

ГАЛИНА УЛАНОВА



Ольга
Кобалик



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Бесспорно, Галина Уланова — звезда первой величины в мировой хореографии. Ее танец приводил зрителей в гипнотическое состояние. Алексей Толстой называл ее «обыкновенной богиней». Сергей Эйзенштейн хотел снимать ее в роли царицы в фильме «Иван Грозный». При этом расцвет ее дара связан со становлением уникального художественного явления — советского балета. Уланова сдавала нормы на значок «Ворошиловский стрелок» и писала в «Правду» искренние статьи о грядущей победе коммунизма. Она стала самой титулованной балериной: лауреатом четырех Сталинских и Ленинской премий, дважды Героем Социалистического Труда.

Как смогла она, не обладая выдающимися внешними данными, взойти на балетный олимп? Как, в отличие от многих товарок, избежала навязчивого покровительства высокопоставленных ценителей прекрасного? На эти вопросы отвечает книга Ольги Ковалик, лично причастной к судьбе ее героини, вышедшей на сцену гением, а сошедшей с нее легендой.

[Адаптировано для AIReader]



-
- [Ольга Ковалик](#)
 -
 -

- [Глава первая](#)
- [Глава вторая](#)
- [Глава третья](#)
- [Глава четвертая](#)
- [Глава пятая](#)
- [Глава шестая](#)
- [ЭПИЛОГ](#)
- [ПРИЛОЖЕНИЕ](#)
- [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА](#)
- [БИБЛИОГРАФИЯ](#)

-

- [notes](#)

- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)

- [19](#)
 - [20](#)
 - [21](#)
 - [22](#)
 - [23](#)
 - [24](#)
 - [25](#)
 - [26](#)
 - [27](#)
 - [28](#)
 - [29](#)
 - [30](#)
 - [31](#)
 - [32](#)
 - [33](#)
 - [34](#)
 - [35](#)
 - [36](#)
 - [37](#)
 - [38](#)
 - [39](#)
-

ЖИЗНЬ®
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1770

(1570)

Ольга Ковалик

ГАЛИНА УЛАНОВА



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

*

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России» (2012-2018 годы).

Издательство выражает глубокую признательность за предоставление фотографий сотрудникам ИТАР-ТАСС и РИА Новости, «Московского журнала», Музея-квартиры Г. С. Улановой, Российского государственного архива литературы и искусства, Центрального государственного театрального музея им. А. А. Бахрушина, Ю. М. Росту и семье Г. Ф. Соловьева. Автор искренне благодарит за поддержку И. А. Антонову, Д. В. Родионова, И. П. Гамулу, Т. А. Каск, Т. Д. Иванову, Н. И. Сочинскую, Д. В. Неустроева, Е. С. Брускову, И. П. Руденко, Л. Н. Иванову.

© Ковалик О. Г., 2015
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2015

Посвящаю Лилии Марии Берже

Глава первая **ДЕТСТВО. ПЕТЕРБУРГ —** **ПЕТРОГРАД** **1910-1919**

Рождение

Галина Уланова родилась утром 26 декабря 1909 года по старому стилю (8 января 1910-го по новому), когда начались веселые зимние Святки.

День был воскресный, а значит, балетный. Вечером в Императорском Мариинском театре давали «Щелкунчика». Со дня декабрьской премьеры 1892 года он стал традиционным новогодним представлением. Интерес к спектаклю подогревался тем, что в партии феи Драже дебютировала Тамара Карсавина. Отец новорожденной, артист кордебалета Сергей Уланов, был занят в характерных танцах. Его супруга, танцовщица Мария Романова, сезон 1909/10 года пропустила: ей «по состоянию здоровья» предоставили отпуск без содержания.

Галина Сергеевна не могла помнить, в каком родильном доме появилась на свет, но знала, что лет до трех жила «где-то на Фонтанке около какого-то моста, кажется, Лермонтова». Имя поэта Уланова приписала Египетскому мосту, расположенному на створе Лермонтовского проспекта и набережной Фонтанки.

В приходской Покровской церкви, что в Большой Коломне (храм был стерт с лица земли в 1936 году), ее

крестили 24 января 1910 года по старому стилю — в День блаженной Ксении Петербургской. Когда-то прихожанами этого храма числились Сергей Львович Пушкин с супругой и сыном Александром.

Судя по выписке из метрической книги, сделанной 26 августа 1915 года, таинство крещения совершили сам настоятель храма, выдающийся проповедник протоиерей Василий Александрович Акимов с дьяконом Иоанном Долоцким. Когда на Галю надели крестик, она заулыбалась. До годика она поражала окружающих веселым, приветливым откликом на происходящее рядом.

Ангел жизни и ангел смерти всегда стояли у весов судьбы будущей балерины. Позднее, во взрослой жизни, общавшимся с Улановой подчас казалось, будто «рок висит над ней».

Уланова появилась на свет в год трех великих упокоений: актрисы Веры Комиссаржевской, писателя Льва Толстого и хореографа Мариуса Петипа. Для чего? Для воплощения завещанного ими? Для утешения? Для спасения искусством христианского идеала в годы его отторжения и поругания? Зачем Господь посылает таких творцов, как Уланова, беззащитных и уязвимых земных благовестников небесной гармонии, в жестокий мир, где повреждена нравственная природа человека? Скорее всего, для вселения в каждого надежды на жизнь вечную.

Счастье

Воспоминания раннего детства у Галины Сергеевны были связаны в основном «с летним периодом пребывания на свете, с солнцем», когда она с родителями ездила в одно и то же место — к Щирскому озеру, на берегу которого семья снимала дачу. Здесь

природа размашисто создала пейзаж русского северо-запада, где измененность Ильменя, Чудского и еще более сотни озер обрамляется смешанным лесом, в корнях которого приютились ягоды всех сортов и россыпи грибов в залихватски заломленных или низко нахлобученных шляпках. В лесу водились все звери, действовавшие в нянюшкиных сказках. Токующим глухарям и тетеревам протяжно подсвистывали тоненькой ноткой рябчики, дребезжали кряквы, скрежетали гоголи. Их выразительное пение поддерживали пронзительные колоратуры мелких птиц. Лебеди завораживали своим невесомым скольжением по воде и смешили тяжелым переваливанием по земле.

Величественное и уютное деревенское приволье, окружавшее маленькую Галю всё лето, возносило ее растущую душу до небес. Всюду была зовущая, деятельная тишина, которой она самозабвенно внимала и в которой потом всегда нуждалась, чтобы *слушать* свой танец. Природа в буквальном смысле слова поставила пластику Улановой. Лесной, озерный опыт маленькой Гали уже через несколько лет отстоялся в ее сосредоточенных, словно отстраненных от окружающего мира вдохновенных движениях.

Ожидание дачного счастья начиналось у нее с конца апреля. Еще Нева не избавилась от ладожского льда, еще напоминали о надоевшем холоде морозящие дожди, а в воздухе уже носились весенние настроения. Няня упаковывала в сундук пересыпанные нафталином зимние вещи. Взрослые не могли оторваться от разговоров про конец театрального сезона и загодя снимали дачи. Мария Федоровна вручала дочери календарь, в котором каждый оторванный листочек приближал к заветному призыву родителей: «Пора! Завтра едем по железной дороге до станции Струги Белые, там найдем извозчика и с пыльным ветерком покатаем к Щирскому озеру».

В 1915–1917 годах Дмитрий Лихачев, ученик петербургской школы Карла Мая, выезжал в Струги на каникулы со всей школой. В месте счастливого летнего отдыха обозначилось пересечение жизненных путей будущей балерины и будущего академика — страстного ее поклонника, позднее повторившееся в знаменитом поселке Комарово, у Щучьего озера.

Несравненный озерный и лесной опыт, упразднявший регламентированную столичную жизнь, исподволь преобразовывал детскую безличность в персонализм. Осознание себя, становление себя, созидание себя происходили в деревне у Щира.

Вместе с Петербургом оказалась выкинутой из памяти и девчоночья суть. Галина Сергеевна вспоминала, как на обычный вопрос: «Кем ты хочешь быть?» — она не задумываясь отвечала: «Мальчиком». И иногда прибавляла: «Моряком, чтобы всю жизнь плавать по всем морям».

Первой жертвой новоиспеченного мальчугана стала кукла Миля, привезенная для «нормальных» игр. Галя удостоила ее вниманием только однажды, посадила в садике под дерево и сразу забыла. Уланова вспоминала:

«Да, меня влекли неудержимо луки и стрелы (конечно, они были настоящим оружием настоящих краснокожих!), опасные путешествия и головоломные приключения, игры в разбойников, пиратов и бесстрашных следопытов. Лес, где мы снимали дачу, превращался в моем воображении в непроходимые джунгли, мальчишки, с которыми я дружила, были верными спутниками в неведомые, таинственные страны».

Она приходила к озеру и, погружая ступни в мягкий и вязкий прибрежный песок, отправляла свою флотилию — картонные кораблики и лодочки, выдолбленные из дерева, — в плавание, в те дали, о которых тихим голосом рассказывал ей папа. Сергей Николаевич мнил воображение дочери теплым синим морем и безбрежным океаном, где бушующие волны выше дачных холмов, словно щепку, поднимают на свои гребни огромные корабли и вдребезги разбивают о прибрежные скалы. Но отважные моряки презирают бурю. Конечно, и моряк Галя не испугается страшных волн, ведь у нее всегда за спиной чародейный лук с заговоренными стрелами! Быстрее бы вырасти...

Ей нравилось мечтать, стоя по щиколотку в воде, и машинально следить за шмыгающими у ног маленькими рыбками или, таща суденышко на веревке, рассматривать камушки в прозрачной воде. Но подросшая к озеру стайка деревенских босоногих сорванцов вовлекла свою питерскую подружку в общую возню — на радость ей и самим себе.

Однажды теплым днем раннего лета 1915 года «индейскую» гордость Гали оскорбило желание родных навязать ей в подруги пятилетнюю Таню Вечеслову — чистенькую, скромненькую, в накрахмаленном платице.

К озеру Татьянку не пускали родители. Пришлось ограничиться скучными играми в саду. Галя придумала соревнование, кто первый допрыгает до скамейки, и, конечно, победила, после чего ей стало еще скучнее. Оказалось, девочка с бантиками в косичках не знает, кто такие индейцы. Галя по-мальчишески свистнула. Удивленная подруга никак не могла понять, кто перед ней — мальчик или девочка. «К сожалению, девчонка, но обязательно стану мальчишкой».

Галя, узнав, что ее подруга любит играть в каравайчики из песка и в шалашики для кукол, махнула

рукой, перепрыгнула через садовый забор и пустилась бежать во все лопатки к озеру.

Это «мальчишеское» нередко проявлялось в Улановой в первые годы занятий в хореографическом училище, когда она, по собственному признанию, «увлекалась мужскими партиями, знала приемы поддержки и даже на сцене не раз изображала мальчиков». Увидев же балет «Корсар», страстно мечтала танцевать в нем партию Юнги. Кстати, она первой в театре с удовольствием подхватила моду на женские брюки.

В деревне Уланова до поры держалась от томных кошек на расстоянии, зато привязалась к собакам, любила, в подражание простой собачьей грациозности, лечь рядом, свернувшись калачиком, а то и поест из одной миски. Впоследствии не только пластика, но и сама индивидуальность великой балерины отличались своеобразной «животностью» — спонтанностью жестов, непосредственностью и легкостью движений. 5 января 1937 года это точно подметил профессор Н. Н. Качалов в антракте балета «Спящая красавица»: «Не ведает, что творит. Невероятно! Это какой-то особый животный вид». А. В. Сухово-Кобылин верно говорил: «Всё, что лучшего делается, — сам не знаешь, как делается». Кстати, подобным качеством обладал Рудольф Нуреев. Не под влиянием ли Галины Сергеевны, страстным почитателем которой был великий танцовщик, оно появилось?

Предыстория искусства Улановой — в дореволюционном дачном периоде ее жизни у колдовского озера. Именно тот трансцендентальный опыт, научивший Галю мыслить обобщенно, впоследствии уберег ее творческий путь от «частностей», спотыкаясь о которые, терпела крах не одна балетная карьера.

«Мы туда приезжали в мае месяце, — вспоминала Галина Сергеевна, — так что я заставляла там раннюю весну, потом начало лета, лето и весь август до сентября месяца. Помню, как распускалась черемуха, потом расцветала сирень, потом мы уже ходили и на сенокос, потом были ландыши, колосилась рожь».

Галя потряхивала лиловые колокольчики около уха в надежде услышать, как они звенят. Ландыши еще требовалось поискать между упругими зелеными листьями в брызгах росы. Тяжелые гроздья сирени томно опадали. Трава робко и протяжно допевала свою последнюю песнь...

После сенокоса было так здорово поваляться в сарае на душистой «перине»! Солнце поспешно уходило за тучи, всё вокруг замирало в ожидании ливня. Страшная вспышка разрезала небо, в воздухе начинало урчать, скрежетать, бабахать, и на землю обрушивался серый ливень, укрощавший бушующий ветер. Товарищи Гали трусили, а она радовалась, потому что знала: это Илья-пророк на своей огненной колеснице, запряженной молнией, раскрыл небо и освежил землю. Вон он, мчится среди стремительно уносящихся туч.

Водная стихия, такая разная по настроению и движению, особенно впечатляла Галя. Дождь и сияющее озеро были ей интереснее всего — даже цветов, за которыми она ходила с мамой. Они тихо, с нежной осторожностью дотрагивались до удивительных в своей совершенной простоте головок, увенчанных лепестками. А какой аромат: горько-терпкий — луговой и тягуче-сладкий — садовый! Незадолго до смерти Галина Сергеевна призналась, что физически страдает, видя, как рвут цветы: «Они же живые! Это творение Божье! Срезать их — всё равно что взять и убить человека... Я не оторву никакую ветку от куста. Это почти человеческое, но другой формы».

Вечером Галя любила окунуть лицо в цветущую духоту белого табака, надышаться им вдоволь и, даже не почувствовав под собой кровати, упасть в сон, чтобы завтра снова начать привольную жизнь.

Любимые белые кувшинки были «папиными» цветами — он так ловко доставал их из воды и украшал ими лодку, в которой они плавали по озеру. Через два десятилетия, отдыхая на Селигере, Уланова любила лунными вечерами обвивать нос и корму своей байдарки влажными, светящимися в сумерках кувшинками, отчего она становилась похожа на волшебную ладью феи Сирени.

Все говорили о Гале: «Папина дочка». Она обижалась: «И мамина!» Однако именно от отца восприняла важнейшее — природное — нравоучение. Она писала:

«Отец мой был страстный рыболов и охотник, он брал меня в шалаш, где мы встречали зори, и поэтому я знаю, когда прилетают утки, брал меня на рыбную ловлю. Я была подручная своему отцу. Так что ранние годы у меня как-то связаны больше с отцом. Он меня научил и понимать, и чувствовать природу, и это мне, конечно, очень много дало потом, в дальнейшем. Вообще-то какие-то находки, открытия в моей театральной жизни происходили всегда на лугу, в поле, в лесу...

Именно отец научил меня любить ясный небосвод и шелест трав, именно благодаря ему я уразумела красоту леса, захватывающую увлекательность охоты.

Никогда я не слышала от него слов вроде: «Ах, какая вокруг красота!» Повторяю, он вообще говорил очень мало, в том числе и со

мной. Но он делал вещи куда более важные: он брал меня с собою на озеро, на рыбную ловлю или в лес, когда шел охотиться еще до утренней зари.

Медленные восходы солнца, разгорающийся блеск его лучей в рассеивающемся влажном, холодном предутреннем тумане, пылающие закаты, едва различимые тропинки в лесу, росистые цветы — сколько мы видели вместе, и как это было важно для всего последующего, для всей «жизни в искусстве»! Полянки, покрытые яркими цветами, а воздух был полон ароматом спеющих ягод и запахом сена.

Брал он меня и на рыбную ловлю. Звуки падающей воды с весла плывущей лодки воспринимались мною, как музыка, и навсегда остались в моей памяти...

Я уверена, что и мой отец не ставил перед собой никаких целей «воспитания и развития» своего ребенка, и мне кажется, что чем меньше таких рационалистических целей ставится, тем лучше. Всё должно получаться само собой, естественно и просто.

Папа хотел, чтобы я не боялась леса, долгого пути, охотничьего ножа, глубокого озера. Чтобы я уверенно и покойно чувствовала себя за веслами, любила и понимала спорт, знала, что человек все может сделать сам и должен уметь делать многое. И он вполне успел в этом, хотя никогда ничему меня не поучал. Он просто сам жил в этом, любил это. Никогда он меня не уверял, что «солнце, воздух и вода — наши лучшие друзья». Но он сдружил меня со всем этим прочно и навсегда, и в таком раннем возрасте, что, наверное, именно глядя на отца,

я уверилась, что «девчачьи» занятия не для меня».

С той дачной поры закрепились повадки Улановой, которые в 1935 году описал критик Василий Макаров: «Говорит немного сурово, как бы насупившись, горловым голосом. Голос не низкий, но говорит она, куда-то вниз загоняя голос. Так говорят дети — мальчишки, делающие из себя взрослых. Манеры, жесты, движения немножко от трагедии, мне кажется, так как-то хочется ей как будто ходить, двигаться вразвалку. Как-то всё от мальчишки, старающегося быть похожим на большого, взрослого. Принужденная непринужденность. Кажется, Г. С. Уланова «стесняется» своей сценической мягкости и нежности и в жизни старается перебороть, замаскировать ее».

У озера Галя училась понимать ночь. На рыбалке вместе с отцом и несколькими увязавшимися за ними ребятами она умело держала невод или опускала в воду перемёты, которые любила поутру распутывать. А потом, укутанная в одеяло, сидела в лодке и любовалась ярким пламенем костра и звездами, купавшимися в воде. Уха из закопченного котелка, хлеб, дешевые пряники имели здесь, у ночного озера, неповторимый вкус. И всё казалось нескончаемым — удовольствие, огни, счастье!

Просыпалась Галя с рассветом, чтобы вместе с папой порадоваться богатому улову: корзину наполняла трепещущая рыба россыпь. Но ей было жалко рыбок, как накануне рука не поднималась разрезать беззащитных червячков для наживки. Сердце девочки сочувствовало всему живому. Если Господь, не спрашивая человека, вершит свою волю над ним, то человек для природы — такая же карающая или милующая сила. Галя это чувствовала и располагалась душой только к добру.

Муж Улановой режиссер Юрий Александрович Завадский понял, что из-за умения общаться с природой торжествовала в искусстве балерины «гармония разума и воображения». Именно природа, писал он Улановой в 1973 году, «рождает в тебе что-то несказанно волнующее — себя в ней чувствуешь гостьей ее, что ли».

Одним из сильнейших впечатлений маленькой Гали оказалась короткая купальская ночь, когда вечернюю зарю сменяла утренняя. Всё вокруг пылало огнями костров, звучало веселыми песнями, призывными криками. Мир взрывался чувственным ликованием, еще непонятным девочке. Пресытившись небывалым зрелищем, она крепко засыпала на бережных папиных руках.

На последней неделе августа зарядили нудные дожди. Поскучнели цветочные клумбы. Озеро Щир показывало норы: вода его остудилась, потемнела, стала чужой. Родители начали кутать Галю в теплые вещи.

Она с грустью думала об осени и зиме. Конечно, хорошо, когда дома, в Петербурге, тепло, когда можно весело носиться по льду на коньках и мчаться по упругому снегу в санках. Но Гале не нравилось, что застывшая природа никак не подгоняла ее, не жила в унисон с ее стремительными движениями. То ли дело весной и летом! Ах, дух захватывало от рвущегося вверх и вширь цветения, изобилия плодов, птиц, насекомых, зверей. *И всё это* торопилось жить, чтобы в будущем году воплотиться в новых поколениях.

«Они бессмертны, а значит, и я бессмертна!» Став взрослым человеком, профессионалом, мастером, Уланова каждый первый день марта звала к себе знакомых на нехитрое застолье: «Будем встречать весну!»

Лето не успевало закончиться, а Галя уже ждала следующего. Печальным казался вокзальчик в Белых Стругах — он тоже осунулся от осенней непогоды. Ничего, надо только терпеливо переждать холода, а там жаркое лето вновь прилетит на солнечной колеснице.

Перед отъездом Галя никак не могла налюбоваться озером. И оно, чувствуя разлуку, всхлипнуло и плеснулось к ногам девочки. Его сокровенные звуки в переводе на детский язык означали «счастье».

Родные

На то оно и детство, чтобы просто так, беспричинно радоваться жизни. Озерное — просторное — счастье сменялось городским, домашним, пусть и зажатым со всех сторон стенами квартиры, строгими домами, длинными улицами и каналами, но таким уютным. Даже бдительный дворник, не дававший спуска всякому нестепенству, казался Гале своим человеком. Что уж говорить о родных, которые нет-нет да и заметят нежной любовью?

