

Мизе АИЕТА



ВСЕЛЕННАЯ
РУССКОГО
БАЛЕТА

Илзе Лиена
Вселенная русского балета
Серия «Большой балет»

indd предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=48860677
Илзе Лиена Вселенная русского балета:
ISBN 978-5-17-113729-8

Аннотация

В своей новой книге «Вселенная русского балета» Илзе Лиена – балерина, актриса театра и кино, президент Благотворительного фонда – представляет таких ярчайших звезд балетного искусства как: Вера Каралли, Галина Уланова, Ольга Лепешинская, Наталия Дудинская, Касьян Голейзовский, Морис Бежар, Николай Цискаридзе... Это увлекательный рассказ о творческих судьбах выдающихся балерин, танцовщиков и хореографов классического танца, о тех, кто до сих пор олицетворяет собой гордость не только русского, но и мирового балета, чей гений подарил нам лучшие постановки.

Содержание

Предисловие	5
Балерины	7
Вера Каралли	7
Елизавета Гердт	28
Екатерина Гейденрейх	46
Конец ознакомительного фрагмента.	52

Илзе Лиєпа

Вселенная русского балета

Исключительные права на публикацию книги на русском языке принадлежат ООО «Издательство АСТ». Любое использование материала данной книги, полностью или частично, без разрешения правообладателя запрещается.

Издательство благодарит Илзе Лиєпа за предоставленные фотографии из личного архива, а также фотографов Алексея Бражникова, Михаила Королева, Валерию Комиссарову и Михаила Логвинова.

Фотоматериалы предоставлены ФГУП МИА «Россия сегодня» и ООО «Восток-Медиа» (F 041601 fine art images/Vostock Photo)

Серия «Большой балет»

© И. М. Лиєпа, 2019

© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2020

* * *

Предисловие

Дорогие друзья!

Я счастлива, что первая книга «Мой балет» имела такой успех и большой общественный резонанс. Рада, что она пришлась по душе широкому читателю: профессионалам и любителям, подрастающему поколению и солидным знатокам балетного искусства.

Мои книги не претендуют на особое место в истории балета, но это мой личный взгляд на то пространство, в котором я и моя семья живем уже третье поколение.

Я хочу еще раз выразить свою глубокую благодарность радио «Орфей» и лично Ирине Герасимовой, которая сподвигла меня войти в этот удивительный мир радио-балета, открыть для самой себя много нового и интересного и сделать эти истории о выдающихся личностях и классических постановках увлекательными для всех, кто искренне любит балет.

Я также очень признательна замечательному режиссеру моих программ Виктору Енченко, редактору Алексею Исайчеву, моему прекрасному другу и помощнице Наталии Яковлевой и редактору радио «Орфей» Инне Шевелевой.

И, наконец, мой низкий поклон Издательству за то, что вы популяризируете волшебный мир балета. Читайте! Любите балет!

Ваши Илзе Лиена.

Балерины

Вера Каралли (1889–1972)

Она была женщиной невероятной красоты и одаренной личностью, но ее почти не помнят. Ее долгая-долгая жизнь похожа на приключенческий авантюрный роман.

Вера Каралли... Это имя звучит экзотично и терпко, как аромат необыкновенного цветка. И сама она была такой же экзотичной. За восемьдесят три года в ее жизни было все: балет, кинематограф, увлеченность Собиновым – незабвенным, блистательным тенором, была история, связанная с убийством Распутина, где ей тоже пришлось сыграть определенную роль, и это наложило отпечаток на всю ее последующую жизнь. Но самое главное – она была настоящей артисткой: ее любила публика, ею был увлечен главный хореограф ее жизни – Александр Горский. Московский балет может гордиться тем, что в его истории был период, когда на сцене царила Вера Каралли.

В ее происхождении много неясного, но, говорят, предки Каралли были греками. Даже на черно-белых фотографиях видно, что Вера – смуглая, черты лица удивительно правиль-

ные и тонкие, огромные, в пол-лица, глаза, темные волосы – роковая женщина. И тонкая, как стебелек, необыкновенно грациозная.

Вера Каралли родилась в артистической семье в 1889 году. Отец – режиссер ярославского театра, антрепренер, а мать – драматическая актриса. Есть версия, что Вера была незаконнорожденной дочерью греческого консула и ее воспитали приемные родители. Но эту версию ничто не подтверждает.

С самого рождения Верочка была ребенком необыкновенным и, конечно, ребенком кулис. Она росла в театре, и ей нравилось все. Часто наряжаясь в экзотические костюмы, она смотрела на себя в зеркало и пробовала позы. Быть может, уже тогда она изучала себя – изучала до мельчайших подробностей, потому что потом каждый поворот головы на сцене или в кино будет значительным.

В семье Вера была любимицей, ее баловали. Родители собрали для нее детскую иллюстрированную библиотеку из популярного тогда журнала «Нива». Когда девочке исполнилось десять лет, ее отвели на просмотр в театральное училище на Неглинную улицу в Москве (в этом возрасте и тогда, и в наши дни проходит набор детей в хореографическое училище). Несмотря на то что у Веры был серьезный изъян – искривление позвоночника, она прошла отбор. На вступительных экзаменах ее отметил директор Императорских театров Владимир Теляковский.

Позвоночный недуг мучил Веру Каралли всю жизнь, и она делала специальную гимнастику. Иногда ей приходилось прерывать учебный процесс, уезжать к отцу в Ярославль и там проходить курс лечения. Иногда ее туго перебинтовывали, и она лежала неподвижно несколько часов. Встал вопрос – не перевести ли девочку в драматический класс? Яркая внешность, прелестная фигура... Но Вера однозначно сказала: «Нет! Ни за что!» Балет захватил всю ее душу и стал самым главным в ее жизни.

Свидетельств об ученических годах Веры Каралли практически нет, но есть самое главное воспоминание – о том, что она была любимой ученицей Александра Горского. Это имя для московского балета – особенное (отмечу, что похоронен он на Ваганьковском кладбище рядом с моим отцом – Марисом Лиепой). Александр Горский был для московского балета тем же, чем для петербургского был Мариус Петипа. Своим творчеством, своей самоотверженностью и любовью к балетному искусству Горский заложил основы, которые потом сформировали понятие «московская балетная школа». До сих пор возникает вопрос, чем отличается московская школа от петербургской. По сути – они выходят из одного корня, но при этом у них есть большие различия, и именно Горский заложил традиции артистичной московской исполнительской манеры.

В Москву Горский приехал из Петербурга. Прекрасный балетмейстер поставил за время работы в Большом теат-

ре больше двадцати спектаклей. Самый известный из них – «*Дон Кихот*», в наше время он идет в разнообразных редакциях почти на всех балетных сценах. Наверное, это один из самых любимых, радостных, удивительно оптимистичных балетов. При всей своей занятости – руководство балетной труппой театра и активная постановочная деятельность – Горский находил возможность преподавать в хореографическом училище. Хорошо, что все было рядом и не требовалось тратить время на дорогу: Большой театр, и в двух шагах, на Неглинной, – хореографическое училище. Для учеников это тоже было очень важно: они могли наблюдать за работой настоящих артистов в театре. Но и артисты часто приходили в училище, чтобы репетировать в балетных залах. Такое единение школы и театра, безусловно, было важным и положительно сказывалось на воспитании подрастающего балетного поколения.

Горский, будучи человеком тонкого вкуса, всегда обращал внимание на красивых учеников и учениц. Для него сцена и красота были понятиями одного ряда. Конечно же, он не мог не заметить красивую ученицу Веру Каралли, и она стала его любимицей. Как только она научилась азам, он занимал ее во всех балетах, где участвовали маленькие балерины. Обыватели судачили о том, что это не просто интерес педагога к ученице, мол, есть еще и личная симпатия. Но почему нет? Почему увлеченность не может быть прекрасной, одухотворенной? Да, Горский увлекся сначала Каралли-уче-

ницей, потом – юной балериной, и эту увлеченность пронес через всю жизнь. Точнее, они пронесли: обоюдный интерес стал для них большой творческой находкой.

