

Я помню
её такой...



Виктор Дандре
Моя жена — Анна
Павлова

Виктор Эмильевич Дандре

Моя жена – Анна Павлова

Серия «Я помню ее такой...»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=21992161

Дандре, Виктор Эмильевич. Моя жена – Анна Павлова: Алгоритм;

Москва; 2016

ISBN 978-5-906880-01-7

Аннотация

«Она не танцует, но летает по воздуху» – так сто лет назад петербургская газета «Слово» написала о величайшей балерине прошлого века Анне Павловой. Она прославила русский балет по всему миру, превратившись в легенду еще при жизни. Каждое выступление балерины, каждый ее танец пробуждал в душах зрителей целый мир мыслей, эмоций – и радостных, и горестных, но всегда поэтичных и возвышенных. В 1931 году великая балерина ушла из этого мира, оставив после себя лишь шлейф из тысячи тайн, сплетен и недомолвок. Что заставляло ее отправляться в бесконечные турне? Выходить на сцену больной, на грани обморока? Обо всем этом рассказал муж Анны Павловой, ее импресарио, барон Виктор Эмильевич Дандре. После смерти жены барон жил лишь памятью о ней. Он создал клуб поклонников Павловой. Фотографии, редкие пленки, костюмы из спектаклей – все было бережно собрано

и сохранено. На склоне своих лет Виктор Эмильевич написал книгу воспоминаний, посвященных его жизни рядом со звездой мирового балета.

Содержание

Предисловие от автора	6
Глава I	9
Глава II	21
Глава III	35
Глава IV	55
Конец ознакомительного фрагмента.	61

Виктор Дандре

Моя жена – Анна Павлова

© В. Дандре, 2016

© ООО «ТД Алгоритм»

Предисловие от автора

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

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

правильности моего понимания этой исключительной личности.

Главная же причина появления этой книги – желание самой Анны Павловны, которая при жизни много раз говорила мне, что я должен написать о ней книгу, так как

никто не знает ее лучше меня. При жизни Анны Павловны это было, конечно, неисполнимо, – теперь это является моим долгом. Я буду безмерно счастлив, если мне удастся в этой книге представить образ Анны Павловны полным той возвышенной прелести, за которую так любили эту женщину и артистку. Я думаю, что это не будет трудно. Чтоб воздать Анне Павловне должное, нужно говорить только правду.

В. Дандре



Анна Павлова и Виктор Дандре

Глава I

Первые шаги

31 января 1882 года¹ в Петербурге на два месяца ранее срока родилась девочка. Она была такая слабенькая, что родители² решили ее немедленно окрестить, и 3 февраля она была наречена Анной – в честь святой, праздник которой был в этот день.

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

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

Для поправления здоровья девочки было решено отдать ее на попечение бабушки, жившей в Лигове (дачная мест-

¹ Дандре приводит неверную дату. Согласно архивным данным, Анна Матвеевна Павлова родилась 31 января 1881 года (по старому стилю) (РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2355. Л. 3). Настоящее отчество Анны Павловой – Матвеевна; отчество «Павловна», вероятно, является псевдонимом.

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

ность в двадцати пяти верстах от Петербурга). Между маленькой Анной, или Нюрой, как ее звали, и бабушкой установилась горячая любовь: старушка целиком отдалась заботам о маленькой внучке, и ребенок всем сердцем привязался к бабушке. Эта любовь продолжалась до самой смерти старушки. Деревенская жизнь пошла на пользу. На воздухе девочка стала крепнуть. Лигово, превратившееся теперь в целый городок, в то время имело вид настоящей деревни, окруженной полями и лесами богатых помещиков. Эта близость к русской северной суровой и грустной природе оставила на ребенке неизгладимый след. Развлечений не было. Семья Нюры была бедна. Доставляло особенное удовольствие ребенку ранней весной находить подснежники. Анна навсегда сохранила к ним особую нежность. Радостно переживались все фазы весны. Появлялись первые цветы. Ходили в лес за ландышами, которых в этих сыроватых местах было очень много. Потом наступало лето и начинались веселые игры на полях, сплошь покрытых цветами, собирание ягод, а осенью – хождение за грибами. Хороши были и зимы с глубокими снегами и очарованием лесов, запорошенных инеем. Эта скромная природа своей прелестью проникла так глубоко в душу девочки, что с этих лет она навсегда сохранила в себе чувство и понимание природы. Я никогда не видел человека, на которого природа так непреодолимо действовала, – везде: в горах Норвегии и в Италии, как и на Яве. Шум леса, вид полевых цветов, закаты солнца – все одинаково говорило ей

о том таинственном, чего не слышат и не чувствуют другие. К своему Лигову Анна Павловна сохранила нежность первой любви, может быть потому, что там впервые она познала и полюбила природу. Уже после того, как Анна Павловна объехала Европу, увидела красоты Норвегии и Италии, возвращаясь домой в Россию, она все-таки спешила к себе в Лигово, и хотя с огорчением убеждалась, что леса вырубались и все кругом застраивалось, но находила по-прежнему какие-то уголки, сохранившие для нее связь с прошлым. Иногда я подтрунивал над ней за эту слабость к Лигову, пока не убедился, что она искренно этим огорчалась и удивлялась моему непониманию того, что у нее связано с милым Лиговом. Шли годы, но это ощущение природы только усиливалось. Объехав буквально весь мир, побывав в самых красивых уголках света – на Цейлоне, Яве, Малайском полуострове, – мы поражались, любуясь пышностью цветов и растений, красотой тропических лесов. Анна Павловна говорила, что эта экзотика, несмотря на все эти чудеса, ее страшит своей мощью и буйной силой. Ее тянуло к своей природе, такой близкой и понятной во всех своих проявлениях.

