





Алексей Леонидович Андреев
(1920–2004)

А. Л. АНДРЕЕВ

ДУЭТ

БАЛЕТ И ВРЕМЯ

- Андреев А. Л.**
А 65 Дуэт. Балет и время. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. — 392 с.: ил. (+ вклейки, 64 с.). — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-3686-6 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-91938-680-3 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга воспоминаний «Дуэт. Балет и время» рассказывает о жизненном и творческом пути артистов балета Кировского (Мариинского) театра, блистательных мастеров характерного танца Алексея Андреева и Нины Стуколкиной — прославленном, широко известном в свое время сценическом дуэте, бывшим также и дуэтом семейным, — Стуколкина и Андреев прошли по жизни рука об руку шестьдесят лет. Учеба, исполнительство, педагогика, балетмейстерская деятельность, репетиторская — об этих вехах подробно рассказывает автор от первого лица.

Книга будет интересна студентам и педагогам хореографических учебных заведений, артистам балета, хореографам, историкам балета и всем любителям балетного искусства.

ББК 85.335.42

- Andreyev A. L.**
А 65 The Duo. Ballet and Time. — Saint-Petersburg: Publishing house "Lan"; Publishing house "THE PLANET OF MUSIC", 2019. — 392 pages: ill. (+ inset, 64 pages) — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The book of memoirs "The Duo. Ballet and Time" tells about the life and creative path of the ballet dancers of the Kirov (Mariinsky) theatre, the brilliant masters of the character dance — Alexei Andreyev and Nina Stukolkina, the famous, well-known at their time stage duo, and also a family couple — Stukolkina and Andreyev lived together for sixty years. Education, performance, pedagogy, choreography, tutoring — the author himself describes these milestones in detail.

The book will be interesting for students and teachers of choreographic schools, ballet dancers, choreographers, ballet historians and all lovers of ballet art.

*В оформлении обложки использована
картина Ю. В. Пугачева «Балет "Гаянэ"», 1961.
Айша — Н. М. Стуколкина, Измаил — А. Л. Андреев*

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019
© А. Л. Андреев, наследники, 2019
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2019



ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга, которую вы держите в руках, названа, на первый взгляд, довольно безыскусно — «Дуэт», но в этой безыскусности видна спокойная самооценка и уверенная горделивость автора, с какой он оглядывается на пройденный путь. А путь этот — без малого век. Ленинградский балетмейстер и педагог Алексей Леонидович Андреев написал книгу о пути, который продолжался почти весь XX век, о попутчиках и главной спутнице своей жизни — Нине Михайловне Стуколкиной.

Название «Дуэт» тоже возникло не случайно: речь идет не только о дуэте сценическом, но и семейном: Стуколкина и Андреев прошли по жизни рука об руку шестьдесят лет. В истории балета найдется не так много дуэтов, которые стали символами эпохи и чьи имена воспринимаются только вместе, только рядом: Галина Уланова и Константин Сергеев, Екатерина Максимова и Владимир Васильев, Марго Фонтейн и Рудольф Нуреев... Еще меньше примеров, когда знаменитые сценические дуэты становились семейными. История Стуколкиной и Андреева — об этом.

Их славный сценический дуэт, к сожалению, не так известен, как известны дуэты артистов, выступавших в классике: Нина Стуколкина и Алексей Андреев были характерными танцовщиками и исполняли национальные танцы. Они не выпархивали на сцену, одетые в балетную пачку и классический колет. Их персонажами, чаще всего без имени, были полнокровные и жизнерадостные испанцы, горделивые венгры, страстные цыгане, аристократически-лощенные поляки. Они не поражали публику трюками вроде тридцати двух фуэте или двойных туров в воздухе, но заставляли зал затаить дыхание на те несколько минут, что длился их танец — азартный, зажигающий, обвораживающий, лирический. Эти несколько минут они были истинными героями спектакля, королями эпизода. Выразить танцем характер и историю своего безымянного героя в кратчайшее время — этим умением Стуколкина и Андреев владели в совершенстве. Их танцевальные зарисовки-характеристики были графически точны. Эта точность достигалась беспощадностью к себе и благоговением к профессии. Профессия для них означала жизнь, как бы банально это ни звучало.

Учеба, исполнительство, педагогика, балетмейстерская деятельность, репетиторская — об этих вехах подробно расскажет сам автор, от первого лица. Обстоятельность рассказа раскрашивается множеством милых сердцу подробностей, субъективный взгляд на многие вещи оправдывается искренностью и твердой убежденностью в своей правоте. Горькое чувство обиды за осмеянный спектакль «Родные поля» рождает желание не оправдаться, но не дать своему «первенцу» остаться в истории балета лишь поводом для пародии. И в этом тоже виден глубокий профессионализм и требовательность к себе: не оставить без внимания даже явные поражения.

Все в доме Стуколкиной — Андреева в небольшой двухкомнатной квартире на Моховой улице говорило о профессии: утром — ежедневная гимнастика и холодный душ, небольшой экзерсис у станка в спальне... Портреты дорогих людей на стенах, фотографии учеников и друзей на пианино, комод, столе, в книжных шкафах. «Наши дети и наши внуки», с любовью говорили о них Нина Михайловна и Алексей Леонидович. Завидная библиотека. Книги о балете, литературе, живописи, странах, костюмах, огромные папки газетных вырезок, подборки и подшивки по темам. И потрясающий научный архив с театральными рецензиями, переводами (мама Алексея Леонидовича была блестящим переводчиком с французского и итальянского) уникальных книг XVIII и XIX веков, вплоть до конспектов школьных лекций по истории театра и балета, которые читал в хореографическом училище Соллертинский!

Быть принятым в доме Стуколкиной — Андреева означало войти в семью. Алексей Леонидович и Нина Михайловна, наши балетные Филемон и Бавкида, были в курсе всех творческих дел своих «детей» и «внуков», интересовались, советовали, подсказывали. И, самое ценное, передавали свой репертуар ученикам и сочиняли новые номера, используя наивернейший балетный способ — «из ног в ноги».

Их физический уход не остановил главного: память о Нине Михайловне и Алексее Леонидовиче сохранит эта книга, которая вряд ли бы увидела свет без невероятных усилий по ее подготовке и изданию Марины Абдуллаевой, законной творческой «дочери» этой легендарной ленинградской пары. И это невероятное счастье — слышать со страниц книги голоса дорогих ленинградцев, без которых история нашего города была бы иной...

Ольга Федорченко



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

**БАЛЕРИНА
ИЗ ДИНАСТИИ
КРЕПОСТНЫХ**



*Н. Стуколкина, «Белый испанский танец»,
постановка А. Андреева*



ГЛАВА I

ДЕТСТВО И ШКОЛЬНЫЕ ГОДЫ

Приезд в Петербург. — Родители. — Первые впечатления о балете. — Анна Павлова. — Поступление в школу. — Учителя: Преображенская, Монахов, Семенов, Леонтьев, Чекрыгин, Ивановский. — Руководители училища и преподаватели теоретических дисциплин. — Школьный быт. — Выпускной спектакль и отклики прессы.

Необычным был тысяча девятьсот пятый год для императорского балета. Даже сюда, в цитадель благонравия, докатились отзвуки революционных волнений. Бурные собрания артистов, забастовки, сборы подписей под петициями и другие акции протеста, проходившие под предводительством Анны Павловой, Тамары Карсавиной и Михаила Фокина, нарушали оранжерейную атмосферу жизненного уклада российских терпсихор.

Ничего этого не могла знать Нина Стуколкина, потому как только что родилась, и везли ее в пеленках из тверского села Кузнечко в столицу, в красавец-город на берегах Невы.

Впоследствии Нина будет гордиться своим крестьянским происхождением и назовет себя танцовщицей из династии крепостных. Действительно, бабушка Нины, Устинья Игнатьевна, в детстве застала крепостное право и испытала на себе всю тяжесть подневольного труда. С горечью вспоминала о том, как отбывала барщину. Набожная и суеверная, узнав, что ее внучку отдали в театральное училище, она сказала:

— Зачем деваху отдали дьявола тешить!

Подобно чеховскому Ваньке Жукову, отца Нины Стуколкиной, Михаила Дмитриевича, посадив в поезд «зайцем», привезли в Петербург, на учебу к хозяину. Любознательный мальчик не ограничивался познанием навыков своего ремесла и постоянно занимался самообразованием. В результате он стал не только известным фотографом, но и высококультурным человеком. Ему удалось собрать хорошую библиотеку, состоящую из собрания сочинений классиков русской и мировой литературы. Один из шкафов полностью занимала большая коллекция грампластинок. Собираясь по вечерам у граммофона, семья часто слушала полюбившиеся музыкальные произведения.

Фотограф Михаил Стуколкин не мог жаловаться на отсутствие заказов. Целыми днями ему приходилось снимать клиентов в ателье или ездить по городу, выполняя разные работы, от съемок лошадей на бегах до фотопортретов артистов. Наиболее трудные задания ему помогала осуществлять мама Нины Стуколкиной, Варвара Ивановна. Маленькая дочка тоже не оставалась в стороне от общего дела: она служила моделью для снимков, которые репродуцировались на почтовых открытках, неизменно пользующихся спросом у покупателей. На одной из них Нина была запечатлена ангелочком, с крылышками за спиной. Одна из покупательниц, приняв кудрявую девочку за святую, повесила ее изображение на стене и молилась на него.

Биография Варвары Ивановны схожа с биографией супруга. В детстве ее определили ученицей к знаменитой французской портнихе. Прежде чем приобрести специальность и стать самой мастерицей, девушка прошла трудный путь подсобной рабочей.

После преждевременной кончины мужа, на плечи этой труженицы легли все тяжести забот о семье, о воспитании детей — Нины и ее двух братьев. Поэтому она не только продолжала шить наряды для капризных заказчиц, но и стала преемницей дела отца семейства, зарабатывая на жизнь фотосъемками. Кстати, именно ею был сделан лучший портрет Федора Лопухова, тот, что теперь висит в балетном зале Консерватории.

Жизненная энергия и развитое воображение проявлялись еще в раннем возрасте. «Я почти никогда не ходила нормально, как все дети, — вспоминает Стуколкина. — Мне всегда хотелось подскочить или пронестись как вихрь. Эта манера передвижения приводила меня к неприятностям: то я налетала на кого-нибудь, то, не рассчитав длины прыжка через лужу, обдавала прохожего грязью».

Увидев, как в фотоателье отца гримировались артисты, Нина решила провести аналогичную процедуру на своем младшем брате. Собираясь сниматься в роли негров, артисты накладывали черный грим, и она выкрасила своего братишку ваксой, да еще заставила исполнять «африканский танец». Можно себе представить ужас мамы при виде сына, отмыть которого оказалось делом далеко не легким.