Имена самых ответственных за ее судьбу людей записаны в церковной метрике:

«Родители — артисты С.-Петербургских Императорских театров, балетной труппы, Сергей Николаевич Уланов и законная жена его Мария Федоровна, оба православные и первобрачные. Восприемники — петербургский мещанин Николай Николаевич Уланов и дочь петербургского мещанина Мария Николаевна Уланова» (то есть крестными Галины Сергеевны были ее тетя и дядя по отцовской линии). Всего же детей в семье «правильных городских обывателей» Улановых насчитывалось девять душ — пятеро мальчиков и четыре девочки.

Родом они из Мологи. Этот уездный городок Ярославской губернии славился лугами с разноцветьем неопишуемой красоты, травами в рост человека, оборотистым купечеством, деловитым мелочным торгом и немудреными достопримечательностями вроде пожарной каланчи, трех ярмарок, монастыря и местного юродивого.

Почему семья Улановых, скорее всего купеческая, перебралась в Петербург, сказать трудно. Возможно, не задалась торговля, грозило разорение. Вот и пришлось предкам Галины Сергеевны отправиться по проторенному пути из третьего сословия в люди «среднего рода». В столичном гомоне легче растворить свое существование и продвинуть к лучшей жизни детей.

Родившийся в 1881 году Сергей Уланов зарегистрирован в метрическом свидетельстве «сыном петербургских мещан». Его матери каким-то образом удалось пристроить в театральное училище на казенный кошт сразу двух ребят. Минус пара ртов — значительное облегчение для семейного бюджета.

А жилось им непросто. Это видно по фотографии 1913 года, расположившей в своем пространстве три поколения улановского корня. Двадцать скромно одетых людей^[1]. А ведь портрет парадный, к съемкам тщательно готовились. В центре запечатлена полная, седая глава семьи — мать, свекровь, теща, бабушка. По левую руку от нее сидит немного бочком смущенный супруг, а по правую трехлетняя Галя стоит на стуле, одетая во всё белое и с бантом в светлых жидких кудряшках, завитых по случаю съемки. Распластанная, словно ветви генеалогического древа, композиция фотографии начинает движение от той, что «всем кровь», и закольцовывается на ладной фигурке девочки

со стройными ножками и сосредоточенным взглядом исподлобья.

Жили старики Улановы в Люблинском переулке, в доме 7, в приходе той же Покровской Коломенской церкви. В детстве Галя явно была похожа на бабушку, хотя все утверждали, что цветом волос и глаз, формой носа пошла в отца. Короче говоря, улановская порода.

Галина Сергеевна осознала себя именно с того времени, когда была сделана семейная фотография:

«Воспоминания детства сильнее всего. Не помню, что было вчера, а помню, как маленькой часто ходила к дедушке и бабушке. Здесь после обязательной субботней бани мы всегда пили чай с ватрушками, пирожками, вареньем. В другие дни бабушка мыла меня здесь».

Навсегда запечатлелся в эмоциональной памяти балерины образ большой столовой в четыре окна, где по праздникам за внушительным овальным столом собирались всей семьей. Еще интерьер тетиной комнатки чем-то зацепил ее внимание. «Я это хорошо помню — уютную, маленькую квартиру. Моя мама вместе с моим отцом выступала в разных антрепризах, например Анны Павловой. Раньше каникулы были длинными, после Пасхи театры закрывались, артисты разъезжались на гастроли. Меня тогда сдавали на попечение бабушки и тетушек».

Мария Федоровна ради заработка поступила в антрепризу дирижера и импресарио Эдварда Фацера в Гельсингфорсе (ныне — Хельсинки), а затем, в 1911 году, с труппой Анны Павловой гастролировала в Берлине и Лондоне. Нужны были деньги на квартиру побольше и няню для ребенка. Супруги Улановы и днем, и вечерами пропадали в Мариинском театре, отдавая балету почти всё время.

Галя очень любила бабушку за душевность и умение всех согреть сердечным теплом. От обитателей дома в Люблинском переулке она получала то, чего так не хватало в собственной семье в потоке регламентированных городских будней: ласковых объятий, нежного внимания.

Уже став знаменитой балериной, примой московского Большого театра, Уланова, приехав очередной раз выступать в Ленинград, с замиранием сердца ждала, что скажет отец о ее исполнении. Вернувшись домой, Сергей Николаевич процедил: «Ничего. В общем, ты ничего танцевала». И от такой скупости артистка пришла в восторг, почувствовала себя «такой балериной», какой «редко-редко себя ощущала и до, и после этого вечера». В 1956 году, вспоминая тот случай, Уланова невольно старалась оправдать отцовскую ранящую строгость:

«Надо было знать его, как я его знала. Знать, что скрывается за его внешней суровостью и замкнутостью, как много любви скрыто в его сердце, чтобы понять мои чувства. Мне вспомнилось тогда почему-то детство, вспомнилось, как отец, никогда меня не целовавший, никогда не «сюсюкающий» надо мной, иногда, может быть, случайно, проходя мимо, потреплет мои волосы или возьмет за ухо, и этого было достаточно, чтобы я чувствовала себя обласканной им, чтобы я почти зримо и осязаемо ощутила его огромную нежность».

Хореографическое училище Уланов окончил в 1899 году. Его выпуск прославлен именем Анны Павловой. На его глазах прошел весь феноменальный путь гениальной артистки, за отроческую невзрачность

прозванной товарками «шваброй» и расцветшей в легендарного Лебеда мировой культуры. Не имея склонности к амплуа классического танцовщика, Сергей Николаевич смог дослужиться только до положения характерного корифея. В 1919 году он освоил профессию режиссера балетной труппы, которой отдал почти 30 лет.

Эта должность была довольно хлопотной и ответственной. Живая ткань спектакля не имела права на прорехи. А ведь всё могло случиться: кому-то внезапно стало плохо, кто-то опоздал, а еще хуже — по негласной привилегии закапризничала прима. Случались неожиданные сбои в звучании оркестра, в освещении, машинерии и прочих бесчисленных винтиках громоздкого театрального механизма. Поэтому Сергей Николаевич должен был мгновенно решать любую проблему. Долгое пребывание на столь неблагодарном посту, да еще увенчанное званием заслуженного артиста РСФСР, говорит о его собранной и сосредоточенной натуре. Корректность, сухость в общении помогали ему держать коллег в необходимо строгой узде. Уланова писала об отце:

«Он никогда нигде не говорил о своем и чьем бы то ни было отношении к театру, никогда не «агитировал» за него и вообще был на редкость немногоречивым человеком — сдержанным и даже замкнутым. Наверно, он бы очень удивился, если б кто-нибудь стал превозносить его как артиста, режиссера, человека, преданного театру до последнего дыхания. Служение сцене и было его дыханием — таким же естественным и само собой разумеющимся процессом, это и была жизнь. Он очень любил эту жизнь театра, как, впрочем, и всякую иную».

В театре он к дочери обращался на «вы», причем без тени аффектации или любования своим «равнодушием», которое, по мнению Гали, было отражением «безупречной, глубоко внутренней, органичной воспитанности, чувством справедливости и высокой требовательности».

Сергей Николаевич не пропустил ни одного выступления Гали в Ленинградском театре оперы и балета, однако наблюдал их только со своего рабочего места в первой кулисе. «А надо сказать, — вспоминала Уланова, — что, когда на балет смотришь из-за кулис, можно очень хорошо проследить и понять технологию танца, верно ли исполняется то или иное движение, но уловить их связь и увидеть танец как единое целое — со всей его поэтичностью, грацией и всем тем, что обычно пленяет публику, — очень трудно. Поэтому, не скрою, иногда мне было обидно, что папа не видит меня из зала: мне хотелось верить, что, может быть, и ему понравилось хоть что-то».

Только в 1940 году Сергей Николаевич впервые присутствовал на спектакле дочери как зритель — в кресле первого ряда партера. «Так вот ты какая!» — сказал он дрогнувшим голосом после «Ромео и Джульетты». Его интонация выдала потрясение. «Сколько похвалы и нежности было в его словах!» — даже через десятилетия радовалась Галина Сергеевна.

Отец не занимался с ней, но его замечания, сделанные мимоходом, помогали постоянно смотреть на себя, танцующую, как бы со стороны. «Галя, не сутулься! Ногу надо вынимать выше!» — командовал Сергей Николаевич или просто бросал в сторону дочери неодобрительный взгляд, проявляя, таким образом, «профессиональную заботливость». «И этого было достаточно, чтобы придирчиво и шаг за шагом разобрать по косточкам свой танец и, догадываясь, что вызвало неудовольствие отца, постараться возможно

скорее избавиться от всего неудачного. На работе — в классе или на сцене — я была для него такой же, как все остальные», — писала балерина.

Уланов, предпочитавший делать всё своими руками, не только привил дочери вкус к «началу начал» — к труду, но и советовал ей никогда не надеяться на случай, а доискиваться причины творческих достижений конкретного артиста. Он иронизировал над теми, кто любил разжиться наградами вне зависимости от «честного, бескорыстного, вдохновенного» служения профессии, только полагаясь на «необыкновенное везение». Отсюда глубокое убеждение его дочери:

«Никакого *везения* нет и быть не может. Есть большая работа. Есть любовь к жизни и умение наблюдать ее, видеть ее бесконечное многообразие, фиксировать свое внимание не на пошлости, не на теневых сторонах жизни, а на всём самом светлом и прекрасном, на том, что так полезно и нужно для твоего дела. И есть равнодушие к жизни и к своей работе, желание, чтобы кто-то со стороны рассказал тебе, «как достичь успеха», разжевал и положил в рот некие «правила обретения мастерства». А ведь таких правил нет... Все мои жизненные и профессиональные наблюдения говорят о том, что первая отличительная особенность *артиста* — после того как в специальной школе он научился азбуке своего дела — состоит в умении найти *свой* путь в искусстве, отдавая любимому делу как можно больше от своего сердца, таланта, трудолюбия.

Никакой врожденный талант не может пребывать в неподвижности: либо он развивается благодаря труду, растет и как бы обретает крылья (и вот тогда, наверно, и

появляются такие определения, как «гений» и тому подобные соблазнительные, но не очень уж содержательные слова), либо вянет, жухнет, мельчает и, как бесполезно, по ничтожному произволу растрачиваемая волшебная шагреновая кожа, становится всё меньше и меньше».

Сценическая судьба его брата Петра оказалась успешнее. Поступив на сцену Мариинского театра в 1909 году в качестве артиста кордебалета, он сразу показал себя даровитым характерным танцовщиком и в течение двух лет поднялся до положения корифея, а потом и солиста. Его артистическая карьера длилась 20 лет, репертуар насчитывал 34 балета. Дожил он всего до сорока двух лет. По одной из версий, тяжелая болезнь сердца мгновенно сразила его в 1932 году то ли на сцене, то ли на диване в гримерке, после чего комнату назвали «улановской».

Петр Николаевич был женат на Александре Александровне Декомб, которая в 1939 году еще продолжала числиться в балетной труппе Ленинградского театра оперы и балета. В 1930-е годы Галина Сергеевна на среднем пальце левой руки носила подаренное тетушкой старинное золотое кольцо — плоское, с цветочным барельефным орнаментом.

Конечно, Галя не раз выступала с дядей и тетей на Мариинской сцене — и когда была учащейся балетного техникума, и когда стала ведущей солисткой. Незаурядное мастерство Петра Николаевича не прошло мимо ее цепкого восприятия.

Различные свидетельства упоминают сестер Сергея Николаевича Веру и Анну. А выпускницы балетного училища первой половины 1930-х годов Мария и Нина Улановы, видимо, были кузинами Гали.

Если об отцовской семье Улановой кое-что известно, то о материнской нет никаких вразумительных сведений. «Дочь рабочего-машиниста», — написано в личном деле Марии Федоровны. А вот о ее матери даже не удосужились вспомнить. По недоразумению или сознательно?

В начале 2000-х годов в Музей-квартиру Г. С. Улановой на Котельнической набережной пришло письмо из Таллина: «С уважением к Вам пишет Ольга Пескова. Год назад после смерти моего отца я узнала, что моя мама из рода Тухачевских и в роду мамы была великая балерина Галина Уланова. Мама умерла в 2000 году, так и не рассказала историю своего детства. Мама была в ссылке с. Тара Омской области, воспитывалась в чужой семье. Галина Уланова несколько раз приезжала к маме, приглашала в театр. Это всё, что мне известно...»

Это известие можно дополнить двумя штрихами: Тухачевские (репрессированный в 1937 году маршал из этого гнезда) — литовско-белорусский дворянский род, осевший в основном в брянских и смоленских землях и к середине XIX века обедневший.

От маленькой Гали не ускользнула твердость характера матери, которая нивелировалась ее ласковой натурой. Личность Марии Федоровны была удивительным сплавом несокрушимой воли и мягкости. Детство и отрочество Улановой прошли исключительно по материнским «рецептам», хотя и деликатно прописанным, но обязательным для исполнения — «ради маминой любви». Тем болезненнее переживала Мария Федоровна первые годы театральной карьеры дочери, когда ее судьба, подхваченная водоворотом жизни, устремилась к другим берегам.

Шестнадцатого мая 1938 года Галина Сергеевна с триумфом отмечала десятилетие творческой деятельности на родной ленинградской сцене. Мария

Федоровна заботливо подготовленный к этому дню подарок сопроводила запиской: «Дорогая, любимая моя! Носи на здоровье, и, может быть, иногда вспоминать будешь меня. Когда будет холодно, крепко завернешь боа, это и будут руки матери, которая тебя любит и обнимает и которую ты больно обижаешь. Целую тебя».

Разумеется, и в семье Улановых время от времени разгорался огонь житейских треволнений, однако ни одна его искра не вырвалась за пределы их домашнего мира.

По признанию балерины, в юности самым строгим и бескорыстным судьей всех ее поступков была мать. Она всегда отвечала на вопросы дочери «собственным примером» и во многом сформировала манеру поведения Улановой в закулисной жизни, которая жила прежде всего на умении вести себя сдержанно при любых обстоятельствах, но особенно быть начеку со сверстницами: не донимать их остротами, не поучать, не навязывать свою «ученость», не доверять душевных секретов. И вообще, лучше держаться людей постарше, способных к мудрому наставничеству в трудной науке жизни.

Судя по письмам, сохранившимся в архиве Галины Сергеевны, внимание и заботливое отношение к людям «милой, ласковой» М. Ф. Романовой служили образцом не только для дочери, но и для всех ее учениц, вспоминавших наставницу с «большим благоговением».

В 1974 году, когда отмечалось двадцатилетие кончины М. Ф. Романовой, солистка балета Вера Станкевич обобщила чувства сердечной привязанности всех подопечных и коллег к замечательному педагогу: «В эти прекрасные дни я склоняю свою голову перед светлой памятью нашей любимой Марии Федоровны, подарившей миру Уланову. Склоняюсь перед ее великой добротой и человечностью».

Мария Романова родилась в 1886 году, а в труппу Мариинского театра поступила сразу после окончания театрального училища в 1903-м.

Третьего мая 1902 года директор Императорских театров В. А. Теляковский отметил в своем дневнике: «В 10 часов был в Театральном училище и присутствовал на экзамене девочек класса г-жи Жуковой и Гердта. После экзамена собралась конференция в инспекторской комнате и выставили следующие отметки:...Романова 11, Карсавина 12, Кякшт 11, Макарова 10, Петипа 9¹/₂, Балдина 10, Яковлева 10». Эта на первый взгляд обыденная запись свидетельствует о недюжинных способностях Маруси, как ее называли школьные подруги. Ее классическое дарование пестовал сам Павел Андреевич Гердт — балетный премьер, любимец публики. А преемственность в танцевальном ремесле значит почти всё.

Итак, до высшего балла, полученного Тамарой Карсавиной, чуть-чуть недотянули Романова и виртуозная, легкая в прыжке Лидия Кякшт. Дочь всесильного главного балетмейстера Вера Петипа и любимица школы Александра Балдина остались позади. «У воспитанницы Романовой много экспрессии в танцах и есть что-то напоминающее танцы г-жи Павловой: блеск исполнения и стремительность», — писал авторитетный критик Валериан Светлов. Но даже прекрасные результаты выпускного спектакля не позволили Марусе занять ведущее положение в императорской балетной труппе. Лучшими признали Веру Петипа, Александру Балдину и Леонтину Пуни — у всех имелись мощные закулисные связи.

Мария Романова, в жизни не слишком привлекательная, на сцене преображалась до милого очарования. Однако она была слишком высокая и

широкая в плечах — неудобная для кавалеров, которые не благоволили к «гренадерам в юбках». Ее прямолинейный характер не мог подстроиться к необходимым в театре навыкам интриганства и не соответствовал ее скромной артистической одаренности, пленявшей разве что уникальной, «пейзажной» широтой движений. Но для исполнения сольных партий всяческих фей, подруг, виллис (призраков умерших девушек) она пришлась впору. В течение двенадцати лет Романова занимала положение солистки.

Последний раз она выступила на сцене в 1924 году, а потом перешла на педагогическую работу в Ленинградский хореографический техникум. Впрочем, преподавать Мария Федоровна начала еще в 1917-м, сразу же выказав способность прививать воспитанницам интерес к классическому танцу. Через несколько лет усовершенствованный учительский талант Романовой стал приносить ощутимые плоды: ее класс считался образцовым, разработанная ею методика преподавания балетной науки заслужила признание коллег, а поставленные на сцене школьного театра танцевальные номера подчеркивали лучшие черты учениц. В 1930-е годы она получила должность балетного репетитора в Кировском театре и стала вести ежедневный класс повышения квалификации балерин. В 1944 году ей присвоили звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Кажется, жизнь широко улыбнулась Романовой. Даже внешность ее приукрасилась моложавой статностью и гармонией черт, которую некоторые женские лица обретают исключительно в бальзаковском возрасте. Однако умиление, не успев расцвести, спотыкается о слова, записанные в октябре 1937 года в дневнике друга улановской семьи: «Мария Федоровна жаловалась на свою сердечную судьбу. В

театре танцевала в самые «пустые» годы — первые годы революции (и врет, потому что танцевала и до войны, но, очевидно, ни черта из нее не вышло). В школе вот тоже так: сколько раз готовит выступления для каких-нибудь ответственных концертов, а потом они срываются... Никогда не пожалеет школы — что-нибудь получить и уйти на покой. Получает гроши в школе».

Поистине вопрос не в том, *что* человек видит, а *как* видит. Галина Сергеевна с гордостью называла отца и мать «верными и преданными тружениками» балета Мариинского театра.

О, как этого мало для артистов, коим свойственно даже при самом трезвом взгляде на свои способности жалеть об упущенных возможностях «посидеть на коленях у фортуны». Любое дарование жаждет признания, и если эту жажду не утолить, наступает пристойное, но засушливое существование. Оставалось одно: несыгранное, втайне передуманное реализовать в дочери. Поэтому они исподволь готовили Галю к танцевальной профессии с младенческих лет, пристально наблюдая за ней глазами педагогов. Можно смело сказать, что преподавательскую практику Мария Федоровна начала со своего ребенка. Родители, натаскивая девочку в балетном ремесле и образовывая в хореографическом искусстве, привили ей наиважнейшую способность — свободно мыслить категориями своей профессии. А далее как Бог даст, ведь законы природы отступают перед тем, кому покровительствуют небеса.

Сергей Уланов и Маруся Романова знали друг друга с ученических времен. Их разделяли четыре класса, но репетиции и испытательные вечера в школьном театрике, выступления на сцене Мариинки во

«взрослых» спектаклях постепенно разворачивали их судьбы друг к другу.

Сергей Николаевич по примеру многих коллег предпочел выбрать жену из «своих». Разумная Мария Федоровна, не слишком уповавшая на карьерное везение, с интересом прислушивалась к классным дамам, которые внушали девицам преимущества брачного союза с училищными ухажерами и всячески отвращали их от богатых волокит с греховными намерениями.

Между ними всё было решено в мае 1907 года, во время московских гастролей артистов императорской балетной труппы под управлением Михаила Фокина в театре «Эрмитаж». Почти каждый вечер шли представления, что, однако, не помешало Сергею Уланову выкроить время для признания в любви. Маруся благосклонно приняла его предложение. Нареченная была выше ростом, наивнее и общительнее будущего супруга. Тот выказал врожденную корректность даже в любовных излияниях. «Оно и к лучшему», — рассудила Мария Федоровна и оказалась права. «Отец любил свою семью, всегда и всячески старался облегчить жизнь маме, очень внимательно и нежно, правда, почти без всяких внешних проявлений, относился ко мне, и я, без поцелуев и ласковых слов, знала об этом так же верно, как то, что по утрам встает солнце, а вечером зажигаются звезды», — вспоминала Галина Уланова.

Вернувшись в Петербург, Сергей и Мария обвенчались. Свекровь дала благословение молодым с условием, чтобы невестка обязательно родила ребенка. Так благодаря бабушке появилась на свет Галя.

Она любила сквер у Большого театра — особенно в мае, когда цветущие кусты сирени роскошным благоухающим орнаментом оформляли пространство перед его фасадом. Здесь ее родители решили пожениться. В Большом, после шестнадцати

триумфальных лет, завершилась ее карьера балерины, и оттуда Уланова отправилась в последний путь на московское Новодевичье кладбище, где покоятся те, кого она любила больше всего на свете, — Николай Радлов и Иван Берсенев. Правда, незадолго до смерти Галина Сергеевна призналась другой знаменитой балерине, Ольге Васильевне Лепешинской, в желании, чтобы ее после кремации захоронили рядом с родителями на старейшем петербургском Большеохтинском кладбище.