Анна Павловна любила игру солнечных пятен, оттенки зелени, падающие осенью листья, абрисы деревьев в туманной мгле, даже дождь, все давало ей радость. Возвращаясь во время своих сезонов в Лондоне после спектакля домой, иногда около часу ночи, Анна Павловна никогда не входила в дом, не обойдя свой сад, любуясь темной массой дере-

вьев, вырисовывающихся на фоне неба. Любила своих лебедей, еле заметными белыми пятнами движущихся на черных водах озера. И любимым ее деревом была береза – из всех деревьев самое русское.

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

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

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

Наконец желанный, но и страшный момент настал, и она отправилась на конкурс. Надо объяснить, почему «страшный». Ежегодно принимали в школу семь-восемь девочек, а желающих поступить и приходивших на конкурс было около ста – иногда и больше. Жюри, принимавшее в школу, состо-

яло из начальства, преподавателей, бывших и настоящих артистов балета. Начинали с медицинского осмотра, чтоб убедиться, насколько физические данные ребенка дают уверенность в его здоровье, столь необходимом в балетной профессии. При этих условиях шансы слабенькой и худенькой девочки попасть в училище из сотни других были невелики. Анна Павловна рассказывала, что в тот памятный для нее день много девочек из богатых семей были одеты для этого конкурса очень нарядно, и ей казалось, что именно они и будут избранными, а ее никто даже не заметит в скромном платьице. И вот вдруг после длинного обсуждения, когда читали лист одобренных кандидаток, она услышала свое имя.

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

Как и театры, школа была Императорской, содержалась на средства Министерства Императорского двора, помещалась

в прекрасном здании, где находилось также Управление Императорскими театрами и жил директор³. В прежние годы государь и царская фамилия часто посещали школу, присутствовали на ученических спектаклях. Все артисты, вышедшие из балетного училища, в один голос удостоверяют, что стол был превосходен, а чистота и гигиена, заботливость и надзор не оставляли желать ничего лучшего. Надо еще добавить, что обучение и воспитание были совершенно бесплатными⁴.

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

³ Речь идет о Дирекции Императорских театров, располагавшейся в доме № 2 на Театральной улице (ныне – ул. Зодчего Росси). В помещении бывшей квартиры директора ныне находится Санкт-Петербургский музей музыкального и театрального искусства.

⁴ Дандре ошибается. В Театральном училище воспитанники делились на категории: казеннокоштные (обучавшиеся за счет казны), своекоштные (обучавшиеся за свой счет) и вольноприходящие.

своей службы, — продолжали посещать театральную церковь.

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

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

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

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

Сначала танцевали маленькие, потом старшие. В полдень, по звонку, мы завтракали, потом шли на прогулку, потом опять учились до четырех, потом обедали. После обеда нам давали немного свободного времени. Затем опять начинались уроки фехтования, музыки, иной раз и репетиции тан-

цев, в которых нам предстояло участвовать на сцене Мариинского театра. Ужинать давали обыкновенно в восемь, а в девять мы были уже в постели.

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

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

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

мания их значения и смысла. «Мозг может лишь страдать, если он устранен от участия в тренировке мускулов», – добавляет она.

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

Но опять предоставляю слово Анне Павловне:

«Одна из первых задач будущей танцовщицы – научиться сохранять равновесие, стоя на кончиках пальцев. Вначале ребенок неспособен простоять так и минуты, но постепенно развивается достаточная сила в мускулах пальцев, чтобы пройти на них несколько шагов, сперва неуверенно, будто

начинаешь кататься на коньках, потом все увереннее, и наконец без всякого труда.

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

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



Анна Павлова в детстве.

«Поступить в Императорскую балетную школу – это все равно, что поступить в монастырь, такая там царит железная дисциплина». (*Анна Павлова*)

Глава II

Учителя

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

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

Несмотря на то что в 1905 году он отпраздновал свой со-

рокалетний юбилей, он не только продолжал исполнять ответственные роли, но и танцевал большой пятиактный балет «Дочь фараона» с Анной Павловой в заглавной роли.

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

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

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

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

В первых рядах сидело жюри и ставило баллы дриадам.

