахите» и «Баядерке» сделался молодой и талантливый Самуил Андриянов. С известным артистом петербургского балета Николаем Легатом – потом балетмейстером – Анна Павловна танцевала «Жизель». Николай Легат и его брат, Сергей Легат, были любимыми учениками знаменитого артиста и хореографа Христиана Иогансона. Оба они были превосходными танцовщиками, строго классического стиля, и прекрасными кавалерами.

В первые поездки за границу у Анны Павловны кавалером был Адольф Больм, тоже артист Петербургского Императорского балета, – он же был и организатором этого турне. Адольф Больм – отличный танцовщик. Попав потом в труппу Дягилева в Америку, он там остался и много работал, выступал сам, потом стал балетмейстером в «Метрополитен» (Нью-Йорк) и, наконец, в чикагской «Опере». Он открыл и свою собственную школу. Относясь с большой любовью и интересом к своему искусству, Адольф Больм всегда старался найти что-нибудь новое во всех странах, где ему приходилось бывать, усердно посещая музеи, а будучи к тому же музыкантом, дал несколько интересных постановок.

Во вторую свою поездку за границу у Анны Павловны было два кавалера: Легат и Больм. Закончив это турне в Вене, Анна Павловна сейчас же выехала в Париж, чтоб принять участие в «Сезоне Дягилева». Там Анне Павловне пришлось танцевать с Нижинским, с Фокиным и Козловым. Случилось так, что Анна Павловна должна была выступить в «Гранд Опера» на одном благотворительном спектакле с Нижинским. Накануне спектакля он заболел, и Анне

Павловне экспромтом пришлось танцевать с Мордкиным. Он очень понравился Анне Павловне как кавалер, и она его пригласила поехать с ней в Лондон, где должна была выступать перед королем Эдуардом VII. По желанию Анны Павловны с Мордкиным был заключен контракт и для «Палас-театра».

Свою первую поездку в Америку, где Анна Павловна должна была выступать в течение месяца в «Метрополитен», она также сделала с Мордкиным, как и свое большое турне по Северной Америке. Михаил Мордкин окончил балетную школу Московского Императорского театра, остался служить на сцене Большого театра и скоро занял там выдающееся положение как один из первых танцовщиков. Танцы Мордкина не отличались виртуозностью, но он умел их хорошо передать, у него была прекрасная, мужественная, сильная фигура, выразительное лицо, он талантливо играл и мимировал.

Анна Павловна со своей тонкой и хрупкой фигурой и Мордкин – совершенный контраст – очень хорошо подходили друг другу, и ряд танцев в их исполнении запечатлелся навсегда. В Америке, когда впервые увидели Анну Павловну с Мордкиным, находили это сочетание идеальным, и новым партнерам Анны Павловны, заменившим Мордкина, было трудно заставить его забыть.

Следующим партнером был Лаврентий Новиков, с которым Анна Павловна познакомилась во время его пребывания в Лондоне на сцене театра «Альгамбра», где он танцевал с Гельцер, Тихомировым и большим ансамблем русских артистов.

Новиков, как и Мордкин, – ученик Василия Тихомирова, окончил Московскую балетную школу и, очень быстро выдвинувшись, стал рано занимать ответственные места, танцуя первые роли с балеринами. Новиков принадлежит к строго классическим танцовщикам, с прекрасной техникой и большим прыжком. Пригласив Новикова на последнюю неделю своего ангажемента в «Палас-театр», Анна Павловна убедилась, что он прекрасно поддерживает, и предложила ему ехать с ней в предстоявшее турне по Америке.

Новиков танцевал с Анной Павловной подряд три сезона, уехал затем в Москву, где и оставался все время войны. За эти три года Новиков вошел в репертуар и выступал с Анной Павловной в балетах «Жизель», «Прелюды», «Шопениана», «Фея кукол» и ряде дивертисментных номеров.

Летом 1914 года танцевал с Анной Павловной Василий Тихомиров, замечательный артист и учитель. Все лучшие московские танцовщики – его ученики: Мордкин, Волинин, Новиков, Жуков, Свобода и многие другие. Несмотря на свой большой рост и очень крупное сложение, Тихомиров отличался замечательной легкостью; его танцы в смысле правильности, точности и законченности могут считаться образцом классической школы.

Летом 1914 года, перед началом войны, Анна Павловна пригласила к себе кавалером Александра Волинина, который был ее партнером в течение последующих семи лет. Я считаю, что Волинин как танцовщик может считаться лучшим после Нижинского, так как он обладает всеми необходимыми качествами: идеально сложен, его тонкая, сухая фигура не обнаруживает мускулатуры, и только в тот момент, когда без всякого усилия он подымает балерину, можно судить о его силе. Техника его безупречна, он очень легок и может прекрасно прыгать. По природным данным и по тем результатам, которых он достиг, можно с уверенностью сказать, что он пошел бы еще дальше, если бы работал с таким же усердием, как многие другие артисты.