После окончания училища Веру Каралли зачислили в Большой театр. Судьба была благосклонна к ней, и Вера «перепрыгнула» через кордебалет, что случалось крайне редко. Она сразу получила звание «корифейки» – балерины, которая имеет возможность исполнять небольшие афишные партии или участвовать в бесконечных балетных «двойках» и «тройках».

В первый же сезон, в 1907 году, Каралли станцевала главную партию в *«Лебедином озере»*. Ей было 17 лет. Конечно, этого бы не случилось, если бы в нее не верил главный балетмейстер и художественный руководитель Александр Горский. Критика отмечала, что юной балерине не вполне удалось справиться со всеми сложностями этой партии. Тем не менее известный критик Андрей Левинсон на ее дебют написал: «Она танцевала свою красоту. Каждый танец ее был рассказом прекрасного тела о себе самой. Шедевром была она сама, и не важно, как она танцевала». Получить такой отзыв в самом начале пути от маститого критика – дорогого стоило. Любопытно, что Левинсон с первой рецензии угадал суть дарования Веры Каралли. Красота, граничащая с экзотичностью, была настолько совершенной, что становилась основой ее ролей. Но помимо красоты была и большая работа самой артистки. В ней была индивидуальность, изю-

минка – и именно эту изюминку ценил в ней Горский: ценил и доверял танцевать во многих своих спектаклях.

На фотографиях мы видим невероятной красоты балерину. Ее позы очень точны, а жесты и положение рук немного недосказаны, как будто фотографу удалось поймать неуловимое. В те годы, чтобы сделать фотографию, требовалось застыть в одной позе и простоять достаточно долго. Вера, однако, умела эффектно встать, знала, как повернуть голову, чтобы получилось выразительно. Она чувствовала позу и была неотразима в адажио. Ей повезло: уже в первый сезон сложился удачный дуэт с танцовщиком Большого театра Михаилом Мордкиным. Как партнер он был для нее незаменим – его надежные руки поправляли и недостаток техники, и некие несовершенства. Но Вера Каралли умела буквально петь телом: все отмечали, что у нее невероятно пластичный корпус и очень красивые руки. Наверное, в наше время она бы идеально подошла к хореографии такого мастера, как Фредерик Аштон, или была бы потрясающей в *«Даме с камелиями»* Джона Ноймайера, где не требуется особое техническое совершенство, но должна быть совершенная пластика и выразительность всего тела, есть драматургия, есть актерская игра.

В начале ее карьеры произошло еще одно интересное событие. Дело в том, что в то время каждая пачка состояла не менее чем из семи слоев накрахмаленной марли и сверху была покрыта тюником. Легкой и тоненькой Вере Каралли

ли такой костюм был тяжеловат. Но изменить что-то в Императорском театре – немыслимая революция. Стоит вспомнить историю всемогущей Матильды Феликсовны Кшесинской, когда она рискнула внести изменения в костюм, и директор Императорских театров Всеволожский сделал ей выговор. Всесильная Кшесинская воспользовалась своими связями, выговор был снят, а Всеволожский подал в отставку. Спустя несколько лет подобная ситуация повторилась в Москве с Верой Каралли. Благодаря благосклонности Александра Горского, который вступился за балерину, Каралли получила возможность сделать сценические костюмы другими. Она отказалась от длинных юбок, и все было перешито по ее вкусу.

После первого успешного сезона в Большом театре молодая балерина одну за другой стала получать партии: она танцевала в балетах *«Дон Кихот»*, *«Дочь фараона»*, *«Жизель»*, *«Тиетная предосторожность»* и, наконец, в *«Спящей красавице»* и *«Раймонде»*. Балеты очень сложные, и ради обожаемой Веры хореограф упростил текст некоторых партий. Опять невероятное событие – в Петербурге это было бы невозможно. Но удаленность от двора и благосклонность главного балетмейстера давали Каралли возможность танцевать упрощенные партии. Горский поменял хореографию, но не только чтобы облегчить любимой танцовщице исполнение сложных партий, но и потому, что ценил в Каралли актерский драматический дар и понимал, что ее существо-

вание на сцене – важнее технических элементов. Однажды Каралли попросила научить ее делать фуэте, на что Горский сказал: «Я готовлю артистку, а не циркачку».

Творческое общение балерины и хореографа длилось многие годы. В школе, потом четырнадцать лет в театре, где Каралли ежедневно посещала класс Александра Горского, репетировала и танцевала в его балетах. Эта совместная работа позволила Каралли утверждать: «Никто не знал его так, как я. Кроме меня никто так точно не мог воплотить его замыслов».

Несмотря на то что балерину постоянно упрекали в слабой технике и недостаточной подготовке, критики всегда хвалили ее за актерское мастерство, за личный глубокий подход к каждой роли, за невероятную музыкальность и пластику. А сам Горский придавал особое значение актерскому рисунку. Возможно, из этого взгляда хореографа на балетное искусство и зародилось то, что потом стало московской исполнительской школой, в которой на первое место выходит драматургия роли. Блистательные звезды московской балетной сцены могли позволить себе смазанные, порой не очень точные остановки после вариаций, но в таких остановках был шарм и непередаваемая актерская сущность.

Можно сказать, что Вера Каралли была истинно московской балериной: в ее исполнении драматическая игра всегда теснила танец. Например, в «*Жизели*» во время сцены сумасшествия она громко, в голос хохотала. Балерина будто сде-

лала скачок из начала XX века в век XXI, когда в балетном спектакле возможно все – голос, разговор, пение. Уже тогда она позволила себе нововведения, и это был ее личный прорыв, личное открытие, которое имело невероятное воздействие на публику. Зрителям становилось жутко от ее хохота. Директору Императорских театров Теляковскому тоже было жутко от натуралистической игры Каралли, и он попросил ее отменить этот пассаж. Но и без него Каралли была одной из лучших исполнительниц этой знаковой партии в Большом театре в начале XX века.

Карьера Каралли развивалась стремительно, несмотря на то что на сцене в те годы царила Екатерина Васильевна Гельцер – блистательная балерина, оснащенная техникой и шармом, одним словом – балерина ассюлюта. Гельцер будто и не заметила прихода новых артисток, хотя вместе с Каралли на сцену вышли Софья Федорова, Вера Мосолова, Александра Балдина, яркие звездочки. Свой первый сезон в театре Вера Каралли закончила как солистка, и это был стремительный подъем по карьерной лестнице.

С самого начала службы в театре Каралли стала героиней светской хроники – такая красавица не могла остаться незамеченной. Как-то за кулисами на опере Делиба «Лакмэ», где она танцевала балетную партию, Каралли разговорилась с Леонидом Собиновым. Собинов – неординарный красавец с дивным голосом и невероятной популярностью, перед которым поклонницы выстилали красную ковровую дорожку

от служебного входа в театр до его экипажа, певец, гастрولي которого в Ла Скала или Парижской опере были расписаны на годы вперед. Им нельзя было не заинтересоваться, и Каралли осталась слушать оперу до конца. А вскоре получила приглашение на «Евгения Онегина», где Собинов исполнял Ленского и были стихи, которые звучали признанием:

Той, которая всегда так пленительно смеется.

Той, к которой иногда мое сердце так и рвется.

Словом, Собинов потерял голову.

Это было началом их отношений, несмотря на то что Собинов был женат на актрисе Малого театра Елизавете Садовской, сестре знаменитого актера Прова Садовского, и это был не первый его брак. Он оставил семью и начал жить с Верой одним домом: домом, где постоянно велись разговоры о творчестве. Там бывали многие деятели искусства, бывал и Рахманинов.