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

В этот именно вечер впервые появилась перед публикой воспитанница Павлова, и в этот же вечер она впервые обратила на себя общее внимание. Тоненькая и стройная, как тростинка, и гибкая, как она же, с наивным личиком южной испанки, воздушная и эфемерная, она казалась хрупкой и изящной, как севрская статуэтка. Но иногда она принимала аттитюды⁵ и позы, в которых чувствовалось что-то классическое, и если бы одеть ее в эти моменты в античный пеплум, то получилось бы большое сходство с одной из figurine de Tanagra⁶. С детской наивностью изобразила она scene de coquetterie⁷ “с молодым крестьянином” и с шаловливой резвостью танцевала с мнимыми дриадами. Все это было юношески весело и мило, и ничего большего сказать было нельзя, кроме разве того, что мимика этой девочки в сцене с крестьянином была уже выразительна и уже чувствовалось в ней что-то свое, и не затверженное, ученическое. Но в отдельной вариации из “Весталки” (вставная, с музыкой господина Дриго) уже почувствовалось нечто большее, нечто такое,

⁵ Одна из основных поз классического танца (*фр.* attitude).

⁶ Фигурок Танагры (*фр.*). Танагра – древнегреческий город, славившийся производством небольших терракотовых скульптур. Излюбленным мотивом было изображение танцующей молодой гречанки.

⁷ Кокетливую сцену (*фр.*).

что давало возможность, не становясь в позу пророка, предугадывать в этой хрупкой танцовщице будущую большую артистку. Я не знаю, сколько ученое жюри поставило воспитаннице Павловой, но в душе своей я тогда же поставил ей полный балл – двенадцать, – а очутившись на улице, под холодным дождем, и вспомнив эту мнимую дриаду, прибавил великодушно плюс к полному баллу».

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

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

Свою карьеру Анна Павловна начала быстро делать с первого же года появления на сцене. На втором году службы ей дали главную роль в небольшом балете «Пробуждение Флоры». Через год ей пришлось танцевать на спектакле в Им-

ператорском Эрмитаже акт из балета «Баядерка». Надо сказать, что Императорский Зимний дворец соединялся с Эрмитажем, где был небольшой театр специально для придворных парадных спектаклей. На этих спектаклях присутствовала только императорская фамилия, дипломатический корпус и высокопоставленные приглашенные.

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

Анна Павлова обладала одним замечательным свойством, чрезвычайно редким у артистов вообще: никакой успех ее не опьянял. Она никогда не теряла присущей ей скромности, стремления к усовершенствованию и не только не обижалась на критические замечания, но, наоборот, высоко их ценила. Уже будучи признанной балериной, пользующейся громадной любовью и успехом, она внимательно, с благодарностью выслушивала замечания своих старших подруг из кордебалета, которые, очень любя ее, считали своим долгом указывать недостатки или промахи. Анна Павлова скоро поняла, что, несмотря на весь успех, ей необходимо продолжать серьезно работать. В это время пользовалась большой извест-

ностью итальянская балерина Катарина Беретта. Вместо летнего отдыха Анна Павлова поехала к ней в Милан, чтоб серьезно поработать. Вернувшись, Анна Павлова обратилась к известной в свое время русской балерине Евгении Соколовой, которая считалась одной из лучших танцовщиц классической школы, а кроме того, отличалась исключительной грациозностью и элегантностью. В течение двух лет Анна Павловна ежедневно усердно занималась у нее. Анна Павловна признавала, что не может преодолеть некоторых недостатков, и не знала, как этому помочь.

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

Когда стало известным, что Анна Павловна работает с Чекетти, явились опасения, что его чисто итальянская школа,

со свойственным ей подчеркиванием, в особенности в смысле держания рук, может неблагоприятно отразиться на танцах Анны Павловны, отличавшихся элегантноcтью и изяществом строго французской школы. Но Анна Павловна была уже сложившейся артисткой и, восприняв от Чекетти то, что ей было нужно, сохранила тот чистый стиль, который усвоила в балетном училище.

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

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

1887 году и сделался ее украшением.

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

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

В сезон 1913–1914 года, узнав о том, что Анна Павловна едет в Америку, где он никогда не бывал, Чекетти предложил ей свои услуги артиста на мимические роли и провел с нами весь сезон. Начав службу совсем молодым в «Ла Скала», Чекетти мечтал попасть туда заведующим школой, которая считалась первой в Италии и выпустила целый ряд знаменитых мировых танцовщиц. По своим заслугам и знанию Чекетти имел на это, несомненно, все права, но препятствовали разные обстоятельства. Во время войны «Ла Скала» временно была закрыта, а затем закрылась и школа при ней, за последние годы сошедшая совсем на нет. Когда знаменитый Тосканини был приглашен возродить этот миланский театр, то, взяв его управление в свои руки, он решил, что некогда славный балет этого театра должен быть возрожден, и предложил Чекетти взяться за это дело. Чекетти с радостью со-

гласился, но поставил несколько условий: обучение должно быть бесплатным, принимать учениц всех национальностей и во время обычных часов занятий не отрывать учащихся для репетиций на сцене. Эти условия были приняты, и Чекетти с любовью принялся за дорогую ему работу.