В конце жизни Уланова выплеснула признание: «Мне родители сказали: «Галя, ни в коем случае ты никогда не должна иметь детей. Или сцена, или дети». Жестокое к себе и безжалостное к отцу с матерью заявление еще раз подтвердило: все семейные чаяния оказались сфокусированы на балетной карьере дочери.

Невозможно занять очередь за славой. Но без заинтересованных лиц нет смысла рассчитывать даже на успех. Через строгое, подчас обидное до занозы в душе наставничество мать внушила Галине превосходную танцевальную культуру и чувство меры. Мария Федоровна увидела, развила и укрепила достоинства ее пластики, а недостатки, унаследованные от нее самой (широкие плечи) и от отца (сутуловатая спина), возвела в индивидуальный стиль. «Она поднимала эти широкие плечи, опускала их или сжимала, как бы стараясь стать меньше, и это было удивительно трогательно», — свидетельствовал режиссер Александр Белинский. Не только трогательно, но и бесподобно красиво. В память Марины Померанцевой, в юные годы часто бегавшей смотреть репетиции Улановой, врезалось: «Она просто поливала пол — и это было красиво. Такая природа — что бы она ни делала, выходило красиво».

«Родители воспитывали во мне исключительную самодисциплину. И я до сих пор живу по их

заповедям», — говорила Уланова. То есть между «хочу» и «надо». Сызмальства затверженное балериной понятие работы как «долга чести» не иссушило ее творческую суть; напротив, с годами возрастающая самодисциплина утончала культурные запросы, наделяла радостью тренировочную рутину, обогащала технику, осмысленную беспрецедентным для танцовщицы интеллектом.

Сергей Николаевич и Мария Федоровна смогли выковать стальной улановский характер, подобно доспехам защищавший балерину в перманентных закулисных баталиях. С детства она беспрекословно подчинялась двум словам, ставшим доминантой ее натуры: «должна» и «нельзя». Обожавшие дочь родители не имела права на мягкие методы воспитания, ибо готовили ее к безжалостной актерской стезе, которую знали не понаслышке и к которой были привязаны до конца своих дней.

В последние годы жизни воспоминания о матери преследовали Уланову. Об отце она практически не говорила, хотя, казалось, любила его больше. Конечно, Мария Федоровна наставляла дочь в балетной науке с самых азов и являлась для нее высшим авторитетом. Но почему же незабвенный образ мамы вызывал в ней жалость и раскаяние? Галина Сергеевна пыталась объяснить это тем, что пришлось оставить ее одну в Ленинграде. Однако, видимо, дело в другом: из-за излишне жесткой муштры, которой Мария Федоровна постоянно подвергала характер и тело дочери, из-за ее боязни растопить свою воспитательскую твердость даже в толике сентиментального чувства Галя постепенно стала воспринимать самого родного человека как учителя, тренера — и не более. В письме от 15 октября 1938 года Уланова признавалась Николаю Радлову:

«Я с мамой не в таких отношениях, которые иногда бывают у дочерей к родителям, я ничего не говорю им никогда. Им это, конечно, тяжело, и они за меня, очевидно, переживают больше, чем нужно. Иногда хочется подойти, приласкаться и рассказать, как мне больно и тяжело, но не могу, как-то стыдно, что могут не понять, и я опять запираюсь в себя со своими мыслями».

Гастролировавший с Улановой в Ленинграде в 1950-х годах премьер Большого театра Юрий Жданов, наблюдая ее рядом с матерью во время семейных обедов, подметил: «И снова мне казалось, что Галина Сергеевна несвободна, напряжена, как будто она подвергается какому-то экзамену, а старшие родственники как будто в чем-то ее испытывают. Впрочем, за столом не умолкал оживленный профессиональный разговор».

Сформированная строгими профессиональными и житейскими уроками родителей, Галя росла неулыбчивой и, как вспоминал балетмейстер Федор Лопухов, «лишенной даже тени кокетства, желания нравиться». Домашние научили ее иметь душевный секрет — «свое заветное», тщательно сокрытое от постороннего взгляда, создать внутри себя «шкатулочку» для хранения глубоких и ярких впечатлений. «Жизнь моей души может принадлежать только мне, — настаивала Галина Сергеевна. — Душа не может быть открытой. Во всяком случае, моя». Она упорно старалась «не расплескивать, не разбазаривать» это «никому неведомое и недоступное богатство», без которого невозможно создать роль, исполненную глубокого смысла. «Пожалуйста, можно допустить, что моя замкнутость, суровость, внешняя скованность, резкость и грубоватость движений в жизни происходят

из-за какой-то связывающей скромности, стеснительности, от которой я освобождаюсь на сцене, где я открыто откровенна — и внутренне, и внешне, и где я раскрываю все те свои интимные черты, которые в жизни, так сказать, стыдливо скрываю», — говорила балерина в середине 1930-х годов.

География судьбы Улановой проста: Петербург (Петроград, Ленинград) и Москва. Сам фонетический склад фамилии Улановой пророческий. Закрытый, отстраненный звук *у* — Петербург, где не было принято выставлять страсти напоказ. Открытый звук *а* — Москва, второй ее дом, накрепко пропитанный пряной романсной стихией.

В конце 1930-х годов, когда стремительно развивалась карьера балерины, Молога, колыбель ее семьи, оказалась на дне Рыбинского водохранилища. «У меня из родных никого не осталось, у меня все погибли в войну, в блокаду, — говорила Уланова. — Все двоюродные братья и сестры уже умерли, а двоюродных племянников я не знаю». И всё же у нее был двоюродный брат, с которым она поддерживала дружеские отношения и, приезжая в Ленинград, обязательно ходила к нему в гости, а он, посещая Москву, навещался к кухне. Но если говорить откровенно, Галине Сергеевне родные казались «совсем чужими людьми».

Мария Федоровна и Сергей Николаевич с детства приучили Галю соответствовать общественному настроению прекрасной, ужасной и душераздирающей эпохи, выпавшей на ее долю. Балерине легко дышалось в атмосфере XX века — может быть, из-за природной расположенности к одиночеству. «Я ни с кем не жила в одной комнате», — призналась она незадолго до войны. А значит, не вела пустых, необязательных, обывательских бесед, залавливающих любой порыв мысли, чувства, настроения. Видимо, именно в этом

напряженном личностном контексте (одинокость — всегда испытание) Уланова обрела абсолютную творческую гармонию.

Садовая

Детство Улановой пришлось на 1910-1919 годы, когда оказавшаяся на распутье история Российской империи пренебрегла мудрым раздумьем и беспечно ринулась в самое страшное и непоправимое — войну и революцию. В течение первых восьми лет Галиной жизни с невероятной интенсивностью чередовались эпохальные события. Казалось, отлаженный веками русский мир летит в тартарары.

К счастью, житье-бытье маленькой Гали от рождения протекало в одной среде — балетной. Театральная наследственность оградила ее от окружающего хаоса. А если государственное нестроение исподволь, через бытовые неурядицы, вторгалось в ранние впечатления девочки, то опять-таки в форме закулисных треволнений, мало ее занимавших.

Детское сознание Гали, отстраненное от взрослой жизни, не воспринимало и не вмещало событий, изменивших ход мировой истории. Вплоть до поры юности Уланова пользовалась удивительной привилегией открывать и осознавать полноту природы, музыки, балета — и только. В сопряжении с ними духовные пласты ее формирующейся личности сдвигались к своеобразному миропониманию и чувству. В ее искусстве будто сконцентрировалась та высшая идея, без которой, по мысли Достоевского, «не может существовать ни человек, ни нация», идея, основанная на «четком

различении грани добра и зла» и напрочь лишенная мещанской «буржуазности».

Впечатления детства обрушились на Галю в 1913 году, когда семья перебралась в дом 106 по Садовой улице, у Покровской площади — прямо напротив церкви, где ее крестили. В просторной квартире с голландским отоплением Улановы прожили до 1925 года.

Как приятно было, прижавшись к ногам мамы, греться у натопленной печки. Какой огромной и таинственной планетой казался Гале двор с дровяными подвалами, где играла она с соседской детворой в казаки-разбойники, прятки и азартно прыгала по расчерченному мелом асфальту. Уланова вспоминала:

«Здесь и революция меня застала, непонимающей девочкой. Отсюда я поступала в балетную школу. Вообще до школы я была очень подвижным и совершенно не застенчивым, а, наоборот, очень веселым и смелым ребенком».

Летом в жаркий день Галя бесстрашно стремилась зайти в озеро как можно глубже, мечтала поплыть далеко-далеко, туда, где есть лишь музыка и природа. Во второй половине 1930-х годов на Селигере она воплотила свою детскую мечту. С утра пораньше, сев в байдарку, отправлялась в озерную заводь или глубокий омут, в водном зеркале которого множилось окружающее великолепие. Возвращалась к обеду с охапкой влажных лилий. А ближе к вечеру, переждав дневную жару, вновь спешила затаиться. На просторе широкого плеса слушала природу, разговаривала с ней. Нередко брала с собой патефон. Летом 1934 года она уединялась в озерном закутке и слушала — не могла наслушаться — пластинку с записью песни «Эстрелита» мексиканского композитора Мануэля Понсе. Скрипка

Яши Хейфеца томно, но без слащавости пела о нежной, хрупкой любви. Сердце Улановой попало в плен задушевной мелодии и, не желая избавления, ждало невольного глубокого чувства. «Эстрелита» не отпускала балерину до тех пор, пока она не станцевала на эту музыкальную тему номер «Слепая», поставленный Леонидом Якобсоном. Галина Сергеевна признавалась:

«Для меня... связаны между собой музыка и природа. И та и та не могут быть поняты до конца, и обе удивительно на тебя влияют, завораживают. И природу, как музыку, надо научиться видеть и слышать. Настолько она неповторима и загадочна. И музыка, и природа дают не только эстетическое наслаждение, но и философское ощущение жизни».

Дома, на Садовой, Сергей Николаевич в редкие свободные вечера просил супругу сыграть что-нибудь для души, и она начинала колдовать над клавишами рояля. Гале всегда было мало этих чарующих звуков.

Уланова обнаружила неравнодушие к музыке с малых лет, и первое произведение, поразившее ее и сразу запомнившееся, — «Времена года», особенно «Подснежник», где взволнованная мелодия трепещет, подобно нежному стебельку. Она выросла на музыке Чайковского, привыкла, привязалась к ее совершенству настолько, что считала частью своей души.

«Музыка — особое, может быть, высшее искусство, — утверждала балерина. — Она действует своими какими-то заколдованными звуками. И нельзя, по-моему, ее разбирать, из каких там нот она состоит. Она вся действует на тебя. Только надо научиться ее слушать».

В экзаменационной ведомости Улановой по музыкальному курсу были выставлены красные вопросительные знаки.

— Мы музыку не сдавали совсем, — объясняла Галина Сергеевна.

— Откуда же вы такая музыкальная?

— Если я музыкальная, то от природы. На рояле учила играть мама, потом в школе занималась. Ужасно плохо читала ноты с листа. Но, прочитав, быстро запоминала и потом играла наизусть, но если сбивалась — с трудом находила место, где сбилась. Запоминала не на слух, а какая-то зрительная память была, помнила, за какой клавишей должна идти какая другая.

Всю жизнь хранила Уланова музыкальную шкатулку, вращающийся валик которой, поскрипывая и кряхтя, пиликал восемь разных мелодий. Механические, примитивные звуки задевали ее за живое: возможно, что-то обещали в будущем или завораживали отстраненностью. Этот «инструмент» пережил свою хозяйку и сейчас занимает почетное место в квартире-музее балерины.

Первое балетное впечатление Гали — не зрительное. Мама часто пересказывала ей вместо сказок сюжеты разных балетных спектаклей. Уланова вспоминала:

«Мне они были необыкновенно интересны. Так я узнала об «Испытании Дамиса» — о забавной путанице, происходящей при встрече жениха и невесты, которые никогда друг друга не видели, об ухаживаниях юноши за служанкой, которая в конце концов оказывается госпожой. Тогда я еще не знала, что музыка балета написана замечательным русским композитором Глазуновым и отличалась

большим мелодизмом. Мне просто нравилась эта веселая сказка, а на сцене я увидела ее много позже — уже будучи воспитанницей Ленинградского хореографического техникума».

Дореволюционное детство Улановой протекало безмятежно, счастливо, обеспеченно. Ее «мальчиковость», органичная в деревенском приволье, конечно, давала о себе знать и в городских дворовых играх. Однако к осени ее наголо подстриженная голова обрастала и уже годилась для украшения бантами, а штанишки заменялись хорошенькими платьями. Словом, в Петрограде «вождь краснокожих» преображался в милую девочку.

Галя сызмальства прекрасно понимала смысл обиходных фраз «заняты в спектакле», «идем на занятия», «участвуем в репетиции». Причем последние две всегда сулили сладкие гостинцы, которые родители приносили из театрального буфета — побаловать дочь. Она знала, что жизнь семьи обеспечивают мамыны ножки, такие ладные в стильных туфлях на высоком каблуке. И напрасно няня сравнивала их с летающей сороконожкой. Эта «сороконожка» из детских впечатлений навсегда стала для Улановой символом несообразности. Когда ее, всемирно известную артистку, пытали вопросом, что такое балет, звучал шуточный ответ: «Если поинтересоваться у сороконожки, как она передвигается, та замрет на месте и шагу не ступит». И серьезно заключала: «Мне кажется, вообще нельзя точно определить, что такое творчество. Всегда будет вопросительный знак — и слава богу».

Няня Никитична вечно сокрушалась по «гудущим» ногам Марии Федоровны, ко всем обращалась «матушка» и постоянно приговаривала: «Господи, Твоя

воля». С любимой няней Галя проводила круглые сутки: они вместе ели, гуляли, обсуждали увиденное за день, рассматривали в книжках картинки (особенно им нравились сказки Андерсена и добрая, безобидная Золушка). Короче говоря, они были неразлучны.

О том, что няню звали Евгения Никитична Соколова, стало известно из письма ее племянницы Евгении Георгиевны Шейн, полученного Галиной Сергеевной в 1980 году:

«Сегодня я услышала Ваш голос. Сразу же вспомнились те далекие времена, Ваша квартира в Ленинграде, Ваша милая, добрая семья — Мария Федоровна, Сергей Николаевич. С Вами мы реже встречались. Вспомнилась Ваша дача в Комарово, где мы летом бывали на ней, пили чай на веранде. Вспомнилась дача в Охоне Пестовского района, где нас, троих детей, Мария Федоровна угощала ватрушкой с черникой и молоком — такими вкусными... Мои два брата в то время учились в Ленинграде в Высшем мореходном училище. Два морячка часто бывали у Вас в доме. Мария Федоровна всегда так приветливо принимала их, да и всех нас, когда бывали в Ленинграде...

Всё хорошее в ранней молодости крепко осело в памяти. Вашу фотографию, подаренную с автографом «Любите искусство — оно помогает жить. Г. Уланова» бережно храню и до сих пор. А портрет Марии Федоровны (после смерти тети Жени) висит в нашем доме в Пестове».

Больше всего нравились Гале вечера, когда, ожидая родителей из театра, они с няней коротали время на большом диване, изучая балетные фотографии, которых в доме было множество. Зашторенные окна отделяли их уютный мирок от сгущавшихся сумерек, а зажженные светильники, словно сказочные стражники, охраняли от ночных напастей. Некоторых артистов они часто

встречали у себя дома, а о других, самых нарядных, знали из волнующих, иногда пикантных разговоров родителей с теми первыми, которые были их приятелями. Облик этих людей из волшебного театрального царства полюбился Гале. Няню же больше всего изумляли вызывающие улыбки танцовщиц. А еще мама и ее товарки любили сниматься в пачках, то есть совсем раздетыми. «Что же это они, матушки, во всём в голом!» — возмущенно покачивала головой Никитична. Но Галя не разделяла мнение няни. Ей нравились в этих тетях пышные прически с перышками и веночками, костюмы с блестками и цветами. А их позам хотелось подражать. Что, если попробовать?

Она надела свое самое нарядное платье, кое-как прицепила к непослушным волосам букетик цветов с маминой шляпки. Внимательно всматриваясь в фотографии танцовщиц, девочка одну ногу возвела на носочек, а другую протянула вбок, «словно она и не нужна совсем». Затем переменяла позу: грациозно подняла и согнула руки над головой.

Вернувшись домой Мария Федоровна стала свидетельницей «премьеры» и не сдержала в себе педагога: «Держи коленки прямей! Коленки прямей!»

Галина Сергеевна настаивала на случайности своей балетной карьеры и отсутствии призвания:

«Это были тяжелые годы. Я лично попала в хореографическое училище, потому что меня не с кем было оставить. Мои родители, актеры, отдали меня, решив, что за мной удобнее так наблюдать, так как в то время и школа, и репетиционное помещение — это было одно. А что из меня получится, они и не думали».

Не только думали, но и не могли не заметить танцевальный потенциал дочери. Да и сама Уланова однажды мимоходом обмолвилась: «Конечно, кое-что во мне родители видели».

Знаменитое улановское словесное самоуничижение иногда вызывало ропот ее страстных поклонников. В сентябре 1980 года ленинградский инженер-архитектор И. И. Авербух после телепередачи о творчестве балерины написал:

«А теперь перехожу к одному Вашему высказыванию, с которым я решительно не согласен, которое... меня огорчило и задело. Вы сказали, что балетное училище для Вас в какой-то мере случайность, были голодные, холодные годы, а здесь рядом работала Ваша мама. Дорогая Галина Сергеевна, много лет назад, в Театральном музее, что позади Александрийского театра, увидел, кем были Ваши отец и мать. Люди высокого искусства, я убежден в этом, отдали Вас в балетное училище по зрелому размышлению, увидели музыкальность, артистизм, личность. А иначе водили бы Галю за ручку в обыкновенную школу, на Фонтанке, это в 5 минутах ходьбы от театра. А если всё это я придумал... то великая актриса улыбнется и... простит».

И Юрию Завадскому скромность Улановой казалась «удивительной, почти непонятной, почти анекдотичной». Правда, режиссер двухсерийного телефильма «Мир Улановой» Алексей Симонов с иронией вспоминал эпизод, когда сценаристка в присутствии Галины Сергеевны называла ее «гением скромности», а та слушала с полуулыбкой. Журналист Владислав Старков, общавшийся с Улановой в санатории в последнее лето ее жизни, оставил интересное умозаключение: «Ее скромность — чистая правда. Но бывая практически на всех улановских творческих вечерах, я неоднократно ловил себя на

мысли, что она расчетливо строила на этом свою стратегию звезды. Скромность ставила ее выше всего мирского: разборок в Большом театре, карьерного продвижения... Она даже немножко эксплуатировала ее, сочетая с полной карьерной признанностью».

Впрочем, надо отдать балерине должное: она откровенно признавалась, что многие находили ее на сцене совершенно не такой, как в жизни:

«Уж не знаю, по внешним или внутренним признакам они судили. Но человек должен быть разный. Что значит сцена? Сцена — это моя профессия, а жизнь — это жизнь. Всегда быть Марией — зачем же? Или была бы я в жизни Джульеттой или Раймондой. Какая скучища! Если бы ничего не менялось, тогда бы не было и искусства. Балет — большая профессия, а не так себе просто. Может, я и рациональна с людьми, что же сделаешь. Уж такая у нас профессия. Вначале быть рациональным, а потом уже вложить всю душу».

Скромность она понимала как смиренное отношение к неизбежному, предначертанному, будь то бедность конца 1910-х годов, трудные 1920-е, когда приходилось носить перелицованное мамино платье, всесоюзное признание 1930-х, военные 1940-е или всемирная слава, пришедшая в 1950-х. Именно такая скромность привила Улановой иммунитет к самолюбованию. И часто говоря о себе в третьем лице, она словно самоустранялась от своей гениальности.

По счастью, Уланова была потомственной балериной. Прецедент Моцарта, чей божественный дар впитал одновременно творческие, ремесленные и опосредованные законы профессии через домашнее воспитание, блистательно перекликался с улановским

характером, точно рассчитанным отцом и матерью на балеринскую карьеру. Они умело расставили те театральные ориентиры, которые позволили Гале, еще не видя победы, уверенно идти к ней.

Кстати, впечатление от одновременно легкого и содержательного танца балерины нередко вызывало моцартовские реминисценции. Так, в июле 1953 года Фаина Раневская отправила Улановой записку:

««Ты — Моцарт — Бог —
И сам того не знаешь!»
Пушкин.

Моя дорогая, прекрасная Галина Сергеевна, мне всегда хочется Вам это говорить, мне хочется, чтобы знали, что видеть Вас — Ваше искусство — это счастье высшее!»

В 1914 году родители решили показать Гале балетную феерию «Спящая красавица», многих девочек заразившую балетом. «И хотя первое посещение театра потрясло мое воображение, я совсем не испытала того безудержного стремления попасть в этот «волшебный мир сцены», которое приводило на подмостки сцены так много артистов», — признавалась Уланова.