Склонность ребенка к фантазиям сочеталась с доверчивостью.

Однажды, на даче в Саблино, девочки решили разыграть младшую подругу и сказали ей:

— Завтра мы полетим из нашего окна на авиетке. Если хочешь, можем взять тебя с собой! Встретимся в восемь утра у наших ворот!

Нина усердно начала готовиться к путешествию. Достала свою детскую панаму с полями и пришила к ней ленты (чтобы не улетела). Проснувшись пораньше, точно в назначенное время явилась к месту встречи.

Разумеется, там никого не было. Поняв, что ее обманули, «путешественница» очень обиделась.

Даже позднее, отдыхая с училищем в Детском Селе, Нина воображала, что если очень быстро пробежать по водной глади пруда, то не утонешь. Попробовала, пробежала и... искупалась.

Бывают случаи, когда проявления прекрасного в искусстве, увиденные в раннем детстве, как луч света озаряют душу ребенка, запоминаются им на долгие годы и определяют его дальнейшую судьбу. Таким событием в жизни Нины Стуколкиной стало выступление Анны Павловой в «Умирающем лебеде». Впечатление было настолько сильным, что время оказалось не властным над ним. Спустя много лет Нина Михайловна сказала: «Больше всего поражала одухотворенность пластики. Мне кажется теперь, что ее исполнительской манере особенно точно соответствовали слова Пушкина: “Душой исполненный полет”, так эмоционален и трогательно-выразителен был образ, созданный ею. Павлова не переступала на пальцах как утка (что порой встречается у некоторых артисток). Казалось, что она плывет по неподвижной глади воды — так плавно и кантиленно исполнялись па де бурре. Это был танец не только ног, а всего тела. В трепетных взмахх рук, выражающих душевные переживания, не было ни змееподобных движений, ни восточных поз (что также иногда практикуется ныне). Танец ее был гениально простым».

Вскоре Нине удалось увидеть Анну Павлову в балетах «Дочь фараона» и «Баядерка». По ее словам, создавалось ощущение необычайной легкости и воздушности; приземления балерины после прыжков были незаметны — казалось, что она летала по сцене. Павлова в совершенстве владела техникой классической хореографии. В качестве примера можно привести исполнение ей одного из пассажей в сцене «Теней» из «Баядерки» — туров в арабеск и перекидного жете назад. После стремительных туров Павлова, подняв голову, так сильно наклонила корпус вперед, что вознесенная в арабеске нога оказывалась намного выше торса. Вместе с тем технические сложности исполнялись актрисой настолько легко и естественно, что зритель их просто не замечал, а затаив дыхание, следил за вдохновенным воплощением танцевального образа.

Конечно, умение анализировать нюансы хореографического исполнительства пришло к Нине Стуколкиной намного позднее, но пока, впервые увидев Анну Павлову в «Умирающем лебеде», девочка испытала такое потрясение, что мечта о балете завладела ею безраздельно и навсегда.

Придя домой после спектакля, Нина сразу же попыталась воспроизвести «лебединый танец». Желая порадовать дочку, мама сшила ей из тюля бледно-зеленую пачку цвета морской волны (белого материала дома не нашлось), и малышка почувствовала себя настоящей балериной. Не имея

понятия о каких-либо правилах, она, под звуки граммпластинки с записью музыки Сен-Санса, начала проделывать несусветные па. Одна из ее диких поз — арабеск с ногой, поднятой назад, и развернутым на девяносто градусов корпусом, изображающая «танец снежинок», — зафиксирована на фотографии.

На Петроградской стороне, неподалеку от дома, где жила семья Стуколкиных, находился клуб «Детский мир». В нашем понимании он представлял собой нечто вроде Дома пионера и школьника. Там тоже дети занимались пением, лепкой, танцами и рисованием, но за их обучение родителям приходилось платить. На маскараде, устроенном в этом клубе, и состоялся сценический дебют Нины, исполнившей «Умиряющего лебедя».

Новая, пока еще не обученная балерина танцевала, как умела, изо всех сил стараясь подражать Анне Павловой.

Стало ясно, что девочка увлеклась балетом всерьез и надолго. Поэтому мама, угадав призвание дочери, повела ее поступать в театральное училище. Напутствуя Нину перед экзаменом, Варвара Ивановна посоветовала ей:

— Если спросят, не родственница ли ты артиста Стуколкина, то скажи — да. Тебя тогда скорее примут!

Действительно, такой вопрос был задан, но самолюбивая кроха, решив не прикрываться именем известного однофамильца, ответила: «Нет!»

Несмотря на отсутствие высоких покровителей и семейных связей, авторитетная комиссия мастеров, ведающая приемом детей, была объективна, и девочку, имевшую хорошие профессиональные данные, безоговорочно зачислили в училище.

Нине посчастливилось попасть в класс Ольги Осиповны Преображенской — замечательной балерины и выдающегося педагога. «Изящная и хрупкая, в элегантном черном костюме, подчеркивающим линии ее стройной фигуры, овеянная тонким ароматом духов, входила она в зал. И если, как это иногда случается, несобранные и потерявшие сценическую форму учителя танцев кажутся детям далекими от искусства людьми, то для нас Ольга Осиповна являлась олицетворением Балерины», — таким запомнился Н. Стуколкиной внешний облик их преподавательницы классического танца.

Что касается душевных качеств, столь необходимых каждому, кто занимается педагогической деятельностью, то случаев, где раскрывались великодушные и человечность Преображенской, было немало.

«Стука! Скачи высоко и выворачивай ноги!» — такую надпись на своей фотографии оставила Нине Ольга Осиповна. Шутливое пожелание было неслучайным — оно имело свою предысторию. «После первого года обучения, — вспоминала Н. Стуколкина, — на экзамене по классическому танцу, где за большим столом, покрытым красной скатертью, сидел весь

цвет Мариинского балета, я так растерялась, что перепутала порядок движений. Строгая комиссия решила отчислить бестолковую ученицу. Тогда на помощь пришла Преображенская! Она вывела меня на середину зала и предложила сделать антраша сисы, что я и выполнила с большим рвением. Видимо, “довод” оказался убедительным, и вопрос об исключении был снят».

На одном из уроков, когда класс разучивал па баллоне, Ольга Осиповна сделала замечание Нине:

— Не держи корпус прямо, отведи плечо назад!

Девочка очень постаралась, согнулась чуть ли не пополам и едва удержалась на ногах. Рискованный трюк получился непроизвольно, однако со стороны он, видимо, произвел впечатление капризного непослушания. Преображенская не выдержала и слегка шлепнула Нину, но... тут же пожалела о своей «жестокости», посадила рядом с собой, погладила по голове и дала шоколадку.

В процессе занятий Ольга Осиповна никогда не повышала голоса, не кричала на детей и не пыталась их унижить (что порой встречается в школьной практике). Простота и гуманность вызывали ответные чувства. «Не страх, а уважение испытывали мы и стремились приложить все силы, чтобы выполнить ее указания, — свидетельствует Н. Стуколкина и продолжает: — Показательно, что распространенный среди воспитанниц обычай давать за глаза фамильярные прозвища учителям не коснулся Преображенской. В кулуарах мы всегда называли ее почтительно, по имени-отчеству».

В тот год, когда Нина начала заниматься в училище, уже прошел двадцатилетний юбилей артистической деятельности Ольги Осиповны, и в театре она танцевала нечасто. Все же одно выступление в балете Глазунова «Испытание Дамиса» девочке удалось увидеть. В ее зрительной памяти сохранился образ жизнерадостной Изабеллы — Преображенской и особенно танец, где балерина пародировала грубоватые манеры служанки: полный юмора и остроумных актерских находок, вызывающий смех публики и приковывающий к себе общее внимание.

Определяя характер многогранного дарования балерины, критика того времени справедливо отмечала, что ее вдохновенное творчество воплощает стиль русского балета, представляя собой «чистейший образец ритмичной и динамичной красоты танца». Ее называли «культурным талантом», разработанным детально и углубленно во всех возможных для него направлениях. Формировали танцевальное мастерство Преображенской наставники первоклассные.

В России Л. Иванов, М. Петипа, Х. Иогансон, Э. Чекетти, за рубежом Гансен, Беретта и Ланнер. Артистка имела возможность проверить на себе различные педагогические системы, чтобы впоследствии на этой основе

разработать свой метод преподавания. Недаром А. Я. Ваганова утверждала: «Работа с Преображенской дала мне чрезвычайно много: она двинула вперед мою мысль, направила и обострила наблюдательность и навсегда оттолкнула от равнодушного танца “ножкой, ножкой”»¹. А Федор Лопухов считал, что в нашей стране Ольга Осиповна стала бы «главным педагогом советского балета»². К сожалению, уроки этого мастера не стали предметом исследования, и никто из учеников не догадался их записать. Поэтому особенно ценны мысли Н. Стуколкиной о некоторых особенностях класса Преображенской.

«Урок нельзя было назвать легким и “развлекательным”. Преподаватель предлагал нам такой комплекс упражнений, который разрабатывал силу и эластичность мышц, выносливость, приучал детей доделывать до конца любую, даже самую сложную, комбинацию движений.

Занятия всегда начинались с шестнадцати батманов тандю крестом (восемь без приседаний и восемь с деми-плие). Данному движению Ольга Осиповна придавала большое значение, считая его основой техники ног. Затем мы делали по *четыре* гран плие в каждой из пяти позиций. Скажу сразу, что, ежедневно исполняя такую порцию, мы, как говорят, не “садились на ноги”, зато впоследствии наши связки были застрахованы от всевозможных травм. Потом снова повторялся батман тандю, в другом варианте. За ним следовал остальной экзерсис, упражнения которого давались в разных композиционных сочетаниях.

Много внимания уделялось постановке рук. Ольга Осиповна следила, чтобы при напряженной руке кисть всегда оставалась мягкой и свободной. Во время занятий подходила к ученице и, взяв ее за пальцы, проверяла, не слишком ли закреплена кисть. Она стремилась научить выразительности, умению окрасить движения различными оттенками, передать стилистику того или иного положения.

Начиная с младших классов, в конце урока мы делали этюд на развитие фантазии. Преображенская предлагала нам встать в любую позу, но так, чтобы не повторять друг друга. Затем она вносила в наши импровизации соответствующие коррективы. Упражнение было рассчитано на то, чтобы приучить детей к самостоятельному мышлению, выработать привычку исполнять движения сознательно, а не механически».

Отличительной чертой педагогического метода Ольги Осиповны был индивидуальный подход к каждому. Сохраняя незыблемыми правила исполнения того или иного па, она искала манеру, соответствующую физическим данным ученицы. Этот подход распространялся и на постановочные работы. Исключительно музыкальная, обладающая балетмейстерским

¹ Ваганова А. Основы классического танца. ОГИЗ, ЛО, 1934. С. 17.

² Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1960. С. 109.

даром, она ставила нам номера для школьных концертов. Среди них, созданный для предвыпускного класса, «Вальс-фантазия» М. Глинки. Танцевали его Н. Млодзинская, О. Мунгалова и я. Наши партии по характеру отличались друг от друга. Одна — мягкая, лиричная, построенная на красивых позах; вторая — эмоциональная, острая по рисунку; третья — динамичная, прыжковая.

«Танцы — моя жизнь», — заявляла Преображенская. Беззаветную любовь к искусству и верность призванию она стремилась передать своим ученикам. «Я благодарю судьбу за то, что почти все школьные годы, начиная с первого класса, довелось заниматься у этого замечательного Мастера», — отмечала Н. Стуколкина.

Счастлив тот, кто повстречал на своем пути педагога — художника, сумевшего зажечь в его сердце искру творчества. Еще счастливее судьба танцовщика, имеющего возможность близко общаться с плеядой высококвалифицированных специалистов и учиться у них.

Разнообразен и не всегда прямолинеен процесс воздействия окружающей театральной среды на формирование личности. Естественно и закономерно влияние преподавателя, долгие годы растившего ученика и открывшего ему путь в большое искусство. Но происходят и другие, более кратковременные встречи с крупными деятелями, которые открывают новые грани хореографии. Случается, что результаты таких встреч не всегда воспринимаются сразу, но, подсознательно хранясь в памяти, в нужный момент находят воплощение в создаваемых сценических образах.

Неизгладимый след в душе актера могут оставить мастера, учившие в школе, хореографы и репетиторы балетной труппы, педагоги классов усовершенствования в театре и старшие товарищи по сцене, помогающие новичку войти в спектакли текущего репертуара.

Поэтому в рассказах Н. Стуколкиной о годах учебы и сценической деятельности так часто высказывается чувство признательности тем, чьи советы, уроки, указания и моральная поддержка помогали ее творческому становлению.

Приглашение ведущих мастеров театра на педагогическую работу в училище всегда было одной из самых плодотворных традиций отечественного балета. Благодаря им не прерывалась связь поколений и не гас факел искусства, зажженный великими предшественниками. И если за последние десятилетия традиции преемственности, к сожалению, в значительной степени оказались утраченными, то в годы учебы Нины Стуколкиной они свято сохранялись. Чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться со списком преподавателей училища того времени, в нем, кроме Преображенской, можно увидеть имена таких специалистов, как М. Ф. Романова, А. М. Монахов, В. А. Семенов, Л. С. Леонтьев,

В. И. Пономарев, И. Ф. Кшесинский и др. С большинством из них воспитанники встречались, начиная с юных лет.

Александр Михайлович Монахов был репетитором театрального репертуара в училище. Стиль репетиторской работы этого блестящего характерного солиста и педагога определялся критериями высокого профессионализма и являлся подлинной школой художественной отработки танцев. С детства запомнила Нина его великолепный показ, подробную расшифровку движений и строгую требовательность. Тщательно отделяя с учениками каждую деталь, он добивался, чтобы дети танцевали не хуже взрослых. Не могло быть и речи, чтобы кто-нибудь сделал движение вполсилы. В детском танце из «Пахиты», выполняя па мазурки, нужно было «летать», а не волочить ноги по полу; «ключ» отчеканить четко и аккуратно, не разводя широко ноги; при хлопке в ладоши сильно наклонить корпус вперед, а левое плечо отвести назад. С детства запомнилось волнообразное раскрытие руки в польских танцах. Так Александр Михайлович приобщал к культуре характерной академической хореографии. Результат его деятельности подтверждался на спектаклях. Не было случая, чтобы воспитанники не бисировали танец фарфоровых куколок с солдатиками в «Фее кукол» или мазурку в «Пахите». Газета «Жизнь искусства» писала: «Небывалый фурор вызвала детская мазурка в лихом и стройном исполнении питомцев Театрального училища. С такой школой русскому балету не страшно никакое будущее — это верный залог процветания хореографии на русских сценах»¹.

Виктор Александрович Семенов оставил заметный след в истории хореографии — это был артист редкого дарования, и его закономерно можно назвать первым лирическим танцовщиком советского балета. Чистый классик, безусловно владеющий всем арсеналом движений, он обладал огромным прыжком, позволяющим ему парить в воздухе. Недаром кумирами воспитанниц были Владимиров и Семенов, причем большинство, и Нина в том числе, отдавало предпочтение последнему. Оспаривая приоритет избранника, они даже устраивали «сражения».

Среди учениц существовал обычай получать автографы любимых артистов. Для этого группа девочек ожидала их у дверей репетиционного зала. Чтобы избежать наказания начальства, они оставляли одну из своих подруг караулить в коридоре: она обязана была предупредить о появлении воспитательницы. Расхрабрившись, Нина подошла к Семенову и попросила его подписать фотографию. Он согласился и написал:

— Милой ученице от злого учителя!

Нине не очень понравились слова «от злого». Через некоторое время, решив, что педагог забыл о своем автографе, девочка опять обратилась

¹ Лешков Д. «Арлекинада» и «Пахита» // Жизнь искусства, 1921, 20 декабря.

к нему с той же просьбой. Но Виктор Александрович снова написал ту же фразу, только в другом порядке:

— От злого учителя милой ученице!

Педагогика стала вторым призванием Семенова. Преподавать он начал, будучи еще совсем молодым, и продолжал долгие годы, щедро отдавая свои знания воспитанникам. Его организаторские способности проявились в тысяча девятьсот восемнадцатом году, когда он возглавил вновь созданные вечерние курсы петроградской балетной школы.

Тот класс, где училась Нина, Виктор Александрович не вел постоянно, а только иногда давал уроки. Кроме того, он проводил репетиции школьных спектаклей. По свидетельству Н. Стуколкиной: «Ученицам нравилась его манера вести занятия и добиваться совершенства, подкупала простота обращения с нами. За все время только раз случилось, что, сильно рассердившись на ученицу, он ушел из зала. Это произошло на репетиции балета “Капризы бабочки” (Семенов восстанавливал его для выпускного спектакля школы). Младшие классы участвовали в постановке. Мы поднимались из люка, изображая нераспустившиеся бутоны цветов, затем выпрямляли корпус, раскрывали руки и начинали танец фиалок. Репетитор работал с нами долго и упорно, добиваясь, чтобы все движения были пластичными и выразительными».

С театральным люком связано воспоминание об одном из первых выступлений на сцене Мариинского театра. Ее, ученицу второго класса, заняли в «Спящей красавице», в свите феи Сирени. Перед началом первого акта девочку предупредили, что в сцене зарастания царства Флорестана откроется люк, и через него обязательно надо перепрыгнуть, так как если этого не сделать, то можно провалиться в трюм. Когда шел спектакль, Нина забыла о ценном совете и прыгнула прямо на люк. По счастью, он еще не открылся.

...Уклад школьного быта императорского театрального училища сохранялся неизменно. Раз и навсегда установленные правила, обычаи и каноны соблюдались неукоснительно, и веяния времени не проникали за массивные стены прекрасного творения Карла Росси. Подтверждение тому нетрудно найти в мемуарах танцовщиков разных поколений: современницы Мариуса Петипа — Е. Вазем, прима-балерины фокинских балетов Т. Карсавиной, советских артистов Е. Люком, М. Михайлова и других. Правдивые свидетельства очевидцев никак не соответствуют тому, что иногда встречается в произведениях «на балетные темы», подобно печально известному кинофильму «Анна Павлова», где по воле досуужих авторов петербургское балетное училище превращено в подобие веселенького салона с дамами полусвета, в котором воспитанники Анна Павлова и Михаил Фокин могли запросто общаться на территории школы в вечерние часы.

В своей книге «Театральная улица» Тамара Карсавина справедливо назвала школьную жизнь «монастырской», проходившей под строгим контролем инспектрис, классных дам, воспитателей. Никаких вольностей и отступлений от норм не допускалось. Мальчишки и девчонки жили на разных этажах, занимались в классах и питались отдельно, ездили в театр в разных каретах и даже на прогулку их водили поочередно. Они встречались только на уроках бальных танцев, да и то под зорким наблюдением воспитателей. Свидетельницей этих нравов была и маленькая Стуколкина.

Как и все вновь поступающие, Нина в течение первого года считалась приходящей, то есть жила дома. К тому времени ее отец уже скончался, и маме приходилось целыми днями пропадать на работе. Поэтому девочку провозжали в школу родственники или знакомые.

Незаметно прошло время, и через год, за успехи в учебе, Нину перевели в пансионерки, и она получила право жить в интернате, на полном обеспечении, что, конечно, намного облегчило материальное положение семьи.

И вот девочка оказалась в новой, непривычной для нее обстановке. Здесь уже нет уютной домашней спальни, любимого шкафа с книгами и куклами, просторного фотоателье, где можно бегать и играть с братьями, нет постоянного внимания близких и всех привилегий, которые дает семейный очаг. Но у сурового спартанского воспитания были свои преимущества.

Общая спальня воспитанниц представляла собой просторный зал с высокими потолками. В нем стояло сорок восемь кроватей — на каждой висела железная дощечка с прикрепленным к ней маленьким образом и фамилией ученицы. Можно себе представить какой звон раздавался ночью, когда та или иная девочка переворачивалась на другой бок и шевелилась во сне — так закалялись их нервы.

Рано утром все бежали к большому медному умывальнику, напоминавшему огромный самовар. Здесь, под наблюдением классной дамы, их ежедневно заставляли мыться холодной водой до пояса. Так закалялось их здоровье. К слову сказать, болели они редко, и школьный врач не пичкал детей лекарствами — его излюбленными средствами от всех болезней были касторка и йод.

Закончив обряд умывания, воспитанницы выстраивались парами (маленькие — впереди, большие — сзади) и чинно шли на завтрак.

В школьной столовой обстановка была строгая и аскетичная: в углу висела икона, а вдоль стен стояли два длинных стола. Старшие сидели поближе к кухне. Одна из них раскладывала пищу. Малыши любили, когда дежурили самые справедливые: Е. Григорьева и М. Евграфова — они никогда не обижали их, а всегда делили еду поровну. Зато другие, более жадные, накладывали себе и своим подругам — старшеклассницам целые тарелки, а мелкоте доставались маленькие порции.

После завтрака, снова разделившись на пары, под предводительством классной дамы, они отправлялись на прогулку по улице или по школьному двору и только по возвращении приступали к занятиям. Воспитанницы на променаде, одетые в традиционную форму, имели весьма своеобразный вид. В зимнее время они щеголяли в стеганых на вате, очень длинных пальто в форме кишки, их головы украшали маленькие плюшевые шапочки, а ноги были обуты в теплые сапожки на меху. Впоследствии, в голодные и холодные годы, этот наряд оказался незаменимым — он хорошо защищал от мороза и не привлекал внимания грабителей.