В 1926 году Анна Павловна летом отдыхала в Италии⁸. Узнав об этом, Чекетти попросил ее непременно приехать в Милан, – он хотел показать ей свою школу. На обратном пути из Сальсомаджоре мы туда и поехали и на следующий день пошли в театр «Ла Скала». В это утро мне пришлось присутствовать при глубоко трогательном приеме, устроенном Чекетти своей *divina Anna*⁹, как он ее всегда называл. В зале собралась вся школа (около шестидесяти человек) – танцовщицы, помощники Чекетти, он сам и его жена. Все ученицы держали цветы, а Чекетти встретил Анну Павловну на лестнице, ввел в зал и сказал ей речь, объяснив, что это – один из самых счастливых дней его жизни: свою гордость Анну Павловну он видит в восстановленной им школе театра «Ла Скала», а эта школа является последним детищем его жизни. Старик плакал, плакала Анна Павловна, плакали все. Потом одна из девочек, русская, сказала Анне Павловне приветствие от школы. И урок начался. Чекетти хотел показать Анне Павловне, что ему удалось сделать за эти три года

⁸ В. Дандре изменяет память. Речь идет о поездке, состоявшейся летом 1927 года.

⁹ Прекрасная Анна (*um.*).

заведования. В следующем году мы снова были в Сальсомаджоре, и Чекетти просил сообщить ему день проезда Анны Павловны через Милан, чтоб назначить первый выпускной экзамен своей школы.

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

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

Зимой того же года совершенно неожиданно для всех скончалась жена Чекетти, когда-то отличная танцовщица, а

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

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

За несколько лет до этого в Лондоне вышла книжка мемуаров, записанных со слов Чекетти¹⁰. К этой книге Анна Павловна, по просьбе Чекетти, написала предисловие. Мне кажется уместным привести его здесь, как выражение горячей благодарности Анны Павловны и ее уважения к этой удивительно цельной личности. С Чекетти ушел последний великий учитель, независимый, искренний и непоколебимо твердый в своих убеждениях.

Вот эти строки:

«Дорогой учитель!

¹⁰ Речь идет об издании: Beaumont C. En. Cecchetti: A memoir. L, 1929.

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

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

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



Энрико Чекетти (1850–1928) – итальянский танцовщик-виртуоз, балетмейстер и педагог. Известен как автор методики обучения искусству танца

Глава III

Балетмейстеры. Как Павлова работала

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

Мариус Петипа родился 11 марта 1822 года¹¹ в Марселе и начал свою сценическую карьеру шестнадцати лет в Париже¹², где в бенефис Рашели в «Комеди Франсез» танцевал па-де-де¹³ с Карлоттой Гризи¹⁴ и в «Гранд Опера» в бенефис Фанни Эльслер, а затем был в Нанте, куда он был приглашен танцовщиком-балетмейстером. Вскоре затем молодой Петипа поехал на три года в Бордо, в качестве первого танцов-

¹¹ Согласно новейшим данным, М. И. Петипа родился 11 марта 1818 года (по старому стилю).

¹² На самом деле свою карьеру Петипа начал в Нанте в 1838 году.

¹³ Балетная форма; буквально – танец вдвоем (*фр.*).

¹⁴ Дандре несколько искажает реальную хронологию событий.

щика, а затем переехал в Испанию, где пробыл около трех лет. В Петербург Петипа приехал 24 мая 1847 года. Свою карьеру в России он начал как первый танцовщик, а балетмейстером стал в 1858 году, когда в свой бенефис поставил первый маленький балет «Брак во время регентства»¹⁵. С уходом известного балетмейстера Перро Петипа еще несколько лет продолжал делить свою деятельность балетмейстера с приглашенным в Петербург известным хореографом Сен-Леоном, а после его ухода, поставив ряд удачных балетов и закрепив за собой репутацию талантливого и неутомимого балетмейстера, сделался полномочным руководителем петербургского балета. До своего приезда в Россию Петипа поставил семь балетов. За время же своего пребывания в Петербурге он поставил сорок четыре самостоятельных балета (большинство из них в четыре или пять актов), переставил заново шестнадцать старых балетов и поставил громадное количество всевозможных классических и характерных танцев, не считая еще около тридцати пяти опер, для коих он сочинил балеты. Почти все, что создавал Петипа, удивительно по своему вкусу, стилю и художественности, а многие его вещи были шедеврами.

Я видел, как работал Петипа. Несмотря на свою неистощимую фантазию и пятидесятилетний опыт, Мариус Петипа всегда разрабатывал план постановки и готовился особо к каждой репетиции, делая себе заметки и наброски фигур

¹⁵ Точнее – «Брак во времена регентства».

для группировок. У старых балетмейстеров было то огромное преимущество, что им не приходилось думать о музыке. Она у них была на службе в лице балетных дирижеров, бывших вместе с тем и присяжными композиторами. Балетмейстер сам придумывал сюжет балета или пользовался предложенным ему сюжетом и подробно разрабатывал его. На это требовалось большое умение и понимание, так как ставившиеся на Императорской сцене балеты должны были целиком занимать целый вечер и никогда не могли быть короче трех актов, а часто четырех и пяти с семью или восьмью картинами. Также балеты давали возможность балетмейстеру проявить свой талант постановкой комических и драматических сцен и фантазию в сочинении всевозможных характерных, национальных и строго классических танцев. Получив разработанное балетмейстером либретто, композитор начинал писать музыку, строго следуя указаниям балетмейстера, который, прослушав написанное, урезывал или дополнял музыку, если находил это необходимым, согласно заданию танца или сцены. Качество этой музыки было, конечно, очень невысокое, и слушать ее теперь было бы трудно. Но не надо забывать, что это происходило между пятидесятыми и восьмидесятыми годами прошлого столетия, и кроме того, эта музыка превосходно отвечала заданию, разработанному до мелочей композитором совместно с балетмейстером.