Собинов брал Каралли в свои турне. Вместе они были в продолжительной поездке по северу Италии, включавшую стажировку в Ла Скала, потом поехали на морские купания в Биаррице. Когда выпадала возможность, Вера Каралли танцевала перед выступлениями Собинова. Удивительно, но почти всегда она исполняла миниатюру «Умиравший лебедь» на музыку Камилля Сен-Санса – ту самую, которую Михаил Фокин поставил для Анны Павловой и которая стала ее

визитной карточкой. В то время не существовало закона об авторских правах, и зачастую каждый, кто увидел понравившийся номер или даже балет, мог перенести его по памяти на другую сцену. Так случилось и с *«Лебедем»*. Никакого первенства или эксклюзива за Фокиным и Павловой закреплено не было, и очень многие после того, как Павлова станцевала своего *«Лебедя»*, пытались его повторить. Но... не у всех это получалось.

Увидев *«Лебедя»*, Каралли в буквальном смысле заболела этой миниатюрой и захотела ее станцевать в собственной интерпретации. И это был совершенно другой номер – далекий от замысла Фокина и от исполнения Павловой. Вот отзывы о том, как танцевала *«Лебедя»* Каралли: «Она вся – трепет, тревожный ветер. Воздушная фигура, чудесные руки, почти касающиеся земли, потухшие агатовые глаза... Чеканный танец глубоко волнует»; «В сравнении с исполнением госпожой Каралли, “Лебедь” госпожи Павловой выглядит грустной прекрасной чайкой». Не умаляя гения Анны Павловой, думаю, что именно Каралли открыла путь будущим балеринам к этой миниатюре, показав, что *«Лебедя»* можно танцевать по-своему: найти свой образ и создать свою хореографию.

Итак, сопровождая Собинова в его турне, Каралли танцевала *«Умирающего лебедя»*. Самым продолжительным было путешествие по России: Ростов, Новороссийск, Харьков, Киев, затем Сибирь и Забайкалье, были даже в Хабаровске.

По завершении турне Собинова Каралли вернулась в театр и в 1909 году получила волнующее для нее предложение от Сергея Павловича Дягилева – участвовать в первых «Русских сезонах» в Париже. Вместе с партнером Михаилом Мордкиным они танцевали в концертных программах наравне с Анной Павловой, Тамарой Карсавиной, Вацлавом Нижинским. Там же Вера Каралли исполнила партию Мадлен и Армиды в балете «*Павильон Армиды*», в основе которого лежала новелла французского писателя Теофиля Готье «Омфала». Соперничество с петербургскими звездами было очень серьезным, но она не потерялась.

Ко всем ее пробам и экспериментам Александр Горский относился очень ревностно. В наше время такая ревность привела бы скорее к тому, что художественный руководитель обделил бы балерину новыми работами, но в истории Каралли и Горского произошло совершенно обратное. Конечно, Горский ревновал Веру к Дягилеву и, пытаясь вернуть ее, предложил очень интересные партии в своих балетах в Москве. Она действительно вернулась и станцевала в постановках Горского «*Саламбо*», «*Шубертиана*», а потом и Пятую симфонию Глазунова. К тому времени московская примадонна Екатерина Васильевна Гельцер была уже в возрасте, и ее репертуар должен был перейти к молодым балеринам. А Каралли по-прежнему была любима публикой и любима критикой. Никто не мог остаться равнодушным, увидев этот бесподобный внешний облик, эту невероятную, выдающуюся

ся (как говорили все) актерскую игру. Сама Каралли называла свои сценические работы «Танцами настроения»: «Не ждите от меня головокружительных пассажей и фуэте. Мое сильное место – драматургия и переживания».

Сезон 1910 года открылся в Большом театре балетом «*Лебединое озеро*». На сцене – Вера Каралли. Известный балетный критик Плещеев, приехавший из Петербурга на открытие сезона, писал: «Балерина набрала в техническом плане, ее грация, округлые руки выше всяких похвал. А в исполнении всегда – одухотворенность. Одним словом, красота поз, выразительность – вот что ценно, и поэтому мы любим госпожу Каралли». Возможно, это как раз то, что сегодня мы теряем в современном балете, с грустью теряем... Именно поэтому хочется иногда возвращаться к воспоминаниям о балеринах, которые танцевали на сцене до нас, чтобы напомнить о том, каким был балет в начале XX века, и не потерять достижения этого балета.

Тысяча девятьсот одиннадцатый год Каралли и Собинов встретили в Петербурге, где Всеволод Мейерхольд поставил на выдающегося певца оперу «Орфей». Это был настоящий триумф лирического тенора: говорили, что это – «оживший Орфей», Собинова так и называли – «Орфей русской сцены». Но отношения между тенором и балериной изменились – они все больше времени проводили отдельно друг от друга. На заре их отношений Каралли мечтала о семье, она готова была даже на время оставить сцену – ей хотелось на-

стоящего семейного тепла, детей. На склоне лет она признается, что ждала ребенка от Собинова, но он решил иначе – отвез ее к врачу. Приговор был страшным: у Веры Каралли никогда не будет детей. Этого она не смогла ему простить. А вскоре узнала о том, что ее многолетний поклонник женился на сестре знаменитого скульптора Веры Мухиной. Каралли осталась одна...

Четырнадцатый год принес неожиданный поворот судьбы: красавица-балерина получила приглашение на съемочную площадку. Это был год всплеска интереса к кинематографу, и, конечно, все было интригующе и увлекательно. Скорее всего, предложение получил Горский как хореограф – поставить танец для очередного фильма, и в качестве исполнительницы он взял свою любимицу – Каралли. Требовалось исполнить испанский танец с перестукиванием каблучков и эффектными падениями на руки партнера. Но Вера Каралли, попав на съемочную площадку, да еще и увидев фильм с участием шведской актрисы Асты Нильсон, который произвел на нее огромное впечатление, так увлеклась этим видом искусства, что захотела попробовать себя в качестве актрисы кино. С этой идеей она обратилась к Александру Ханжонкову, который безостановочно снимал и крутил фильмы в принадлежавшем ему Московском синематографе. В то время с Ханжонковым работал художник Евгений Бауэр. Именно он сразу же оценил невероятные для синематографа возможности молодой балерины: ее отрешенный взгляд перед каме-

рой, который буквально завораживал, изысканные черты лица, прекрасную фигуру, умение владеть телом, выразительные жесты. Она была создана для кино. Успех пришел сразу и был ошеломительным. Двери киностудии Ханжонкова распахнулись перед ней.

Дебют Каралли в кино состоялся в 1914 году в драме с интригующим названием «Ты помнишь ли?»; партнером был Иван Мозжухин. Фильмы следовали один за другим, и все это происходило несмотря на то, что в те годы дирекция Императорских театров по требованию Николая II запрещала артисткам участвовать в киносъемках, в показах одежды и работать в фотоателье. Но для Веры Каралли, так же как и на заре ее балетной карьеры (когда она облегчила балетный костюм), опять сделали исключение. С одной стороны, ей помогала удаленность от императорского Петербурга, а с другой – еще одно обстоятельство: она познакомилась с племянником императора, великим князем Дмитрием Павловичем. Словом, через год с участием уже киноактрисы Веры Каралли вышло целых восемь картин режиссера Петра Чардынина. Названия – невероятные: «Злая ночь», «Хризантемы»...

Часто на экране Вера Каралли танцевала. Как не использовать это блистательное качество артистки? Например, в фильме «Любовь статского советника» она играла танцовщицу Лолу. По сюжету фильма «Умиравший лебедь» героиня Веры Каралли – Гизелла – выступала на сцене с одноименным танцевальным номером, где ее увидел художник-маньяк

Глинский, мечтавший написать портрет роковой красавицы. Влюбленный в Гизеллу художник, узнав, что она любит другого, убивает девушку.

