



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



Вера Михайловна
КРАСОВСКАЯ
(1915–1999)

В. М. КРАСОВСКАЯ

АННА ПАВЛОВА

СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ
РУССКОЙ ТАНЦОВЩИЦЫ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.335.42

К 78

Красовская В. М.

К 78 Анна Павлова. Страницы жизни русской танцовщицы. 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. — 192 с.: ил. + вклейка, 16 с.

ISBN 978-5-8114-0902-0

Книга В. М. Красовской посвящена великой русской танцовщице Анне Павловой. Эта книга — не биографический очерк, а своего рода эскизы к творческому портрету балерины, прославившей русское искусство во всем мире. Она написана как литературный сценарий, где средствами монтажа отдельных выразительных «кадров» воссоздается облик Павловой, ее внутренний мир, ее путь в искусстве, а также и та художественная среда, в которой формировалась индивидуальность танцовщицы.

ББК 85.335.42

Обложка
Ю. В. ПОЗДНЯКОВА

*Охраняется законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
запрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.*

© «Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009
© В. М. Красовская, наследники, 2009
© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2008

ОТ АВТОРА

Книга доносит нам стихи Пушкина. В пейзаже оживает душа Левитана. Оркестр воссоздает мир образов Чайковского. В записи звучит голос Шаляпина. Никакие пересказы, никакие портреты не заменят этого главного, исходного. Не передадут до конца великого искусства Анны Павловой уцелевшие кинокадры, многочисленные фотоснимки, восторженные воспоминания современников. Такова уж участь балетных исполнителей.

Между тем творчество Анны Павловой отложилось в духовном опыте ее поколения и далеко за рубежами родины прославило русское балетное искусство. Со времен Марии Тальони мир не знал другой такой же великой артистки в балете.

Анна Павловна (по метрике — Матвеевна) Павлова родилась 31 января (12 февраля) 1881 года в Петербурге. Ее отец был рядовым солдатом Преображенского полка, родом из тверских крестьян. Мать (по метрике) — прачка. Девочка росла у бабушки в Лигове, под Петербургом. В 1891 году поступила в петербургскую балетную школу, окончила ее в 1899 году и с 1 июня того же года была зачислена в труппу Мариинского театра.

На казенной сцене она провела немногим более десятилетия. Но именно эти годы определили основное содержание ее творчества, сформировали индивидуальность актрисы, ее стиль. В сущности, то, что она имела как художник, она получила здесь, на русской сцене, в творческой среде петербургских мастеров, опираясь на капитальные традиции русского балета XIX века. Она была, быть может, одной из самых «традиционных» балерин ее времени. И вместе с тем роли в балетах Фокина сильно повлияли на формирование индивидуальности Павловой. Знаменитый «Умиравший лебедь» вырос из девятнадцатого века, но принадлежал веку двадцатому, открывая новое и современное в великих традициях прошлого.

Павлова сделала необыкновенно много для того, чтобы пронеслась по всему миру слава русского балета. Танцовщица стала легендарной при жизни. Почти на каждое ее выступление современники откликались в газетах и журналах. В 1910–1920-х годах — в пору гастролей Павловой, охвативших все страны света, — она была в центре внимания мировой прессы.

Смерть Павловой вызвала настоящий поток статей, стихов, писем о ней в периодических изданиях, имевших хоть какое-нибудь касательство к искусству танца. Одна за другой выходили и книги воспоминаний. В 1931 году — монография Уолфорда Хайдна, дирижера заграничной труппы Павловой, который пришел на смену Теодору Штайеру, опубликовавшему книгу о Павловой

еще в 1927 году. В 1932 году — объемистая книга Виктора Дандре, импрессарио и администратора этой труппы. В том же году — книга Андре Оливерова, танцовщика, работавшего у Павловой несколько лет. Позже вышли книги еще двоих ее танцовщиков-партнеров: Сергея Украинского (1940) и Г. Альджеранова (1957).

Мемуаристы, естественно, писали о временах совместной работы с Павловой, то есть о периоде ее заграничных путешествий. Образ великой танцовщицы возникал среди непрестанно сменяющегося пейзажа странствий, в отсветах индивидуальностей авторов и отношений их к Павловой — художнице, хозяйке, сочинительнице танцев, партнерше. Властная и отзывчивая, загадочная, иногда жестокая, капризная и детски простодушная, смотрела она со страниц этих книг.