Наши лучшие композиторы уже давно начали интересоваться балетом, отводя ему значительную роль в своих опе-

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

Фокину, начавшему новую эру в русском балете, было уже труднее находить музыку, нужную для его вещей. Для его первого балета «Эвника» музыкальный текст был написан

Щербачевым. Музыка «Павильона Армиды» принадлежала Черепнину. Для других своих вещей Фокин начал обращаться к уже существующей музыке и счастливо обрел в Шопене идеальную музыку для одной из лучших своих вещей – балета «Сильфиды». Затем он взял «Карнавал» Шумана и поставил балет «Шехеразада» под музыку Римского-Корсакова.

Потом уже Стравинский начал писать регулярно для русских балетов. Сначала для Фокина («Жар-птица», «Петрушка»), а затем и для других хореографов второй половины деятельности Дягилева – («Священная весна»¹⁶, «Свадебка», «Мавра»¹⁷, «Лисичка»¹⁸ и т. д.).

Возвращаясь к вопросу о том, как ставили свои балеты Петипа и Фокин, я должен сказать, что я присутствовал при постановке Фокиным двух его балетов, поставленных для Анны Павловны в Берлине: «Семь дочерей»¹⁹ под музыку Спендиарова и «Прелюды» Листа. Говоря об этом, я не могу не упомянуть, как после первого спектакля «Прелюды» Листа на сцену пришли Рихард Штраус и Артур Никиш, чтобы высказать Анне Павловне и Фокину свое мнение. Здесь удивительно сказался темперамент этих двух больших музыкантов. Штраус выразил Анне Павловне свое большое удоволь-

¹⁶ Точнее – «Весна священная».

¹⁷ «Мавра» – комическая опера.

¹⁸ Вероятно, Дандре имеет в виду «Байку про Лису, Петуха, Кота да Барана» на музыку И. Ф. Стравинского. В «Русском балете» Дягилева она шла под названием «Le Renard» («Лис»).

¹⁹ Точнее – «Семь дочерей горного короля».

ствие и сказал несколько комплиментов Фокину. Никиш же был действительно в большом восторге и говорил, что он не может себе представить лучшей интерпретации музыки Листа.

Правда, это были одни из первых постановок Фокина, и он после этого поставил десятки их и приобрел опыт и зрелость. Но я думаю, что основные свойства его творчества коренным образом отличались от творчества Петипа. Когда Фокин ставил, он горел, мучился, падал духом, потом опять переживал большой подъем, уверенность в себе, иногда работал очень быстро, иногда очень медленно и переделывал уже сделанное. У Петипа же (правда, ему было, когда я его увидел впервые за работой, уже около семидесяти лет) работа была методическая, продуманная и заранее подготовленная. Можно сказать, Фокин творил, Петипа строил. Оба достигли замечательных результатов и создали шедевры, хотя и разными путями. Один работал как старые мастера живописи – совершенством техники и знанием красок, другой – внося в свою работу современную нервность и чуткость, выводил балетное искусство из устаревших форм на новую дорогу, где от его огромного таланта можно было ожидать много прекрасного.

У римлян, высоко ставивших искусство танцев, к балетмейстеру предъявлялись чрезвычайно большие требования. Лукиан говорит, что балетмейстер должен знать поэзию, музыку, геометрию и философию. Может быть, эти требования

преувеличены, но несомненно, что современный балетмейстер должен, кроме того, быть талантливым артистом и музыкантом. К этому, я думаю, необходимо еще прибавить ум и образование. Два наших балетмейстера, которых я знал, Петипа и Фокин, обладали всеми этими достоинствами.

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

Фокин начал карьеру блестящим успехом своих первых постановок, но сейчас же почувствовал и уколы оппозиции, притом в своей же собственной труппе, от приверженцев старых традиций. После отъезда Фокина с Дягилевым за границу талант Фокина быстро окреп и развился, и созданный им ряд шедевров поставил его на удивительную, можно сказать, невиданную высоту как балетмейстера. «Гранд Опера» в Париже, «Ла Скала» в Милане и ряд других больших театров приглашали его стать во главе их балетного дела. Но Фокин, имея в своих руках прекрасную, уже слившуюся с ним труппу артистов, привыкших с ним работать, и имея во всех художественных вопросах таких советчиков, как Бакст, Бенуа, Серов и другие, ставших его близкими друзьями, не хотел оставить дела, созданного, главным образом, его же та-