Анна Павловна очень любила Волинина как танцовщика, очень добросовестного в работе, и как милого и симпатичного человека. Отличный товарищ, добрый и отзывчивый человек, Волинин был общим любимцем труппы.

После 1922 года, в течение пяти лет, кавалером Анны Павловны был опять Новиков, а одно турне по Америке Анна Павловна делала, имея одновременно двух кавалеров – Волинина и Новикова.

Александр Волинин, закончив свою артистическую карьеру, открыл школу в Париже, а Лаврентий Новиков был приглашен балетмейстером и директором школы в Чикаго.

Последним кавалером Анны Павловны был Петр Владимиров.

Курьезно то, что Анна Павловна, сама ученица Петербургского Театрального училища, на протяжении всей своей сценической жизни за границей имела московских танцовщиков, и лишь Владимиров был из той же школы и с той же сцены, что и сама Анна Павловна.

Анне Павловне сравнительно недолго пришлось танцевать и с Нижинским, – преимущественно в «Сильфидах» и в «Жизели». Конечно, Анна Павловна высоко ценила Нижинского и любила танцевать с ним «Сильфиды», но в «Жизели» его игра не удовлетворяла ее, что и не удивительно, так как мимика и игра никогда не были его сферой.

Я не могу не упомянуть еще об одном сотруднике Анны Павловны, который прослужил в ее труппе целых одиннадцать лет. Это – Михаил Пиановский. Воспитанник Варшавской балетной школы, он по окончании ее остался на сцене правительственных театров, а затем поступил в труппу Дягилева, где провел несколько лет. Расставшись с Дягилевым, он был приглашен балетмейстером в Южную Америку, там встретился с нами и поступил в нашу труппу в качестве артиста и помощника Ивана Хлюстина.

Пиановский – очень способный танцовщик, выступал в балетах, например в «Польской свадьбе», им же самой поставленной, и в дивертисментных номерах. Обладая превосходной памятью и музыкальностью, Пиановский репетировал все прежде шедшие у нас балеты, а когда ставились новые балеты, присутствовал при этом, помогая балетмейстеру, и по окончании постановки всегда знал балет так же хорошо, как и сам автор. Работоспособность и знание делали его чрезвычайно полезным в труппе: ответственную и трудную обязанность держать в порядке и готовности наш большой репертуар он выполнял отлично.

Первым дирижером Анны Павловны по выходе ее на сцену был Риккардо Дриго. Раньше дирижер казенной итальянской оперы, он, по упразднении ее, был назначен дирижером Императорского балета. Несмотря на то что новое поприще ему было знакомо только по операм, он очень быстро освоился и сделался совершенно исключительным балетным дирижером.

Присутствуя при всех репетициях, на которых он часто сам играл на рояле, он почти весь репертуар вел без партитуры и все свое внимание мог обращать на сцену и артистов. Всю труппу он знал со школьной скамьи и безошибочно видел, какая артистка сегодня танцует слабей и ей нужно немного замедлить темп, для другой, наоборот, несколько ускорить, и все артисты тоже знали, что они могут быть спокойны: маэстро Дриго всегда выручит. При этом он был отличным музыкантом и написал ряд мелодичных балетов, не сходявших с репертуара. Если он замечал, что какая-нибудь вариация в балете не подходит артистке, он сочинял новую и дарил ее исполнительнице. Так он сочинил две замечательные вариации для Анны Павловны.

Одна – соло арфы для балета «Пахита», а другая в «Дочери фараона». Дриго так любил свое дело и был окружен такой любовью и уважением не только со стороны труппы, но и оркестра, что не хотел уступать своего места, несмотря на преклонные годы.

Во время нашего пребывания в Италии мы поехали с Анной Павловной навестить его в Падуе, где он родился и всегда жил, когда приезжал на родину отдыхать. Маленький домик, весь прикрытый громадным фиговым деревом, дававшим, по рассказам хозяина, несколько сот фунтов плодов каждый год, был полон всякими фотографиями, подношениями и разными реликвиями, напоминавшими ему его любимый Петербург, где он провел почти всю свою жизнь.

Другим дирижером, с которым Анне Павловне пришлось иметь дело в Петербурге, был известный музыкант и оперный дирижер Направник, пользовавшийся исключительным авторитетом и уважением. Анне Павловне приходилось выступать в нескольких операх, где особенно значительна балетная часть, – в «Руслане и Людмиле», «Кармен», «Демоне» и др. По

словам Анны Павловны, Направник проявлял редкое чутье и понимание танца, внимательно следя и всячески помогая исполнению.