В вечерние часы, после окончания занятий, младшим ученицам предоставлялись дополнительные уроки классического танца под руководством старших воспитанниц. Хорошо, когда среди них попадались добрые и сердечные, но встречались и такие, уроки которых превращались в экзекуцию. Подобная «преподавательница», предложив девочке поднять ногу на девяносто градусов, могла начать беседу со своей сверстницей. Если ученица не выдерживала и опускала ногу, она говорила ей:

— Пойди к классной даме и скажи, чтобы тебя оставили без отпуска домой!

Но даже эти испытания приносили свою пользу — они воспитывали в детях выносливость.

Некоторые развлечения старшеклассниц грешили пережитками бурсацких нравов. Собравшись в одной из комнат, девицы звали к себе малышку:

— Подойди к нам, но не переступай порога!

Нина, собравшись с силами, высоко прыгнула и перескочила порог.

Пораженные находчивостью девочки, авторы неумной шутки сами пришли в некоторое замешательство и отпустили свою «жертву».

К достопримечательностям училищного быта относилась карета, в которой детей возили на театральные репетиции и спектакли. В эту старинную колымагу, часто упоминаемую в мемуарной литературе, рассаживались строго по ранжиру: сначала старшие девочки, потом младшие. Внутри кареты было совершенно темно, так как у единственного окошка садилась классная дама, закрывая своей фигурой внешний мир от глаз маленьких пассажиров. Зато летом, когда подавалась «линейка», и вдоль нее, спинами друг к другу, садились воспитанницы, открывалась самая широкая панорама.

...В балете есть своя шкала ценностей, независимая от материального благосостояния. Здесь дочь прачки Анна Павлова может быть гением, а дочь богачей оказаться полной бездарностью. В танцевальном зале, перед беспристрастным зеркалом, или на сцене, перед внимательными взглядами зрителей, подлинный успех определяется не количеством бриллиантов, надетых на балерине, а бриллиантовыми гранями отточенных движений

и умением вложить в них живую душу. Недаром любитель афоризмов — воспитатель Г. Г. Исаенко сказал одному из сверстников Нины:

— Милый мой! Научись блистать без блесков, а с блесками то и дурак сумеет!

Неудивительно, что первой мечтой каждой девочки были не золотые горы, а простенькое белое танцевальное платьице — форма, право носить которую удаивались только самые способные ученицы — те, кто наиболее преуспел в овладении своей профессией.

Но все же в школьной практике случалось, когда проявления социального неравенства больно ранили самолюбие менее обеспеченных детей. Нине Стуколкиной и некоторым ее подругам приходилось испытывать такие переживания по четвергам, когда в интернате проходил приемный день родителей. Радость встречи с близкими омрачалась сознанием того, что принесенные ей леденцы не могли соперничать с великолепными коробками шоколадных конфет, приносимых богатыми мамами своим чадам. Эти избранные имели возможность угощать гостинцами классных дам, смотревших с презрением на тех, кто был не в состоянии делать такие подношения.

Чувство унижения испытывала Нина на уроках священника Пигулевского. После воскресных дней, проведенных воспитанницами дома, он, подробно перечислив блюда своей обильной трапезы, предлагал девочкам рассказать о том, чем их кормили родители. Почему-то особенно его интересовал вопрос, что они ели на сладкое. Домашний обед Нины обычно завершался традиционным киселем, но девочке не хотелось, чтобы ей сочувствовали, а потому она начинала фантазировать, перечисляя названия всевозможных десертов, о которых знала только понаслышке.

...Дети есть дети. Несмотря на строгость школьного режима, они находили время для игр и шалостей. Развлекались тем, что, посадив в медный таз одну из подруг — любительницу острых ощущений, крутили ее волчком; проделывали немислимые телодвижения, которые теперь, наверное, приняли бы за откровения танца-модерн; пугали друг друга тенью какого-то монаха, якобы появляющейся ночью под сводами одного из коридоров.

Особый простор для тайных развлечений открывался летом, во время каникул, когда дети отдыхали на дачах в Детском Селе. Девочки жили в здании бывшего Юсуповского дворца, а флигель мальчиков находился по другую сторону дороги. Переходить через улицу им не разрешалось, и в главный корпус они шли по тоннелю, под наблюдением воспитателя. Однажды ученицам пришла в голову мысль напугать своих сверстников. Они привезли из дома коричневые перчатки, набили их соломой и приделали палки — получились длинные руки. Увидев в тоннеле «страшное привидение», мальчики испугались и убежали.

Хоть и трепетали все школьницы перед взглядом строгой инспектрисы В. И. Лихошерстовой, но, собравшись вместе, они становились более смелыми и находили способ, чтобы досадить ей.

Зная, что воспитанницам не разрешается петь салонные романсы, в знак протеста они именно этим и занимались. Расположившись на веранде и предварительно поставив дежурную, которая должна была предупредить их об опасности, одна из девочек садилась за рояль, а остальные начинали распевать то, что запрещено:

Я в костюме Коломбины
С красным веером в руке,
Ты в костюме Арлекина
И в дурацком колпаке и т. д.

По знаку дежурной, сообщавшей о появлении инспектрисы, «хористки» исчезали и прятались в саду, издали наблюдая за происходящим.

Не найдя крамольников, инспектриса удалялась, а затем все повторялось сначала.

Цветущий сиреневый сад, окружающий дачу, доставлял немало радостей детям. Днем они гуляли здесь, а ночью тонкий аромат цветов проникал в раскрытые форточки их спальни. Огорчало только то, что им не разрешали сделать даже маленький букетик. Поэтому в ночные часы, когда все ложились спать, ученицы вылезали в окно, рвали сирень и складывали ее в наволочки. Утром, когда они уезжали на один день домой, на вопрос воспитательницы, что они несут в мешках, девочки отвечали: «Везем стирать белье!»

Летом дети не только отдыхали, но не забывали и о своей профессии — они давали концерты в Павловске. Ходили из Детского Села пешком церемониальной процессией. Впереди шествовала инспектриса, за ней, в парном строю, шли воспитанницы, а замыкал кортеж арьергард — классная дама. Девочки изнемогали от жары в длинных шерстяных платьях.

На той веранде, где пели «хористки», воспитанник Георгий Баланчивадзе (будущий знаменитый балетмейстер Дж. Баланчин) начал ставить сверстникам свои первые хореографические номера. Все дети очень любили своего талантливового товарища. Когда он и его одноклассники окончили школу, молодежи разрешили устроить в их честь нечто вроде банкета (конечно, без вина). В столовой Юсуповского дворца накрыли большой стол. И хотя из-за начавшегося голода ужин был весьма скромным, дружеская и сердечная атмосфера сделала незабываемым этот вечер. С разрешения руководства девочки нарвали цветов в саду и составили красивые букеты, нарисовали поздравительные открытки и поднесли их выпускникам.

...Молодой организм требовал усиленного питания, а его уже не хватало. Даже на отдыхе летом, когда отсутствовали регулярные занятия и значительно меньше расходовалась энергия, чувствовался недостаток еды. Чтобы пополнить свой рацион, девочки собирали в лесу сыроежки и варили их на костре.

Знакомство с бытом театрального училища тех лет подтверждает, что его «монастырская» жизнь была далека от событий, происходивших в окружающем мире. Между тем именно в школьные годы Нины и ее сверстников на нашу страну выпали тяжелейшие испытания: первая мировая и гражданская войны, интервенция, голод, эпидемии и разруха. Но хоть и казался незыблемым уклад балетной альма-матер, все же веяния времени проникали сюда.

Особенно трудный период переживало училище зимой в городе, окруженном кольцом блокады. Ночевали в помещениях интерната, где от холода стыло дыхание. Приходили на уроки закутанными и в перчатках, с теплыми платками, повязанными накрест за спиной; переодевались в легкие балетные костюмы в промерзших театральных грим-уборных; питались восьмушкой хлеба и селедкой. Тем не менее воспитанники балетной школы самозабвенно отдавались своему делу. Они участвовали в репертуаре Мариинского, Михайловского и Александринского театров, подготавливали и показывали школьные спектакли на сценах театров, училища, рабочих клубов и даже в окрестностях Петрограда. Недаром Леонтьев, бывший тогда заведующим балетным отделением театрального училища, защищая школу от необоснованных нападок критики, называл воспитанников «маленькими героями».

Леонид Сергеевич Леонтьев — прекрасный актер и преподаватель, относился к числу передовых деятелей балета, «революцией призванных» к активной общественной и руководящей деятельности. Он много сил и энергии отдавал сохранению школы, проявлял трогательную заботу об учениках. В одной из своих статей Н. М. Стуколкина приводит такой эпизод: «Помню, как после танца амуров, в последнем акте “Дон Кихота”, стояли мы в позах, одетые в легкие хитончики. А в театре было так холодно, что зрители сидели в пальто и шапках. Леонид Сергеевич, исполнявший роль Санчо Пансы, всегда подходил к амурам и шептал слова, подбадривающие нас, или незаметно давал команду “перейти на другую ногу”, чтобы опорная нога отдохнула».

Постоянное внимание занятым в спектаклях воспитанникам оказывал другой педагог и отличный актер Александр Иванович Чекрыгин. Увидев на общей репетиции в танцевальном зале, как трясущиеся от холода девочки, кутаясь в платки, терпеливо ждут вызова на свой танец, он останавливался около них и рассказывал какую-нибудь смешную историю, стараясь развеселить детей и поднять их настроение.

На каждое воскресенье, если ученики, живущие в интернате, не участвовали в спектаклях, их отпускали домой. Путешествие Нины на Петроградскую сторону было небезопасным. Приходилось идти по абсолютно темным, пустынным улицам, лишь изредка встречая одиноких прохожих. Страх девочки усиливался, когда она подходила к Марсову полю. По его безлюдным просторам гулял ветер. Опасаясь встретиться с пружинщиками, грабившими запоздалых путников (о них в городе ходила молва), Нина пробиралась стороной — по Лебяжьей канавке, благодаря судьбу за свое теплое, но непривлекательное для воров длиннополое пальто. Затем выходила прямо на Неву и шла через Николаевский мост.

Парадная дома была закрыта, но дежуривший у ворот дворник открывал двери, и девочка, по неосвещенной лестнице, на ощупь, поднималась на шестой этаж. Впоследствии, работая в театре, она любила, возвращаясь после репетиции, на площадке каждого этажа повторять па де бурре Испанского танца из «Лебединого озера». Но тогда, дрожащая от холода и от пережитых в пути волнений, Нина с радостью ощущала тепло семейного очага. Из собранных за неделю бумаг и щепок в кухонной плите разгорался огонь, и попевала еда из картофельной шелухи. А ночью будущую балерину укладывали на самое почетное и теплое место — на кухонную плиту.