В немом кино Каралли создала более тридцати ролей и стала одной из самых популярных и высокооплачиваемых исполнительниц. Она даже исполнила роль Наташи Ростовской в одноименной кинокартине. Тогда за ней охотились сразу несколько киностудий, которые предлагали контракты один заманчивее другого. Но предприимчивый Ханжонков подписал с ней эксклюзивный контракт, и она работала только в его проектах.

Красавица-балерина, а теперь и киноактриса снова влюблена. Ее избранником стал великий князь Дмитрий Павлович. Он был хорош собой и ценил талантливых женщин из мира искусства, она же – немыслимая красавица из этого мира. Встретившись в Павловске на обеде у подруги Каралли, они поняли, что хотят быть вместе. Он говорил: «В свободное время я приезжал к ней в Москву, мы совершали конные прогулки, обедали в любимом ресторане». Она вспоминала: «Наша связь была удивительной гармонией душевного мира. С Дмитрием я была такой, какая я есть».

В 1916 году ей вдруг показалось, что он охладил к ней. Но вскоре выяснилось, что это совсем не так: просто он был погружен в подготовку очень важного и ответственного события, которым стало убийство Распутина. Дмитрий Павлович вместе с Феликсом Юсуповым обдумывал план этого собы-

тия. И тогда случилось невероятное – Вера Каралли, балерина, стала участницей этой драмы: Дмитрий Павлович посвятил Веру в планы убийства и просил ее помочь. Она написала анонимное письмо Распутину с просьбой о тайной встрече. Ее письмо наряду с другими обстоятельствами стало одним из звеньев длинной цепочки причин, по которым Распутин в тот декабрьский вечер 1916 года пришел в Юсуповский дворец. А накануне балерина Вера Каралли давала сольный вечер в Петербурге, и это стало ее последним выступлением в России. В ту роковую ночь в Юсуповском дворце была Вера и еще одна женщина, о которой никто из мужчин, участников этой трагедии, не обмолвился. Как бы там ни было, над Каралли стали сгущаться тучи. Ее больше не снимали, она почти не танцевала. Что делать? С сольными программами она поехала в провинцию и там узнала о революции. Из Одессы на пароходе Вера перебралась в Стамбул, оттуда – в Европу. В России ее следы практически затерялись. Так одна роковая ночь абсолютно изменила жизнь балерины.

После 1918 года в России распространился слух о смерти Каралли. Критик Андрей Левинсон даже написал некролог, в котором воспевал ее. Это было подведение итогов ее творчества, ее жизни, ее работы в России. Он снова писал о том, что какую бы роль она ни исполняла, она танцевала свою красоту.

Но Вера Каралли не умерла – она пыталась найти себя в новой жизни. Танцевала в разных труппах, возврати-

лась к Дягилеву и исполнила у него Половчанку в «*Половецких плясках*», станцевала главную партию в балете «*Тамар*». Но... у Сергея Павловича уже была примадонна – Тамара Карсавина, и соперничать с ней Вере Каралли было невозможно.

В Париже она встретилась со своим возлюбленным – великим князем Дмитрием Павловичем, но нашла его в ужасно подавленном состоянии. Он постоянно чувствовал свою вину: связал убийство Распутина и революцию одной нитью и упрекал себя в том, что был участником расправы. Появление Каралли напомнило ему о той роковой ночи. Их пути разошлись, но Вера всегда следила за его судьбой. Она дружила с Коко Шанель и именно от нее узнала, что Дмитрий Павлович женился на богатой американке.

В начале 1930-х годов Вера Каралли переехала в Бухарест руководить балетной труппой Румынской оперы, потом – в Литву, где создала первую литовскую балетную студию (именно из нее родится будущий литовский балет). В 1940-х годах она обосновалась в Вене. Просто давала уроки и жила недалеко от Штатс Опер (ныне – Венская государственная опера).

Одно из самых главных и известных нам событий на закате ее жизни случилось в 1965 году, когда в Вену на гастроли приехал Большой театр. На сцене шла «*Жизель*», где главные роли танцевали мой отец, Марис Лиєпа, и прекрасная балерина Большого театра Марина Кондратьева. Среди пуб-

лики была Вера Каралли. Отец вспоминал: «Мы все ждали – солисты, кордебалет, гримеры и костюмеры. Ждали появления этой балерины, которую знали по истории балета. Многих удивило и взволновало, что она присутствует в зале, потому что думали, что ее нет в живых. И вот пришла женщина: худенькая, седая, в меховой накидке, которая все соскальзывала с ее плеча. Она тепло, со слезами на глазах поздравляла всех, что-то ласковое говорила каждому, пожимала всем руки и пригласила нас в гости. Потом подошла к Марине Кондратьевой, взяла ее руки, прижалась к ним, склонилась в долгом поклоне».

Марина Викторовна Кондратьева пишет: «Это было какое-то очень глубокое для всех нас мгновение. Мы только потом поняли, что за этим стояло. Марис взял ее на руки, приподнял, и все с интересом обступили нас. Никто не расхохотался».

Из воспоминаний моего отца: «Мы действительно вскоре пришли к ней. Григорович, Плисецкая, Бессмертнова, педагог Большого театра Тамара Петровна Никитина и многие ведущие актеры. Вера Каралли много и интересно рассказывала обо всем – о своих ролях, о том, как попала в труппу Дягилева, как оказалась за границей. Она сказала, что с русскими не встречается – слишком тяжело, что много перенесла во время революции. Вспоминала, как выезжали – бегом, в чем были, как погрузились на пароход и отправились. Потом стала рассказывать свою историю о Распутине. Говорила

она старорусской литературной обходительной речью.

Спектакль наш ей очень понравился. Она сказала:

– С моих времен я такого спектакля не видела. Это то, о чем я всю жизнь вспоминаю. Я никогда не думала, что посмотрю спектакль Большого театра. И вот, несмотря на свою хворь, я все-таки пришла.

Она показала нам, как делала диагональ в первом акте, и мы увидели, что у нее очень хороший подъем, очень красивая ступня. Мы долго сидели, за полночь, но она нас не отпускала. Говорила, что мечтает приехать, но никак не решится. Что живет одна и все вспоминает какого-то близкого ей человека, мужчину, которого уже нет. Мы договорились, что она еще к нам придет, но больше она не пришла».

В последние годы жизни Вера Каралли все-таки решилась и написала несколько прошений в Советский Союз: «Я, Каралли Вера Алексеевна, прошу разрешения вернуться на Родину. Здесь я все время чувствую себя чужой...» Мой отец, Марис Лиепа, много усилий приложил для того, чтобы это стало возможным. Через Всесоюзный дом актера для нее приготовили место в Доме ветеранов сцены. В начале ноября 1972 года она, наконец, получила советский паспорт, а в середине ноября ее не стало...

Трудно сказать, как сложилась бы жизнь Веры Каралли в Советском Союзе, но Провидением ей не суждено было вернуться на родину. Память о ней, о ее творчестве и неземной красоте осталась. В середине 1950-х годов ей передали книгу

о московском училище, которое она окончила. Она не нашла в ней ни одного упоминания о себе и очень расстроилась: «Я ведь с Гельцер вела вместе репертуар. За что? Почему?!» Что за вопрос, ведь это было совсем другое время. Она была эмигранткой, нездешней, и поэтому сегодня мы так мало знаем о Вере Каралли: многие годы ее имя вычеркивалось из истории нашего балета. Так что рассказ о Вере Каралли особенно важен. Вспоминая эту замечательную балерину и удивительную женщину, мы должны признать: она по праву занимает достойное место в истории русского московского балета.