За границей, в дягилевский «Сезон», дирижером был Николай Черепнин, профессор Петербургской консерватории и композитор многих балетов.

Впоследствии он написал для Анны Павловны три балета, приезжал в Лондон их репетировать и дирижировал на первых спектаклях.

В лондонском «Палас-театре», где Анна Павловна выступала пять летних сезонов, дирижером был талантливый англичанин мистер Финк, сам сочинивший много мелодичной популярной музыки. Он очень быстро понял, что требовала Анна Павловна, и за все эти годы у него никогда не было с ней никаких недоразумений.

Для первой поездки Анны Павловны в Америку ей требовался дирижер, и судьба свела ее с Теодором Стиром, который потом, в течение четырнадцати лет, был ее верным дирижером и спутником. Австриец по национальности, окончивший Венскую консерваторию по отделу скрипки, Смир очень молодым человеком приехал в Англию, где и остался, сначала играя в одном из симфонических оркестров, а затем в маленьком частном оркестре принца Уэльского (впоследствии короля Эдуарда VII), который очень любил музыку. Потом Смир сделался дирижером и несколько лет стоял во главе Лондонских концертов классической музыки.

Смир – хороший и серьезный музыкант, пожалуй, слишком консервативный, но он был большим и добросовестным работником. Для своего первого американского турне Анна Павловна нуждалась лишь в двух программах, которые и исполнялись все время. Смир, конечно, изучил их в совершенстве. Для следующей поездки требовались еще две программы и т. д. Таким образом, он постепенно изучил репертуар, просмотрев каждый балет по несколько десятков раз, привык к требованиям Анны Павловны и знал наизусть каждый ее танец. Я думаю, у него не было понимания танца, но он так добросовестно вникал и изучал каждый балет, что Анна Павловна могла быть с ним спокойна, и он избавлял ее от необходимости в каждом новом городе присутствовать самой на оркестровой репетиции.

В жизни Смир был в высшей степени симпатичным и деликатным человеком, любил общество, хорошо говорил, кроме английского, и по-французски, был прекрасным собеседником, а для Анны Павловны и преданным другом. Внезапная болезнь сердца положила конец его карьере. Продирижировав последний сезон в «Ковент-Гардене» и во время короткой поездки по Англии, в 1925 году он расстался с Анной Павловной. Весной 1927 года он скончался.

Когда Америка вступила в войну, Смир, находившийся в это время в Нью-Йорке, был интернирован как австриец и не мог ехать с нами в Южную Америку. Его временно заменил Александр Смоленс, очень способный музыкант, служивший раньше в бостонской «Опере». Смоленс, очень любивший и чувствовавший русскую музыку, прекрасно дирижировал балетами Чайковского и Глазунова. На его долю выпала очень трудная работа во время нашей первой поездки по Южной Америке. Оркестры в таких странах, как Коста-Рика, Эквадор, Венесуэла, оказались ниже всякой критики. Иметь с ними постоянные бесконечные репетиции при тропической жаре было настоящей пыткой, и только при его необыкновенной неустойчивости и энергии он мог справиться с этим, сам садясь за рояль, когда замечал, что оркестр начинает сбиваться, и часто подпевая, когда какой-нибудь инструмент замолкал. Казалось бы, что в таких странах публика будет более снисходительной к этикету, и Смоленс, страдая от страшной жары, которая усугублялась еще той энергией, с которой ему приходилось дирижировать оркестром, сделал себе фрак из легкой черной материи. Но как только он его надел, на следующий же день рецензенты, отмечая с большой похвалой спектакль, говорили также и о дирижере, но называя его не иначе как «Господин в люстриновом фраке». В результате с большим огорчением ему пришлось опять надеть свой настоящий фрак.

По окончании нашего английского сезона в 1925 году нам предстояла большая поездка в Южную Африку и Австралию. Познакомившись несколько лет перед этим с Люсьеном Вюрм-

сером, который дирижировал для Анны Павловны весь сезон в «Театре Елисейских полей» в Париже, мы остановились на нем, зная его как отличного музыканта и очень милого человека. Вюрмсер сделал с нами все турне 1925/26 года, а осенью 1926-го был с нами в турне по Германии. Во время этой поездки мы познакомились в Штутгарте с молодым дирижером тамошнего симфонического оркестра Ефремом Курцом.

Первый раз он дирижировал у нас в «Ковент-Гардене» в 1927 году, весной 1928-го в Париже, потом в Барселоне и сделал с нами большое турне по Австралии в 1929 году.

Воспользовавшись тем, что Баранович был свободен в течение сезона 1927/28 года, мы пригласили его, а в качестве второго дирижера – Е. Шикитанца. Крешмир Баранович оказался прекрасным музыкантом и дирижером, и мы сожалели, что должны были с ним расстаться ввиду назначения его оперным дирижером в Загреб.