Обратный путь в школу был более спокойным и веселым. Мама давала 10 копеек на трамвай, но дочка покупала 10 ирисок, предпочитая идти пешком и есть конфеты — их хватало на всю дорогу.

Сохранение здоровья и жизни детей в суровых условиях военного времени во многом зависело от тех, кто руководил училищем — начиная от директоров А. А. Облакова, А. Н. Маслова и кончая всем педагогическим персоналом. При желании каждый из них мог бы присвоить частицу скромных благ, полагающихся воспитанникам, и тем самым облегчить свое существование. Но этого не происходило — они были бескорыстны и кристально честны. В ленинградском архиве хранится отчет А. Маслова о расходах школы. По нему видно, как скрупулезно и точно учитывались и сберегались казенные средства.

Из подарков, присылаемых детям, особое место занимали посылки Анны Павловой. Гастролируя за рубежом, знаменитая балерина давала специальные концерты, сбор от которых шел на покупку питания для маленьких русских танцовщиц. После чая без сахара, вкус присланного Павловой сладкого какао с клецками, налитого в те же кружки, запомнился на всю жизнь.

В том, что их наставники не находились в привилегированном положении, воспитанники могли убедиться неоднократно. Сострадание девочек вызывал преподаватель Завитаев. Они знали, что у него есть дети, и условия их жизни очень тяжелые, видели его распухшие от голода

руки. Желая ему помочь, школьницы сшили учителю теплые варежки на вате и собрали немного еды: кто-то принес картофелину, кто-то сухарик — все, что могли. Только одна, самая зажиточная, сказала: «Я лучше отдам еду своей собаке!» К сожалению, усилия учениц не помогли — Завитаев умер от истощения.

Событием, взволновавшим всех воспитанников, стала история с предполагаемым закрытием училища. Для них, успевших полюбить свою профессию, это означало конец мечтаний о будущей сценической деятельности. День, когда были прекращены эти тревожные слухи, и стало ясно, что русскую школу танца в обиду не дадут, запечатлен в статье Н. Стуколкиной:

«Морозным зимним вечером в училище приехал Анатолий Васильевич Луначарский и, переговорив с администрацией, зашел к нам в холодный нетопленный интернат. Мы бросились к нему навстречу и окружили его взволнованной стайкой. У всех был один вопрос: “Неужели нашу школу закроют?”

Анатолий Васильевич выглядел очень усталым, но его лицо освещала добрая улыбка.

— Успокойтесь, — сказал он ласково. — Сейчас очень трудное время, но ваше училище мы сохраним во что бы то ни стало. Учитесь и овладейте балетным искусством, чтобы потом служить им нашему народу»¹.

Вяния времени отразились и на пересмотре программ обучения. Желая расширить кругозор воспитанников, директор А. А. Облаков пригласил для преподавания в училище известных деятелей культуры. Так на одном из уроков появился князь Сергей Михайлович Волконский — человек незаурядный, ярый пропагандист систем Далькроза и Дельсарта, основатель курсов ритмической гимнастики, автор книг «Человек на сцене», «Выразительный человек» и других. Его недолгая деятельность на посту директора императорских театров была ознаменована приглашением талантливых художников «Мира искусства» и назначением А. Горского главным балетмейстером Большого театра.

Перед учениками Волконский предстал в полувоенном костюме — в гимнастерке, галифе и с крагами на ногах. Его облик чем-то напоминал Дон Кихота, особенно в те моменты, когда он своими длинными и худыми руками начинал объяснять, что такое концентрика и эксцентрика, и чем они отличаются друг от друга. Несмотря на его немного забавный вид, дети внимательно слушали преподавателя и не смеялись над ним. Он учил их выразительности поз и жестов, учил не держаться прямо, как палки, а передавать внутреннее состояние экспрессивными движениями

¹ Стуколкина Н. М. Воспоминания о Лавровском. См. в книге: Леонид Михайлович Лавровский. М.: ВТО, 1983. С. 230.

всего тела; ходил с учениками в музеи, где знакомил их с шедеврами живописи и скульптуры.

Интересно, что в те же годы в училище также преподавал другой бывший директор императорских театров — В. А. Теляковский. Когда-то грозный начальник, немало сделавший для отстранения от должности великого Мариуса Петипа, теперь стал обычным учителем математики, терпеливо переносившим шалости миловидных воспитанниц.

Немного позднее при школе организовали курсы повышения квалификации, на которых вели занятия театроведы А. Гвоздев, С. Мокульский и юный И. Соллертинский. Последний, обладая огромной эрудицией, еще не имел педагогического опыта и читал лекции такой скороговоркой, что Нина и ее подруги ничего не могли понять.

Педагогический состав школы пополнялся новыми преподавателями специальных дисциплин. Об одном из них упоминает Н. Стуколкина:

«В тысяча девятьсот двадцать первом году в наш класс пришел стройный и обаятельный учитель историко-бытового танца. Это был Николай Павлович Ивановский. Как часто случается с молодыми девицами, мы всячески старались привлечь к себе внимание нового симпатичного педагога и не нашли ничего более подходящего, чем разыграть роли тупиц. Путали и перевирали порядок танца, просили показать еще и еще раз. Правда, на экзамене “тупицы” превратились в нормальных учениц, никаких ошибок не делали и получили пятерки. Терпение, выдержка и чувство такта учителя навсегда остались примером, достойным подражания.

Впоследствии качества характера Ивановского, его педагогический и организаторский талант особенно проявились, когда он возглавлял хореографическое училище, и лучшего художественного руководителя, чем Ивановский, трудно себе представить.

К выдающемуся исследователю историко-бытового танца, автору книги о бальной хореографии, тонкому знатоку классического наследия и особенно фокинскому творчеству, актеру и педагогу Николаю Павловичу Ивановскому всегда можно было обратиться за советом и получить квалифицированное указание, помогающее воссоздать правдивый образ постановки».

В том же году, когда начал преподавать Ивановский, и оставалось совсем мало времени до окончания училища, случилось непредвиденное: Преображенская неожиданно уехала за границу. Говорили, что причиной отъезда был неудачный роман. Во всяком случае, нельзя сказать, что дальнейшая жизнь знаменитой актрисы и педагога сложилась удачно. Ольга Осиповна не относилась к числу предприимчивых коммерсантов от искусства, умеющих «делать деньги», и не смогла приспособиться к миру наживы. В результате, воспитав целую плеяду виднейших европейских балерин, она закончила свою жизнь в приюте для престарелых.

Нине Стуколкиной и ее одноклассницам отъезд любимой наставницы принес немало огорчений. Как раз в это время на преподавательскую работу в училище пришла А. Я. Ваганова, и руководство решило передать ей осиротевший класс.

После мягкой и деликатной Ольги Осиповны трудно было привыкнуть к новому педагогу. Не обошлось без прецедентов. Когда на уроке Агриппина Яковлевна назвала одну из учениц «печкой», та обиделась и ушла из зала. К сожалению, за короткий срок, оставшийся до окончания школы, воспитанницы не сумели найти контакт с той, кто сменил, но не заменил им Преображенскую.

Наконец, настал долгожданный день выпускного спектакля. Для того, чтобы шире показать профессиональные данные будущих артистов, педагоги подготовили разнообразную программу, включающую возобновленный В. И. Пономаревым балет «Сильфида» и большое концертное отделение. Нине Стуколкиной предоставили возможность исполнить танец в «Сильфиде» и панадерос из «Раймонды».

Шестнадцатилетняя выпускница, разумеется, не была знакома ни с кем из балетных критиков. Даже о существовании рецензий на выпускной спектакль она узнала много лет спустя. Тем более ценно непредвзятое и объективное мнение таких авторов, как А. Волынский и Ю. Бродерсен, давших в своих статьях высокую оценку выступлений юной балерины в классическом и характерном репертуаре.

«Следует, в первую очередь, выделить Н. Стуколкину», — писал Ю. Бродерсен. Он отмечал, что «воспитанница обладает необыкновенным баллоном и вполне выработанной техникой. Трудные антраша сис, не без умысла придуманные В. И. Пономаревым, Н. Стуколкина исполнила с легкостью и непринужденностью. Та же воспитанница прекрасно станцевала панадерос из “Раймонды” — выказав гибкость, страсть и увлечение»¹.

Своими впечатлениями о «заслуживающей внимания» выпускнице делился А. Волынский: «Артистка высока ростом. Но элевация Стуколкиной замечательная и исключительная по силе. Воздушный арабеск чист, прям и выразительно длинен. Пожалуй, в партии самой Сильфиды артистка блистала бы красивейшим из искусств мира, искусством реять, плыть и чудесно замирать в воздушных пространствах. Но Стуколкина не только одаренная классическая танцовщица. Она сумела показать свой гибкий талант и в танце характерном, в дивертисменте экзаменационного спектакля, танцуя панадерос из “Раймонды”... Стуколкина легкая и подвижная, играет темпераментом с красивым самообладанием,

¹ Бродерсен Ю. «Сильфида» (показательный спектакль балетного училища) // Вестник театра и искусства, 1922, № 25, 3 мая.

с выразительной сдержанностью, что бесконечно лучше вульгарного размазывания всякого шума и треска. Позы артистки закончены и деликатны по рисунку. Мягкие батманы чисты и развернуты умеренно»¹.

Присваивая школьнице звание артистки, рецензент не учел одно обстоятельство — ее возраст. Девочке было всего шестнадцать лет, а потому она не могла еще быть зачислена в штат балетной группы. Когда А. А. Облаков сообщил ей об этом, Нина, со свойственной ей прямоотой, заявила:

— Если меня не примут, я уйду... в цирк!

Зная решительный характер ученицы, директору пришлось сманеврировать:

— Ладно! Если не хотите больше заниматься, то работайте в театре, работайте!

Убежденная в своей «победе», Нина и правда поверила, что она уже артистка, и продолжала танцевать в театре, не обращая внимания на то, что не получала зарплаты. Так продолжалось до тех пор, пока ей не исполнилось семнадцать лет. Все эти месяцы, чтобы обеспечить жизненный уровень выпускницы, училище продолжало ее подкармливать. В общем, то был хороший обман. Девочка не переменила профессию, а с ноября месяца стала полноправной артисткой ГАТОБ.

¹ *Волынский А.* «Сильфида» (Балетное училище при Б. Мариинском театре) // *Жизнь искусства*, 1922, № 17 (840), 3 мая.