Елизавета Гердт (1891–1975)

По утрам, когда я делаю свой балетный экзерсис в домашнем зале, с портрета на стене на меня смотрит очень красивая женщина со спокойным выражением благородного лица: тонкий прямой нос, выразительные глаза, слегка выющиеся волосы, длинная, грациозная шея. Внизу портрета надпись: «Дорогому, талантливому Марису с пожеланиями еще больших достижений. Елизавета Павловна Гердт». Отец трепетно хранил фотографии людей, перед которыми он преклонялся, людей того мира, которому он служил, – мира балета. Елизавета Павловна Гердт – женщина и балерина, во многом ставшая символом: она продолжила тот путь, что блистательно проделала Анна Павлова – идеальная классическая танцовщица. По воспоминаниям современников, Елизавета Гердт тоже была идеальной классической балериной. Такой она была не только на сцене – такой ее запомнили в жизни: ее утонченные манеры, ее глубокую образованность.

Она родилась в театральной семье – ее родители танцевали в Мариинском театре. Мама – солистка мариинского балета Александра Васильевна Шапошникова. Напомню, что солистка балета – это не только профессия, но и звание, высочайший титул артистки, которая поднялась на самую верхнюю ступень послужного списка. Отцом Елизаветы был вы-

дающийся танцовщик Павел Андреевич Гердт. Он был действительно знаменитым: первый исполнитель многих балетов Петипа, любимый исполнитель этого маэстро. Балерины обожали Павла Андреевича как партнера. В театре Павел Гердт прослужил без малого сорок лет и рано начал преподавать. Сначала он танцевал классические партии, потом с удовольствием перешел на актерские роли и выходил на сцену вплоть до последних дней своей жизни. Оглядываясь на его жизнь, я вижу мастера, который целиком отдал себя искусству балета. Он жил им абсолютно, поэтому ему было мало только танцев, поэтому он и преподавал, поэтому и на сцене он оставался до конца жизни. Он был выдающимся педагогом: среди его учениц – Тамара Карсавина, Агриппина Ваганова, Михаил Фокин, даже его собственная дочь начала учиться у него в классе.

В семье было четверо детей, но только младшая – Елизавета – пошла по стопам родителей. Тогда в хореографическом училище была традиция: все девочки начинали обучение в особой форме, в серых платьицах. Те, которые показывали лучшие достижения, получали розовое платье, а самые способные – белое. Признаться, мне этот способ поощрения очень понравился. Разве может быть что-то более желанным для девочки, которая встала к балетному станку, чем заветное розовое или белое платьице? Это чудесно!

Елизавета Гердт была прелестно сложена, у нее была точечная фигурка, она словно создана для классического балета.

Однажды на урок в класс Павла Андреевича зашел директор хореографического училища. Увидев Елизавету Гердт в последнем ряду в сером платье, он спросил: «Разве ваша дочь не прилежная?» Павел Андреевич ответил: «Я не имею права выдвигать собственную дочь», – и Елизавету Гердт перевели в другой класс.

Она окончила училище по классу Михаила Фокина, который когда-то был в числе учеников ее отца – Павла Андреевича Гердта. Елизавета Павловна очень гордилась тем, что среди учениц отца была знаменитая Анна Павлова. Она с трепетом хранила фотографию 1925 года, сделанную в Италии, на которой Анна Павлова запечатлена с мужем Виктором Дандре и с ней – Елизаветой Гердт. Это была последняя их встреча. Однако жизнь Елизаветы Павловны гораздо ближе к нам, чем к той эпохе, ведь она была педагогом Раисы Стручковой, Майи Плисецкой, Екатерины Максимовой.

На выпускном экзамене Елизавета Гердт танцевала в паре с Вацлавом Нижинским. Шел 1908 год. Она пришла в Мариинский театр и, несмотря на замечательные данные и знаменитую фамилию, встала в ряды кордебалета, как и положено новичку. Добиться сольного положения было очень и очень трудно, потому что на сцене царили Анна Павлова, Матильда Кшесинская, Ольга Преображенская, великолепные первые солистки и те, кто танцевал вариации, – сильнейшая труппа. Но даже в кордебалете юную Елизавету невозможно было не заметить: и ее внешние данные, и невероятную музы-

кальность, пластичность.

В это время творческая судьба свела ее с Георгием Баланчивадзе – тем самым Джорджем Баланчиным, который будет последним хореографом труппы Дягилева и создателем американского балета. Но тогда для Елизаветы он был просто Жоржик, и они вместе выступали в концертах. Много лет спустя, когда Баланчина спросят о русской школе классического балета, он скажет, что эталоном классического танца, эталоном чистоты линий, гармонии и музыкальности для него навсегда останется Елизавета Гердт. Воспоминаниям современников стоит доверять – они доносят до нас реальный отзвук таланта, отзвук неповторимости личности. Про Елизавету Павловну говорили, что такого танца больше не будет.

Первый год службы в Мариинском театре принес ей и первые достижения – она исполняла вариации в нескольких балетах. И вот ей доверили две крупные партии – пусть не из главного для балерин репертуара, но очень серьезные: Фея Сирени в балете *«Спящая красавица»* и Мирта (повелительница вилис) в балете *«Жизель»*. Обе партии юная дебютантка станцевала великолепно. Партию Феи Сирени Мариус Пети-па подготовил для дочери – Марии Мариусовны, – и долгие годы она была единственной исполнительницей. Поэтому выход на сцену Елизаветы Гердт в этом образе не мог остаться незамеченным ни для публики, ни для критики. Ее встретили с восторгом! Ираклий Андроников вспоминает,

как Гердт танцевала в «*Спящей красавице*»: «До сих пор вижу эту царственную походку, этот повелительный жест. Такого лица в жизни не встретишь, такие черты – только в сказках и грезах. Прошло несколько лет. Я увидел это лицо в жизни, и я услышал, что и говорит она голосом Феи. Мы встречались на концертах в Ленинградской филармонии, и я любовался ею и гордился, когда за кулисами она беседовала по-немецки и по-французски с музыкантами и гастролерами, удивляя их обширными знаниями». А знаменитый и строгий критик Аким Волынский назвал ее искусство прекрасным и добавил: «Она похожа на ландыш – при мягких линиях танцует твердо, подчеркивая каждую деталь».

Звание первой солистки Елизавета Гердт получила в 1913 году. До звания балерины оставался всего один шаг. Первая солистка обычно не танцует ведущие партии, но Елизавета Гердт исполнила много таких партий: принцессу Аврору, Одетту-Одиллию, Никию, Пахиту.

Но настоящий триумф ее ждал, когда она станцевала Раймонду в одноименном балете на музыку Александра Глазунова. Интересно, что композитор приходил в дом к Павлу Андреевичу Гердту, когда Елизавета была еще совсем маленькой, и наигрывал музыку будущего балета «*Раймонда*». Возможно, благодаря тому, что она росла в атмосфере общения с выдающимися людьми, в атмосфере музыкальности и поэтичности, Гердт танцевала Раймонду совершенно невероятно. Это отмечали все современники и все критики.

Балет «*Раймонда*» наполнен множеством вариаций. У главной исполнительницы их несколько в каждом акте, и все они разнообразны. Но, по словам очевидцев, создавалось ощущение, что этот балет специально поставлен под данные Елизаветы Павловны, чтобы подчеркнуть ее изумительные, утонченные линии. Став педагогом, она будет говорить своим ученицам: «Тело должно петь, ноги должны рассказывать, руки должны рассказывать. Не только руки, а каждый палец должен быть наполнен музыкой». Все это воплощалось в ее существовании на сцене. Она видела, как виртуозно танцуют итальянские балерины, стремления которых были направлены на то, чтобы сделать как можно больше вращений, наполнить свой танец виртуозностью, техникой. Но Елизавета Павловна к этому никогда не стремилась, хотя была очень техничной, блистательной балериной. Смыслом для нее всегда была красота и гармоничность танца. Говорят, что каждый ее пируэт был безупречен, а танец – невероятно легок, и создавалось впечатление, что ей это ничего не стоит. Она танцевала сложнейшие спектакли – «*Раймонда*», «*Лебединое озеро*», «*Баядерка*». Критики того времени, казалось, соревновались за эпитеты и даже называли Елизавету Гердт «Апостолом школы Петипа». А молодой Юрий Слонимский, который был завсегдатаем галерки, говорил: «Вариацию последнего акта “Раймонды” мы считали совершенством».