Дирижировал у нас и господин Хайдн, служивший недолго в конце 1927 года и еще участвовавший в нашем восточном турне 1929 года. Хайдн был хорошим пианистом, но, когда он дирижировал, у Анны Павловны часто бывали с ним столкновения. Хайдн делал ошибку, свойственную неопытным и вместе с тем самоуверенным дирижерам, считающим, что в балете музыка играет главную роль, забывая, что музыка хотя и представляет важный элемент балета, тем не менее является лишь его составной частью, сопровождая танец. Хайдн почему-то думал, что творчество Анны Павловны должно подчиняться его палочке, а не он с оркестром обязан идти за ней, помогая выражать то, что она воплощала в своем исполнении. В конце концов пришлось с ним расстаться.

С этого момента и до смерти Анны Павловны нашим дирижером в течение двух сезонов был Шикитанц. После этих частых перемен и вследствие этого постоянных репетиций – так как необходимо было с каждым новым дирижером проходить весь репертуар, – Анна Павловна спокойно вздохнула. Е. Шикитанц понял, чего Анна Павловна хотела, и всеми силами старался ей помочь, внимательно вглядываясь в то, что она делала. Запомнив каждую мелочь, он ничего не забывал. По заведенному обычаю, после каждого спектакля Анна Павловна всегда вызывала к себе дирижера, чтоб указать ему на какие-нибудь ошибки или необходимость что-нибудь поправить для следующего спектакля. Являлся каждый вечер и Шикитанц. Но по прошествии лишь половины первого сезона Анна Павловна с улыбкой удовлетворения сказала ему, что он может не приходить, – так все идет хорошо.

Прекрасным дирижером оказался молодой и талантливый французский дирижер А. Гольдшман. Он дирижировал для Анны Павловны блестящими спектаклями в парке Багатель и Трокадеро. Он прекрасно чувствовал танец и с первого слова понимал, что от него требуется. При постоянных переменах программ ему приходилось иногда с одной репетиции вести большой симфонический оркестр.

## Глава VII

### За кулисами

Я думаю, многим видевшим Анну Павловну на сцене творящей свои образы, засыпанную цветами, редко приходила в голову мысль, как складывалась жизнь этого как будто «баловня судьбы», каким многие считали Анну Павловну, как жилось ей во время постоянных турне, при каких условиях приходилось работать.

Раньше чем перейти к дальнейшему рассказу, я должен обрисовать, хотя бы вкратце, современное положение театрального дела. Говоря о театре, я подразумеваю серьезный театр, то есть драму, комедию, оперу и балет, – иными словами, спектакли художественного характера.

Еще за время войны повсеместно стало замечаться, что публика, переживая ее бедствия, стремилась забыться и развлечься какими-нибудь легкими, веселыми зрелищами – и она, и приезжавшие с фронта на отдых войска. Серьезный театр своими спектаклями не привлекал.

По окончании войны вкус публики к легким зрелищам укрепился, а к этому прибавилось еще и другое явление: наиболее культурная публика, привыкшая и любившая серьезный театр, в силу вздорожания жизни и огромного увеличения налогов вынуждена была сократить свои расходы и почти совсем перестала ходить в театр. Новый же класс публики, разбогатевший во время войны, совершенно не интересуется искусством и ходит лишь в синема и мюзик-холл.

Это явление повторялось везде, и его не избежала даже Германия, всегда поддерживавшая театр и музыку. Приехав в Берлин впервые после войны, в 1925 году, мы были поражены упадком германского театра. В то время как прежде можно было слышать о большом успехе каких-нибудь новых значительных пьес, о появлении новых выдающихся артистов, теперь мы убедились, что ничего интересного или нового нет и публика не интересуется серьезными зрелищами. Превосходно поставленные казенные опера и драма, несмотря на все льготы, оказываемые бедной публике социалистическим правительством, наполнялись лишь на шестьдесят процентов вместимости театров, а между тем девять театров, где шли ревю с голыми женщинами, прекрасно работали.