Каждый по-своему рассказывал об Анне Павловой и об ее искусстве.

В Индии она пробудила к новой жизни национальный танец, уже давно ставший историей. В Японии впервые вызвала интерес к европейскому балету. В Мексике помогла слить фольклорную пляску с формами классического танца.

Встречи с Павловой определили судьбы многих крупных деятелей современного западного балета.

«В 1917 году Анна Павлова и ее труппа появилась в Лиме, и одиннадцатилетнего Аштона повели в театр, — сообщает биограф ведущего английского балетмейстера Фредерика Аштона. — Танцовщицы выходили одна за другой, и о каждой он

думал, что это Павлова. Когда, наконец, появилась сама балерина, он поначалу разочаровался. Но по мере того как она танцевала, он узнавал ее, узнавал необходимое для себя, в сущности узнавал то, без чего не мог бы уже обойтись».

А вот что рассказывает книжка о другом известном танцовщике и хореографе Англии — Роберте Хелпмане. Тот был пантомимным актером в Австралии, когда впервые увидел Павлову. «С тех пор балет, казавшийся актеру всего лишь полезным помощником, стал его путеводной звездой».

Подобные справки можно было бы продолжить. Но и этих достаточно. Гастрольная деятельность Павловой была не просто пассивным «прокатом» балетных номеров, а увлекательно утверждала и пропагандировала танец. Искусство это во многом помогло возродиться балетному театру за рубежами России.

И все же... До 1910 года, когда Павлова стала вольной скиталицей по свету, она не только отдавала свое искусство зрителям, но и постоянно получала возможности для собственного художественного роста. Оторвавшись же от родной почвы, выключив себя из воспитавшей ее среды, она главным образом тратила накопленное, и неоткуда было возместить траты.

Это начали замечать вскоре после первых зарубежных триумфов Павловой. Например, 14 января 1910 года «Петербургская газета» писала о ее Жизели, что «прежде балерина вкладывала как в мимическую, так и в танцевальную сторону роли

больше естественности и простоты, а теперь в них чувствуется некоторая искусственность». Три года спустя потери Павловой отметил даже критик Валерьян Светлов, один из самых пылких ценителей ее танца. «Чувствовалась отвычка от большой сцены, от большого балета», — писал он 21 января 1913 года в «Петербургской газете» и выражал надежду, что «этот нежелательный налет какой-то вычурности и какого-то манерничанья скоро пройдет и мы увидим Павлову прежнего строго классического стиля».

То же находили и у Шаляпина самые расположенные к нему люди. Бывший директор императорских театров В. А. Теляковский, всегда гордившийся тем, что «открыл» этого великого артиста для академической сцены, писал, например: «После знакомства с Америкой Федор Иванович изменился... Как художник и особенно как новатор оперного театра Федор Иванович остановился в своем развитии. В операх он иногда стал переигрывать...» Оскудевал и репертуар Шаляпина: «О новых партиях он стал думать мало и чаще сообщал о них интервьюерам, нежели работал над ними, о новых постановках он уже не был в состоянии, как когда-то, говорить взволнованно и долго. Это время было переломом в его артистической карьере. Русская опера уже не интересовала его, как прежде, хотя он ее еще ценил. Теперь его больше стал интересовать тот интернациональный ходовой репертуар, который он будет петь за границей. Недостатки европейских

сцен, отданных на эксплуатацию антрепренерам, шаблон европейских оперных постановок, декораций, костюмов и мизансцен его не беспокоили, как когда-то».

Таково было объективное положение дел.

Некоторые балетные миниатюры, вошедшие на чужбине в репертуар Павловой, являли собой перепевы уже пропетых ею песен. В этом был драматизм ее судьбы. Он был глубоко скрыт среди почестей, окружавших Павлову, и сама она пробовала побороть его каждодневным трудом.

Недаром лишь малая часть воспоминаний посвящена самому искусству танцовщицы. Творческий процесс, основа ее жизни, порой только угадывался, порой вовсе исчезал в пестрой смене событий и анекдотов.