Вечером, в канун представления, Мария Федоровна старательно накрутила волосы дочери на папильотки. Спать с ними было неудобно, многие соскакивали с коротких шелковистых прядей, поэтому с утра маме пришлось завивать «невозможную голову» Гали нагретыми на плите щипцами.

Когда приготовления завершились, Сергей Николаевич, бабушка и Галя отправились в Мариинский театр на дневной спектакль. Сердобольная Никитична, уверенная, что там «только морят детей», пыталась всучить им какую-то провизию.

Миновав парадную лестницу, Галя с родными прошла в артистическую ложу, где заняла отдельное,

обитое голубым бархатом кресло. Палочка дирижера умудрилась вмиг собрать разрозненные ручейки нот в мелодичный поток. «Когда я очутилась в театре и услышала волшебные звуки музыки, а на сцене увидела великолепные красочные декорации и танцующих в разноцветных юбочках девушек, мне показалось, что всё это подобно сказке», — говорила Уланова.

Наступило время выхода феи Сирени в эффектном костюме, украшенном цветочными гроздьями. Ее первые па прошли в сопровождении раздавшегося на весь зал крика: «Смотрите, это моя мама!» — и дочь радостно протянула к ней руки. Галина Сергеевна вспоминала:

«Папа, бабушка, все сидевшие с нами в артистической ложе были смущены и даже, пожалуй, обескуражены такой вольностью, но мне хочется думать, что все они поняли естественность восхищения четырехлетней девочки, внезапно убедившейся в реальности волшебства: да, именно эта красавица, эта сказочная фея Сирени была моей собственной мамой! Было отчего прийти в восторг... Так театр впервые вошел в мое сознание в самом дорогом, самом понятном для меня образе — таком живом и теплом, что до сих пор, думая, например, о «Спящей красавице», я раньше всего вижу свою первую фею Сирени, а уж потом других исполнительниц и свои собственные выступления в этом и других балетах».

Правда, в сознании Гали не укладывалось, как получается, что дома за столом мама сидит такая простая и родненькая, а на сцене совсем другая — «в образе».

С того времени ее стали часто водить в театр, поэтому она видела практически всех знаменитых балерин и танцовщиков дореволюционной поры. В детстве Уланова особенно любила балет «Корсар», а предпочтение отдавала ролям характерного репертуара. И вот однажды снежной зимой 1915 года вернувшиеся из театра родители застали картину: под напев няни «Топор — рукавицы, рукавицы и топор» дочь лихо отплясывала «Русскую».

Поначалу балет Мариинского театра казался Гале сказочным раем. Однако родители посчитали необходимым развеять иллюзии дочери о «неземной» природе хореографического искусства. Уланова вспоминала о своем детском «отрезвлении»:

«Уже очень скоро мне дано было понять, какого огромного труда стоит эта пленившая мое воображение легкость движений на сцене, красота «невесомости» и изящества каждого па, блеск и поэзия танца. Я поняла это еще до того, как побывала в хореографической школе и балетных классах театра, где часами терпеливо и, казалось, бесконечно повторяли одни и те же упражнения, занимались будущие и настоящие артисты балета. Они должны были выучить и отшлифовать сложнейшие движения и до той степени совершенства, чтобы сделать всё это, исполнить любой танец очень легко и просто — «ничего не стоит».

Здесь лежат истоки рационализма ее творческой индивидуальности.

Страх

Уланова рано поняла, что над людьми властвует беспощадное время, давая им осознание своего ничтожества перед Творцом. Значит, для умения безоговорочно принять Его волю надо воспитать, закалить и проявить свою собственную. Как-то раз одна из учениц Галины Сергеевны спросила ее без обиняков: «Вы верите в Бога?» — и получила ответ: «Я верю в себя».

Галино миропонимание формировалось в трагичные для России 1917–1918 годы. Тогда началось возрастание ее душевного напряжения, приведшее балерину к открытию в хореографическом тексте ролей «отрицательной поэтики» — цезуры покоя.

Два года жизни Гали прошли в постоянном присутствии страха, от которого еще ярче разгорались ее воображение и мечты. Переживания выпестовали ее художественный мир, в конце концов победивший этот страх и сумевший озаботиться проблемой — не *как* станцевать, а *что*. Вот почему врожденная грациозность Улановой уже в ее первые театральные сезоны из пустопорожней красоты преобразилась в *дельную*. новую абрисом и темой лирическую красоту.

Страх образовался, когда был забыт спокойный сон из-за периодических настойчивых звонков в дверь, раздававшихся чаще всего глубокой ночью или под утро, чтобы застать растерянных, обмякших жильцов врасплох. Страх стал одним из первых глубоко осознанных ее разумом впечатлений.

Кинорежиссер Алексей Симонов точно подметил: «... талант ее врожденный — от Бога, а характер — выработанный — от страха, и это невероятное сочетание и есть возможная разгадка ее феномена». Он вспоминал, как во время съемок фильма «Мир Улановой» балерина рассказала об обыске в их квартире в 1917 году. Это откровение она не позволила вставить в картину, но эпизод, многое объясняющий в

ее характере, подробно описан со слов самой Улановой в книге Магдалены Сизовой «История одной девочки». Сергей Николаевич спрятал свое охотничье ружье под лежащую в кровати Галю, а та, проснувшись, догадалась накинуть одеяло на голову и замереть. Городовым не пришло в голову тревожить ребенка.

Через малолетство Улановой пронесся рой страшных образов революционного вихря. Чужие люди со штыками оскорбительно злоупотребляли правом контроля над любой жизнью. Детские страхи аукнулись во всех партиях балерины, исполняемых с разными оттенками настороженности. Галина Сергеевна писала:

«Как смутное, но непреходящее воспоминание встают в моей памяти обыск в нашей квартире летом 1917 года, тяжелый топот патрулей, а потом рдеющие знамена революции и ее первые выстрелы — провозвестники рождения свободы. Она по-новому озарила цели и задачи искусства, и нам выпала честь внести свою лепту в формирование советского театра, балета советской эпохи. Однако понимание этих почетных задач советского артиста и его ответственности перед народом пришло уже в пору зрелости, а тогда, на заре нового дня нашей Родины, мне едва исполнилось семь лет — возраст, в котором не может быть понимания не то что исторических событий, а даже собственного призвания».

Эти вполне искренние слова возникли на пике карьеры Улановой, когда ее чувства перебрали. А в революционное лихолетье маленькая Галя потянулась к одиночеству, чтобы максимально оградить себя от сторонних несчастий. В результате, став взрослой,

балерина сумела прикрыть свою душевную отдельность от всего и вся напряженной общественной и театральной деятельностью. Ее образцовая манера существования сложилась только во второй половине 1940-х годов, в московский период, о котором Майя Плисецкая заметила: «Уланова в жизни не совершила ни одной ошибки».

Незадолго до смерти Галина Сергеевна вдруг рассказала, что случайно видела Ленина, «злой взгляд» которого испугал девочку, но об обстоятельствах этой встречи умолчала. Да и была ли она вообще? Свойство памяти таково, что в конце огромной жизни человека начинает интересоваться только собственное прошлое, причем воспоминания часто поддаются под влияние той «новой» истории, которая искажает подлинный ход событий в угоду запросам современности. Сомнительно, чтобы Уланова, орденосец и общественница, молчала о «ленинском» эпизоде в своей биографии. Она бы не преминула поведать о «добрых глазах» вождя мирового пролетариата. Впрочем, содержание бессознательной лжи подчас помогает почувствовать и понять правду. А в ее правде о том жестоком времени доминировал страх.

Петроград 1918-1919 годов был жутким городом. Холод, голод.

Галя узнала значение часто повторяемых слов «не на что жить»: в комнатах зябко, хлеб в лавке давали в долг на какую-то «книжку», постоянно расстроенная мама хлюпала носом. Родители и няня сетовали на отсутствие необходимого. Молоко отпускали по талонам только для ребенка. Паек постоянно урезали. Дров не хватало.

В семье Улановых мнения о советской власти разделились: Сергей Николаевич радовался новой жизни, няня ворчливо нахваливала старые порядки, а

погрустневшая Мария Федоровна с каждым днем всё злее отзывалась о своей работе, ругала театр и балет, однако потихоньку обучала ему любимую дочь. Та упорно твердила: «Не хочу, не буду танцовщицей», — но подчинялась утомительным тренировкам, потому что рефреном звучали обращенные к ней слова родителей: «Сейчас мы тебя кормим, одеваем, а что ты будешь без нас, если у тебя не будет профессии?»

С началом Первой мировой войны хозяйство империи дало трещину, но некоторое время тащилось по накатанным рельсам. Всё окончательно рухнуло, когда в русском мире обосновался новый тип соотечественника — «человек с ружьем», пришедший на смену мечтательному, солидному либералу XIX столетия. До танцев ли в такое время? Но как раз в 1918 году в газете «Новости дня» вышла статья «Страна балета», настойчиво призывавшая помнить о «балетности» людей и идей «бывшей» России. Артисты не намеревались сдавать свое великое искусство революционному «зверю» — наоборот, пытались приручить его балетом.

В годы Гражданской войны советские власти стали организовывать фронтовые театральные группы и агитпоезда. «Душой и телом преданные пролетариату» столичные артисты направлялись в окопы и солдатские клубы. Деятель тыла из драмы Константина Тренёва «Любовь Яровая» глаголил большевистскую истину: «Отдадим народу все силы, ибо прежде наука была белая рабыня капитала, теперь она — красный товарищ пролетариата». Вместо «науки» можно смело поставить «искусство» — суть не изменится ни на йоту.

В ноябре 1919 года политуправление 7-й армии РККА подписало договор с дирекцией Петроградских академических театров, согласно которому солдаты могли бесплатно посещать спектакли, а артисты обязались регулярно выступать в воинских частях и

шефствовать над армейской художественной самодеятельностью. Чтобы иметь возможность регулярно обеспечивать театральных деятелей пайками, оперативно-войсковое объединение Красной армии зачислило их в свои ряды.

Куда-то далеко, на превращенную в укрепленный район окраину Петрограда (Гале казалось — на край света), вез трясучий грузовичок артистов академических театров Романову и Уланова, а с ними, как всегда, дочь. Ее страшил грозный гром аплодисментов промозглого, вонючего, шинельного, небритого зрительного зала, совершенно не похожего на нарядный, благоухающий Мариинский театр, где блистали не только танцовщицы, но и публика. В тесноте какого-то клуба все сидели с поблескивающими стволами винтовок, с едко дымящими самокрутками в зубах. Но удивительно — эти новые зрители горячо, заинтересованно благодарили артистов. Оказалось, им нужны балет, опера, симфония. И Галя наблюдала из-за кулис, как родители, несмотря на заоченевшие руки, усталые ноги, истощенное дрожащее тело, то воодушевленно выделявали бодрые, залихватские коленца характерных танцев, то выводили изощренные классические па, а после концерта с удовольствием отвечали на крепкое, бодрое рукопожатие строгого человека в кожанке и с пистолетом на поясе. В качестве гонорара им выдавали мешочки с мукой, крупой, сахаром.

Добирались артисты с окраин осажденного города, почти с фронтовой линии, на машине. Иногда она ломалась, и тогда балетной семье приходилось, взвалив на себя тюки с костюмами и продовольственным «жалованьем», двигаться пешком через ночь, чтобы, успев дома только перекусить и немного поспать, с утра бежать в школу на урок, в театр на репетицию. Сергей Николаевич одной рукой поддерживал супругу,

в другой тащил поклажу. На нем верхом сидела Галя. Мерно покачиваясь в такт шагам отца, она тихонько плакала от страха.

Гражданская война окончательно расстроила привычный уклад улановского дома. Няня ушла, бабушка надолго уехала к заболевшему старшему сыну. Пренная жизнь Гали рухнула: ей не с кем было гулять и оставаться дома, некому было накормить ее и уложить спать. Подчас, когда родители репетировали или выступали, девочку «пасли» подруги Марии Федоровны, но им всё реже удавалось выкроить время — одолевали напряженные заботы о выживании: к занятости в театре добавились подработки на стороне. Улановым приходилось всюду брать дочь с собой. Так она невольно познала изнанку будущей профессии. Оказалось, что прекрасные костюмы, тряпичные цветы, сахарные улыбки, ладные движения существуют не только отдельно от окружающей жизни, но и вопреки ей. Уланова вспоминала:

«В те трудные годы мои родители очень много работали: помимо почти ежедневных спектаклей, они должны были выступать трижды в вечер перед сеансами в кино. Тогда, чтобы приблизить искусство к народу, лучшие артисты академических театров давали бесплатные концерты».

Галина Сергеевна не могла забыть, как ее, продрогшую, испуганную, Сергей Николаевич осторожно нес на руках или плечах через весь завьюженный Петроград. Девочка, крепко обняв отца, жалела его и не могла дождаться окончания долгого, страшного пути.

Войдя, наконец, в кинотеатр через служебную дверь, родители, взяв Галю за руку, пробирались по темной узкой лестнице в небольшую комнату, где топилась железная «буржуйка», слабо отдавая свое тепло выстуженному пространству. В этом неопрятном интерьере, в дымном чаду нелепо смотрелись вычурные сценические туалеты плясавших, певших, читавших стихи артистов. Оголенные дамы и фрачные кавалеры ждали своего выхода на сцену, примостившись около печки. Через десятилетия Уланова с содроганием свидетельствовала:

«Я помню маму — замерзшую, плохо гнущимися пальцами снимающую валенки и завязывающую ленты розовых балетных туфель; помню, как в холоде закулисной каморки, за киноэкраном, она надевала блистающую воздушную пачку или тунику и с улыбкой появлялась на эстраде. Я видела, как ей трудно, как всё это утомительно. Но она танцевала с огромным увлечением, танцевала так, что люди, сидевшие в нетопленном зале, улыбались, счастливые тем, что они видят красивый и легкий танец, полный радости, света и поэзии. Потом, до своего выступления, пока шла картина, она закутывалась в теплые вещи, на ноги натягивала гамаши, чтобы вновь раздеться и выйти почти обнаженной на сцену, а публика сидела в пальто. И как-то всё это мне казалось не очень привлекательно и не очень удобно».

Когда на экране начинали мелькать смешные картинки, девочку устраивали на каком-нибудь ящике в узком пространстве между стеной и огромным белым полотном. Ей приходилось по два-три раза за вечер с обратной стороны экрана смотреть один и тот же немой

фильм. Она засыпала и просыпалась под брэнчание тапера. Кинострасти кипели, роковые красавицы и знойные брюнеты гипнотизировали ее демоническими взглядами, но маленькое измученное существо хотело как можно быстрее очутиться дома, чтобы сбросить тяжелую одежду, большие рукавицы и лечь в кроватку.

Транспорт не работал, и обратно Улановым приходилось возвращаться пешком в гнетущей, несусветной темноте тревожного города. На руки Галю брали по очереди, иногда зимой везли на саночках. Кругом постреливали. А дома, куда Улановы еле живые приходили за полночь, Мария Федоровна принималась за работу. Уланова вспоминала:

«Она готовила нехитрый ужин, кормила меня и укладывала спать. Я часто просыпалась, и когда бы я ни проснулась — я видела маму: то она стирала, то развешивала белье, то что-нибудь штопала или шила. У меня сложилось отчетливое представление, что мама никогда не отдыхает и никогда не спит. Наверно, это было довольно близко к истине. И я, слыша разговоры о том, что и мне предстоит учиться и стать балериной, с ужасом и отчаянием думала: неужто и мне придется так много работать и никогда не спать?»

Однако ангел-хранитель незримо внушал ей отторжение страха, ведь с него начинается предательство себя, приближающее смерть.

Смерть

Смерть постоянно бродила рядом с Галей, вопросительно заглядывала в ее светлые глаза и

видела там ответ судьбы: «Еще не время». С восьми до десяти лет Галя практически не покидала кровать из-за бесконечных хворей. Уланова вспоминала:

«Чем я только не болела в детстве, прожив всю революцию с четвертушкой хлеба! Очень слабый был организм. Переболела всеми болезнями, наверное, какие существуют, — корь, скарлатина, свинка, краснуха, желтуха, бесконечные ангины. Позже папа мне рассказывал, что рабочие сцены говорили: как это вы разрешаете своей дочке танцевать, у нее ноги-то подломают-ся, такие тоненькие. Вообще-то в первый период моей работы на сцене все считали, что я, кроме лирических партий, ничего больше не могу. Себе я объясняю это тем, что некоторая болезненность в первые годы моих выступлений сыграла роль такого определения, что я только лирическая актриса. По причине моего слабого организма что-то наворачивать для меня оказывалось труднее, чем для других. Я всегда помнила об этом».

Грусть и замкнутость исподволь вплетались в жизнерадостные черты ее натуры. Питание скудное, одежда поношенная. Мирная жизнь, уступая натиску военной диктатуры, апатично поддалась зловонной гнили хаоса. Оставалось только восхищаться великой творческой мыслью, которую трудно подменить или отменить. В то время счастьем для Гали стали книги. Она зачитывалась сказками Пушкина и Льва Толстого. Особенно поразила одна, выученная наизусть, — толстовский «Лебедь». Галя примеряла к ней балет «Лебединое озеро», который смотрела в Мариинском

театре, и в творческом подсознании ребенка осторожно завязывался образ ее будущей Одетты.

Она рано поняла, что любимая природа запросто может обернуться жуткой, разрушительной силой:

«Сколько природа существует, сколько она «видела», сколько перед ней «прошло», а она невозмутимо на всё «смотрела». Она прекрасная, но и жестокая... Все мы будем там, никто оттуда не возвращается, и никто не рассказывает, как там было, что там было, что там есть, существует — не существует... Существует природа, которая руководит нами; так же, как растет трава, пробивая асфальт маленькой травинкой, так же и человек должен пробивать себе дорогу и жить, и понимать, когда он может, когда не может, а когда он уже должен не быть».

Лишь человек, переживший страх и прочувствовавший смерть, способен воспринимать жизнь такой, какова она есть, при этом веря, что целесообразная природа не может быть безучастной к созидательному гению.

Маленькая Галя несколько раз тонула. Однажды летом ее, заигравшуюся в теплой воде Щира, затянула озерная глубина. Она из последних сил крикнула: «Мама!» — и забылась, а очнувшись через некоторое время, поняла, что находится в объятиях плачущей Марии Федоровны. В другой раз ранней весной, когда третьеклассница Галя перебежала через замерзшую Фонтанку, лед лопнул, и она по плечи провалилась в стылую воду. К счастью, ранец за ее спиной не пролез в образовавшуюся трещину. Подоспевшие на помощь прохожие вытащили насмерть перепуганную девочку.

Галину Сергеевну трудно заподозрить в навязчивых мыслях или философских рассуждениях о смерти, хотя, вспоминая детские годы, она часто задавалась вопросом: «Как я вообще жива до сих пор?» Смерть интересовала ее как упокоение и последующее воскрешение. Признаваясь в любви всем цветам, кроме хризантем, «которые вроде капусты», Уланова замечала: «Гвоздика мне особенно дорога тем, что она не увядает так, как другие цветы, а постепенно как-то, незаметно уходит из жизни. То ли это еще бутон, то ли уже конец...»

Ее волновали истории о самоубийствах и о «том свете». Так, в октябре 1936 года в тесной компании кто-то рассказал подробности о нашумевшем в Ленинграде самоубийстве, предсмертном письме и скандальной, по указанию свыше, замене в газете заметки о самоубийце на некролог «скончавшегося от тяжелой болезни».

— Вот и вы тоже как-нибудь прочтете в газетах, что в тысяча девятьсот тридцать сороковом году такая вот балерина Уланова... — прошептала Галина Сергеевна.

Все подняли ее на смех: «В тридцать сороковом году!»

— Да-да, смейтесь, смейтесь, — ответила она.

— Так в каком же? — переспросил кто-то, смеясь.

— Не знаю, в каком, а будет.

В 1944 году балерина рассказала писательнице Магдалене Сизовой о смерти любимой няни Никитичны, а та, переименовав ее в Петровну, поместила это воспоминание в своей книге о детстве Улановой:

«Среди ночи Галя проснулась от громкого храпа. Никогда еще не храпела так няня Петровна.

— Няня, — тихонько позвала ее Галя, — не храпи: мне страшно.

Няня ничего не отвечала... Голова ее как-то странно свалилась набок.

Ступая быстро босыми ногами по холодному полу, Галя подбежала к ее кровати и остановилась. Няня лежала навзничь, свет голубого ночника падал прямо на ее лицо. И в этом свете ясно увидела Галя, как странно изменилось это знакомое ей до мельчайших морщинок лицо: оно было желтым, как воск, и хрип всё слабел на ее губах, раскрытых и искривленных, точно от мучительной боли.

Галя взяла нянину руку, свесившуюся с одеяла, дотронулась до ее лица — и вздрогнула: лицо было холодным, неподвижным и постепенно каменело.

Тогда Галя поняла: это была смерть...

Это страшное слово Галя узнала впервые, и часто в пустом углу, где раньше стояла нянина кровать, она повторяла про себя это слово, стараясь ему поверить. Но оно не принималось детским сознанием, и детское сердце кричало от боли первой раны, отказываясь верить в невероятный смысл невероятного слова: «нет»...