Одновременно с этим усовершенствованный кинематограф и появление говорящих фильмов, вследствие своей дешевизны, стали все более и более отвлекать публику от серьезного театра. Охвативший мир кризис коснулся в разных степенях всех отраслей промышленности и торговли и, конечно, отразился сильнейшим образом и на театре. Говоря об этом, я не могу не упомянуть об одном странном явлении: при всеобщем вздорожании всех продуктов первой необходимости публика вынуждена платить вновь установившиеся цены, превышавшие иногда вдвое, а то и втрое довоенные цены. В большой степени возросли и цены на рабочие руки. Притом рост этих цен не останавливался в течение нескольких лет и по окончании войны. И все это бешеное повышение не коснулось лишь одного – жалованья артистов. Казалось бы, естественно: если жилище, одежда и пища артистов возросли, должно было возрасти и их жалованье, оплата труда. Но этого не случилось. Я думаю, что здесь две причины. Во-первых, цены в театрах почти не увеличились или повысились очень незначительно. Возросли они, конечно, в Париже, но не в пять раз, как упала стоимость франка. Вторая причина – отсутствие актерского союза. Артисты до сих пор не организованы и не могут бороться, как, например, объединенные музыканты, добившиеся увеличения своего жалованья вдвое, или театральные рабочие.

Кризис еще больше обострился за последние годы, и в некоторых государствах (например, в Германии) довел все театральное дело почти до катастрофического состояния. Ни инфляция, ни крайне тяжелое состояние германской казны не лишили казенных театров

весьма значительных субсидий. Помимо казенных театров, германское правительство помогало и муниципальным властям содержать свои симфонические оркестры и театры. Еще в 1929 году в Германии было пятьдесят пять оперных театров, содержащих прекрасные оркестры и оперные и драматические труппы. Конечно, эти театры, платя скромные оклады, не могли иметь выдающихся исполнителей, однако спектакли шли прекрасно в смысле и ансамбля, и музыкального исполнения.

Некоторые из этих театров давали положительно образцовые постановки. Театры эти имели определенные бюджеты, которые были рассчитаны на то, чтоб выполнить сезон, продолжавшийся восемь-девять месяцев. Кризис отозвался на сборах, нарушил эти расчеты, и театры, не имея возможности уплачивать артистам и служащим жалованье, должны были сокращать свои сезоны и закрываться раньше.

Обеднение публики вызвало необходимость понизить цены на билеты, и получилось совершенно невозможное положение. С одной стороны, декорации, костюмы, рабочие руки, музыканты, железные дороги, реклама, – одним словом, буквально все, связанное с устройством спектаклей, страшно вздорожало, а театры были вынуждены давать спектакли по удешевленным ценам. Этот вопрос об удешевлении цен был поставлен настолько серьезно, что германские муниципалитеты, сдавая нам свои театры или залы, обязывали принимать их расценку на места.

Такая дорогостоящая организация, как наша, не могла давать спектаклей по дешевым ценам, и приходилось иногда подолгу спорить с муниципалитетами, прежде чем добиться того, что мы считали минимально возможными ценами. Экономить в таком деле трудно, и для оправдания расходов был только один способ: давать как можно больше спектаклей в течение недели.

В Англии и Америке давно уже принято, что число спектаклей в неделю должно быть восемь (шесть вечерних и два утренних). В других странах за неделю обыкновенно дается шесть или семь спектаклей.

Самыми выгодными турне являются американские, так как там платят определенную недельную сумму. Зная заранее число недель, можно сделать правильный расчет всех расходов и погашений, ассигнованных на новые постановки.

Но Анна Павловна всегда уставала от этих турне, так как они продолжались безостановочно от двадцати до двадцати пяти недель, и мы должны были давать восемь спектаклей в неделю при постоянных переездах.

По сложившемуся в Америке обычаю, такие труппы, как наша, не могли оставаться более трех дней даже в больших городах, в Сан-Луисе или Питсбурге с почти миллионным населением. Громадное число городов выдерживает только один спектакль.

Последствием этого было то, что иногда в течение двух-трех недель приходилось каждый день переезжать из одного города в другой, а между тем на Анне Павловне тяжелее всего отзывались длинные переезды по железным дорогам; два-три часа было еще терпимо, но после пяти-шести часов, проведенных в вагоне, танцевать было очень трудно. Анна Павловна находила, что от тряски вагона мускулы теряют эластичность, и надо было долго работать перед спектаклем, чтобы привести их в порядок.

Другая вещь, приводившая Анну Павловну и всех артистов труппы в дурное настроение, была ранние отъезды, когда приходилось уезжать из города рано утром, чтобы успеть к спектаклю в другом городе. В таких случаях поезд уходил иногда в восемь и даже в семь часов утра, а так как все артисты после спектакля не ложатся сразу спать, то все они приходили на вокзал неотдохнувшими и злыми.

Во всех других странах наши турне устраивались за свой счет и риск, и мы имели возможность решать заранее продолжительность поездки, делать хотя бы краткие перерывы и оставаться дольше в городах. Турне по Европе были приятнее для Анны Павловны потому,

что, любя старинные города, живопись и в особенности скульптуру, Анна Павловна могла проехаться по городу, зайти в музей, осмотреть памятники.