лантом. Но вскоре, однако, ему пришлось это сделать из-за разрыва с Дягилевым, а начавшаяся затем война окончательно изменила все условия. Фокин уехал сначала в Петербург, а затем был приглашен в Стокгольм и Копенгаген, где он ставил свои балеты. Затем он поселился в Америке. Америка не много могла дать Фокину. Единственный театр «Метрополитен», имевший постоянную балетную труппу и неограниченные средства для постановок, поставил до приезда Фокина в Америку два его балета: «Петрушку» и «Золотой петушок». А затем, как всякий оперный театр с громадным составом артистов, дирижеров, режиссеров и т. д., «Метрополитен» не любит и не хочет самостоятельного балета, который осложняет распределение работы своими оркестровыми репетициями. Как бы то ни было, «Метрополитен» не пригласил Фокина к себе, и он сначала выступал один со своей женой, а затем открыл в Нью-Йорке школу и давал иногда спектакли со своими учениками, ставя, говорят, очень интересные вещи. Потом его приглашали для постановок отдельных танцев и сцен в больших обстановочных пьесах, а в дальнейшем он исключительно занялся преподаванием. Фокину сейчас нет еще и пятидесяти лет, и это единственный хореограф, в расцвете сил обреченный на бездействие. Благодаря войне, русской революции и общему упадку сейчас интереса к искусству, как это ни странно, но поля для деятельности Фокина сейчас нет. В Европе есть всего два-три театра, которые могли бы его пригласить. Но пригласить его

на продолжительное время был бы смысл в том случае, если б эти театры вводили в свой постоянный репертуар балеты как самостоятельные спектакли, давая Фокину каждый год ставить несколько вещей. Но это не входит в интересы театров, да и стоило бы слишком дорого, в то время когда нужно на всем экономить.

Как мечтала Анна Павловна о совместной работе с Фокиным! Он был для нее не только гениальным балетмейстером, пред которым она преклонялась, но был ей бесконечно дорог как большой русский человек, сказавший свое новое слово, – живое и прекрасное слово в любимом ею искусстве. Анне Павловне всегда страшно было думать, что интерес к балету может уменьшиться и что он может совсем сойти на нет, и в Фокине она видела человека, который может и должен продолжать это дело. И веря, что в его руках оно окажется жизнеспособным, Анна Павловна готова была войти в каждое дело, если бы руководил им Фокин. Наше собственное дело, по своему масштабу и условиям, делало невозможным приглашение Фокина. Для того чтобы объединить Анну Павловну и Фокина и дать им надлежащую атмосферу для работы, нужны или бывшие Императорские театры, или щедро субсидируемый театр, как «Метрополитен» в Нью-Йорке. Как часто Анна Павловна в беседе с английскими интервьюерами сетовала на отсутствие интереса в Англии к искусству, указывая им на то, что Англия – единственная страна, никогда не имевшая королевского театра и никогда не субсиди-

ровавшая ни одного театра, что совершенно непонятно, принимая во внимание любовь англичан к театру и музыке и богатство страны. Анна Павловна всегда указывала на пример таких стран, как Дания, уже двести лет имевшая свой национальный Театр оперы, драмы и балета. На Швецию, Бельгию, Сербию и другие страны, тратившие значительные средства на свои национальные театры и поддерживающие свое национальное искусство.

Говоря о балетмейстерах Анны Павловны, нельзя не упомянуть об Иване Хлюстине, прошедшем с Анной Павловной семь лет, поставившем для нее много балетов и дивертисментных номеров. Анна Павловна считала Хлюстина очень талантливым балетмейстером. Я должен сказать, что я ни у кого не видел такого умения распоряжаться массами и такой быстроты в постановках. Мне приходилось видеть его на репетициях в Большом московском театре и «Гранд Опера» в Париже, где у него были большие кордебалеты, в особенности в Москве, когда в его балете «Звезды» участвовало на сцене до трехсот человек. Во время нашего сезона в театре «Гипподром» в Нью-Йорке, пригласившем Анну Павловну танцевать у него целый сезон с ее труппой, была поставлена, по совету Анны Павловны, «Спящая красавица». Декорации и костюмы, по нашему настоянию, были заказаны Баксту (эскизы этой постановки были потом использованы Дягилевым для его постановки «Спящей красавицы»). Лицам, не знающим, что такое нью-йоркский «Гиппо-

дром», надо объяснить, что это громадный театр на пять тысяч мест с колоссальной сценой. «Спящая красавица» обошлась «Гипподрому» свыше ста пятидесяти тысяч долларов, что не удивительно, приняв во внимание, что участвующих лиц было свыше пятисот, все одетые в роскошные бакстовские костюмы. Я никогда не видел более блестящей картины, чем второй акт, изображающий приезд разных иностранных принцев ко двору короля Флорестана. В этой картине имеется знаменитый вальс Чайковского, для которого Хлюстин использовал весь кордебалет «Гипподрома» (сто двадцать человек) и нашу труппу в тридцать человек. То, что делал Хлюстин, было вполне самородным. Начав свой дебют как балетмейстер очень удачным балетом «Звезды», имевшим большой успех, Хлюстин начал работать над «Дон Кихотом», но, сделав лишь первый акт, опасно заболел, должен был прервать на год свою сценическую карьеру, а затем оставил службу в Императорских театрах и был в течение пяти лет балетмейстером в парижской «Гранд Опера». После объявления войны Анна Павловна предложила Хлюстину ехать с нами в Америку. С этого момента он уже не расставался с нами в течение семи лет. Я не могу сравнивать Хлюстина ни с Пети́па, ни с Фокиным, да Хлюстин, будучи очень скромным человеком, на это никогда и не претендовал. Но я должен сказать, что Хлюстин, как никто, понимал Анну Павловну, обожал ее и вкладывал всю свою душу в то, что он для нее делал. Сам он в свое время был отличным классическим

танцовщиком старого времени и потому придерживался в каждом балете традиций адажио²⁰, па д'аксьон²¹ и т. д., но он это делал мастерски в том отношении, что умел преподнести Анну Павлову публике так, как публика этого хотела, то есть давал возможность любоваться каждым ее выходом и каждым танцем, соло или с кавалером, отодвигая антураж, чтоб своими движениями он не заслонял ее и не отвлекал внимания публики.