За пятнадцать лет службы в театре Елизавета Павловна Гердт станцевала в сорока двух классических балетах. И

только после революции, в 1919 году, получила звание «Балерины», а в 1924 году – звание «Заслуженной артистки». На 15-летний юбилей ее службы в театре галерка подарила ей трогательный сувенир – серебряную звезду с гравировкой названий ее основных партий.

Сама Елизавета Гердт вспоминала: «Однажды танцевала я “Раймонду”. По ходу действия ко мне подходят два рыцаря и подают букет цветов. Но в тот раз я почувствовала запах роз. Зимой – живые цветы! К тому же я заметила две пары юношеских глаз, смотрящих с обожанием. В антракте я решила узнать, кто эти рыцари. Рыцарями оказались два студента, отдавшие последние деньги за эти цветы. Они участвовали в спектакле для заработка, как статисты. Это были Женья Мравинский (потом – знаменитый дирижер) и Коля Черкасов – будущий замечательный актер».

После революции наступила совершенно другая жизнь не только в стране, но и в Мариинском театре. Россию покинули балерины Павлова, Кшесинская, Карсавина, Преображенская... В театре остались немногие: Ольга Спесивцева (балерина трагического амплуа), Елена Люком и Елизавета Гердт. Это очень разные балерины, и они поделили репертуар. Спесивцева танцевала Жизель, и ее прозвали «Красная Жизель», Люком – задорную, зажигательную Китри, а Гердт отвечала за «пачечную» классику. Удивительно, но Елизавета Павловна никогда не переходила на другую территорию: она никогда не исполняла ни партию Жизели, ни Китри в

балете «*Дон Кихот*». Кстати, спустя много лет в одной частной беседе она признается, что не уехала лишь потому, что не хватило в санях места.

Свою жизнь Елизавета Гердт связала с замечательным дирижером – Александром Гауком. В первые годы ее карьеры именно он аккомпанировал, когда Елизавета танцевала с Джорджем Баланчиным в концертах. А со сцены она ушла в тридцать семь лет – в расцвете своего таланта. До самых последних спектаклей Елизавета Павловна танцевала, не облегчая ни одной вариации и не давая себе никаких поблажек. Говорят, формальной причиной ухода были слова исполняющего обязанности директора Мариинского театра, который вскользь обронил, что Гердт «танцевала в полноги». И Елизавета Павловна решила для себя – больше на сцену не выйдет, и точка. Ей советовали стукнуть кулаком по столу, чтобы зря не нападали, но это было не в стиле аристократки по духу Елизаветы Гердт. Она не была бойцом в жизни – она была бойцом на сцене и, наверное, в своей собственной душе, что намного важнее.

С этого момента начался новый этап в ее жизни – она стала педагогом. Наверное, этого не могло не случиться, потому что ее отец был не только выдающимся танцовщиком, но и выдающимся педагогом. Елизавета Павловна взяла класс в Мариинском театре. Необходимо было каждое утро приходить в театр к десяти или одиннадцати часам, где у станка в классе уже стояли взрослые артистки – балерины, солистки,

артистки кордебалета, и давать им ежедневный экзерсис, задавать комбинации, следить за их выполнением. Одним словом – продолжать бесконечное обучение, которое для артистов балета не заканчивается, пока они продолжают выходить на сцену.

Также Елизавету Гердт пригласили преподавать и в хореографическое училище. Педагогом была строгим – прежде всего к себе. Когда ее попросили поставить номер для своих учениц, она отказалась: «Нет, это не моя профессия, и я не могу быть дилетантом».

Елизавета Павловна была педагогом Галины Сергеевны Улановой, готовила с ней партию Авроры, Одетту-Одиллию. Уланова вспоминала, что Елизавета Павловна была ей близка по духу.

Среди ее лучших учениц – Алла Шелест; это был первый выпуск Елизаветы Павловны. Алла Яковлевна Шелест, выдающаяся балерина, одаренная и актерски, и технически, личность незаурядная, говорит о своем педагоге:

«Облик Елизаветы Павловны определяли культура и достоинство.

– Первое, что вы должны усвоить, – так начинала она занятия, – это реверанс.

– Евгений, сыграйте нам поклон, – обратилась Гердт к высокому человеку за фортепиано. Им был Мравинский, студент консерватории.

Она всегда учила работать руками, начиная от спины.

Учила строго и тщательно. Учитывались все детали:

– Аллочка, запомни, ты выходишь, и думай: “Это я выхожу. Это я на сцене. Смотрите, это – я”».

Алла Шелест проучилась у нее шесть лет. В последний год ее учебы Елизавета Павловна по личным причинам покинула Ленинград и переехала в Москву, поэтому Шелест доучивалась уже у Агриппины Вагановой. Удивительно, но на вопрос «У кого вы учились?» она всегда отвечала: «У Гердт».

«Однажды после репетиции Елизавета Павловна попросила меня проводить ее, – вспоминает Шелест. – Было тепло, мы шли по улице Росси, и она вдруг сказала, что переезжает в Москву, хотя жаль с нами расстаться – она так надеялась нас выпустить. Я была потрясена. А Гердт продолжала:

– Ты была у меня первой ученицей и дальше будешь первой. Помни все, что я говорила, а главное – сохраняй достоинство.

Увидев мои слезы, стала утешать:

– Что ты, Аллочка, если я переезжаю – это не значит, что я умерла. Я жива, только в другом городе. И всегда рада буду тебя видеть».

Сохранять достоинство – высокая планка того поколения. Слова педагога Елизаветы Павловны Гердт – «сохраняй достоинство» – актуальны и очень важны сегодня. Как жаль, когда профессия балерины теряет это редкое, но столь необходимое (особенно в нынешние времена) качество – достоинство.

Переезд в Москву в 1935 году – еще один поворот в жизни Елизаветы Гердт. Она начала работать в хореографическом училище, и среди ее учениц – будущие звезды: Майя Плисецкая, Раиса Стручкова, Екатерина Максимова. Она любила всех своих учениц, каждая из них была по-своему дорога для нее, но самой близкой и самой верной – и в школе, и в театре, и в жизни – всегда оставалась Раиса Степановна Стручкова, которую она ласково называла Стручок. Сама же Раиса Степановна говорила о ней: «Мой учитель на все времена».

Не сомневаюсь, что и своим ученицам Раиса Стручкова передала те заветы, которые оставила ей Елизавета Павловна. Неоднократно встречаясь с Раисой Степановной в театре, в балетных классах, я ощущала ту самую ниточку, которая тянулась от Елизаветы Павловны Гердт. До сих пор удивляюсь, как Раиса Степановна, сидя в буфете и разговаривая с нами за чашкой чая, умудрялась говорить об искусстве, о нашей профессии, вообще о важном без всяких нотаций, умело делая на чем-то акцент, заставляя нас задумываться над призванием.

Когда в театре танцевали ученицы Елизаветы Гердт, она неизменно приходила в элегантном черном костюме, к которому подбирала изысканные украшения. За глаза ее называли Маркизой.

С Майей Плисецкой отношения складывались по-разному. Суламифь Михайловна Мессерер вспоминала:

«На первых же уроках с Гердт проявилась конфликтность Майиного характера. При ее таланте ей многое давалось легко, и от этого бывало скучно. Вот всех просят встать в первую позицию. Все стоят, Майя – нет.