Но больше всего Анне Павловне доставили удовольствие ее два турне – по Дальнему Востоку и Австралии, и еще ее поездки в Южную Америку. У Анны Павловны было горячее тяготение к Востоку, в особенности к Индии. Эту страну она обожала, как-то необыкновенно ее чувствовала. Нравилась природа, влекли внимание типы людей, поражала яркость костюмов, грация женщин, простодушие народа, его святая нищета. Здесь Анна Павловна чувствовала себя прекрасно и свежо, уверяла, что могла бы остаться там всю жизнь. Турне по Востоку, Австралии, Южной Америке были также значительно менее утомительными, потому что можно было оставаться на месте по несколько недель, а продолжительные переезды между городами служили отдыхом.

Но где бы турне ни происходили, образ жизни и характер работы были почти одинаковы. Задолго до начала поездки шли сборы. Заказывались новые декорации, шились костюмы и подновлялись старые, ремонтировались ящики и сундуки, которые представляли весьма важную статью.

Перевозка и доставка багажа всегда составляет большую проблему для каждой труппы, имеющей большой репертуар. При наших больших турне число багажа доходило до четырехсот мест, из них около сорока ящиков с декорациями, весивших от четырехсот до семисот фунтов каждый, много ящиков с бутафорией, около ста двадцати сундуков и корзин с костюмами и тюниками, значительное число ящиков с электрическим оборудованием, нотами, париками, обувью, а также частный багаж артистов.

При переездах на пароходах перевозка багажа значительно упрощается. При переездах же по железным дорогам серьезным вопросом является еще и экономичность передвижения, то есть вопрос, как скомбинировать перевозку багажа по более дешевому тарифу.

Следующая задача – это доставка с железной дороги в театр: тут опять нужно экономить, так как перевозка на грузовых автомобилях – вещь очень дорогая, и надо устроить так, что по прибытии багажного вагона в данный город его открывают и сразу же отбирают то, что именно нужно для ближайшего спектакля.

Все это было налажено и в общем шло хорошо, но все-таки случалось, что перед самым спектаклем происходила какая-либо перемена, и тогда нужно было спешно посылать людей на станцию разыскивать наш вагон и в темноте, лишь с помощью карманных фонарей, нужный сундук.

Организуя большие турне по Европе, мы, для упрощения всех этих вопросов, решили иметь свои собственные грузовые автомобили и приобрели большой и сильный автомобиль, к которому прицеплялся второй вагон такого же размера.

При коротких переездах эта система была практична, но при больших нередко происходили недоразумения: наш тяжело нагруженный автомобиль мог делать максимум двадцать километров в час, так что при расстояниях в сто пятьдесят – двести километров он должен был выезжать сейчас же после окончания спектакля и ехать всю ночь, и не раз случалось, что он застревал в дороге благодаря снегу или туману и приходил в последнюю минуту. После двух сезонов мы отказались от этого новшества и опять вернулись к железной дороге.

Выезжали мы в составе около сорока пяти – сорока семи человек, иногда больше: самая труппа – тридцать два – тридцать три человека, четыре заведующих гардеробом, парикмахер, машинист, электротехник (семь человек – все русские), дирижер (иногда два), три солиста оркестра, я и мой секретарь.

Турне было, конечно, организовано задолго вперед, все города расписаны по числам до выезда, так что артисты получали отпечатанный лист с расписанием, по числам, городов, с указанием числа спектаклей в каждом, названия театра и адресами отелей.



В первый город мы приезжали обыкновенно дня за три, чтоб окончательно срепетировать и наладить все. Для Анны Павловны приезд в каждый город начинался с неизбежной встречи на вокзале. При больших переездах, происходивших большей частью ночью, мы прибывали в новый город утром, в восемь или девять часов, а иногда и раньше, и вот часто невыспавшейся, утомленной Анне Павловне приходилось выходить из вагона, принимать представителей от города, от местных обществ, депутации от артистов и школ и, наконец, позировать перед дюжиной, а иногда и больше фотографов, не говоря уже о двух или трех кинематографических камерах. Все это происходило при громадном стечении любопытной публики.

Почти всегда наблюдалась одна и та же картина: близкие к Анне Павловне лица, артисты или ее представители, в момент фотографической съемки оттирались от нее, Анну Павловну окружали какие-то совершенно посторонние личности, страдавшие, очевидно, непреодолимым желанием появиться в местных газетах снятыми рядом с артисткой. Покончив со встречей на вокзале, мы приезжали в отель, где Анну Павловну ждали интервьюеры и происходил общий разговор на разные темы, продолжавшийся около часа. Главные газеты просили дать их представителю еще отдельную беседу.

Анна Павловна не любила интервью: в огромном большинстве случаев ей задавали вопросы неинтересные и банальные. Мне всегда приходилось присутствовать при этом, так как Анна Павловна боялась оставаться одна, чтоб не сказать чего-нибудь ненужного.