Из поставленных Хлюстиным балетов наибольший успех имели: «Снежинки», «Амарилла», «Фея кукол»²², «Шопениана», «Дионис» и другие. Среди дивертисментных номеров громадным успехом пользовался «Гавот» и «Танцевальная сюита», которую Анна Павловна потом передала другим артистам, «Сирийский танец», «Вальс-трист», «Танец часов» и другие.

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

²⁰ Традиционная для классического балета танцевальная композиция преимущественно лирического характера (*ит. adagio*).

²¹ Традиционная для классического балета сложная музыкально-танцевальная форма, органически связанная с развитием балетного сюжета (*фр. pas d'action*, буквально – действенный танец).

²² В редакции И. Н. Хлюстина балет назывался «Волшебные куклы».

второй акт («Сад Дульсинеи») поставил совершенно по-новому и очень талантливо.



Анна Павлова и Михаил Фокин. Балет «Арлекинада».
1900 г.

Мне приходилось не раз слышать и читать, что Анна Павловна будто бы очень долго работала над своими танцами, бесконечно репетируя их перед зеркалом, и что она даже лебедей завела для того, чтоб изучать их движения, перед тем как танец «Умирающий лебедь» был поставлен для нее. Я должен разрушить эту легенду. «Умирающий лебедь»²³ был поставлен Фокиным в 1907 или 1908 году, то есть за несколько лет до того, как Анна Павловна приобрела «Айви-хаус» и ее английские поклонники поднесли ей лебедей для маленького озера, которое Анна Павловна расширила для них потом. Танец умирающего лебедя был создан, как многие другие вещи, почти сразу, в момент вдохновения.

В Петербурге устраивался большой благотворительный спектакль, в котором Анна Павловна обещала принять участие. Михаил Фокин, к которому Анна Павловна обратилась с просьбой что-нибудь поставить с ней для этого вечера, предложил ей взять музыку Сен-Санса из «Карнавала животных». Анне Павловне чрезвычайно понравилась эта мысль, и в какой-нибудь час Фокин поставил эту поэму, которая как бы навсегда слилась с Анной Павловной в одно целое, и образ царственной белой птицы сделался ее символом. Сколь-

²³ Миниатюра «Умирающий лебедь» была поставлена М. М. Фокиным в 1907 году.

ко раз с тех пор, как Анна Павловна впервые протанцевала своего «Лебедя», танцевали его другие. Во всех театрах и концертных залах на всем земном шаре заставляли умирать бедного лебедя танцовщицы всех национальностей (я видел однажды получерную мулатку в этой роли). Даже любительницы, пользуясь тем, что исполнение его не требует большой техники, брались за него, и мистический образ с трогательной музыкой обыкновенно задабривал публику.

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

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

Замечательно то, что смерть Анны Павловны сделала как бы невозможным исполнение этого танца. Почувствовали ли сами исполнительницы недопустимость этого или поняли,

что публика примет это за профанацию, но «Лебедь» исчез.

Те свои танцы, которые Анна Павловна создала сама, «Стрекозу», «Калифорнийский мак», «Рондино» и т. д. — Анна Павловна ставила очень быстро. Услышав на концерте Крейсlera его «Прекрасный розмарин», Анна Павловна сразу сочинила танец с движениями стрекозы. Самый танец сложился почти сразу, но так как он весь в быстром темпе, с движениями, трудными для дыхания, то надо было к нему приспособиться. Затем Анна Павловна сама к нему придумала и костюм.

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

Анна Павловна хотела изобразить этот цветочек в своем танце, воспользовавшись мелодией Чайковского, как нельзя лучше подходившей для этого по своей наивной нежности. Трудно было придумать костюм, дающий впечатление цветка, раскрывающего свои лепестки утром и закрывающегося с последними лучами солнца. Калифорнийцы были очень благодарны Анне Павловне, что она выбрала их скромный мак,

так как они считают его своим национальным цветком: его родина – Калифорния. Этот танец имел там особый успех и сопровождался всегда поднесением громадных букетов из этих маков. Когда потом мы были в Вальпараисо, Чили, мы поехали кататься на автомобиле в горы и, к нашему удивлению, увидели массу этих калифорнийских маков, прекрасно себя чувствовавших по крайней мере за шесть тысяч миль от своей родины. Вероятно, все тихоокеанское побережье обеих Америк благоприятно для этих цветов. Чилийцы совсем не знали их и не интересовались этими цветами, но когда Анна Павловна выкопала с корнями несколько растений, привезла их с собой в Сантьяго и посадила в саду у наших друзей, где они прекрасно принялись, все заинтересовались ими и потом нам писали, что «*Amapola Pavlova*»²⁴ растет во многих садах.