ГЛАВА II

НАЧАЛО АРТИСТИЧЕСКОГО ПУТИ

Начало работы в театре и первые выступления. — Летние гастролы. — Их значение. — Дебют в Мерседес. — Работа с Монаховым. — Новые сольные партии. — «Молодой балет». — Участие в «левых концертах». — Энтузиасты-бессребреники, сохранившие балет. — Приглашение Дягилева, отказ и поездка в деревню. — Учеба в институтах экранного искусства и театра и музыки. — Преподаватели. — Краткие итоги первых лет деятельности.

Перенесемся мысленно в старинный репетиционный зал на улице Росси, построенный еще в тысяча восемьсот девяносто первом году, во времена Мариуса Петипа. Все здесь продумано до мельчайших деталей, рассчитано и приспособлено для занятий танцами: соответствующий наклону сцены театра покатым пол из специальных досок; ряды окон на боковых стенах, через которые с двух сторон падает дневной свет на танцующих актеров; деревянная галерея, опоясывающая зал, позволяющая сверху наблюдать за ходом репетиции. Каждый, попавший сюда, невольно проникался чувством уважения к атмосфере помещения, предназначенного для творчества, трепетом от прикосновения к тем полоницам, по которым ступали корифеи русского балета.

Теперь представим себе состояние вновь принятой в театр Нины Стулкиной, оказавшейся в репетиционном зале среди полутора сотен старших по возрасту актеров. Правда, были здесь и ее бывшие учителя, но большинство она видела только на расстоянии, когда участвовала вместе с другими воспитанницами в театральных спектаклях. Исполнители ведущих партий покоряли детей своим искусством, но казались далекими и недоступными. Чтобы не привлекать к себе внимания взрослых, девочка садилась в углу у двери, ожидая вызова режиссера. Потому как ее занимали в танцах еще редко (в основном приходилось числиться в запасе), то часто Нина так и оставалась в своем «убежище». Покидала зал только тогда, когда репетиция оканчивалась, и все артисты расходились по домам.

По сложившейся традиции молодой артистке предстояло начать восхождение по иерархической лестнице с самых первых ступеней. Для Стулкиной исходным этапом стало участие в многочисленном репертуаре

классического кордебалета. Ставили ее и в четверки, но почему-то совсем не занимали в характерных номерах. Их она с увлечением исполняла в музыкальных спектаклях Малого оперного театра.

Но все же, через два месяца после зачисления в труппу, Нине удалось показать себя на сцене своего театра в сольном характерном танце. Правда, то был не целый спектакль, а концертная программа вечера, посвященного юбилею оркестра. В первом отделении шел акт из балета «Эсмеральда» с участием Ольги Спесивцевой, а второе отделение состояло из дивертисмента. В нем-то и танцевала молодая артистка. Ее выступление не прошло незамеченным. Корреспондент «Еженедельника государственных академических театров» дал такую оценку: «Дебютировавшая в чардаше с И. Ф. Кшесинским недавно принятая в труппу Стуколкина при хорошей сценической внешности прекрасно держится на сцене; движения ее исполнены изящества и благородства»¹. Тем не менее в балетном репертуаре, в композициях такого жанра актриса не участвовала, и ее продолжали причислять к разряду «чистых» классичек.

Первое сольное выступление в характерном танце балетного спектакля произошло неожиданно и, вероятно, было связано с болезнью исполнительниц основного состава.

На лестнице репетиционного зала Нину встретил Ф. В. Лопухов. Указав на нее пальцем, художественный руководитель сказал:

— Завтра вам придется танцевать венгерский танец в «Лебедином озере»!

Вечером он провел с ней репетицию, а на другой день выпустил в спектакле.

В те времена в театре еще не было педагогов и концертмейстеров, а потому количество сольных репетиций приходилось ограничивать. Также как и в данном случае, новичку показывали порядок движений и пускали в «свободное плавание». Короткие сроки подготовки, несомненно, отражались на качестве исполнения, но с другой стороны, молодые артисты привыкали самостоятельно мыслить и учились сами искать встреч с мастерами, которые могли оказать им товарищескую помощь.

По-видимому, дебют Нины в венгерском танце был далек до совершенства, но интересно, что откликнувшийся на это событие рецензент, подписавшийся псевдонимом «Зритель», абсолютно не сумел разглядеть потенциальные возможности танцовщицы и предугадать ее истинное призвание. Упрекнув руководство балета за ненужное, по его мнению, «проведение опытов на образцовой сцене», он раскритиковал юного

¹ НИИ. «Эсмеральда» (Бенефис оркестра 28 января) // Еженедельник государственных академических театров, 1923, № 8 (24), 18 февраля.

М. Михайлова за исполнение роли принца Дезире в «Спящей красавице» и «еще более молодую» дебютантку в чардаше:

«Еще хуже обстоит дело со Стуколкиной, — писал он, — ее взяли от “воды” и поставили на ответственное место, совершенно упустив из виду, что у молодой артистки, при наличии недурного прыжка, нет данных для характерного танца, который она “не чувствует” и который чужд ее дарованию; бледный жест, отсутствие необходимой четкости в движениях свели на нет темпераментный чардаш.

Невольно напрашивается вопрос: к чему было производить этот опыт и с такой невыгодной стороны показывать публике молодую, не лишенную способности танцовщицу?»¹

Товарищи по театру неодинаково реагировали на дебют начинающей артистки: классические танцовщицы уверяли, что их младшая сослуживица рождена для характерного танца, а характерные утверждали обратное.

В первые годы сценической деятельности руководство не баловало Нину назначением на сольные места. Зато творческое удовлетворение приносили организуемые на разных площадках города «левые» спектакли балета «Коппелия», где артистка исполняла балеринскую партию Сванильды.

Широкую перспективу для выдвижения молодых дарований представляли летние гастроли. В те годы отпуск артистов продолжался несколько месяцев и не оплачивался. Поэтому поездки, устраиваемые Л. С. Леонтьевым и И. Ф. Кшесинским, были желанными для всех. Прельщала не только материальная заинтересованность. Хотелось увидеть просторы нашей необъятной страны, привлекала возможность попробовать свои силы в новых, не танцованных ранее партиях и, благодаря частым выступлениям, приобрести сценические навыки.

Участницей гастрольных поездок стала и Нина Стуколкина. Путь лежал на юг России и Украину. Предстояло показать свое искусство не только в крупных культурных центрах, но и в тех провинциальных городах, где еще никогда не видели спектаклей классического балета.

Дружная компания ехала весело и беззаботно. Неведомые дали манили путешественников. Никто даже не замечал, что их выдавший виды не купейный вагон, скрипящий и вздрагивающий на стыках рельсов, отнюдь не походил на международный. Да и в городах, где они выступали, условия их жизни были далеки от комфорта. Размещались в крестьянских избах, лишенных каких-либо удобств, а если и попадали в затрапезную гостиницу, как это было в Харькове, то становились добычей бесконечного количества клопов.

¹ ЗРИТЕЛЬ, Ак — балетные опыты.

К сожалению, гастроли не приносили материального благополучия участникам. Работая за так называемые «марки», они, по существу, получали гроши, которых часто не хватало даже на нормальное пропитание. В целях экономии приходилось покупать более дешевый сухой хлеб и утолять свой голод свежими огурцами, благо в тех краях они стоили копейки. «Жучок» — администратор, ответственный за финансовую сторону гастролей, оказался самым обыкновенным обманщиком. Уверяя неопытных в коммерческих делах артистов, что, несмотря на аншлаги, спектакли не делают сборов, он попросту обворовывал их, присваивая себе большую часть гонорара. С мошенником пришлось расстаться, но, увы, заработанные деньги вернуть уже не удалось.

Тем не менее никто из актеров не падал духом. В свободное время, большей частью ночью, после спектаклей, они совершали прогулки по незнакомым городам, осматривая достопримечательности тех мест, где пролегал маршрут поездки. Так перед ними предстали во всей красе улицы, парки и площади древнего Киева и многих областных центров. Особенно запомнилось плавание по Днепру. Достав где-то лодку, наши путешественники любовались его живописными берегами, освещенными волшебным светом луны.

Во Владикавказе, после одной из репетиций, Нина с подругой Т. Мазиковой решили отправиться в пешеходное путешествие по Военно-грузинской дороге. Точно рассчитав время, чтобы успеть вернуться на вечерний спектакль, в трусах и лифчиках они двинулись в путь. Не учли только одного — южного солнца. Его коварство почувствовали тогда, когда вечером надевали на обгоревшее тело сценические костюмы. Стоически выдержав всю программу концерта, Нина, после своего последнего, шестого номера, потеряла сознание.

Надо ли говорить, что главным и решающим фактором для членов труппы было творческое удовлетворение от выступлений перед самой широкой аудиторией, от большого успеха, неизменно сопутствовавшего им, хотя условия для проведения полноценных спектаклей часто бывали весьма неподходящими.

Сейчас, когда в самых отдаленных уголках страны построены прекрасные дворцы культуры, театры и филармонии, трудно представить себе те непригодные для балета площадки, на которых приходилось танцевать ленинградцам. Между тем, чувствуя ответственность перед зрителями, они не позволяли себе идти на компромиссы и старались исполнить свои роли на том же профессиональном уровне, что и на родной сцене.

О серьезности намерений свидетельствовал принцип подбора репертуара. Кроме многочисленных фрагментов из театральных спектаклей и концертных номеров, на суд публики выносились несколько сокращенные варианты балетов «Дон Кихот», «Эсмеральда» и других.

Среди большого количества рецензий, публиковавшихся в каждом городе, нет ни одной, в которой было бы поставлено под сомнение художественное качество программ, показанных артистами, и дело тут не в «доброте» или нетребовательности авторов статей. Если сравнить, например, две публикации об опере и балете, помещенные в ростовской газете, мы увидим, что оперные спектакли, показанные очередными гастролерами, подвергались самой нелицеприятной и сокрушительной критике. Вместе с тем помещенный на той же полосе отчет о выступлении наших артистов автор заканчивает такими словами: «Излишне прибавить, что прием публики был самый восторженный. Не только “браво”, но даже “брависсимо” гудело за моей спиной»¹. «Вечер прошел под знаком несомненного успеха», — вторил ростовчанину корреспондент одесских «Известий»².

Немаловажным обстоятельством явилось то, что ленинградцы, выполняя культурную миссию, приобщали широкие слои населения к лучшим образцам хореографии. «В совсем еще недавнем прошлом столичный балет в провинцию и не заглядывал. Изредка показывались отдельные звезды и корифеи, но не балетный ансамбль», — отмечал корреспондент ростовской газеты и продолжал: — То обстоятельство, что провинция — в частности наш город — до сего времени не была приобщена к балетной культуре, заставляет смотреть на первую, залетевшую сюда из Ленинграда, балетную ласточку ласковым взором». По мнению авторов статей, особенно важно, что «наш образцовый балет» вызвал большой интерес рабочих зрителей, «усердно посещавших и смотревших спектакли с неослабевающим вниманием»³.