– Майя, в чем дело?

– И не стыдно вам мучить детей, Елизавета Павловна?

Гердт разрывалась между восхищением своей ученицей и возмущением, которое та у нее вызывала:

– Если бы можно было поставить Майе не пять, а шесть, – я бы поставила ей шесть.

На следующий же день:

– Всё, иду к директору. Хватит! В школе останется кто-то один – или я, или эта Плисецкая!

Обе оставались, и за годы занятий с Гердт способная, талантливая, необыкновенная Майя превратилась в балерину».

В театре Плисецкая продолжала работать с Гердт. С ней она готовила свои блистательные спектакли и блистательные роли – Одетту-Одиллию и Раймонду. Разумеется, видео- или кинозаписей, как танцевала эти партии Елизавета Павловна Гердт, не осталось, но по тому, как их исполняла Майя Михайловна Плисецкая, можно судить о том благородстве, чувстве стиля, которые Елизавета Павловна передала своей ученице. У меня перед глазами стоит замечательная вариация Раймонды в третьем акте, которую балетоманы и критики считали безупречной в исполнении Елизаветы Гердт. Когда

эту вариацию танцевала Майя Плисецкая, мне казалось, что педагог проступает в своей выдающейся ученице.

Случалось, что ученицы Елизаветы Гердт уходили к другим педагогам. Та же Майя Михайловна Плисецкая из класса Гердт в театре перешла в класс своего дяди – Асафа Мессерера. А Суламифь Михайловна Мессерер – тетя Майи Плисецкой – говорила, что всегда отдавала предпочтение педагогической системе Елизаветы Павловны Гердт: «Я у нее занималась всю карьеру и благодаря ей стала настоящим педагогом».

Выдающаяся балерина и одна из любимых учениц Елизаветы Павловны Гердт – Екатерина Сергеевна Максимова – школу окончила в классе Гердт, с ней же начала заниматься в театре, а после уже стала работать с Галиной Сергеевной Улановой.

О временах своего ученичества Максимова оставила трогательные, дивные воспоминания:

«Голую технику она не признавала. Убеждала нас, что и ноги должны говорить, а каждый пальчик руки – петь. Елизавета Павловна звала меня Масик и мучилась с моим гадким характером: пыталась меня воспитывать, ставила в четверти “два с плюсом”. Ей объясняли, что в четверти оценки с плюсом или минусом не бывает. Она отвечала:

– Я хочу Катю проучить. Она меня не слушает. Я ставлю двойку, но с плюсом, потому что она очень способная...

Я всегда терпеть не могла станок. Вот с середины, когда

уже все разогретые и начинается собственно танец, – мне было интересно. Я, маленькая, пряталась за рояль у боковой палки, чтобы меня поменьше видно было. Елизавета Павловна вытащила меня на центральный станок за неделю до выпускного экзамена. И я устроила дикий скандал: как увидела себя в зеркале – так мне плохо стало. Заявила: стоять здесь не буду. Елизавета Павловна настаивала:

– Ты должна делать то, что велит педагог.

Так я после этого неделю перед выпускным экзаменом в класс не ходила, потому что Гердт говорила:

– Или встанешь туда, или – вон из класса!

Я не соглашалась, и она меня выгоняла. Кроткого, мягкого человека я умудрялась довести до того, что она начинала швыряться стульями. Ни одного педагога я не любила так, как Елизавету Павловну. Думаю, и она относилась ко мне по-особому, во всяком случае, меня одну из всего класса она приглашала к себе домой. Это были незабываемые вечера. Гердт всегда следила за всем новым в театре, искусстве и, конечно, в моде. Мое появление в мини в свое время одобрила, но то, что я предпочитала ходить в брюках, Елизавету Павловну огорчало: она говорила, что я всех кавалеров растеряю. Она учила не только профессии, старалась деликатно воспитывать меня, прививать определенные жизненные правила, но никогда не читала лекций и нравоучений. Неубранная квартира, немытая посуда, разбросанные вещи казались ей просто дикостью.

Помню случай – поразительный. Мы с Володией пришли навестить Елизавету Павловну, которая после операции лежала в Институте Склифосовского. Я заглянула в палату, спросила, можно ли войти и Володе. Елизавета Павловна страшно взволновалась:

– Нет, нельзя... у меня одна пуговичка оторвалась на халате.

И только после того, как я прикрыла отсутствующую пуговку, натянув повыше простыню, Елизавета Павловна решила, что, пожалуй, в таком виде можно предстать перед Володией».

Учениц у Елизаветы Павловны было много, и все они – блистательные балерины. Это и Виолетта Бовт – звезда Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, это и балерины Большого театра Елена Рябинкина, Майя Самохвалова, Елена Черкасская. Замечательно, что для своих уроков она чаще всего использовала «высокую» музыку: на ее занятиях звучали произведения Баха, Шопена, Чайковского, Глазунова. Этим в том числе она прививала и стиль, и культуру своим ученицам и в танце, и в жизни. Елизавета Павловна давала читать книги из своей библиотеки, разговаривала с ученицами, обращала внимание на всё – как надо ходить, как общаться. Ничего не было для нее малозначимым.

Во время войны Елизавета Гердт вместе с мужем, замечательным балетным дирижером Александром Гауком, ока-

залась в Тбилиси. Они оба были из немцев, а немцев тогда высылали в Среднюю Азию. Но Гердт в области искусства была авторитетом, поэтому за помощью обратились к старой большевичке по фамилии Землячка, которая занималась вопросами депортации. И Гердт с мужем оказались в Тбилиси. Они вместе работали в Тбилисском оперном театре и немало сделали для тбилисского балета.

После войны случилось так, что они расстались. У Александра Гаука сложилась другая семья, а Елизавета Павловна осталась одна до последних дней жизни.

В Москве Елизавета Гердт жила в красивой квартире на 2-й Тверской-Ямской, 24. Ее окружала изысканная обстановка (неслучайно ее называли Маркизой): старинная мебель красного дерева, екатерининские люстры, вывезенные из Петербурга, и знаменитое зеркало, у которого раньше она занималась балетным экзерсисом. А на стене – портрет хозяйки, написанный художником Николаем Радловым, братом известного режиссера и автора либретто балета *«Ромео и Джульетта»* – Сергея Радлова. В гости к ней часто приходили друзья: жена Ираклия Андроникова Вивиан, вдова художника Вильямса Анна, жена пианиста Генриха Нейгауза Сильвия и, конечно, любимый Стручок – ученица и друг, Раиса Павловна Стручкова. Это был близкий круг общения.

Елизавету Павловну обожали мужчины. Корней Чуковский писал ей: «У вас есть одна редкая вещь – душа. Спасибо, фарфоровая, спасибо, милая». Ираклий Андроников

восхищался ею.

Из Ленинграда редко, но приезжала первая и тоже очень любимая ученица – Алла Шелест. Елизавета Павловна очень волновалась, когда Шелест приехала танцевать партию Заремы в балете *«Бахчисарайский фонтан»*, в одном спектакле с Галиной Улановой.

Восьмидесятилетний юбилей Елизаветы Павловны Гердт в Большом театре отмечали с огромным подъемом. Это был вечер, на котором танцевали Майя Плисецкая, Раиса Стручкова, Екатерина Максимова – ее лучшие ученицы. Осталась съемка, которая сохранила атмосферу того дня. Празднование началось еще в балетном классе, куда все пришли поздравить Елизавету Павловну. Она сидела на возвышении, в лице ее не было особой торжественности – скорее благородство натуры, которое было всегда, и почтительное внимание к празднику в ее честь. Было много речей и подарков. Жаль только, Алла Шелест не смогла приехать из Петербурга, а Гердт ее особенно ждала.