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

– Сколько же в Кейптауне имеется таких учителей?

И, к своему удивлению, узнала, что сто восемь. Эта ассоциация устроила в честь Анны Павловны прием, на котором поднесли ей чудный веер из страусовых перьев. Поблагодарив их, Анна Павловна обещала до своего отъезда протанце-

²⁴ Сорт калифорнийского мака (англ.).

вать что-нибудь с этим веером и, воспользовавшись для этого номера прелестной музыкой Бетховена – Крейсlera, поставила свой танец «Рондино».

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

Я никогда не видел Анну Павловну работающей перед зеркалом. Танец у нее слагался, я сказал бы, – в душе, и когда она его чувствовала, она, прослушав несколько раз музыку, как бы постепенно сливая ее с возникшим у нее образом, начинала выражать его сначала движениями рук, которые у нее были необыкновенно выразительны, а затем постепенно воплощала его в танец, словно прислушиваясь к тому, что у нее пело в душе.

Другое дело, когда Анна Павловна создавала что-нибудь для себя в антураже с другими исполнителями или ставила что-нибудь для труппы. Это было гораздо сложнее. Чтоб распоряжаться массами, надо иметь не только знание, но и большой опыт и систему в работе. Она стремилась передать каждому свое понимание духа вещи, ее настроение и тре-

говорила, чтоб артист воспринимал и переживал ее замысел. Она готова была репетировать без конца, не жалея своих сил, лишь бы сделать его понятным и раскрытым для всех.

Глава IV

За границей

Побывав несколько раз за границей, увидев неудовлетворительное положение балетного искусства в таких его центрах, как Париж и Милан, Анна Павловна решила во что бы то ни стало показать русский балет. Первый свой выезд из Петербурга Анна Павловна сделала в Ригу и дала там несколько спектаклей. На следующий год Анна Павловна предприняла уже большую поездку, начав с Гельсингфорса²⁵ и посетив затем Стокгольм, Копенгаген, Берлин, Дрезден, Лейпциг и Прагу. Привезенная Анной Павловной труппа, хотя и немногочисленная, имела совершенно исключительный успех. Но самые завидные лавры ждали Анну Павловну с ее труппой в Берлине.

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

Успех этой первой большой поездки вызвал такой интерес, что на следующий год Анна Павловна со своей труппой совершила новое турне, на этот раз посетив ряд городов Гер-

²⁵ Ныне – Хельсинки.

мании и Вену, а из Вены проехала в Париж, где выступала в «дягилевском сезоне». Блестящая удача в Париже вызвала приглашение в Лондон, где Анну Павловну пожелал видеть король Эдуард VII.

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

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

Несмотря на постоянную работу и ежедневные правильные экзерсисы, Анна Павловна боялась, что ненормальные условия работы, связанные с постоянными передвижениями, переменами театров, беспрестанным повторением одного и того же репертуара, слишком легкий успех у публики могут отразиться на ее танцах, в ущерб требованиям и традициям Императорской школы. Поэтому по возвращении из-за границы Анна Павловна с волнением шла первый раз на урок к Соколовой или Чекетти, боясь, не найдут ли они в ее танцах каких-нибудь отступлений от строго классическо-

го благородного стиля. Но экзамен неизменно кончался тем, что учителя не только не находили ущерба, но с удивлением замечали, что танцы Анны Павловны стали еще лучше.

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

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

Начиная с лета 1910 года Анна Павлова в течение пяти лет имела сезоны в лондонском «Палас-театре», которые начинались в мае и продолжались от шестнадцати до двадца-

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

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

За последние годы эта часть Лондона застроилась, но лет пятьдесят тому назад владельцам «Айви-хаус» принадлежа-

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

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

Прожив в «Айви-хаус» сезон 1913–1914 года, мы в начале войны уехали в Америку и вернулись обратно лишь в 1919 году, и с этого времени Анна Павлова каждый год проводила свой короткий отдых в «Айви-хаус», все более и более к нему привязываясь, а особенно к саду. Действительно, «Айви-хаус» имел для нее неоценимые достоинства. Находясь всего в пятнадцати минутах езды от центра Лондона, он, благодаря своему положению, поместительности и большому саду, давал все удобства загородной жизни. По характеру своей постройки «Айви-хаус» был типичным старинным английским домом с большим залом в два света посередине. Этот зал служил для Анны Павловой местом для упражнений, а частью и для репетиций, тем избавляя ее от необхо-

димости ездить для этого куда-либо.

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

Анна Павлова больше всего любила цветы, птиц, и сад «Айви-хаус» давал возможность держать лебедей, фламинго, голубей, а большая оранжерея, прилегавшая к дому, была обращена в громадную клетку, где масса маленьких птичек, привезенных из разных стран, прекрасно себя чувствовали. Сад давал немало забот, но зато и массу радостей. Анна Павлова проводила в нем большую часть дня, входя в каждую мелочь. Любимым ее местом была площадка, на которой был устроен маленький бассейн с фонтанчиком. Лежа в гамаке, она любовалась, как прилетающие птички купались в фонтане. Тут же находилась и палатка, где она любила пить чай со своими гостями.

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

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.