Пресса не обошла вниманием и выступления Нины Стуколкиной. Ее имя упоминалось в каждой рецензии, а в одесских газетах даже дважды, где она была названа «интересной танцовщицей, обладающей ярким сценическим темпераментом» и «присяжной балериной»⁴.

Гастрольный репертуар молодой артистки был широким и разнообразным: от мазурки Венявского, которую, как сказано в киевской «Пролетарской правде», «не погано выконали Стуколкина и Кшесиньский»⁵, до первого исполнения Мерседес в «Дон Кихоте». Роль эта впоследствии стала значительной в актерской палитре Нины Михайловны. В данной партии, по свидетельству современников, она не знала себе равных.

¹ В. Х-н. Спектакль ленинградского академического балета // Советский юг, 1926, № 164, 20 июля.

² Н. Г. Балетный вечер // Известия (Одесса), 1926, № 1980, 11 июля.

³ И. Б-к. Гастроли артистов ленинградского академического балета (клуб Всеасотр) // Молот, 1926, 2 июня.

⁴ Л. Гастроли ленинградского балета // Известия (Одесса), 1926, 9 июля.

⁵ Гамма. Ленинградский балет // Пролетарская правда (Киев), 1926, 25 червня.

Полвека спустя создательница музея Ленинградского хореографического училища, артистка и историк балета Мариэтта Франгопуло посвятила Стуколкиной такие стихи:

Лиана гибкая с тобою спорит,
Но пальму первенства должна тебе отдать.
Без возраста, ты девушке подстать
И Мерседес твою никто уж не повторит!

Об особенностях интерпретации этой роли актрисой писал впоследствии известный балетный критик Николай Эльяш: «В первой части танца у Стуколкиной были плавные, как бы стелющиеся движения, казалось, что тело медленно пробуждалось от истомы, набирало силы для рывка. Вторая часть начиналась быстрым, едва уловимым всплеском рук. Мерседес взлетала на стол, и быстрые вихревые верчения рук и корпуса ошеломляли, завораживали красотой экспрессии, словно ярким огнем освещали таверну. Движения последней части строились на предельных перегибах корпуса — быстрых и энергичных, а отброшенная назад нога почти касалась головы... В этой партии Нина Михайловна всегда восхищала публику редким умением в бурных и экспрессивных темпах сохранять графическую строгость рисунка и национальный колорит танца. Нина Михайловна постоянно совершенствовала свои сценические портреты, искала в них новые краски, новые пластические оттенки. Так случилось и с партией Мерседес. С годами актриса делала свою героиню взрослее, меняла ее внутренний облик, усложняя соответственно этому и сценическое поведение»¹.

В день дебюта Нины на сцене театра прежде всего поразила неожиданная актерская трактовка знакомой роли. Вместо традиционной грандамы, прodelывающей испанские па в «аристократическом стиле», внимание зрителей сразу же привлекла девочка, упоенная радостью движения. Казалось, сама юность ворвалась в старый спектакль. Нарушая установившиеся каноны, в вихре ее танца участвовало все: начиная от локонов свободно летающей прически до динамичной игры воланов огненно-красной юбки. Не будет преувеличением сказать, что успех был неслышанным. Не помня себя от счастья, Нина много раз выходила на поклонны, но потом почему-то убежала не в правую (как принято), а в левую кулису. Там уже стоял улыбающийся Василий Вайнонен. Вместо поздравления он подхватил дебютантку на руки и радостно закрутил ее в воздушной поддержке.

Похвала талантливого балетмейстера укрепила веру в свои силы и заставила задуматься об истинном призвании. Характерный танец

¹ Эльяш Н. Из плеяды мастеров // в книге Н. Стуколкиной «Четыре экзерсиса». М.: ВТО, 1972. С. 13–14.

завладел ее сердцем. Заманчивые перспективы открывал жанр, дающий возможность создавать многоцветье национальных образов, требующий широкого спектра выразительных средств и способный оказывать эмоциональное воздействие на зрителей. С тех пор репертуар артистки начал пополняться характерными партиями, а увлечение классикой стало отходить на второй план.

Вот когда пригодились знания, полученные в школьные годы на репетициях Монахова. По счастью, творческие контакты с Александром Михайловичем продолжились и в балетной труппе. В театре он безвозмездно репетировал с артистами и вел уроки характерного танца. Занятия проходили интересно и увлекательно. Темперамент учителя зажигал артистов, и они с большим подъемом выполняли все упражнения и этюды. (Впоследствии ряд движений из экзерсиса Монахова был включен в книгу «Основы характерного танца» А. Ширяева, А. Лопухова и А. Бочарова). На уроке повторялись и фрагменты из спектаклей. Н. Стуколкина рассказывала, с какой тщательностью педагог отработывал ход с перегибами из танца «Мулат и баядерка» (балет «Царь Кандавл»). Уроки имели большое значение для совершенствования мастерства многих классических и характерных танцовщиков. Они были нужны всем актерам и особенно молодежи. Делясь впечатлениями о работе над ролью Китри, Ольга Иордан писала: «С первых же замечаний Монахова я почувствовала, как все это важно для меня и интересно. Он стремился передать характерную манеру классическим танцам, убеждая отбросить здесь чисто классические позы, давал очень хорошие испанские. Это от него я восприняла манеру вырастать в позе»¹.

А. М. Монахов учил не только технологии танца. Он добивался того, чтобы свободное владение хореографической формы подчинить основной цели — созданию сценического образа. Его интересовал каждый нюанс, помогающий найти внутренний подтекст той или иной роли. Показателен пример, приведенный Н. Стуколкиной:

«Как-то на репетиции уличной танцовщицы из “Дон Кихота” Александр Михайлович спросил меня:

— Сколько вам лет?

— Девятнадцать.

— Так почему же вы пытаетесь изобразить сорокалетнюю матрону и продельваете все с таким трагическим надрывом? Давайте начнем сначала!

В процессе репетиции я поняла суть вопроса: каждый актер, оставляя неизменным хореографический текст, должен искать свою трактовку роли, соответствующую его возрасту и внешним данным».

¹ Иордан О. Из воспоминаний // Рукопись. Библиотека ЛО СТД (ВТО). 412 р.

Влияние мастера на творческую деятельность артистов не ограничивалось репетиционным залом. Внимательно следил он за их выступлениями на сцене, и ни одна деталь, ни один штрих не оставались незамеченными.

Свои воспоминания о Монахове Нина Михайловна заканчивает словами: «Я никогда никому и ничему не завидовала и всегда считала, что это чувство отрицательно влияет на артиста. Исключение составил Монахов. Я по хорошему завидовала его хореографической эрудиции и душевной щедрости, тому, что он может не только показать движение, но и детально объяснить *как* его исполнить».

Общеизвестно, что наиболее благоприятным условием для становления индивидуальности молодого актера является его участие в премьерных спектаклях. Приобщаясь к созидательному процессу, создавая новые, никем еще не исполнявшиеся роли, он имеет возможность наиболее полно раскрыть свое дарование.

К сожалению, в первое десятилетие сценической деятельности Н. Стуколкиной характерная хореография мало привлекала внимания руководителей балета. Как ни странно, Ф. Лопухов — в прошлом характерный танцовщик, в поставленных им тогда спектаклях редко обращался к этому виду хореографической образности. Сменившая его на посту худрука «чистая классичка» А. Я. Ваганова еще прохладнее относилась к демократическому жанру. В то время балеты М. Фокина «Исламей» и «Арагонская хота» перестали ставить в афишу, а в новых произведениях отсутствовали значительные характерные партии. Поэтому Нине Михайловне пришлось идти более трудным путем: пользуясь тем, что текущий репертуар театра был еще достаточно широк, она стала искать собственные решения хореографических образов в старых спектаклях классического наследия.

Постепенно увеличивалось количество характерных партий, исполняемых актрисой. Вместо участия в традиционных ролях классической солистки Н. Стуколкина все чаще и чаще начала выступать в амплуа характерной танцовщицы. Даже в одном балете ей удавалось создать совершенно различные, непохожие друг на друга сценические образы и воплощать национальные особенности разных народов. Так в «Коньке-Горбунке» публика увидела артистку в роли Жены хана, в рапсодии, уральском и украинском танцах; в «Раймонде» — в панадеросе, венгерском, восточном и сарацинском. Бывали случаи, когда в «Дон Кихоте», быстро переодеваясь, она исполняла в один вечер Уличную танцовщицу, Мерседес и соло в цыганском танце.

Наученная опытом первого скоропалительного ввода в венгерский танец из «Лебединого озера», Нина тщательно готовилась к каждой новой партии. Работая над образом Береники в «Египетских ночах», они,

вместе с Л. Лавровским, репетировавшим роль Амуна, неоднократно консультировались со старшими товарищами по сцене — участниками фокинской премьеры, изучали фотоматериалы, знакомились с искусством древнего Египта.

В те годы процедура выдвижения молодых танцовщиков имела свои каноны. Желая выступить в ранее не исполнявшейся им партии должен был самостоятельно отрепетировать ее и, подав заявление руководству, ждать просмотра. Наступал долгожданный момент, когда в репетиционном зале собиралась вся труппа. На балконе размещались зрители — артисты балета, внизу, вдоль зеркала, рассаживалось авторитетное жюри: художественный руководитель, педагоги, репетиторы, балерины и премьеры. Чтобы актеру предстать перед таким ареопагом, требовалось преодолеть смущение и быть уверенным в своих силах. В объективности принимаемого решения сомневаться не приходилось. Если худрук в силу каких-то личных соображений мог оказаться пристрастным, то коллективное мнение мастеров, как правило, было справедливым. Через такое горнило прошла и Береника Н. Стуколкиной.

Жюри одобрило работу дебютантки, и не ошиблось. По мнению биографа: «Появление Стуколкиной в “Египетских ночах” стало подлинным возрождением шедевра Михаила Фокина. Весь ее облик как нельзя лучше подходил к своеобразной пластике танца героини — тонкая, как бы выточенная резцом скульптора с поразительной и неповторимой гибкостью, с чуть удлиненными руками и ногами, Береника Стуколкиной казалась ожившим видением далекого прошлого. В ней был не только драматизм, но и трогательная незащищенность»¹.

Успех сопутствовал выступлению и в другом фокинском шедевре — «Половецких плясках». Актрисе, исполнявшей сольную партию половчанки, удалось точно воссоздать стилистику оригинала и, одухотворив пластический рисунок танца неподдельным темпераментом, найти свое «прочтение» роли.

