

Музе ЛИЛЕТА

МОЙ
БАЛЕТ



Большой балет

Илзе Лиєпа

Мой балет

«Издательство АСТ»

2018

УДК 792.8
ББК 85.335.42

Лиєпа И.

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

ISBN 978-5-17-105698-8

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

УДК 792.8
ББК 85.335.42

ISBN 978-5-17-105698-8

© Лиєпа И., 2018
© Издательство АСТ, 2018

Содержание

Предисловие	6
Первая Сильфида	7
Мария Тальони (1804–1884)	7
Век Петипа	10
Мариус Петипа (1818–1910)	10
Итальянские балерины и Русский Императорский балет	13
Не только танец	18
Дягилев до Дягилева (1872–1929)	18
Ида Рубинштейн (1883–1960)	22
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Илзе Лица

Мой балет

© И. М. Лица, 2018

© Оформление ООО «Издательство АСТ», 2018

* * *

Предисловие

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

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

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

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

– Татьяну Мантула, инициатора идеи книги;

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

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

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

Первая Сильфида

Мария Тальони (1804–1884)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Век Петипа

Мариус Петипа (1818–1910)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Итальянские балерины и Русский Императорский балет

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В Петербурге ходили анонимные стихи:

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

И жажда пламенных желаний!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Не только танец

Дягилев до Дягилева (1872–1929)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ида Рубинштейн (1883–1960)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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.