Не раз случалось, что ответы надо было давать очень политично, чтоб не оказаться потом в неудобном положении, а, по своей натуре очень искренняя и прямая, Анна Павловна не любила «вилять» – как она говорила. Но бывало, что интервьюер оказывался человеком любящим и понимающим искусство, подготовившимся к разговору, задававшим интересные для Анны Павловны вопросы, и тогда она увлекалась, высказывала свои мысли, говорила о своих планах, о современных течениях в искусстве и т. д. К сожалению, это случалось редко, – в большинстве случаев интервьюеры ограничивались вопросами, как ей нравится город, откуда она приехала, правда ли, что она изнашивает в год десять тысяч пар башмаков, и все кончалось неизбежным вопросом:

– Что Анна Павловна думает о фокстроте?

Часто интервьюеры, в особенности в Америке, кончая свой разговор, просили рассказать какой-нибудь смешной эпизод.

Этого Анна Павловна терпеть не могла и всегда холодно отвечала на такие просьбы, что ее искусство, к которому она относится с глубоким уважением, не дает тем для веселых историй или анекдотов.

Закончив интервью, Анна Павловна уходила к себе разобраться в вещах и отдохнуть, а я ехал в театр, где меня ждала театральная администрация, дирижер, балетмейстер и наши служащие. Нужно было назначить репетицию, оркестровую и балетную, распределить уборные и прочее.

Самым важным вопросом было всегда состояние пола на сцене и качество местного оркестра. Состояние пола важно, конечно, для танцев. Для оперы или драмы, где люди только ходят, оно не имеет значения, а так как приезд балета является всегда редким исключением, – целый год идут оперы или драматические спектакли, – то о состоянии пола никто не заботится, и часто он оказывается в ужасном состоянии: разошедшимся от старости, с огромными щелями или сделанным из плохих досок и с буграми и выемками.

Приехав в Милан, мы нашли пол в таком виде, что сразу стало ясно: танцевать на нем нельзя. Пришлось сейчас же ехать на фабрику линолеума, выбрать там очень толстый, подходящего цвета, и покрыть им всю сцену. Это, конечно, предохраняло от возможности попасть в щель, зацепиться за неровность, но Анна Павловна жаловалась, что линолеум отнимает у исполнения его отчетливость. Покрывание сцены линолеумом, строгание досок и прочее возможно было тогда, когда до спектакля оставалось два или хотя бы один день. Но, приезжая

в день спектакля, можно было делать лишь самые незначительные поправки, забивая рейки в щели, покрывая жестью места, где получились углубления (выбоины), и застилая все это имевшимся у нас полотняным ковром. Часто же приходилось ограничиваться только отметкой мелом наиболее опасных мест: Анна Павловна должна была по возможности их избегать. Раз я попробовал заказать в Америке портативный пол, состоящий из деревянных пригнанных планок, плотно прикрепленных к сукну. Он перевозился свернутым в рулон, стелился на сцене, и получалась идеально гладкая поверхность. Но Анна Павловна не могла на ней танцевать: при этом терялось ощущение пола. Само собой разумеется, что для Анны Павловны пол имел громадное значение, и больно было смотреть на нее, как она мучилась, испытывая иногда просто физическую боль, вынужденная думать, куда ступить, и все время быть настороже, когда нужно было душой и сердцем творить те образы, которые должны были запечатлеться у публики. Ведь люди приезжали иной раз за двести и триста миль, как это часто бывало в Южной Африке, Новой Зеландии и даже Северной Америке.

Несмотря на все принимаемые меры предосторожности, все-таки случилось раз в Индии, что доска, на которую Анна Павловна в тот момент ступила, сломалась под ней. К счастью, туго натянутый ковер не дал ей провалиться.

Кроме того, большую роль играл и размер сцены. За исключением сравнительно хороших театров в Египте, хорошего нового театра в Калькутте и прекрасных больших театров в Австралии, на всем Востоке театры очень неудобны, малы и плохо оборудованы. Наши декорации были сделаны для больших театров, и войти с ними в такие театрики без больших затруднений было невозможно. Приходилось загигать их по бокам, подворачивать сверху, мять и портить. В результате эффект декорации пропадал, что, впрочем, не очень трогало мало избалованную публику. Зато все эти ухищрения еще больше сокращали и без того маленькую сцену, так что буквально не было места для танцев, в особенности если балет шел в пышных костюмах.