Репертуар Н. Стуколкиной продолжал пополняться танцами из спектаклей классического наследия: индусским из «Баядерки», испанским из «Лебединого озера» и другими. На примере последнего можно получить представление об эволюции характерного танца в исполнении Нины Михайловны и ее современников: Н. Анисимовой, С. Кореня и А. Лопухова. В течение десятилетий па испанского, сочиненного А. Горским, оставались неизменными, но как сильно изменилась стилистика его интерпретации. Если раньше в исполнении данного номера доминировали «салонность» и «благородство манер» (что, очевидно, являлось закономерным для своего времени), то новое поколение артистов внесло

¹ Степанюк А. Страницы календаря // Советский балет, 1985, № 5. С. 39.

коррективы в его сценическое воплощение. У женщин добавилась смелая широта движений и перегибы корпуса, эмоциональный накал и четкость позировок рук с веерами, — контрастирующие с мужественной силой и экспансивной пластикой кавалеров, впервые дополнивших свой танец игрой на кастаньетах.

То же произошло и с индусским из «Баядерки». Отмечая необходимые здесь ураганную стремительность движений, сильные, резкие взлеты рук и ног в темпе престо, артист М. Михайлов пишет: «Стуколкина впадала в некий пластический экстаз. Нигде не выходя за рамки академизма, танцовщица иступленно неслась по сцене в костюме из развивающихся красных лент, рисуя пластикой тела причудливые экзотические узоры»¹.

Закономерный процесс эволюции жанра и обогащения его танцевальной лексики требовал модификации театрального костюма. Немало упреков от ретроградов выслушала Нина Стуколкина за то, что «осмелилась» укоротить юбки в индусском и в «Египетских ночах» и даже, о ужас, сшить их из более легкого материала (!). Между тем история балета подтверждает неразрывную связь развития искусства танца с реформой театрального костюма. Не совершая экскурс в глубину веков, достаточно сравнить утяжеленную и многослойную фактуру платьев сильфид в «Шопениане» с теми облегченными и воздушными туниками из прозрачного тюля, которые мы видим сегодня на сцене.

Первой постановкой, созданной специально для Нины Стуколкиной на театральной сцене, были танцы в опере «Бал-маскарад». Их автор — Л. С. Леонтьев. По замыслу хореографа его композиция не строилась как вставной дивертисмент, а имела непосредственную связь с драматургией спектакля. Подобно сцене «мышеловки» в «Гамлете», в ней существовала аналогия с разворачивающимися событиями. В действенном дуэте Смерти (Н. Стуколкина) и Человека (А. Пушкин) как бы предсказывалась трагическая судьба графа Ричарда. Образ смерти решался средствами стилизованного классического танца, включающего прыжковые па и пальцевую технику. Несмотря на то, что лицо исполнительницы закрывала маска, актрисе удалось продемонстрировать выразительную пластику тела и свободное владение сложным арсеналом танцевальных движений.

Уже с первых лет работы на сцене творческая деятельность Нины Стуколкиной не ограничивалась внутритеатральными рамками. Помимо выступлений в театре и во время летних гастролей, актриса увлекалась экспериментальной работой. След в ее артистической биографии оставило участие в новаторских поисках петроградского «Молодого балета».

¹ Михайлов М. Молодые годы ленинградского балета // Искусство, 1978. С. 142.

Воспоминаниями об этом интересном начинании Стуколкина делилась с читателями журнала «Советский балет»:

«Шел тысяча девятьсот двадцать второй год, когда мы, будущие артисты петроградского Государственного театра оперы и балета, окончили хореографическое училище. Так случилось, что именно в этом году, по инициативе художника Владимира Дмитриева и недавнего выпускника нашей школы, начинающего балетмейстера Жоржа Баланчивадзе была создана творческая группа “Молодой балет”. Почти весь наш класс вошел в ее состав и активно включился в деятельность коллектива. Мы уважали традиции, но выступали против окостенелости хореографии и стремились к эмоциональной образности танца.

Баланчивадзе был душою “Молодого балета”. Он сплотил вокруг себя молодежь, верившую в его талант, готовую увлеченно и безоговорочно выполнять его замыслы. Не все его работы того времени были на высоком художественном уровне, но все, бесспорно, отличались яркой индивидуальностью балетмейстерского почерка и, мне кажется, имели немалое значение для определения путей развития хореографии»¹.

В широкой панораме театральной жизни первых послереволюционных лет «Молодому балету» принадлежало особое место. Не случайно об этом коллективе так часто упоминают исследователи и мемуаристы. Но, к сожалению, в публикациях встречаются ошибки, неточности и спорные утверждения, не соответствующие истине. Одни писали, что «Молодой балет» ниспровергал основы классической хореографии, другие, наоборот, упрекали его в ретроградстве. Многие признавали прогрессивное значение исканий молодежи, другим они казались бесполезными. Неточно указывались сроки существования этой постоянно обновляемой труппы. К ее составу иногда приписывались люди, не имеющие отношения к «Молодому балету», а имена подлинных «первопроходцев» не назывались.

Не вступая в дискуссию по данному вопросу, хотелось бы затронуть только некоторые, наиболее значительные факты.

Сухой и беспристрастный язык афиши тысяча девятьсот двадцать третьего года подтверждает, что в первых концертах «Молодого балета», проходивших под художественным руководством Георгия Баланчивадзе (Джорджа Баланчина), участвовали артисты Академического театра оперы и балета А. Данилова, Е. Елисеева, Л. Иванова, В. Костровицкая, Н. Лисовская, Н. Млодзинская, О. Мунгалова, Н. Никитина, Н. Стуколкина, Л. Тюнтина, Г. Баланчивадзе, Л. Балашов, П. Гусев, Н. Ефимов, Д. Кирсанов, Л. Лавровский, М. Михайлов.

Увлечение мечтой о будущем хореографии объединяло юных артистов. Как вспоминал впоследствии Баланчивадзе, им хотелось создать

¹ Стуколкина Н. Искания «Молодого балета» // Советский балет, 1987, № 5. С. 54.

«что-то свое, непохожее на то, что делают другие». У начинающих мастеров не было четкой эстетической платформы. В программах концертов встречались номера разных стилей и различных видов хореографической образности: модернизированная классика и ритмопластика, танцевальные номера под хоровое чтение и акробатика, иногда в их пластическую ткань включались озорные, ошеломляющие зрителей приемы. Но одно немаловажное обстоятельство определяло серьезный профессиональный уровень исканий. Все участники, воспитанные в училище крупнейшими мастерами Мариинского театра, хорошо знали классический танец, бережно относились к нему и верили в его выразительную силу. Одна из концертных программ группы называлась: «От Петипа, через Фокина к Баланчивадзе».

Диапазон мнений о «Молодом балете» был достаточно широк: начиная с похвал и кончая самыми резкими порицаниями. Но почти все критики признавали два положительных качества его участников: энтузиазм и талантливость многих из них.

В практике этого коллектива проявились некоторые принципы, ставшие впоследствии этическими нормами советского театра. Здесь не было признанных премьеров и «звезд», не существовало претензий на лидерство. Каждый беспрекословно исполнял те сольные роли или кордебалетные места, которые требовал репертуар. В процессе творчества крепло чувство взаимовыручки и товарищества. Самоотверженное служение искусству было бескорыстным. Танцую во всех оперных и балетных спектаклях театра, получая там мизерную зарплату и пополняя свой скромный бюджет в «левых» концертах на маленьких эстрадах кинотеатров и ресторанов, плохо одетые и полуголодные артисты работали в «Молодом балете» абсолютно безвозмездно. Сборы от представлений шли на оплату пианиста, театральных костюмов и репетиционного помещения.

Принципиально важно, что традиции «Молодого балета», заложенные его основателями, нашли продолжение. Срок его существования не ограничился двумя сезонами (как неправильно полагает ряд исследователей). Коллектив неоднократно возрождался, пополнял свои артистические ряды, выдвигал новых одаренных балетмейстеров: Василия Вайнонена, Алексея Ермолаева, Леонида Лавровского. Участницей всех их экспериментов была Нина Стуколкина.

Деятельность «Молодого балета» представляет собой интересную и малоизученную страницу истории советской хореографии. Начинаящие балетмейстеры здесь имели возможность для творческих опытов, ощущали горячую заинтересованность и моральную поддержку своих товарищей, что создавало благоприятные условия для осуществления постановочных замыслов. В процессе совместной работы шли поиски

новых выразительных средств, складывался новый характер творческих взаимоотношений артистов и балетмейстеров.

Традиции «Молодого балета» получили широкое и всестороннее развитие в последующей практике нашего хореографического театра. Они живут в молодежных спектаклях и концертах, поставленных в нерабочее время, в творческих отчетах, смотрах и конкурсах.

Обращаясь к исканиям юных энтузиастов первых послереволюционных лет, мы проникаемся большим уважением к их целеустремленной одержимости и глубже познаем истоки этих прогрессивных начинаний.

Поскольку группа артистов, руководимая Баланчивадзе, была немногочисленной, то каждому участнику приходилось выступать в нескольких номерах. Стуколкина исполняла «Умиряющего лебедя» и «Дуэт», участвовала в групповых композициях «Двенадцати» и «Траурного марша».

В «Умиряющем лебедя», поставленном специально для Нины, балетмейстер не подражал фокинскому шедевру, а создал свою версию. Хореографическая лексика его «Лебедя» тоже строилась на классическом танце, но движения классики, окрашенные восточным колоритом, давались в несколько трансформированном виде.

В дуэте, который актриса танцевала в паре с М. Михайловым, молодой постановщик одним из первых применил элементы акробатических поддержек.

Массовый номер «Двенадцать» был показан на концерте в помещении бывшей Думы. В этом сочинении, в несколько полемической форме, проявилась вера Баланчивадзе в силу танца, сохранившаяся до конца его жизни. Хореограф отказался здесь от музыки и осуществил постановку под аккомпанемент хорового чтения отрывков из поэмы А. Блока «Двенадцать» и других стихотворений поэта. Танцевальный текст строился на материале русских плясовых движений.

Лексика и ритмический рисунок были настолько сложны, что артисты долго и упорно репетировали в зале под счет балетмейстера. В результате получилось яркое своеобразное зрелище.

По словам Стуколкиной, в «Траурном марше» Шопена «хореограф», а вместе с ним и мы, стремились передать настроение проникновенной музыки великого композитора, воплотить в танце не только ритм, но и душу. В постановочном решении «Траурного марша» использовался прием танцевальной полифонии. На сцене появлялись ассиметричные группы артистов. Действия участников каждой из них определялись своей пластической партитурой. Солистов не было, но в определенные моменты то один, то другой исполнитель, отделяясь от массы, «произносил» на языке танца свою короткую реплику, а затем снова сливался со всеми в общем темпоритме. Конечно, дать точное литературное описание «Траурного марша», основываясь на одной-двух сохранившихся