Няня кончилась... Это было совершенно непонятно, и вместе с ней кончилась вся прежняя Галина жизнь, а это было уже вполне понятно».

Со знанием дела передала Уланова подробности умирания человека, который был в то время живехонек. Во всяком случае, о «нашей Никитишне» она писала Н. Э. Радлову 26 декабря 1938 года, а незадолго до войны Евгения Никитична вместе со своей племянницей Женей смотрела спектакль с участием Галины Сергеевны в Кировском театре.

Возможно, этот вымысел был необходим балерине, чтобы корреспондировать переживания своей Жизели. Как раз в 1944 году Леонид Лавровский в Большом театре возобновил шедевр Адана для Улановой и Ермолаева. Позднее, увидев ее в этой роли, Анна Ахматова сказала:

— Балерина никакая. В «Жизели», в том месте, где смотрит сквозь кусты, лицо у нее страшное, а шея безобразная и тоненькая... Она гениальная мимистка и больше ничего... Мимистки такой действительно в мире не было... Когда умирает — подбородок делается восковым.

Ахматова была по-своему права: в сценических созданиях Галины Сергеевны на второй и даже третий план уходила «ослепительная ножка». «Надо быть не куклой на сцене, а человеком, — говорила балерина. — Да, у нас условное искусство, но его нужно сделать живым. Я научила себя, не говоря словами, понимать роль душой, видеть, мыслить. А движение ты должен так сделать рукой, поворотом корпуса, лицом, чтоб это было правдой. Ты должен работать головой».

Улановский феномен отчасти сформировало ее пристальное, деловито-творческое внимание к смерти. В каждой своей партии Уланова посредством движений, наполненных пластическим совершенством, не только играла смерть, но и прозревала что-то высшее, недоступное обыденному сознанию. Видимо, таким был танец библейского царя Давида перед Богом.

Репетируя в феврале 1936 года «Утраченные иллюзии», Галина Сергеевна сетовала на требование «партийных товарищей» изменить финальную сцену спектакля: главная героиня Корали не должна была «травиться», а Уланова настояла на самоубийстве. Та же ситуация складывалась и с постановкой «Ромео и Джульетты»: вопреки желанию «руководящих органов» она, точно по Шекспиру, закалывала себя.

Кульминационный евангельский сюжет о попрании смерти смертью всегда являлся для Улановой сверхзадачей, будь то «Жизель», «Баядерка» или «Спящая красавица», где коллизия нанизывается на смысловую триаду «смерть — сон — жизнь».

«Мария мгновенно вострепелась, как будто током перелилось тело и выпрямилось, «вывернулось» и замерло, впившись в колонну. Пауза. Spина! Руки взвились напрасно. Обвиваясь, как нежное растение, медленно поворачивается лицом Мария. Стонет о помощи страдающий взгляд. Склоняется тело. И снова тело стремится выпрямиться, прильнуть к колонне. Но первой падает безжизненно рука, подкашиваются колени, и, медленно скользя по колонне, как складки роскошной ткани, постепенно увядает, замирает, тает тело. Поэма смерти», — описывал в 1937 году сцену гибели Марии в «Бахчисарайском фонтане» Василий Макаров.

В «Умирающем лебедь» Уланова, перебирая пуантами на одном месте посередине сцены, словно закручивала пространство в спираль, при этом прикрывала сверху голову рукой, а другую руку держала на уровне груди по линии движения. Вращения убыстрялись, а руки сникали. И наконец — печальный финал: убыстрялся темп движений, смерть подкашивала Лебедя, и он падал ниц. Балерина вспоминала:

«Внутренне для себя я это делала так. Совершенно спокойное существо — человек, птица, неважно — знает, что жизнь всё равно когда-то кончается. И в этом спокойствии есть какие-то порывы: а вдруг это меня не коснется. Но каждый человек, живущий на этом свете, понимает, что умирают рядом люди, и знает, что он сам умрет, а всё-таки думает, а вдруг эта смерть меня обойдет».

В «Лебедином озере» гибель Одетты на первый взгляд аналогично трактовалась Улановой: то же напряженно-эмоциональное, убыстренное исполнение.

Но музыка Чайковского погружала балерину в состояние катарсиса. Буря бушевала не в природе, а в истерзанном страданиями Лебеде, буря смерти. В беспомощности кружилась Одетта в торопливых турах, трепетало тело, вились руки, арабески^[2] пронзала судорога. Неумолимый рок диктовал стремительные ритмы движений. Предсмертным, глубоким вздохом становился последний скорбный арабеск, после чего балерина падала ниц. Пошлость мира убивала мечту и любовь.

Галя удивлялась переменам в любимом Петербурге: его великолепие постепенно ветшало, как одежда горожан. Всё вокруг разваливалось, зарастало травой. Остались только величественные архитектурные силуэты непреходящей красоты, которые казались Гале надолго уснувшими, словно во владениях короля Флорестана из «Спящей красавицы». Нева, Фонтанка, церковные купола, сады выглядели абсолютно отчужденными от людского существования. Возможно, с тех пор бытие для нее окончательно разделилось на «человеческое», всегда в чем-то ущербное, и «природное», неизменно разумное и безупречное.

Впечатлительность дочери, ее стремительно меняющийся характер беспокоили родители. Они решили поместить Гаю за надежные двухсотлетние стены театрального училища, где и накормят, и обучат, и дадут профессию. Уланова вспоминала:

«Я с детства знала, что у меня есть дело. Когда в Петербурге еще не было трамваев, по дорогам ходили конки. На лошадей надевали шоры для того, чтобы ничто не отвлекало их. Вот в таких шорах я и жила всю жизнь для своего искусства. Этому меня мама научила, будучи здесь, в театре, артисткой балета.

Поэтому я приходила, делала свое дело, и только бы мне не видеть людей».

Малолетство Улановой закончилось в 1919 году, когда ее определили в хореографическую школу. Перед поступлением Мария Федоровна привела Галю в часовню, устроенную в домике Петра I (была традиция приходить туда, затевая какое-то важное дело). Она долго молилась перед чудотворной иконой Спаса Нерукотворного.

Смерть потерпела поражение в схватке с созидательной силой человеческого таланта и разума. В городе пел Федор Шаляпин, творили композитор Александр Глазунов и писатель Максим Горький, работали нобелевский лауреат физиолог Иван Павлов, секретарь Академии наук востоковед Сергей Ольденбург, директор Петербургской публичной библиотеки Эрнест Радлов и др.

Если трехсотлетняя династия Романовых в чем и преуспела, так это в театральной сфере. Даже теперь зрительные залы были переполнены. «Искусство, литература, наука, всё изящное и утонченное, всё, что мы зовем «цивилизацией», было вовлечено в эту стихийную катастрофу. Наиболее устойчивым элементом русской культурной жизни оказался театр. Здания театров оставались на своем месте, и никто не грабил и не разрушал их. Артисты привыкли собираться там и работать, и они продолжали это делать; традиции государственных субсидий оставались в силе. Как это ни поразительно, русское драматическое и оперное искусство прошло невредимым сквозь все бури и потрясения и живо и по сей день», — отмечал Герберт Уэллс в книге «Россия во мгле». В 1919–1920 годах на сцене Мариинки давались балеты «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Корсар», «Жизель», «Пахита», «Эсмеральда», «Дочь фараона», «Конек-

Горбунок», «Испытание Дамиса», «Капризы бабочки», «Привал кавалерии», «Фея кукол», «Эрос», «Волшебная флейта», «Арагонская охота», «Талисман», «Синяя Борода», «Дон Кихот», «Щелкунчик», «Арлекинада», «Карнавал», «Шопениана». Мало кто может сегодня похвастаться таким репертуаром.

Глава вторая

ОТРОЧЕСТВО. ПЕТРОГРАД — ЛЕНИНГРАД 1919-1924

Поступление

В 1919 году родители отвели Галю на прием в балетную школу.

Уланова неизменно вспоминала, что на слова отца: «Там ты будешь учиться танцевать так же хорошо, как мама» — решительно ответила: «Не хочу!» И никакие радужные перспективы, которые пытался внушить Сергей Николаевич, вроде: «Тебе сошьют такую же сиреневую юбочку или, если хочешь, розовую, и мы все пойдём на тебя смотреть», — не могли ее соблазнить. Слишком неприятным и отталкивающим казался «антураж» закулисной жизни, когда революционные потрясения заставили артистов буквально вкалывать на подмостках кинотеатров и клубов ради куска хлеба.

Галина Сергеевна неоднократно подчеркивала, что ее «довольно случайное» поступление в театральную школу было напрямую связано с тяжелыми годами жизни советской России. Ее слова: «И вообще в детстве я не очень мечтала танцевать» — трудно принять на веру. Другое высказывание точнее: «Я была слишком мала, когда меня привели в училище на улице Зодчего Росси. Потом ни о каком другом деле думать уже не приходилось».

Родители Гали на своем примере убедились, что балет нужен любой власти: и когда в зале присутствуют цари, и когда там царствуют шинели и семечки. Балетных артистов, конечно, изрядно потрепало революционными вихрями, но в пекле большевистского пламени никто не сгорел. Даже такие одиозные для нового режима личности, как танцовщик Иосиф Кшесинский, брат примы Матильды, и скандально знаменитая содержанка генерала Дурново танцовщица кордебалета Надежда Бакеркина, были обласканы советским правительством: первому в 1927 году присвоили звание заслуженного артиста РСФСР, а вторую в 1919-м поставили заведовать балетным отделом Театрального музея, обеспечив приличным пайком. В 1920 году руководители советской культуры вспомнили и о Вагановой с Преображенской, пригласив их вести класс усовершенствования мастеров хореографии в Мариинке, как раз тогда переименованной в Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ). Революционная власть, деятельность которой проходила «под знаком творчества» в «пролетарской плоскости», нуждалась в «бывших», то есть преуспевавших при царском режиме специалистах.

Балетное сообщество надеялось на скорый конец своих мытарств. Должна же новая власть перебеситься арестами, обысками, расстрелами, чтобы вместо беспокойных дней и беспросветных ночей наступила обеспеченная, достойная жизнь.

Перед приемной комиссией девятилетняя Галя предстала в роскошном туалете — на зависть остальным «абитуриенткам»: в платье из тюль-малина в мелких воланах, обшитых розовыми лентами, белых носочках, лакированных туфельках, с нарядным бантом в волосах. «У меня даже сохранилось маленькое-

маленькое платьице, в котором я поступала в школу, — рассказывала Уланова. — Родных у меня в Ленинграде не осталось — отдала мне это платьице тетушка, маленький сверточек из тюля, и рассказала, со слов мамы, будто я в этом платьице поступала. Впоследствии его у меня быстрехонько взяли в театральный музей».

После медицинского осмотра предстоял художественный. Началось «хождение по мукам». Галя передвигалась из зала в зал, где ее вертели разные компетентные комиссии на предмет пригодности к коварной балетной профессии.

В числе экзаменуемых была Таня Вечеслова. Она заметила несостоявшуюся дачную подругу Галю Уланову. Теперь от бритоголового сорванца в штанишках и с луком на спине ничего не осталось. «Беленькая девочка с челкой и большим бантом на голове» поражала «прелестными, словно выточенными ножками» и хрупкостью стройной фигурки. «Глаза смотрели сердито и недоверчиво. Припухлые губы редко раскрывались для улыбки, — вспоминала Татьяна Михайловна. — Девочка дичилась всех, кто к ней подходил. Скуластая, с узкими светло-голубыми глазами, она немножко напоминала «монголочку».

В середине 1930-х годов, показывая друзьям свои школьные фотографии, Галина Сергеевна смеялась: «Ну, смотрите, прямо японка, настоящая японка, не зря меня так и звали «японкой».

Уланова поступила «без всяких оговорок». Оно и понятно: Мария Федоровна готовила дочь к училищу с семилетнего возраста. Ее профессиональный глаз сразу открыл в Гале природные шероховатости. Но опытная танцовщица твердо знала, что рука Всевышнего может всё исправить, если ей на помощь приходит сознательная и целеустремленная работа. Совершенная пластика девочки свидетельствовала о подлинном

таланте, обещавшем в будущем не только чистенькое исполнение па. Через ее движения и позы пробивалось что-то оригинальное, неосознанное, идущее прямо из души.

Видимо, родители понимали, какой тернистый путь может выпасть на долю Гали, если ее дарование окажется вынесенным за пределы тенденций современного ей балетного театра. Однако даже востребованность не обеспечивала покой. «Техничкам» всегда проще строить карьеру, ведь в их танце, как правило, отсутствует потаенный смысл, поэтому они вольно или невольно вписываются в любую идеологию. Но если ремесло затмевается искусством, выводящим на первый план жизнь человеческого духа, творца ожидают серьезные испытания.

Хотя зачем гадать? Лучше работать, работать, работать — а там посмотрим.

В 1919 году, определив дочь в училище, Сергей Николаевич завершил двадцатилетнюю карьеру танцовщика и перешел на должность режиссера балетной труппы. Мария Федоровна продолжала танцевать и преподавать классику. Она оставила средний класс, который вела уже два года, и взяла первый, чтобы не отдавать Галю в чужие руки.

Обучение Улановой началось в критический для большевистской России период, названный советской историографией «вторым походом Антанты», целью которого являлась полная экономическая блокада страны.

В ту мятежную эпоху было две правды: правда «несвоевременных» мыслей Сергея Волконского, Мстислава Добужинского, Ивана Бунина, Максима Горького и еще многих усталых, измотанных людей, чьи судьбы перепахали «окаянные дни», и правда восторжествовавшая — пролетарская, пылавшая

ненавистью к проклятому прошлому и потому мертвой хваткой цеплявшаяся за обещанное «светлое будущее».

К осени 1919 года революционная стихия разгулялась девятым валом. Историческое «замыкание» оголило самую суть людских характеров и нравов. Некоторые ученицы хореографической школы с легкостью переживали ужасы революции. Таню Вечеслову, например, веселили поздние возвращения домой из театра, а голод и холод не убавляли легкости на душе и даже подбадривали. С Галей Улановой всё обстояло иначе. Ее постоянно преследовал страх быть изнасилованной, убитой, не дорасти до девического возраста. А разбойных нападений и надругательств над женщинами тогда было не счесть.

Черные дни Гражданской войны казались бесконечными. В октябре 1919 года, когда Уланова в школе у станка делала первые незамысловатые па, газета «Известия» постоянно публиковала материалы о кровопролитных боях на фронтах, о подрывной деятельности, о «страшном враге страны» — голоде.

«Мы, конечно, питались так же, как питались все живущие в тот период в Петрограде», — вспоминала Уланова. Она до галлюцинаций мечтала о душистом хлебе с хрустящей корочкой и аппетитной мясной котлетке, а вместо этого ела картошку, «хлеб» из соломы, пшено и перемороженную воблу. Чтобы Галя не заболела цингой, родители заставляли ее грызть лук и чеснок. Слабоватый рацион для растущего организма, занятого физически истощающими балетными экзерсисами!

А тут еще в Петрограде перестали ходить трамваи. Марии Федоровне с дочерью приходилось практически ежедневно в вечно промозглую питерскую погоду пешком добираться до балетной школы. Путь был довольно далекий: несколько километров через всю Садовую до Театральной и обратно. Шагать по

трамвайной линии казалось не так скользко и не так страшно. Ножки маленькой танцовщицы получали дополнительную нагрузку.

Уланова вспоминала:

«Наряду с трудностями житейскими были интересные выступления в театре. Мы попали туда с первого года поступления в школу, совсем маленькими. Мне льстило, что меня с несколькими девочками выбрали из многих первоклашек для участия в настоящем спектакле Академического театра оперы и балета. Правда, «участие», пожалуй, слишком громкий термин для тех нескольких «ползающих движений» на животе, которые мы, изображавшие божьих коровок, должны были делать в балете «Капризы бабочки». На спину нам крепили панцирь с крапинками, а лицо закрывали прозрачной шелковой масочкой с разрезами для глаз и рта. Тем не менее этот дебют дал первое ощущение сцены, и первый испуг перед черной бездной зрительного зала, и первую радость от сознания, что всё, слава богу, сделано правильно, в согласии с музыкой и счетом, преподанным тебе еще в классе».

Балетные дни, когда Галю занимали в детских танцах, добавили ей с мамой вечерние путешествия в театр и ночные — домой. Шли они под руку через осажденный врагом, смертью, болезнями, голодом и холодом Петроград с чемоданчиками, где лежали бережно подготовленные для спектакля заштопанные трико, залатанные пачки, перешитые хитоны, перья и всякая мишура, дефицитная в революционные годы; шли, чтобы предстать перед закутанными зрителями полуобнаженными, стройными, грациозными

сказочными персонажами. И никто не замечал, как их насквозь пробирал закулисный сквозняк. До конца своих дней с содроганием и гордостью вспоминала Галина Сергеевна то время.

В «незабываемом 1919-м» Ленин гениально поймал ритм времени. «Промедление смерти подобно» — вот тот динамичный, упругий посыл, который определил лозунг эпохи: «Время, вперед!»

Революционные завоевания воспринимались и участниками, и врагами, и сторонними наблюдателями как сгусток энергии небывалой мощи. Победа пролетариата вдохнула исключительный пафос в нарождавшийся советский балет. Ритм надрывных слов, несшихся тогда с трибун и со страниц газет, переплавлял классические па в «стальной скок» и «красный вихрь». «Перед всеми нами — большими и маленькими, маститыми и новичками — открылись огромные творческие перспективы. Хочешь ставить — пожалуйста! Хочешь преподавать — студий и кружков без конца. Хочешь дискутировать по вопросам искусства — никогда столько не спорили о балете. Хочешь танцевать — попробуй свои силы; если докажешь свое право на внимание — тебя поддержат», — писал Федор Лопухов.

Как-то раз Марина Семенова сказала автору этих строк, что всем в своей жизни обязана Октябрьской революции. Первая реакция на ее слова: с таким талантом и при царе не пропадешь. Но потом пришло понимание, что революция дала ей героическую тему, наполнила творчество небывалым воодушевлением, в конце концов изменила масштаб самого звания «балерина».

Уланову на первых порах ее карьеры опрометчиво записали в «семеновское поколение». Однако в лирических партиях она поражала самодостаточным

ритмом движений, своеобразным постижением исполняемых образов. Именно ее творчество внятно определило понятие «советский балет». Поэтому об Улановой первой из всех послереволюционных выпускниц хореографического училища были написаны монографии таких крупнейших критиков, как В. И. Голубов-Потапов и В. М. Богданов-Березовский.

Образы Улановой никогда не были над временем, вне его. Она понимала происходящее и умела обернуть его в свою пользу. Она всегда относилась к своему XX веку с почтением и трепетом, без жеманства, заигрывания и панибратства. Конечно, «времена не выбирают», но выбирают, как в них существовать.

У каждого человека своя наука жить и «наука побеждать». Уланова являлась ревностным прозелитом советского строя, ибо всегда помнила, что не фея сказочного царства-государства, а люди из крови и плоти, фанатично преданные делу большевистского преобразования мира, стояли у колыбели ее феноменальной карьеры. Личностные качества балерины были воспитаны этим временем.

В 1954 году журнал «Новый мир» опубликовал в мартовском номере большой очерк Галины Сергеевны «Школа балерины», который, кстати, был издан отдельной книгой во многих странах мира. Его искренний тон подкупает и умело перекрывает суть написанного:

«И только в наше время человек — во всём многообразии своих эмоций и поступков — оказался куда более достойным занять центральное место на балетной сцене. Это неизмеримо усложняло задачи хореографического театра. Но ведь и эпоха наша куда сложнее, глубже, интереснее.

Новая идеология побеждала и в этой, едва ли не самой консервативной, области искусства. «Всё в человеке, всё для блага человека!» — эта основополагающая идея советского гуманизма, идея веры в человека, в его силу, красоту, волю к борьбе за счастье — стала девизом современного балетного театра».

О ГАТОБе неусыпно пекся новый управляющий академическими театрами Петрограда Иван Васильевич Экскузович, принявший эту должность в 1918 году по рекомендации наркома просвещения А. В. Луначарского. Он тонко почувствовал новые веяния и, тактично поддерживая артистов, мудро устранялся от влияния на репертуарную политику. Почти два века русское хореографическое искусство следовало заведенному распорядку ради достижения высокого мастерства. Результаты оказались столь впечатляющими, что нешуточное намерение советского правительства упразднить в Москве и Петрограде балетные труппы провалилось. «Мы, наверное, найдем в конце концов выход... без закрытия двух главных театров республики, которые мы продержали ценою больших жертв и для себя, и для артистов в течение самого трудного времени», — сообщал Ленину в 1922 году истинный спаситель русского академического балета Луначарский.

Перескочив через пропасть Гражданской войны и разрухи, отечественная хореография умудрилась остаться в блистательной форме. Это не ускользнуло от внимания работавшего за границей Михаила Фокина, писавшего в 1923 году из Нью-Йорка петроградским коллегам: «Русский балет — первый в мире, а несравненный балет перенесет всё, сохранит старое,

создаст новое и докажет, что это не забава, а истинное искусство, которому можно посвятить всю свою жизнь».