Ее мастерство побуждало к самостоятельному творчеству первых волонтеров балета Англии, Америки, Австралии. Бывало, Павлова, усталая после выступления на незнакомой и неудобной сцене, за час до отхода ночного поезда осматривала подростков, мечтавших о балетной карьере. Но задерживались в ее труппе только посредственности: незаурядные уходили на поиски собственного пути.

Бесконечно повторялись старые постановки. Но и в частой смене новых работ не было роста. Пропагандируя балетное искусство, иногда впервые знакомя с ним людей в отдаленных углах земного шара и, казалось бы, получая массу впечатлений, сама Павлова творчески не развивалась.

Колоссальный талант ее созрел на родине. Потом, во второй половине жизни, Павлова жила главным образом за счет накопленного раньше.

Репертуар зарубежных гастролей Анны Павловой состоял из коротких балетов и концертных номеров со знаменитым «Лебедем» во главе.

Что же представляли собой ее балеты? Обычно то были одноактные, редко — двухактные балеты-миниатюры. Их ставили для Павловой балетмейстеры Михаил Фокин («Семь дочерей короля джиннов», «Прелюды»), Иван Хлюстин («Пери», «Бал», «Козлоногие», «Дионис»), Лаврентий Новиков («Русская сказка») и другие. Два из них — «Осенние листья» и «Три деревянные куклы» — Павлова поставила сама.

Но едва ли не чаще всего появлялись на ее афише своего рода выжимки из репертуара Мариинского театра, а то и просто вольные фантазии на темы этого репертуара.

К первым относились «адаптированные» редакции «Лебединого озера», «Арлекинад», «Жизели», «Пахиты», «Дон Кихота», «Раймонды», «Коппелии», «Тщетной предосторожности», «Пробуждения Флоры», «Привала кавалерии», «Волшебной флейты», «Феи кукол». Одна лишь «Спящая красавица» шла целиком, но не с оригинальной хореографией Петипа, а в упрощенной постановке Хлюстина.

Ко вторым принадлежали «Египетский балет» и «Роман мумии» — воспоминания о «Дочери фараона», «Амарилла» — реминисцирующая

«Эсмеральду», «Снежинки» — фантазия на музыку из «Щелкунчика», наконец «Шопениана» — перепевы Хлюстина из фокинского балета.

Подобные балеты (их давали по два, по три в вечер) не могли утолить тоску Павловой по большому спектаклю, где танцы имели прочный фундамент хотя и нехитрого, но добротного содержания.

Павлова оставалась привержена классике, что сохранялась только на покинутой родине. Там, на сценах академических театров, рядом с поисками нового, в искусстве незнакомых Павловой молодых балерин, как и встарь, жили баядерка Никия, дочь испанского трактирщика Китри, цыганка Эсмеральда, вечно юная Жизель. Памятные ей с детства «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Раймонда» только в советской России продолжали свою непрерывную жизнь.

Для того чтобы жить, спектакли должны были отвечать запросам своего времени. «Лебединое озеро» или «Баядерка» на нашей сцене 1920-х годов были чуть-чуть не похожи на те, какими они выглядели в дни премьеры. Мало похожи и современные редакции этих балетов на спектакли двадцатых годов. Это и есть сценическая жизнь балетного спектакля. Время требовало перемен, но перемены бывали разными. Иной нетерпеливый балетмейстер прекращал классический спектакль, ориентируясь на ультрамодные течения. Другой пытался сделать доступней и «драматичней» его обобщенный образный язык. Третий корректировал в собственном вкусе отдельные части целого.

Но каковы бы ни были перемены, от них оставался на классических спектаклях лишь благотворный след. Так происходило потому, что традиции сильнее и жизнеспособнее любого поверхностного увлечения. Отметая ненужное, они вбирали в себя, усваивали и перерабатывали в свою пользу действительно ценное, сглаживая напластования разных эпох.

Традиции русской классической школы танца оказались поразительно жизнестойкими в своей чистой основе. Их постепенная кристаллизация в XIX веке закончилась блистательной эпохой хореографов Мариуса Петипа и Льва Иванова, приходом в отечественный балет П. И. Чайковского и А. К. Глазунова.

Двадцатый век начался ниспровержением этих традиций, с одной стороны, и борьбой за них — с другой. Одним из главных «ниспровергателей» был гениальный балетмейстер Фокин. Одной из защитниц стала гениальная танцовщица Павлова.