До конца жизни Елизавета Павловна была в действии, в своем любимом искусстве, в работе над собой. Она много читала – на немецком и французском языках, в подлиннике, прекрасно владела пером, но воспоминаний не оставила. Она говорила, что не чувствует старости, что в каждом возрасте есть своя прелесть. Это слова изысканной, неповторимой женщины, уникальной балерины, которая сквозь сменяющиеся эпохи пронесла красоту, цельность и благородство.

И в искусстве, и в жизни Елизавета Павловна Гердт во многом была образцом красоты и духовности, человеком, вдохновенно влюбленным в искусство танца.

Екатерина Гейденрейх (1897–1982)

Имя Екатерины Гейденрейх почти неизвестно даже среди профессионалов. Женщина удивительной судьбы родилась еще в царской России, в 1897 году. Ей выпало пережить Первую мировую войну, тяжелейшие годы революции, непростые годы советской власти, Великую Отечественную войну. Не обошли ее и сталинские репрессии: Екатерина Гейденрейх была арестована по доносу и сослана в лагерь. Однако она вынесла все невзгоды и вписала свое имя в историю культуры тем, что стала основательницей одной из самых сильных сегодня балетных школ – пермской.

Екатерина Николаевна, а если точнее Никодимовна, – уроженка Киева, фамилия Гейденрейх досталась ей от отца, который происходил из обрусевших немцев. Когда Кате было шесть лет, Никодим Гейденрейх умер, и Катюшу с матерью забрала к себе бабушка, жившая в Санкт-Петербурге. Про балет в семье знали только по рассказам Катиного дяди (маминоного брата) – Георгий Бабич был артистом кордебалета Мариинского театра и очень любил свою профессию. От него Катя слышала много интересных историй: о жизни театра, о творчестве, о жизни кулис, о школе, в которой учат маленьких балерин, о сказочных костюмах, которые балерины надевают перед выходом на сцену. Ей все это казалось

самым настоящим волшебством, чудом.

В душе девочки зародилось страстное желание попасть в этот сказочный балетный мир, поступить в удивительную школу, про которую рассказывал дядя.

Решающим в ее судьбе стал 1906 год. На вступительные испытания в Императорское театральное училище пришло много девочек – больше двадцати. Некоторые из них были из актерских семей, что давало им преимущество при поступлении. Наконец, очередь дошла до Кати. Назвали ее фамилию, и она вошла в огромный зал. Как же он был красив! Стены и потолок обшиты панелями красного дерева, на стене в золотой раме – портрет могучего Александра III, а за длинным-предлинным столом сидели какие-то люди в пенсне или с лорнетами. Девочку посмотрели, и она, как только вышла из зала, разрыдалась от переполнявших ее чувств.

Через некоторое время из зала вышел директор училища и зачитал короткий список – всего девять фамилий. Девять! Катя услышала свою фамилию... ее приняли, приняли!

Девочку взяли на положение приходящей воспитанницы, а это означало, что каждое утро надо было приходиться в училище и вечером идти домой. Но Катюша была еще слишком мала, да и не принято было девочкам в то время перемещаться по городу самостоятельно. Провожать ее могла только бабушка, так как Катина мама тяжело болела. Но бабушка была уже старой, и ей было трудно ходить так далеко. В пол-

ном отчаянии мама Катюши написала в дирекцию училища письмо с просьбой определить ее дочь в число пансионерок, которые проживают в училище. Ответа она не дождалась – умерла, и бабушка принялась ходить по инстанциям с просьбой взять сироту на полное содержание. «Ввиду моей бедности и полного истощения сил я дальше не в состоянии сопровождать внучку в театральное училище, а заменить меня некому, так как Екатерина Гейденрейх – круглая сирота», – написала она директору Императорских театров Теляковскому. И вот наконец пришел долгожданный ответ от его превосходительства Владимира Аркадьевича Теляковского: «Разрешить». Так Катя Гейденрейх стала полноценной воспитанницей Императорского театрального училища.

Здесь, в училище, была совершенно особенная атмосфера. С девочками занимались педагоги по танцам, общие предметы вели строгие учителя, классные дамы прививали хорошие манеры. Но самое главное – Катя Гейденрейх попала в руки настоящих балетных профессионалов. Сначала она была ученицей Веры Васильевны Жуковой, бывшей солистки Мариинского театра. Жукову очень ценил Мариус Иванович Петипа, он подарил ей в конце карьеры серебряный венок в знак признания таланта и в благодарность за служение сцене.

Огромное влияние на способную девочку оказала также Клавдия Михайловна Куличевская, в свое время танцевавшая практически во всех балетах Петипа. На сцене Куличев-

ская всегда отличалась чистотой линий; танцевала она легко и мягко, а потом стала очень хорошим педагогом. Своим ученицам Куличевская прививала элегантную манеру исполнения и строго следила за тем, чтобы девочки выполняли все движения идеально. Самой знаменитой ученицей Клавдии Михайловны была Ольга Спесивцева – та самая уникальная балерина, которая сделала исполнение партии Жизели канонической.

Впервые на сцену Мариинского театра Катя Гейденрейх вышла амурчиком в балете *«Дон Кихот»*. Многие известные балерины прошли эти ступени, и как же чудесно, что дети, постигающие азы балета, имеют возможность принять участие в спектаклях – для них это незаменимая школа.

Время пролетело быстро, и в 1915 году, когда война была в разгаре, Катино обучение подошло к концу. Обычно на вручении аттестатов и выпускном концерте присутствуют члены императорской фамилии, но в тот год царской семьи на выпуске не было, а позже училище уже не называлось Императорским. Катя Гейденрейх танцевала фрагменты из балета Петипа с невероятным названием – *«Зарайя, или Мавританка в Испании»* (ученицы Куличевской чаще всего показывали хореографию Петипа, ведь сама она преклонялась перед гением мэтра). Выпускницу заметила Агриппина Ваганова и сказала ей своим шепелявым голосом: «Ясно и четко, методично подаешь движения и танцуешь без жеманства. Молодец!» В будущем их судьбы тесно переплетутся.

Чтобы попасть в Мариинский театр – а она непременно должна была туда попасть в силу своего таланта! – Екатерина Гейденрейх с ее немецкой фамилией пришлось пройти через множество проверок на благонадежность, и в будущем фамилия еще не раз создаст проблемы в ее жизни. Но вот формальности позади – получив одобрение полиции, Катя была принята.

Начало было предсказуемым: она не миновала кордебалета. Танцевала в операх «Аида», «Жизнь за царя», потом стала получать маленькие партии. Молодая артистка участвовала в многочисленных благотворительных концертах, которые проводились в пользу бедных и раненых. В афишах ее фамилия значилась рядом с Кшесинской, Егоровой, Вагановой и... Фокина. Знакомство с Фокиным оказало на юную балерину огромное влияние. Фокин был профессионалом во всем, и когда он занимался с артистами, то всегда старался пробудить в них интерес к творчеству. Как человек невероятно музыкальный, он придавал огромное значение музыкальной фразе, которую артист должен был выразить движением. Екатерина Гейденрейх танцевала во всех балетах Фокина и была страстной поклонницей его творчества. Она чувствовала новую струю в его хореографии, и ей это очень нравилось. Наверное, ей повезло – это был тот короткий период, когда Михаил Михайлович работал перед эмиграцией в Мариинском театре, и там шло много его балетов: «Франческа да Римини», «Арагонская хота», «Египетские

ночи», «Саломея», «Карнавал», «Павильон Армиды» и, конечно, «Шопениана». Но, как бы там ни было, основной репертуар Гейденрейх все же состоял из балетов мэтра – Мариуса Ивановича Петипа.

Какие только танцы ей не пришлось исполнять с кордебалетом: и классику, и характерные. «Баядерка

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.