Привитые в училище дисциплина и ответственное отношение к профессии оказались не подвластны никаким революционным потрясениям. Правда, балетные нравы тоже демонстрировали незыблемость. «Мелкие специфические интересы кулис волновали нас не меньше, чем разыгравшиеся за стенами театра грандиозные события», — признавалась прима-балерина Елена Люком.

В 1919 году количество балетных представлений увеличилось. Это тем более удивительно, если принять во внимание, что артисткам приходилось танцевать в изношенных туфлях чаще всего кустарного производства, калечивших ноги. Управлявший балетной труппой Леонид Леонтьев называл танцовщиц «полуинвалидами». И всё же наработанный технический потенциал позволял им на достойном уровне выступать в классическом репертуаре.

Экскузович привлекал в театр новых зрителей, не забывая и о балетоманах, оставшихся в Петрограде. С 1918 по 1921 год для советских учреждений, воинских частей, различных организаций билеты выдавались бесплатно. Представления начинались в шесть часов вечера. В храме Терпсихоры зрители сидели в тулупах, шинелях, валенках. В первом ряду, как правило, восседали матросы, опоясанные пулеметными лентами, с вызывающе торчавшими револьверами. С каждым спектаклем «новых» зрителей — солдат, рабочих, служащих — прибавлялось. Реагировали они на происходящее на подмостках тоже по-новому — непосредственно: мимические сцены вызывали у них смех, сложные па сопровождалась радостными возгласами, аплодисменты гремели по непонятной для артистов причине, иногда зал гудел неудовольствием. Во время действия слышались громкие вопросы, когда

танцоры начнут петь или говорить. И всё же новая аудитория оказалась на редкость смышленной и потихоньку начинала разбираться в тонкостях хореографического искусства. Да и грош цена искусству, которое не способно увлечь неискушенного зрителя.

После спектакля вместо привычных дореволюционных «выездов» к артистическому подъезду «подавали» детские саночки зимой или велосипеды летом, на которых артисток развозили по домам мужья или поклонники. Многие танцовщицы добирались пешком.

Впрочем, выступлением в театре вечер часто не заканчивался. Никто не отказывался от приглашения подработать на концерте в рабочем или красноармейском клубе, где расплачивались продовольствием, а иногда тазами, корытами, ведрами.

Вернувшись домой, Галя бежала к буржуйке, ставшей с началом ранних петербургских холодов средоточием усложнившегося быта: у нее разговаривали, принимали редких гостей, готовили скудную пищу, грели воду, чтобы помыться. Здесь Галя, нередко плача от боли, отогревала побелевшие от мороза пальцы рук и ног.

Спать ложились в одежде, накрывались всем, что для этого годилось, включая скатерти. Галю укладывали в шерстяных шапочке и перчатках.

Интернат

Уланова вспоминала:

«Мои родители, очевидно, увидели, как мне, маленькой, было трудно ходить в училище и в театр, и они меня отдали в интернат, что

гарантировало регулярный прожиточный минимум тепла и еды. А еще потому, что меня можно было оставлять вместе с другими детьми, а не одну дома, когда родители уходили в театр... Вероятно, от неумения понять свое жизненное назначение «я горько плакала со страха», когда меня «ввели в семью чужую» петроградской хореографической школы. В этом была насущная необходимость еще потому, что надо же мне было где-то учиться. И мама, и папа вышли из этой школы, у них даже оставались кое-кто из старых педагогов и классных дам».

Одной из них была Ольга Федоровна Сигрист. Поначалу она казалась строгой до придирчивости, но потом располагала к себе детские души нелицеприятной справедливостью. Классная дама, жившая на территории школы, время от времени приглашала кого-нибудь из учениц провести часок у нее. Впервые Уланова приобщилась к искусству драматического театра, слушая рассказы гостеприимной воспитательницы и рассматривая альбомы, переполненные фотографиями великих артистов. Маленькая Галя сидела на мягком диване, утопая в подушках, и затаив дыхание слушала восторженные слова Ольги Федоровны о своих кумирах.

Женское отделение училища возглавляла легендарная Варвара Ивановна Лихошерстова, прозванная «самодержицей женского мира». С 1884 по 1924 год она с педантичностью выпускницы Смольного института благородных девиц служила инспектрисой театрального училища. Невероятно строгую и требовательную почтенную даму (в 1919 году ей исполнилось 65 лет) боялись не только обитательницы второго, девичьего этажа; мальчики, жившие по

традиции этажом выше, тоже предпочитали не попадаться на глаза Варваре Ивановне, словно проплывавшей по школьным помещениям. Кстати, залп «Авроры» пробил брешь и в строго охраняемой границе между мужской и женской половинами училища: с 1918 года мальчики и девочки стали вместе не только репетировать, но и заниматься общеобразовательными предметами.

Лихошерстова обитала в казенной квартире в бельэтаже школьного здания, и воспитанницы круглосуточно находились под ее зоркой опекой. Галина Сергеевна вспоминала:

«Мы, маленькие, ее боялись. Уже гораздо позже разглядели ее милую улыбку, оценили ее заботу о нас. Утром нас поднимала, с нами шла в столовую, ела за одним столом с нами червертушку-осьмушку черного хлеба, пила кипяток с чайной ложкой сахарного песка. Своей строгостью она умела заставить нас собрать свою волю. С этого начиналась привычка, вырабатывалась дисциплинированность, которая ох как нужна в течение всей жизни балетного артиста».

Первые годы советской власти смягчили характер Варвары Ивановны. Видимо, жалость к недоедавшим детям, которым приходилось заниматься не меньше предшественников, сделала ее сердечнее.

Лихошерстова, с ее колоссальным педагогическим опытом, понимала, что в годы Гражданской войны происходило формирование новых советских людей, закалялась их воля. Она с любопытством наблюдала за перековкой дореволюционной русской культуры и возникновением советского искусства. Всем этим процессам в середине 1930-х годов подвел итог

Владимир Иванович Немирович-Данченко, с удовлетворением констатировавший, что русский актер «уже стал советским человеком».

Лихошерстова замечала, какое неожиданное «брожение» дает революционная «закваска» в искусстве воспитанниц. Их головки уже не кружили перспективы любовного волокитства богачей. Чтобы выжить, они буквально цеплялись за балет, спасаясь сами и спасая его. Позднее Уланова, отвечая на вопрос об отношении к нэпманским соблазнам, призналась:

«Никак не воспринимала. Может, оттого, что росла в скромной обстановке, в закрытой школе. Бесспорно, и оттого, что свое дело, своя профессия требовали многого: и мыслей, и чувств, и сил, и времени. Не только у меня так было — наше поколение в целом росло аскетичным. Когда мне шили выпускное платье, не могла сказать, какое мне хочется. Я и не знала, что носят, что модно. мода вообще существовала для меня словно на другой планете. О косметике и говорить не приходится. Знала: гримируются для сцены, а чтобы для себя, для выхода в гости, в театр — это представлялось нелепым».

Когда Гале хотелось, чтобы ее с любовью погладили по головке, она, ссылаясь на недомогание, бежала в школьный лазарет, где сердобольная санитарка тетя Паша поила мнимых больных чайком с кусочком сахара вприкуску. Это был праздник!

О штате воспитателей Уланова сказала кратко: «Слава богу, что в моей юности в Ленинграде оставались люди, которые занимались воспитанием послереволюционного поколения».

Страшное волнение захлестывало маленьких воспитанниц в дни выступлений в театре. Вечером, после приказа классной дамы «живо одеваться», они по парадной лестнице кубарем скатывались в переднюю. Там, в соответствии с торжественной минутой, швейцар почтительно подавал «артисткам» шубки. Ровно в половине седьмого звонкая компания отправлялась «на службу».

После спектаклей, которые заканчивались очень поздно, девочки успевали только переодеться и, обессиленные, падали в кровати, иногда даже не сняв грим. Ночью краска въедалась в поры лица, и на следующий день юные танцовщицы ходили «намалеванными» и, как им казалось, очень привлекательными. Правда, некоторые классные дамы заставляли уставших «артисток» умываться ледяной водой.

Если внешне жизненный уклад интерната почти во всём следовал дореволюционному образцу, то довольствие невероятно оскудело. Уланова писала:

«Нам давали четвертушку хлеба на день. Мы, маленькие, не понимали, что нельзя съесть сразу всё. Наши классные дамы забирали у нас хлеб, чтоб мы его сразу не съедали, и делили его на три раза. Полагалась нам и ложечка сахарного песка. Его тоже делили на три раза, чуть-чуть отсыпали на хлеб и тут же капали водой, чтобы пропитался весь кусок. Таким было наше «пирожное»...

Думая о каких-то вкусных вещах, мы натирали кусок выданного нам мыла, клали мокрые стружки на блюдце или в жестяные кружки и зубной щеткой взбивали пышную пену, похожую на аппетитный яблочный мусс. У

нас даже слюнки текли, глядя на это «лакомство». Такие вот были наши игры».

На завтрак воспитанницы получали кашу и пустой кипяток, на обед, называемый поварихой «чистым горем», кипяток с какой-нибудь крупой — «суп». Ужин состоял из чечевицы или макарон с постным маслом. Если девочки принимали участие в спектаклях, им после возвращения в интернат полагалось дополнительное питание: кусок селедки с черным хлебом. Юные артистки называли эту трапезу «неприветливым ужином».

Удивительно, как при подобном рационе дети выдерживали огромную нагрузку занятий, репетиций и выступлений. Уланова это объясняла так: «Да, трудные были годы, но все-таки детство, молодость, поэтому, конечно, мы все воспринимали, что так и должно быть».

Узнав о бедственном положении родного училища и петроградской балетной труппы, Анна Павлова из-за границы в течение нескольких лет отправляла коллегам продовольственные посылки. «И это нас, ребят, несколько подкрепило», — с благодарностью вспоминала Уланова бесценную помощь великой танцовщицы. А в начале 1920-х годов исхудавших воспитанниц очень кстати подкормила Американская администрация помощи^[3]. Мясные консервы, какао, сгущенное молоко, фасоль, маис, невероятно вкусный мусс в баночках, шоколадный кисель, рис — все эти деликатесы, особенно аппетитные после изнуряющего голода, назывались «усиленным питанием».

Воспитанницы донашивали форменную одежду «старорежимных» предшественниц. В нарядах синего цвета девочки выглядели васильками среди повседневности, выжженной пожаром революции. Для занятий танцами выдавали бежевые платья из тонкого

полотна с квадратным вырезом, рукавами-фонариками и юбкой до колена.

Неизменным было и строгое расписание училища. Просыпались по колоколу, первый удар которого в восемь часов утра резко врывается в сладкий сон тщедушных детей «страшных лет России». Заспанные девочки, трясаясь от холода, накидывали на себя казенные халатики и бежали в умывальню. Воспитательницы внимательно следили, чтобы они хорошо мыли руки и шею, чистили порошком зубы и добросовестно обливались по пояс студеной водой. «До сих пор перед глазами медные краники с ледяной струей, — говорила Уланова. — Но эта тяжелая процедура давала закалку, что я поняла уже позже. Я и сейчас, если плохо спала или если предстоит особенно трудный день, встаю под холодный душ. Взбодрюсь, успокоюсь, и можно начинать работать».

Только один пункт выпал из школьного ритуала — чтение утренней молитвы. Как заметила Уланова, «тогда увлекались атеизмом». Домовый Свято-Троицкий храм театрального училища в 1917 году перевели в статус приходского, а в 1923-м и вовсе закрыли, невзирая на охранный свидетельств, выданное Луначарским. «Первое время при школе еще жил священник, была своя церковь, а потом из церкви зал сделали, — вспоминала Галина Сергеевна. — До революции и при мне было три громадных зала, но потом больше стало учеников. Сейчас понимаешь, что танцевальный зал в церкви нельзя делать. Но дело тут не в наших педагогах балетной школы, церковь ведь не они закрыли — они-то, конечно, все были верующие».

Режиссер А. А. Белинский, хорошо знавший родителей Улановой, отмечал в Марии Федоровне глубокую религиозность: она, «стесняясь, незаметно, но обязательно крестила» Галю, провожая на вокзале или перед выходом на сцену.

Об отношении Улановой к религии лучше всего сказала Лидия Николаевна Иванова, близко знавшая Уланову с 1963 года: «В Галине Сергеевне проявлялась христианская сущность не в смысле воцерковленности, а в смысле любви ко всему живому. Внутренне она, может быть, была верующим человеком, но внешне — нет, никогда не ходила в церковь. Но, кстати говоря, как-то раз посетила ее одна из поклонниц и сказала, что водила свою маму в церковь. Об этом мне рассказала Галина Сергеевна, когда я пришла к ней на следующий день. «Галина Сергеевна, хотите в церковь сходить?» — спросила я у нее, ведь здесь поблизости, на Таганке, есть церковь. Она промолчала. И вообще никогда не декларировала свою веру».

После чаепития воспитанницы до полудня занимались в танцевальных классах, затем следовали легкий перекус и чинная прогулка по набережной Фонтанки либо в городском парке. Потом в холодных классах, где ученики сидели в шубах и валенках, начинались общеобразовательные предметы. «Вот на изучение их, единственных, нам и не хватало времени», — признавалась Уланова.

В середине 1930-х годов она показала одному из своих знакомых два листа со школьными отметками за 1926–1927 годы. Первый — аттестат об окончании училища. В нем большинство оценок — 3 (по трехбалльной системе), по алгебре и геометрии — 1, по французскому — 2, еще есть двоечки. Второй лист — диплом об окончании хореографического техникума, в который преобразовали училище и поэтому прибавили еще год обучения. Там единиц нет, но двойки есть. Галина Сергеевна объясняла:

«Мы часто были на репетициях и просто не ходили на уроки. Ну а так сразу не выучишь. Свободного времени или совсем не оставалось,

или оставалось мало. Тогда я ходила в библиотеку и всё-таки успела там прочитать и Пушкина, и Достоевского, и Тургенева. Да, литературу мы еще могли сами подчитать, но математику... Так что я получала и двойки. Летом мне брали педагога. Мы были очень заняты».

После обеда следовали занятия музыкой, рисованием, актерским искусством, мимикой, поддержкой. А вечером наступало короткое блаженное время, когда девочки готовили уроки, вели немудреные дневники, писали записочки друг другу — и всё это под звуки, доносившиеся с репетиций «взрослых». Дело в том, что здание Мариинского театра до 1960-х годов не располагало залами для занятий, поэтому балетная труппа готовилась к постановкам на училищной территории. Подсматривание и подслушивание этих творческих «черновики» являлись настоящими «университетами». Уланова писала:

«Учеба в балетной школе вообще намного труднее, чем в обычной. И учебный день длиннее, и уроков много! Общеобразовательные, специальные профессиональные — их одних целый воз: классика, характерный танец, салонный (или, как его еще называют, исторический), то есть всякие менуэты, полонез, еще что-то подобное, и уроки музыки. В балетной школе жизнь намного строже, чем в обычной. Буквально спартанский режим. Иначе и нельзя: у нас ведь нагрузки вдвое, если не втрое больше».

Ужин, подававшийся в девять часов, ставил точку в напряженном дне воспитанниц: они церемонно

направлялись в спальню. Массивная железная «буржуйка» не могла обогреть помещение. В 1919-1920 годах в интернате находилось около сорока девочек, а кроватей стояло пятьдесят. Уланова вспоминала, как воспитанницы пытались согреться:

«Поскольку оставались свободные кровати, покрытые материей с бело-синими полосками, как матрасы, мы брали с них и покрывала, и подушки, набрасывали всё это на себя и зарывались туда, как в норки, во всём, в чем были одеты».

Стоило утеплившись ученицам угомониться, как начиналась особая жизнь. Тишина и темнота располагали к страшным рассказам. Внезапно мелькнувшая тень наводила ужас. Старшие запугивали младших привидениями. Каждый звук казался потусторонним. Темные коридоры, по которым еще несколько часов назад так весело было бегать, становились таинственными. А тут еще Марина Семенова медленно вставала с постели, укутанная простыней, и начинала загробным голосом причитать: «Тройка, семерка, туз... Тройка, семерка, дама». У всех мурашки бегали по телу.

Как и до революции, воспитанницы продолжали экзальтированно «обожать» известных артистов, молодых преподавателей и старших учениц, к которым обращались только на «вы».

«Традиционные нравы» не лучшим образом сказывались на впечатлительной Гале. Поначалу ей было очень плохо в интернате. Пребывание там она называла первой трагедией в своей жизни. Другие девочки смотрели на нее с удивлением: «И зачем она

поступила в эту школу, если ей всё так не нравится?»
Уланова вспоминала:

«На первом же уроке я бросилась к маме, когда она — наш педагог — пришла в класс, и категорически потребовала взять меня домой. Так было не однажды, пока мама не пообещала выполнить мою просьбу к Новому году. Я обрадовалась, успокоилась и... незадолго до вожделенной даты поймала себя на мысли, что мне не хочется бросать школу и ее интернат. Здесь у меня уже были подруги».

Впрочем, привязанность к интернату Галя ощутила ближе к лету 1920 года, когда она обжилась, попривыкла, поняла, что чему-то научилась, и после экзаменационного выступления впервые испытала удовлетворение от результатов своего труда. Однако на старте школьной жизни маленькая Уланова дошла до того, что решила убежать из интерната. Свою «последнюю попытку спасения» она запланировала на раннее утро, когда все сладко спали.

Галя торопливо оделась и на цыпочках проскользнула в длинный неуютный коридор. Ей осталось только спуститься по последним ступенькам лестницы... Неожиданно перед ней возникла громоздкая фигура швейцара. Он с изумлением посмотрел на окаменевшую от страха беглянку, потом ласково погладил ее по голове и сказал, укоризненно покачивая головой: «Иди-ка, иди, матушка, наверх. А то хватятся — накажут. Мамаша-то небось сама по тебе скучает. Да ведь что же поделаешь, на то и учение».

Галю осенило, что жизнь ее безвозвратно изменилась и надо сделать, как велит швейцар, чтобы никогда больше не жалеть о прошлом и не пытаться его

вернуть. Она юркнула под одеяло и долго-долго беззвучно плакала.

По заведенному в училище порядку воспитанницы до пятнадцатилетнего возраста могли с разрешения инспектрисы и под расписку родных покидать интернат с четырех часов пополудни субботы до девяти часов воскресного вечера. Судя по сохранившемуся «Отпускному билету ученицы II класса «Б» Улановой Галины» за 1920/21 год, родители частенько забирали ее домой на один или несколько дней, а иногда по болезни «до выздоровления».

Уланова, называвшая себя человеком «не умным и очень доверчивым», причину своей «глупости» объясняла чрезвычайной добротой родителей: «И вместе с тем ко мне они были не то что жестоки, они боялись, что я попаду в среду тоже артистическую, а идеальных театров не было». Им приходилось быть суровыми с дочерью, чтобы задобрить судьбу будущей балерины, и зорко следить, чтобы Галя не затирала свою индивидуальность подражанием кому-нибудь из старших учениц, хотя бы той же Семеновой, которой многие, например Наталья Дудинская, писали любовные признания. Уланова же — никогда^[4]. Она вообще не стремилась постоять рядом с кем-нибудь из великих современников, сфотографироваться с сильными мира сего, с детских лет не имея склонности к суете сует.

Французы сравнивают жизнь с луковицей: снимешь шелуху, и начинаются слезы. У Улановой всё происходило в обратном порядке. Трудности ее донимали с самого начала учебы:

«Я росла как-то странно, до школы была таким еще якобы мальчиком, была довольно озорным и веселым ребенком. Но так как я была одним ребенком в семье, то привыкла большую часть времени находиться со старшими. А когда

меня оставили в интернате, я увидела вокруг себя много детей и страшно застеснялась. Я вдруг «закрылась» накрепко, абсолютно. И долгое время, почти все школьные годы, ощущала скованность, стеснялась своих сверстниц».

Казалось, Галя стыдилась даже собственной тени, всегда ходила с опущенной головой и потупленным взглядом. На уроках литературы, когда требовалось всего лишь прочитывать отрывок заданного произведения вслух, из нее, начитанной «про себя», не удавалось выжать ни звука. Посторонние глаза и уши буквально парализовали ее. Конфуз случился во время оперного спектакля «Русалка» А. С. Даргомыжского. Назначенная на роль маленькой Русалочки, Уланова, как ни старалась, не смогла продекламировать несколько слов в финале произведения.

Однажды она заметила: «Я была зажата в Ленинграде». Даже со своей ближайшей знакомой актрисой Елизаветой Тиме Галина Сергеевна не могла раскрепоститься до конца. «Сейчас занимаются с ней некоторые балерины, — говорила Уланова в 1936 году, — а я, воспользовавшись, что мы друзья, отказалась. Не могу я во весь свой голос вслух стихи читать. И, по-моему, не нужно это мне. Если бы я была в драматическом театре, тогда мне она могла бы много дать. Но сама всё это делать я не могу, да и считаю ненужным. По-моему всё это надо по-балетному и по-своему индивидуальному преломить, а не копировать».

В таком состоянии Уланова находилась довольно долго — до лета 1938 года, когда беззаветная любовь вывела из-под спуда богатство ее мыслей, эмоций и страстей.