Когда у нас первый раз шел в Лондоне балет «Дон Кихот», нужны были лошадь и осел. Приведенный ослик был чудесный, но лошадь, кофейной масти, производила впечатление слишком нарядной и откормленной. Горю помог работавший в театре художник-декоратор. Поступил он просто: нарисовал такие выдающиеся ребра и придал лошади такой несчастный вид, что через день после первого спектакля на сцену явился инспектор от Общества покровительства животным и предъявил нам полученное Обществом письмо, где какая-то сердобольная дама рассказывала, что на нашем спектакле она с негодованием увидела, в каком ужасном виде мы содержим лошадь. Но, увидев нашего коня без грима, инспектор остался вполне удовлетворенным. Неприятная возня была в том, что этот грим приходилось делать каждый спектакль: хозяин лошади не соглашался ехать на ней домой в таком виде.

Во время наших турне по Северной Америке у нас бывало много таких курьезов с ослом и лошадью. Несмотря на то, что местному менеджеру задолго до нашего приезда посылались письма с пояснениями, что для такого-то спектакля необходимы лошадь и осел, очень часто в день спектакля менеджер приходил объяснять, что в городе не нашлось ни одного осла и единственная надежда только на местный Зоологический сад. Иногда дирекция Зоологического сада входила в наше положение и отпускала нам осла, взамен нескольких билетов на спектакль. Но такие ослы, совсем не привыкшие, чтоб на них ездили, брыкались и отказывались выходить на сцену и причиняли всякие неудобства. Случалось, что Санчо Пансе приходилось выходить пешком. В одном из городов, где осла не удалось достать, местный бутафор предложил заменить его маленьким пони.

– Ну а как же с ушами? – спросили мы его.

– А я ему надену чехлы на уши в виде ослиных ушей, – ответил бутафор.

– А как же быть с хвостом?

На это его изобретательности не хватило, и Санчо Пансе пришлось выходить без осла.

С лошадьми тоже бывали недоразумения. В большинстве случаев приводили лошадей, совершенно не подходивших под понятие Росинанта. Примером в этом отношении был белый конь, приготовленный для нас в Кливленде. Он был колоссальных размеров и такой ширины, что бедный Дон Кихот с трудом мог обхватить его ногами. Когда я любопытствовал узнать, что этот конь делает в своей частной жизни, хозяин его с гордостью сказал, что он уже двадцать два года развозит молоко по Кливленду. Удивительно еще, что у нас не было серьезных недоразумений: ведь и лошадь, и осел везде, за исключением Лондона и Нью-Йорка, были, в сущности, дебютантами, конечно, никогда до этого не выходили на подмостки, и с их стороны нужен был большой запас благоразумия и выдержки, чтоб не испугаться залитой электричеством сцены, прожекторов, оркестра, массы людей в каких-то странных костюмах и, наконец, темного пространства зала, из которого несется гром аплодисментов. Но раз или два лошадь под Дон Кихотом начала волноваться, и рыцарь должен был слезть и поскорее отправить Росинанта за кулисы.

Вероятно, не все американские критики были знакомы с содержанием «Дон Кихота», потому что в одном из городов местный рецензент, очень расхваливший весь спектакль, удивлялся, что дирекция не позаботилась достать для Дон Кихота надлежащего коня.

«Естественно, – объяснял критик, – что у такого рыцаря, как Дон Кихот, должен быть отличный конь, а не то жалкое подобие, которое ему дала дирекция».

Однажды мы были свидетелями такого эпизода. В тот сезон Анна Павловна делала турне со своей труппой и бостонской «Оперой» по Северной Америке, и мы давали смешанные спектакли. В городе Далласе (штат Техас) первой шла опера «Паяцы», а вторым был поставлен балет. Для этой оперы, как известно, нужен осел, запряженный в повозку, на которой герой пьесы выезжает на площадь маленького городка, где происходит действие. Осла добыли. Сцена громадного «аудитория», где происходил спектакль, была всего на десять или двенадцать ступеней выше улицы, но осел ни за что не хотел подыматься, хотя ему и настлали доски. В конце концов его обвязали веревками, втащили на сцену, впрягли. Но когда настал момент выезжать на сцену и Зенателло, игравший роль паяца, влез на повозку, осел заупрямился. Его толкали, тянули, били – ничего не помогало. Пропустить момент начала арии было нельзя, и хористы выпихнули на сцену повозку с ослом. Но и тут, вместо того чтоб везти, осел уперся всеми четырьмя ногами, – выезд произвел самое комическое впечатление. Наконец опера кончилась, осла выпрягли, и хозяин его, громадный ковбой, должен был его увести. Но, подойдя к лестнице, осел решительно отказался спускаться. Не действовали ни побои, ни лакомства, а так как режиссер требовал, чтоб осел удалился со сцены до начала балета, то ковбой с проклятиями решился на героическое средство: он присел, поднял себе на плечи передние ноги осла и, взвалив его на спину, с большим напряжением спустился по лестнице. Осел был большой и, должно быть, страшно тяжелый.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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