Выход Павловой и Фокина в самостоятельное творчество свершился одновременно. Для Павловой и благодаря Павловой сочинил Фокин едва ли не лучшие свои создания: «Шопениану» и «Умиряющего лебедя». Потом произошел разрыв. Активно выступая против рутинной неподвижности императорской сцены, Фокин, в пылу полемики, не чужд был стилизаторским увлечениям. Подчас он разменивал свой крупный талант на мелочь балетов-пустячков, балетов-безделушек, где внешний драматизм событий и отточенное изящество форм не искупали легковесности содержания.

Павлова также любила новое. Но для нее во все времена оставалась важной и нужной образность академического балета, образность серьезная и глубоко художественная, при всей наивности сюжетов, облеченных в обобщенную условность структурных форм.

В таких балетах Фокина, как «Павильон Армиды», «Евника» или «Египетские ночи», Павлову разочаровал не миниатюризм формы, а миниатюризм содержания. Героини здесь не знали силы страсти Жизели или Никии — ее любимых героинь. В конце жизни Фокин-теоретик выступил против Фокина-практика. Он вступился за школу академического танца и осудил тех, кто все больше отдалялся от нее, опираясь, казалось бы, на его же, фокинский опыт.

Павлова от теории была далека. Но в единственной сфере своей деятельности — практике — она была постоянна. Академическая традиция XIX века всегда оставалась для нее неисчерпаемой. Эстетические законы, кристаллизация которых шла в течение двух столетий и которые наиболее полно выразились в балетах Мариуса Петипа и Льва Иванова, были основой и ее творчества.

Не будучи революционеркой в искусстве, Павлова, как многие великие художники, обогатила жизнь этого искусства острым ощущением современности. Шаляпин открывал, например, в запетой партии мельника из «Русалки» тревожившие современников интонации. Он неожиданно

вторгался во внутренний мир слушателей. Павлова переосмысляла роли затанцованные, давно потерявшие интерес новизны. Ее исполнение этих ролей на сцене Мариинского театра обозначило тот рубеж, перейдя который театральная и музыкальная классика обретает новую, современную, а потому и вечную ценность.

В русском балетном театре появление Павловой отметило значительный этап его истории: те, кто пришли на сцену после нее, уже не могли танцевать Жизель, Никию, Одетту совершенно так же, как танцевали их в XIX веке. Сохраняя канонический текст, эти роли психологически усложнились, наполнились напряженным драматизмом, обнаружили новые выразительные возможности.

На смену Павловой явились другие, советские балерины. У них было иное воспитание, иное мировоззрение, иное отношение к жизни и искусству, и это наложило новые художественные краски на образы хореографической классики. Современный историк балета уже не может говорить об Одетте, не упомянув Марины Семеновой, о Жизели — не называя Галины Улановой, о Никии — минуя Наталию Дудинскую, об Эсмеральде — не подумав о Татьяне Вечесловой, о Китри — забывая Ольгу Иордан. Ведь только благодаря им и собственному их, порой во всем отличному, толкованию классических партий, сохранилось на нашей сцене то неумиряющее, вечное, что содержало в себе творчество великой Павловой.

Бесспорна роль Павловой в возрождении балета на Западе. Но западный балет двигался своими путями и от русских мастеров, в том числе и от Павловой, получил лишь исходный толчок. Действительные традиции танца, которые она развивала, сохранились в гораздо более чистом виде не там. Они живут в творчестве советских исполнительниц, никогда Павловой не видевших, родившихся после ее отъезда из России, а то и после ее смерти.

И задачей автора было хоть в малой степени собрать и вернуть русскому балету свидетельства творческой деятельности Павловой на ее родине, разбросанные в различных документах эпохи. Тут она сложилась как художник. Последующая биография Павловой богаче внешними событиями, но внутренне, духовно статична. Трагическая заторможенность художественного развития, должно быть, и породила бешеный темп скитаний. Несмолкаемый стук колес помогал забыть, что путешествие в глубины искусства окончилось.