Наступивший в 1921 году период новой экономической политики, прозванной за глаза

«эволюцией большевизма», мгновенно улучшил условия жизни, оживил торговлю.

Как только возобновил работу питерский трамвай, а няня Никитична вернулась в дом Улановых в качестве прислуги, родители решили забрать Галю из интерната. И пусть она в сентябре 1921 года наконец-то укладывалась спать на своем любезном диванчике, а не в казенном дортуаре, творческая атмосфера балетного училища уже захватила ее целиком. Ощущение счастья переместилось в «волшебный край» вдохновенного творчества. Уланова утверждала:

«Мой период в школе — самый трудный. Не верится, если кому рассказать, но именно это заставляло нас быть очень дружными и дало нам дорогу. Мы можем всё. Мы жили дружно и работали хорошо. Школа сама по себе дала мне очень многое».

В этом «многом» театральные впечатления стояли на одном из первых мест.

Впечатления

В середине 1930-х годов один из поклонников Галины Сергеевны сказал ей:

— Как мне жаль вас — вы не видите на сцене Уланову!

— Почем знать! Вполне возможно, что Уланова *мне* не понравилась бы, — последовал ответ.

Однако только наивные люди могли заподозрить балерину в незнании цены своему искусству. Как художник небывалого масштаба она формировала собственный творческий мир потаенно, пряча напряженную духовную работу за ширмой скрытного

характера. То, что Уланова свое сокровенное не выносила на публику, тщательно избегала упоминать самые дорогие имена и говорить о сильнейших художественных впечатлениях (кроме двух-трех тщательно отобранных), свидетельствует о ее врожденном умении запрягать судьбу, а уж погонять и управлять ею учила сама жизнь.

В своем творческом развитии Галина Сергеевна не полагалась лишь на «физическую подготовку». Она упорно настаивала на необходимости работы ума, сердца, мысли:

«Но и эта работа начинается не сразу, развивается постепенно, под влиянием не только, а может быть, не столько театра, музыки, либретто и режиссуры — всего того, что тебя окружает с детства, со школьной скамьи. Мысль артиста обретает самостоятельность, смелость, широту лишь с накоплением жизненного опыта и наблюдений вместе с постижением самой великой науки — науки жизни.

Надо узнавать жизнь и всё складывать для себя — твои мысли, со стороны, что ты можешь взять — для своего искусства. Надо быть очень эгоистичным для своего искусства. Потому что иначе всё это разбросается. Надо очень сосредотачиваться на своем искусстве, потому что это твоя основа, этим ты должен жить, это ты должен дать для жизни. Вначале ты должен всё в себя впитать, а потом всё отдать. Обязательно отдать, потому что ради чего ты это будешь копить. От жизни надо много брать, но не отвлекаться. Здесь нужна самодисциплина. Надо всё успеть в свое время

— и повеселиться, и личной жизнью заниматься, и работать».

Вопреки сложившемуся мнению, Уланова никогда не страдала патологической замкнутостью, наглухо ограждающей ее от окружающих. На вопрос о ее якобы постоянном стремлении к одиночеству отвечала уклончиво: «Всё зависело от того, кто был рядом. Случаются разные встречи, и из них складываются разные жизни. Жизнь — это не арифметика... И чистописанием в ней не спасешься».

Галина Сергеевна как никто умела держать разумную дистанцию не только практически со всеми людьми, но даже с самим балетом. Перестав танцевать, она призналась, что не знает, любит ли балет «как таковой». И это на первый взгляд парадоксальное откровение объясняла своей «натурой»:

«Может, через всю жизнь не прошло какое-то потрясение: я ведь не застала Анну Павлову, Тамару Карсавину, Ольгу Спесивцеву, Вацлава Нижинского... Советский балет рождался в какой-то мере заново, если иметь в виду поколения артистов. Это — уже мое поколение: кто-то постарше, кто-то помоложе, люди, которые рядом, а, как говорится, «лицом к лицу лица не увидать». Артистов моего поколения по-другому воспринимаю: «болею» за них профессионально, знаю их сильные и слабые стороны, переживаю за них. На сцене не могу смотреть на них, полностью отдавшись спектаклю. Конечно, что-то нравилось больше, что-то меньше...»

Действительно, Уланова не застала выступлений Павловой и Нижинского, танец Карсавиной наверняка

смутно помнила. Спесивцеву же, покинувшую Россию в 1924 году, она наблюдала не раз, хотя только однажды «проговорила»: «Я десятилетней девочкой видела «Жизель» со Спесивцевой. Смотрела как замороженная. Природа щедро ее одарила: лицо с большими глазами и воздушный прыжок. Она была воплощением красоты и идеала. Именно такой я и представляла себе истинную балерину».

Ольга Спесивцева отличалась необычной для хореографического театра драматизацией смерти. Можно себе представить, как повлияло ее «неземное» искусство, ее «дух, плачущий о своих границах», на юную Галю. Судя по фотографии, запечатлевшей «предсмертный» взгляд Улановой в главной партии «Баядерки», эхо спесивцевского идеала, не поддающегося осквернению ни при каких обстоятельствах, никогда не умолкало в ее творчестве.

«Уланова была еще в школе, когда Спесивцева уехала за границу, — писал Ф. В. Лопухов. — Тем не менее в формировании собственного стиля Улановой я вижу какие-то черты наследия Спесивцевой. Традиции не всегда передаются прямо и непосредственно. Иногда они попадают к наследникам боковым, неведомым путем, через посредников, которые и сами не знают, что передают».

Мария Федоровна подробно и восторженно рассказывала дочери о спесивцевской Жизели. Однажды режиссер А. А. Белинский даже обиделся за Галину Сергеевну: «Что же, Спесивцева танцевала лучше Улановой?» Романова помолчала, а потом грустно ответила: «Не знаю». Еще помолчала и добавила: «Я ведь не знаю, как танцует Уланова».

Английский танцовщик Антон Долин, партнер Спесивцевой, вспоминал о приеме, данном в Лондоне в 1956 году примой театра «Ковент-Гарден» Марго Фонтейн:

«Поскольку я разговаривал и понимал по-русски, меня посадили за столом рядом с великой танцовщицей Улановой, которая в тот вечер исполняла «Жизель».

— Долин, вы танцевали с Ольгой Спесивцевой. Скажите мне, как вы находите мою и ее интерпретацию танца?

— Мадам, наблюдая за вашим танцем в первом акте, я как бы ощущал себя на сцене и видел перед собой Ольгу. Ваша живость, застенчивость, ваша игра и непринужденный танец так напоминали ее.

Увы, у нас было очень мало времени, чтобы поговорить, так как вскоре нас прервал кто-то, не склонный к дальнейшим разговорам на русском. Это были ранние дни «русского вторжения», и было совсем не так легко, как сейчас, поддерживать долгую беседу с русскими артистами, не порождая подозрений».

Когда в 1959 году гастролировавшие в Метрополитен-опере танцовщики Большого театра попросили о встрече Спесивцеву, коротавшую дни в пансионе Толстовского фонда под Нью-Йорком, та категорически отказалась, заявив: «Я никого из них не знаю. Они не моего поколения. Приехать сюда, чтобы только посмотреть, какая я. Нет, я не согласна. Возможно, если бы Галина Уланова захотела повидаться со мной, то это уже другое дело. Правда, она моложе меня. Я уже была прима-балериной, когда она еще ходила в класс, но мы обе из Ленинграда, обе — выпускницы школы Мариинского театра».

Материалом, «глиной» балета является тело, не только подвергающееся жесткому тренажу, но и восприимчивое к воплощению художественной задачи. Буквально с первых лет жизни в профессии Галя выработала неукоснительную балетную систему, результаты которой в 1938 году отметил критик Семен Розенфельд: «У Галины Улановой счастливейшим

свойством ее дарования является ее разносторонность. Достоинства классического балета присущи ей в полной мере... Всё, что знает история балета последнего столетия — техническую виртуозность итальянской школы, совершенство пластики и воздушности последующей французской школы и, наконец, мягкость и содержательную выразительность русского драматического искусства, — Уланова объединила в себе одной, связав всё это с высокой культурой советского театра».

Конечно, она не могла отвечать за предусмотренные либретто действия своих героинь и поставленные балетмейстером движения, но как неординарный художник брала на себя всю ответственность за общее впечатление, которое спектакли с ее участием производили на зрителей. Поэтому никогда не переставала отбирать в свою артистическую сокровищницу разнообразные впечатления.

Под конец жизни она отчеканила свое определение хореографического искусства с «непонятными для всех жестами и движениями, называемыми по-французски»: «Что мы, балерины, от которых ничего не остается? Ритмическое состояние и жизненные представления». Впрочем, уже в начале своей карьеры Уланова уверенно заявила, что спектакль требует не только техники танца, но и «большого нутра». Это «нутро» усердно впитывало в себя особенные черточки современных ей балеринских индивидуальностей, чтобы в положенный час раскрыть собственную. Уланова писала:

«Я помню, еще девочкой была, как партию Авроры танцевала Елизавета Павловна Гердт, так эту партию и до сих пор танцуют. Так что, по-моему, партия сохранилась в том виде, в каком ее поставил Петипа. Гердт в то время очень много танцевала. Мы были маленькими и

были заняты в тех же спектаклях, где она исполняла главную роль... Еще Елизавета Павловна помнится в роли принцессы Флорины, в грациозной позе, мечтательная и холодная, она прислушивается к пению птиц... Технически партия была само совершенство. Гердт была чисто классическая танцовщица с хорошими линиями в старой традиции...»

Елизавета Павловна, тоже потомственная балерина, унаследовала множество секретов исполнительского мастерства, которыми в 1928 году щедро поделилась с Галей Улановой, репетируя с ней «Лебединое озеро». Гале импонировало благоговейное отношение примы к искусству балета.

О другой старшей современнице Уланова писала:

«Танцевала еще Люком, это была танцовщица совсем другого плана, какого-то большого внутреннего обаяния, у нее была своя прелесть, непосредственность. Как она исполняла «Белую кошечку»!.. Чего только здесь не было — и шарм, и хитрость, и вкрадчивость, и ласка».

Маститый критик Андрей Левинсон назвал Люком «мотыльком новой весны». Действительно, она открыла список ленинградских прим советской формации, любимых «широким» зрителем.

Галина Сергеевна вспоминала:

«Сейчас номер «Красная Шапочка и Серый Волк» проходит незамеченным, а Эльзу Билль всегда вызывали на бис. Она так выразительно танцевала: вдруг встречалась глазами с Волком, глаза раскрывались, раскрывались еще шире,

цветочки начинали сыпаться из рук, шло какое-то нарастание от первой робости до ужаса перед Волком. Она начинала пятиться от него, дрожать, дрожать всё сильнее и сильнее; а Серый Волк прыгал всё выше, выше, и становилось страшно».

Галя воспринимала балетное искусство как некую сверхъестественную жизнь, передать которую можно только языком гармоничных и совершенных па. У известных балерин она училась умению неожиданно интонировать движения и усвоила главное: общее впечатление от «телесного облика» танцовщицы, конечно, многое решает, но созданный ею образ далеко не всегда зависит от владения техникой.

В конце 1950-х годов Галина Сергеевна начала писать книгу с незамысловатым названием «Балет», однако вскоре бросила затею. Сохранившиеся машинописные отрывки свидетельствуют, что труд намечался фундаментальный, но что-то отвратило балерину от реализации заманчивого проекта.

Уланова постоянно говорила о намерении писать мемуары. И только под занавес ее судьбы стало очевидно, что ее желание придать огласке свою закрытую жизнь имело налет мистификации:

«Что-то можно делать для кого-то. Мне не для кого писать книгу. А для себя я сделала всё возможное. Что вы хотите? Я прожила трудную жесткую жизнь. Менялась жизнь, менялись привычки. Я жила в разные эпохи. А если учесть, что родилась я в 1910 году и помню себя лет с четырех-пяти... Я давно привыкла к тому, что я человек другого века».

В рукописи нет-нет да и проскользнет оригинальная улановская мысль. Галина Сергеевна «лишь бегло — так, как вспоминается сегодня» — поведала о спектаклях, которые в детстве произвели на нее особенно сильное впечатление. Она отмечала свою любовь к балетам Чайковского, ко всем балетам Глазунова — «средневековой «Раймонде», галантному XVIII веку в «Испытании Дамиса» и языческой музыке во «Временах года» — замечательным симфоническим творениям — интересным, ярким, удобным для танца». Ее «пленяли» прелестные постановки Фокина «Карнавал», «Египетские ночи», «Шопениана». «И то, что приходилось видеть нам на сцене, воспитывало наши вкусы и устремления», — говорила Уланова. Она восторгалась «одобренным» пролетарской публикой «Корсаром» — «отличным балетом, прежде всего, потому, что в нем много танцуют». Другим ярким впечатлением детских лет Улановой был поставленный Петипа балет «Дочь фараона», названный радикальными критиками «хореографической окаменелостью»:

«Я познакомилась с этим спектаклем задолго до того, как впервые сама вышла на сцену... Но даже много лет спустя после премьеры «Дочь фараона», в те дни, когда мы — дети — смотрели этот наивный, архаический спектакль, он трогал нас и захватывал событиями, которые происходили на сцене. Нам нравились обезьяны, львы и другие страшные звери, угрожавшие жизни героини — такой красивой и беспомощной, которую бесстрашно выручал смелый герой. Мы часто играли в один из эпизодов третьего акта, когда героиня угрожает преследующему ее нубийцу

выброситься из окна в пропасть, если он к ней приблизится.

Нас несколько разочаровывал эпилог, где выяснялось, что всё происходившее на сцене лишь пригрезилось герою. Детское восприятие не хотело смириться с тем, что «всё неправда», и каждый раз мы снова замирали, боясь, что дочь фараона растерзает лев или она действительно бросится в пропасть, предпочтя смерть жизни с нелюбимым».

Галина Сергеевна сожалела об утраченных деталях классических постановок:

«Вот как было с цветами в «Жизели». Теперь уже почему-то Альберт стал выбегать с букетом лилий, а ведь должен с розами или там с ромашками, с «живыми» цветами — в этом был смысл. Ведь лилию бросает Жизель, с лилией связана Жизель. И по недосмотру кого-то с этими же лилиями сразу выходит Альберт. А ведь выходил он с розами, роза — это живое, это другое, но не лилия. Лилия растет на кладбище, где могила Жизели. И с лилией связан последний уход Альберта — так было в постановке Лавровского. Кончается — в руках Альберта лилия как символ, память о Жизели. Но это ведь нигде не записано, забыто, и смысл никому в голову не приходит.

А если по «Бахчисарайскому фонтану» пройти частично, так тоже многие мысли утеряны, не существуют уже. Идет как-то — и слава богу. А сколько штрихов потеряно, и все они были не зазря. Кому-то это все может показаться мелочью.

Ну, уберите вы декорации, оденьте исполнителей не в те костюмы, и спектакль поблекнет, и смотреться будет иначе, и покажется скучным, громоздким. Живое сценическое действие требует опытной чуткой руки для корректуры. И если браться за это дело, то лучше делать это так, как в свое время делали Петипа, Лопухов, Ваганова, а в наше время — Лавровский — в стиле спектакля, в стиле эпохи, чтобы не было заметно чужой руки. Может быть, для зрителя те небольшие изменения, которые вносит в партии новый балетмейстер, и незаметны, но для нас, артистов, эти маленькие детали что-то значат. Какие-нибудь восемь, двенадцать, тридцать два такта, поставленных по-другому, уже меняют характер роли, вносят другой стиль».

Чтобы развить в себе артистические способности, Галя осторожно подлаживала к собственной натуре выученное, подсмотренное, а наследие прошлого перебирала, словно четки. К счастью, детское восприятие мира не страдает тенденциозностью, а лишь стремится выявить суть всего пережитого.

С ранних лет она привыкла к вдумчивому чтению классиков, причем не могла решить, кого из них больше любит. В Пушкине заключалось для нее «всё — как в природе». В Тургеневе «неизменно привлекали его мягкость, необыкновенное чутье, несравненные описания природы, спокойной и величавой». О Достоевском говорила, что он «очень знал и жалел людей, причем всяких». Лев Толстой раз и навсегда запечатлелся в ее душе мудрым замечанием: «Искусство не есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть великое дело. Искусство есть орган

жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство».

Поразительно, что совсем еще юное существо смогло избежать искусного и пустого «дрыганья ногами» ради погружения в, казалось бы, мелкие воды балетных фабул.

Хореографический театр начала 1920-х годов, когда шло профессиональное становление Гали, отличался уникальным разнообразием художественных рудиментов, на которых произрастал молодой, озорной, непосредственный советский балет.

Свою безудержную впечатлительность ученики могли укротить только самодеятельными спектаклями, которые они устраивали с максималистским рвением. В дело шли все идеи.

В 1922 году Петр Гусев решил приновить постановку Петипа «Привал кавалерии» к современности, да так, чтобы беляки, занявшие деревню и глумящиеся над жителями, особенно женского пола, были с треском разбиты красными. Руководство училища похвалило затею, от души посмеялось, но к публичному показу не допустило, предпочтя «балету дыбом» его благопристойный прототип.

Воспитанницы были настроены куда традиционнее. У них всё крутилось вокруг роз, фиалок, бабочек и голубых георгинов. Уланова вспоминала:

«В первое время, когда я жила в школьном интернате, так мы сами вечерами с девочками устраивали концерты, даже приглашали из старших классов, чтобы они нас посмотрели. Мы сами себе пели, сами что-то такое выдумывали или видели, что репетируют старшие, и мы это изображали и танцевали. Там я уже танцевала».

Свою «затейливость» маленькие артистки могли реализовать во время летних каникул, которые начиная с 1921 года проводили в Детском (Царском) Селе. Советское правительство передало училищу под дачу летнюю резиденцию княгини Зинаиды Ивановны Юсуповой, построенную в середине XIX века. В окрестных национализированных усадьбах, превращенных в санатории и пионерские лагеря, отдыхали их зрители — детвора, писатели, ученые, композиторы. Революционная власть велела новоиспеченным обитателям дачных «чертогов» раскрепощаться на природе и давать волю своим творческим наклонностям.

Галя так привязалась к юсуповской даче с великолепным парком, что уже будучи артисткой балета продолжала ездить в Детское Село «за вдохновением» в любое время года, не обращая внимания на погоду.

Она любила одинокие прогулки по дорожкам парка, над которыми шумела листва могучих деревьев, любила валяться в жаркий день на лужайке, подернутой нежной пеной махровых маргариток. Ее тянуло на крошечный рукотворный островок с заброшенной беседкой, одиноко прозябавшей в середине заглохшего пруда. Она вглядывалась в небо, и громада облаков казалась ей вывернутой наизнанку. Дворец был укутан кустами буйной, душной сирени. Тревожная пластика благоухающих ветвей будоражила воображение и подсказывала совершенные движения. Природа, окружавшая Галю, «была одной волшебной сказкой».

Ученицы сами режиссировали свои незамысловатые, но такие важные для детского самовыражения постановки. Особенно удался спектакль «Среди цветов», в котором весь дружный садовый коллектив перевоспитывал заносчивую Розу «с назиданием трудолюбия и добродетели». В парадном зале

Юсуповского дворца воспитанницы пели, танцевали, лепетали наивные тексты, и только Галя Уланова осталась верна своему балеринскому призванию, мило исполнив классическую вариацию Гортензии.

«Вся школа» была в восторге. А приглашенное руководство во главе с А. А. Облаковым, оценив спектакль без всякой скидки на возраст, решило перенести «Среди цветов» на сцену школьного театра. Причем юных артисток снабдили роскошными костюмами к балету «Роман бутона розы». Даже известные артисты академических театров стремились посмотреть ученический спектакль.

По воскресеньям выступления воспитанниц проходили на эстраде Павловского вокзала, в другие дни они давали представления на царскосельских концертных площадках — в Китайском театре и «Ратуше».

Публике очень нравился балет «Волшебная флейта» на музыку Риккардо Дриго. В главной роли Лизы «блистала» тринадцатилетняя Марина Семенова, партию ее подруги танцевала одиннадцатилетняя Уланова. Гале впервые пришлось попотеть над трудными движениями, которые она еще не проходила в школе. Конечно, ей помогли педагоги — мама, А. В. Ширяев и выпускник Павел Гусев. Но и сама воспитанница постаралась. «С детства я черпала силы в том, что ты должен. Меня так родители воспитывали. Объясняли, что должна, что нет, придумывали всякие истории». «Артистка» стерла ноги в кровь, но смогла преодолеть технические подвохи. Умение подняться над своими слабостями делало ее счастливой, а первые удачные выступления волновали.

Начала

В 1969 году артистка эстрады Людмила Спокойская писала Улановой, что не могла забыть ее выступление «на ученическом спектакле в школьном театре на улице Росси — совсем юной»: «Это было прекрасное — незабываемое начало пути!»

Для самой балерины память о крохотной сцене театрала, где состоялся ее творческий дебют, не тускнела. Весной 1921 года второклассница Уланова во время традиционного экзаменационного концерта танцевала польку на музыку С. Рахманинова.