Настоящие страницы посвящены тому, первому путешествию — оно-то и дало миру великую Павлову. Это эскизы, но построены они на строго выверенных фактах из жизни и творчества Павловой; даже беллетризованные диалоги и раздумья действующих лиц основаны на документальных материалах. Такая свободная форма избрана потому, что в советской литературе о балете еще не было книги о творческой судьбе Анны Павловой, и первая попытка не может претендовать на

 ОТ АВТОРА 

большее. А то, что главным местом действия остается Россия, вызвано, по крайней мере, двумя причинами. Во-первых, русский период наименее освещен в литературе о Павловой. Во-вторых, по убеждению автора, именно он был главным и объясняет все в творчестве великой русской танцовщицы.

АННА ПАВЛОВА

В двадцатых годах на фоне портрета Анны Павловой снялась группа деятелей русского искусства. В кресле вольно раскинулся Шаляпин. Опершись рукой на спинку его кресла, положив другую на плечо Москвина, собранный, замкнутый стоит Станиславский. Рядом задумался, скрестил руки Качалов. Около — автор портрета Сорин.

Покой снимка статичен. Не то что покой движения, схваченный в портрете. Танцовщица летит, опустив руки в белое изобилие юбок, смиренно склонив голову на гордой шее. Темные волосы обрамляют высокий и чистый лоб. Полузакрывают глаза под прямыми бровями. Сжатые губы тронуты горькой усмешкой. Трагическое лицо. Такой она была последнее десятилетие жизни. «Мы — дети страшных лет России», — писал в начале Первой мировой войны Александр Блок, оглядываясь на путь своего поколения.

Россия. Не ее ли желанный образ манил Павлову, заставлял вновь и вновь переплывать океаны, пересекать материки? Елка на борту парохода, идущего в водах экватора... Цветок,

пересаженный из Северной Америки в Англию потому, что такие росли в русской деревне... Борщ и каша, поданные русской прислугой в уютном лондонском доме... Что это — капризы? Или приметы тоски?

Уютном? Скорее он был комфортабелен, Айви Хауз — Дом в плюще. Просторные комнаты, удобные вещи. В холле — витрины, а там свидетели путешествий: подарки Индии и Японии, Мексики и Китая, австралийского континента и скандинавского побережья. В парке, на пруду, сытые лебеди с подстриженными крыльями. В оранжерее растения и птицы разных стран. Говорят, многие из этих птиц погибали в чужом климате, в неволе, заставляя плакать хозяйку. Но она без конца повторяла жестокий опыт. Что понуждало ее? Надежда? Или месть судьбе?..

После странствий дом представлялся оазисом. Но отдых утомлял сильнее работы. Меньше всего прельщала светская жизнь. Анна Павлова — некоронованная королева, почетная гостя любых празднеств — редко их посещала. Празднества нарушали иллюзорность жизни. Лучше было ждать дней покоса в парке Айви Хауза. Там сено пахло так же, как в Лигове, когда бедное детство было счастливой реальностью, а танец — казался мечтой... Теперь единственной реальностью стало искусство.

Но ведь искусство танцовщицы недолговечно. День ото дня становится короче дыхание, уходит техника, не поддаваясь тренажу. Вот из большой

программы выпал номер. Но за ним скоро последует другой, третий... Наступит час, когда знаменитое имя не заслонит, не скроет утраченного...

Может быть потому смерть, настигшая в Гааге, не встретила сопротивления? Не все ли равно, какое место земного шара станет последней остановкой в пути...

«Около полуночи она открыла глаза и подняла с усилием руку, как будто бы, чтоб перекреститься», — пишет биограф. В половине первого ночи, 23 января 1931 года, Павлова умерла. Ее последние слова были:

— Приготовьте мой костюм Лебеда...

Много лет прошло с тех пор, как Лебедь появился впервые. Это случилось 22 декабря 1907 года на одном из благотворительных концертов, столь частых по тем временам. Афиша извещала, что спектакль состоится «в Мариинском театре, для усиления средств благотворительного общества ее императорского высочества великой княгини Ольги Александровны в пользу новорожденных детей и бедных матерей при императорском родовспомогательном заведении (Надеждинская, 5)».

Непривычно пустынна сцена. Нет кордебалета, декораций. Нет оркестра. Нет разбега танцовщицы из кулис и позы в центре сцены на вступительных аккордах вариации. Да и вообще нет вариации, с ее отточенной старыми мастерами трехчастной формой.