Небольшой номер Мария Федоровна специально поставила для дочери в темпе веселого и легкого пиццикато, и маленькой девочке предстояло исполнять грациозные движения, не опускаясь с пуантов. Позднее Уланова утверждала, что дебют дался ей с большим трудом, не всё сразу получилось, однако с техникой она более или менее справилась:

«Вышла я на сцену в довольно веселом номере «Полька» с грустным... лицом. От страха и застенчивости я, по-моему, и улыбнуться даже не могла. Помню, из-за кулис старшеклассники громким шепотом умоляли: «Галя, ну улыбнись ты, пожалуйста, улыбнись, это же веселая полька!» А я никак.

«Польку» я протанцевала, на концерте выступила, и, хотя мне это не доставило ни малейшего удовольствия — ничего, кроме невероятного волнения и адского страха, — экзамен был выдержан. А вот сама, если можно так сказать, манера исполнения никуда не годилась. Старательно делала что-то ногами — всё делала, но делала это будто не я. Сама вся в себе: глаза вниз, губы сомкнуты. Совершенно закомплексованная, вся собранная, только бы у меня что-то вышло».

А ведь вышло, да так хорошо, что танец второклассницы покорила сердце выпускницы Лидочки Ивановой, любимицы всего Петрограда. Та включила польку в свой репертуар и выступала с ней в концертах, повторяя на бис.

Критик Юрий Броденсен, впервые увидевший Галю в рахманиновской миниатюре, увлекся и танцем, и образом: маленькая светлоглазая девочка, носившаяся в темпе польки с необычайной легкостью, напомнила ему севрскую статуэтку. Эта «невесомость» стала символом улановского стиля, его характерной приметой. Плисецкая вспоминала типичный «балетный» разговор о технических «слабостях» и «природных изъянах» Галины Сергеевны, который нередко велся во время ее триумфов: «И вдруг Семенова, сама судья злущая и уничижительная, но иногда справедливая по «гамбургскому счету» искусства, отпарировала: «Галька легкая, а это тоже техника»... Быть на сцене легкой — редкий дар».

Польку стали называть первым успехом Улановой. Она же парировала: «Что значит — успех? Ну, это не то, что успех, очевидно, так постепенно что-то немножко накапливалось, выросло». Да и родители не позволяли укорениться в ней ранним, еще мало чем подтвержденным амбициям. Отец постоянно внушал: «Тебе будут говорить, как будто ты способная девочка, но ты никого не слушай. У тебя есть большое зеркало, пожалуйста, проверяй». Так прививалось Гале уважение к профессии. Балерина призналась:

«Я довольно рано поняла, что только труд может создать легкость, красоту и вдохновенность танца. Впрочем, я никогда не любила пышных слов: они всегда казались мне очень приблизительными, даже далекими от сути нашей работы. Но уж если надо объяснить

истоки мастерства, то лучше всего сослаться на Горького: талант — это работа. Кажется, так».

Очевидец первых выступлений ученицы Улановой Семен Розенфельд отмечал, что поначалу в школе она не выделялась из общей среды, «была мила и грациозна в меру детских возможностей, пожалуй, не больше остальных воспитанников».

С первых ученических па Галя начала рассказывать о себе балету — и только ему. Она очень быстро усвоила, что, если скажешь вслух о своем сердечном или душевном влечении, оно обязательно увянет, не успев расцвести. Не лучше ли запечатать свою сущность молчанием и довериться балету? «Я немножко туго раскрывалась», — призналась Уланова. Эта «тугость» стала предохранителем, уберегшим ее и от фальстарта, и от холостого выстрела.

В театре шуточных габаритов дела вершились серьезнейшие. Его афиша включала дивертисменты и спектакли «взрослого» академического репертуара. Галя не только была занята в массовых сценах, но и старательно исполняла довольно сложные классические вариации. Так из года в год воспитанницы набирались бесценного сценического опыта. Уланова отмечала:

«Наша практика в школьном театре... имела огромное значение. Если, поручая роль тому или иному школьнику, педагог ошибался, то это сразу становилось ясно, едва воспитанник появлялся на сцене. Свет ramпы, условия «почти настоящего» театра выявляли и проверяли наши истинные возможности, и это позволяло вносить коррективы в ход учебы, исправлять и изменять ту дорогу, по которой намечали вести

того или иного воспитанника. Вот там, на маленькой школьной сцене, мы и начали свою актерскую деятельность. Так что, начиная с первого и до последнего выпускного класса, мы имели ученическую практику в этом театре, который сейчас называется студией».

Уютный театрик имел хорошую сцену, кулисы, профессиональные декорации, собственную костюмерную, был оборудован узкой оркестровой ямой, где стоял рояль, под аккомпанемент которого проходили учебные спектакли. Как и в царское время, небольшой партер всегда переполняла публика. Ученические представления были платными, и сборы шли на пополнение театрального гардероба, покупку декорационных материалов. Галина Сергеевна писала:

«Готовя спектакль, мы помогали старшим, делали многое сами, своими руками. Это приучало нас уважать чужой и свой труд, вырабатывало бережливость к вещам, которые создавались на наших глазах. Мы любили эти вещи, охотно их делали и очень ими дорожили. Эти полезные качества прививались детям без всяких деклараций, но зато прочно и на всю жизнь. Как это было весело и как это было полезно! Сделать что-то самому — сшить, склеить, приколоть — ни для кого из нас не было проблемой».

Она до конца своих дней предпочитала всё делать вручную; например, имея в доме стиральную машину, свои вещи продолжала стирать только руками.

Воспитанники любили школу до самозабвения. Казалось, отними у них театр, репетиции, Театральную улицу, получившую в 1923 году имя Зодчего Росси, — и

«кончится жизнь». Ансамблевый шедевр великого архитектора являл не «застывшую музыку», а скорее, «застывшую хореографию», которая впитывалась учениками «с молоком» их альма-матер. Сын известной балерины Гертруды Росси, пасынок великого танцовщика Шарля ле Пика, современник классицистического творчества балетмейстера Шарля Дидло, Карл Росси архитектурной композицией утвердил на века главенствующее положение Петербургского театрального училища в мире русской культуры.

Со школьной театральной площадки стартовали многие выдающиеся танцевальные карьеры, среди которых творческий путь Улановой, несомненно, величайший. Сама же балерина подчеркивала, что детские выступления помогли ей в дальнейшем справляться с волнением, которое она испытывала, поступив в труппу театра: «Это было очень полезно. Это и практика, и привычка к сценическому поведению».

С особым почтением упоминала Уланова одного из педагогов — А. В. Ширяева, знаменитого характерного танцовщика, имя которого присвоено школьному театру:

«И что было хорошо, это то, что в нашей школе в то время работал такой человек, как Александр Викторович. Он помнил массу балетов. И он умел как-то по-особенному заниматься с детьми, он и ставил, и репетировал с нами, маленькими, детские номера и спектакли, и делал декорации и костюмы для этих спектаклей.

Он жил при школе. Он воспитывал нас помимо класса. Каждый вечер, как мы сделаем уроки, он с нами занимался, что-то показывал.

Приходили к нему домой и лепили что-то, я помню, для сцены. Он нас заинтересовывал.

Детей он любил страстно, со всем пылом не растратившего себя, чистого и доброго сердца. Мы часто бегали к Александру Викторовичу. И когда к нему ни приди, он вечно был занят делом: рисовал, клеил, подбирал музыку, что-нибудь сочинял. Как часто от него можно было услышать: «А ведь это ты б могла сделать сама. А ну, попробуй, сшей-ка вот это».

Он не воспитывал нас — он сам был перед нами, и не только на репетициях, а весь день и всю жизнь, и этого было достаточно».

Ширяев, казалось, умел всё: хорошо играл на многих инструментах, мастерил макеты сцен из старинных спектаклей, с появлением кинематографа купил камеру и собирался снимать фрагменты хореографических постановок в исполнении выдающихся мастеров, однако эту инициативу не поддержала недалёковидная дирекция Императорских театров.

Известный историк театра Юрий Слонимский описал атмосферу большой комнаты Ширяева: «Театральные костюмы, предметы экзотического обихода обитателей Азии, Африки, маски, музыкальные инструменты, зарисовки пейзажей, танцев, афиши давно минувших дней — всяк входящий переполнялся впечатлениями, каких раньше не знал, а владелец всего этого представлялся ребятам кудесником... Когда же, расхохотавшись при виде восторгов посетителей холодной, но привлекательной комнаты, Ширяев вытаскивал допотопный кинопроекторный аппарат и пускал ленту с пляшущим человечком, в котором узнавали хозяина, делающего головоломные па, их охватывало удивление и безграничное уважение к

человеку, способному создавать такие чудеса. А для него они были чем-то обыкновенным: Александр Викторович говорил обыкновенные слова, делал обыкновенные движения натруженными руками, разговаривал с детьми и подростками, как с давними друзьями, устанавливая с ними нерасторжимый союз».

«Обожаемый дядя Саша» разогревал детскую фантазию при помощи придуманного им «волшебного ящика», в котором, словно в пространстве сцены, 25 кукол, изготовленных им из папье-маше с мягкой проволокой внутри, представляли схему какого-нибудь танцевального номера.

Ширяев сразу выделил Уланову среди сверстников, готовил с ней роли индивидуально, щедро передавая художественные секреты. Галина Сергеевна вспоминала:

«Разучивая с нами балеты, он, естественно, показывал танцы за всех персонажей. И так удивительно красиво и органично двигался, что мы смотрели на него во все глаза, как замороженные. К тому же он не просто показывал движения, но и рассказывал о наших персонажах, кто кого должен изобразить, какой у кого характер, кто чего хочет и к чему ведет. И мы фантазировали вместе — очень увлекательно».

За девять лет учебы она систематически выступала не только в школьном театрике, но и на сцене Мариинки. Впервые на нее Галя вышла — вернее, выползла с картонным панцирем на спине и «без лица», то есть без грима — в сцене «Пробуждение божьих коровок» легкомысленного одноактного балета «Капризы бабочки» Николая Кроткова. Этот хореографический «пустяк», поставленный Петипа к

великокняжескому бракосочетанию, вписался в советский репертуар и пришелся по душе публике, которая, по словам Улановой, «воспринимала зрелище наподобие маленьких детей, танец принимала целиком, не вникая в тонкости».

Театр в ту пору работал бесперебойно. Народ до отказа заполнял зрительный зал. Перестав быть императорским, Мариинский театр переквалифицировался в государственный. Все воспитанницы, презрев тяготы быта, наслаждались выступлениями. Когда было очень холодно, их утепляли надетыми под костюмы шелковыми фуфайками телесного цвета. За кулисами, в ожидании выхода на сцену, они стояли в валенках и шубах, которые сбрасывали буквально перед самым началом своего номера.

Впервые выйдя на подмостки, Галя не так поразилась залитой огнями сцене, как страшному провалу за оркестровой ямой. Черная бездна дышала, шевелилась, жила, и от нее зависела репутация каждого исполнителя. Маленькая артистка рассмотрела в темноте кулис светящуюся надпись «Запасный выход», которая показалась ей спасательным кругом в беспокойном океане, называемом потешным словом «публика». Позднее Уланова научилась отделять себя от зрительного зала:

«Кончая школу и даже в первые годы в театре мне всегда говорили: почему ты танцуешь с опущенными глазами? Уже позже, многое передумав, я заставила себя представить, что если я на сцену выхожу, то — никого нет! На сцене — нет, и публики — нет. Сумела заставить себя так думать».

Уланова со смехом вспоминала, как после старательно исполненной роли божьей коровки оказалась за кулисами в сильных руках рабочего сцены, который поставил ее на ноги и весело сказал: «Ну, теперь ползи домой, насекомая! Отыгралась!»

Своей первой «серьезной» ролью Уланова считала партию одной из птичек в прологе оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка»:

«Нам были понятны сюжет сказки и события, происходившие на сцене. Мы теснились вокруг красавицы Весны, и стеклянная капель звуков музыки рождала ощущение прохлады и первого веяния тепла».

Для ответственного выступления выбрали пять девочек, самых маленьких ростом, в том числе Галю. Целую неделю воспитанницы репетировали свой номер. «С замиранием сердца ждали мы первого выхода. На нас надели довольно неуклюжие тяжелые костюмы, изображающие птиц, на голову — шапочки с клювами, и после этого, по звонку, классные дамы привели нас из уборных вниз на сцену... И незамысловатый танец, который мы исполняли под оркестр и пение хора, подтверждал наше счастье, нашу детскую ответственность перед великим событием», — вспоминала Вечеслова.

Уланова так вошла в роль, что во время спектакля, когда на сцене представлялось морозное утро с едва розовеющей зарей, ощутила себя застывающей птичкой, невольно поджимающей то одну, то другую лапку. Ей хотелось прыгать около теплой Весны, радостно махать крылышками. И вдруг на мгновение всё бутафорское — елки, крылья, снег — показалось подлинным, будто луч восходящего солнца, а не закулисный фонарь пронзил светом ее рождающуюся

актерскую суть. Эту минуту обретенной сценической свободы Уланова навсегда сохранила в памяти.

Галю занимали во всех представлениях ГАТОБа, где полагалось участие детей. Третьеклассницей она в паре со Славой Захаровым плясала детскую мазурку в балете «Пахита». В выпускном спектакле 1922 года «Фея кукол» исполняла партию фарфоровой куколки в шуточном «Марше солдатиков». Взрослея, ученица Уланова пополняла свой репертуар незамысловатыми ролями амуров и птичек, станцевала даже партии девочки Маши в «Щелкунчике» и юной танцовщицы в «Крепостной балерине». Она возглавляла пажеский ряд, аккомпанирующий танцам Авроры в «Спящей красавице», и шеренгу придворных девиц в «Раймонде». Каждое выступление постепенно снимало неуверенность в себе. Галина Сергеевна вспоминала:

«Репертуар театра был в то время обширен. Кого мы только не изображали в балетах и операх — от кукол до крыс. Поэтому я как-то довольно быстро приобщилась к сцене. Всё было ново, интересно, так постепенно я втянулась в работу, в то, что мне нужно заниматься, сдавать экзамены, выступать. И, в конце концов, полюбила балет».

По признанию Улановой, в детстве ей больше всего нравилось выступать в балете «Времена года» Глазунова:

«В спектакле учащиеся начальных классов, и я в том числе, изображали снежинки в «Зиме», подснежники и фиалки в «Весне», маки и колосья в «Лете», виноград в «Осени». Это был бессюжетный балет, но в каждом «сезоне» было свое маленькое действие, полное смысла и

настроения уже по одному тому, что оно строилось на превосходной музыке композитора, живо чувствующего природу танца, его поэзию и экспрессию».

Каждый год приносил Гале новую роль, по школьным меркам считавшуюся ответственной. Некоторые, наиболее ей удавшиеся, запомнились любителям балета. Публике очень нравилось, как подруги Уланова и Вечеслова представляли миниатюрных Амура и Гименея в интермедии из оперы Чайковского «Пиковая дама». Осенью 1922 года зрители «Баядерки» аплодировали не только симпатичной солистке Эльзе Билль, но и двум «озорничавшим» с ней девочкам.

Однако самый шумный успех принесло Гале и Тане исполнение в балете «Тщетная предосторожность» танца «саботь-ер», который в течение трех сезонов они неизменно бисировали. Этот номер предназначался для мальчика и девочки. Но «кавалеру»-Улановой было не занимать ребяческих повадок и знания приемов театрального политеса. На поклонах, по воспоминаниям Вечесловой, она брала «даму» за руку и, «выбегая на сцену, шикарным жестом выбрасывала вперед, сама оставаясь сзади, как подобает «мужчине». Это она проделывала с большим удовольствием, с подчеркнутой галантностью, затем с серьезным видом кланялась, шаркая ногой». Галина Сергеевна писала:

«В этих «ролях» был, конечно, элемент детского восприятия своих задач на сцене: я верила или, во всяком случае, очень легко представляла себе, что я — божья коровка или весенняя птица... В детстве эта вера давалась очень просто. И как жаль, что эту детскую веру в происходящее на сцене, за которую всю жизнь

ратовал Станиславский, так трудно сохранить впоследствии и приходится так много, порой так мучительно работать, прежде чем удастся «войти в образ» и поверить в него так глубоко, чтобы заразить этой верой и зрителя. Да, в какой-то мере мои тогдашние «роли» были и игрой ребенка, верящего своему воображению больше, чем действительности. Но раньше всего это была моя работа, моя прямая обязанность сделать то, что мне поручили, возможно лучше. Я должна сделать то-то. Для этого я должна заниматься, готовиться, работать. Я должна... Эта формула в моем сознании появилась куда раньше, чем стремление к творчеству, чем желание играть и танцевать на балетной сцене, чем понимание своих задач в каждой роли».

Серьезным испытанием являлись для Гали репетиции и прогоны спектаклей в присутствии всей труппы. На экзаменах в родном театрике было проще. Здесь же, в ГАТОБе, не учатся, а служат. Уланова говорила:

«Отношение к театру как месту священному было доведено у меня в свое время до фанатизма. С детства я была приучена ко многим бесспорным правилам. Они живут во мне до сих пор, продолжая охранять святое отношение к сцене, кулисам. Театр для меня всегда остается таким настоящим местом служения своему искусству. Меня старшие товарищи с детства приучили, что если я прихожу на сцену, то не должна никогда пройти в пальто по сцене, в калошах, грубо говоря».

В 1960 году на прощальном вечере характерного танцовщика Роберта Гербека в Кировском театре Уланова нечаянно нарушила «калошное» табу, что засвидетельствовал балетоман Дмитрий Черкасский: «Спектакль был торжественным, праздничным, публика находилась в приподнятом настроении... Наэлектризованный зал устроил долгую овацию, не отпуская Гербека, Уланову, Сергеева. Уланова выходила на поклоны, закутавшись в черный плащ, спускавшийся складками до земли. В какой-то момент от неосторожного движения плащ распахнулся, и изумленные зрители увидели ноги Улановой в... сапожках. Она в тот же вечер уезжала в Москву, до поезда оставались считанные минуты, и, пока шел конец второго акта, она, опасаясь опоздать, переоделась. Большинство в зале было шокировано, эпизод расценили как неуважение к зрителям и сцене Кировского театра. Несмотря на преклонение перед талантом Улановой, об этом долго не забывали».

Когда на ответственных репетициях что-то не получалось, Галя демонстрировала недетское упорство и мучительно преодолевала хореографические «камни преткновения». При этом чрезмерное старание немного комично отражалось на юном, не в меру серьезном лице и вызывало смех у старших коллег. В том же «саботьере» при исполнении ритмически точных дробных движений ногами Уланова никак не могла избавиться от невольной помощи рук. Собрав всю волю, она заставила руки «замолчать» — и заработала аплодисменты артистов. Так балерина выработывала характер, без которого не обрела бы всемирного признания.

Участвуя в спектаклях, она пропускала через себя выразительные средства балета, стараясь докопаться до их сути. Уланова утверждала:

«Даже сложившийся актер должен брать из жизни всё лучшее, хорошее и это вкладывать в свое искусство. Всё-таки всё должно быть поверено чувством. Часто разделяют человека в жизни и на сцене. Но если в человеке есть дурное, оно обязательно скажется на сцене. Характер порой выскакивает ненужный, и надо его куда-то убирать. Необходимо раскрыть правдивое, искреннее в человеке, иначе его искусство будет немножечко нарочитым. В творчестве всякие недостатки природы моментально вылезают, как это ни прискорбно».

Как-то раз она получила от интернатской подруги, лечившейся в Крыму, живописную картинку с морским видом. В письме девочка сообщала, что учится «на художника», и прибавляла: «Я рисую море и, если мне удастся передать, какое оно бывает ранним утром, я буду совсем счастлива».

Эти слова взволновали Гаю. Она долго смотрела в окно, ничего не замечая за стеклом, — так ей было легче сосредоточиться на серьезном раздумье. Эта привычка сохранилась на всю жизнь: Уланова могла часами, не шевелясь, сидеть у окна.

Тогда, в начале 1920-х годов, ее пронзила мысль, что нужно завоевать право заниматься балетом, а потом беззаветно ему служить. Она впервые ощутила счастье творчества.

Педагоги

В то самое время, когда Галя со скрипом втягивалась в напряженный школьный ритм, воспитанница на выпуске Вера Костровицкая записала в своем дневнике: «Стало интересно учиться». Бытовые

условия в балетном училище были тяжелее, нежели в театре, однако вопреки обстоятельствам училищная жизнь невероятно активизировалась. Балетмейстер Федор Лопухов констатировал: «Вокруг школы объединились все те, кому дорога была судьба советского балета в Петрограде. Уровень общего образования в школе резко повысился. Число учащихся в первые послереволюционные годы возросло до трехсот с лишком против прежних ста. Всё больше появлялось одаренных к танцу учеников».

Невероятный качественный рывок в подготовке будущих балетных артистов имел место благодаря исторической okazji. Октябрьская революция раскрепостила «императорских детушек». В 1919 году образованный ими ученический комитет разработал «Программу деятельности и желаний», в которой требовал введения курса эстетики, пополнения нотной библиотеки серьезными музыкальными произведениями, организации лекций по истории театра, обязательного предоставления старшеклассникам ложи во всех государственных театрах и т. д. Ученики с упоением дышали «воздухом революции», который Виктор Шкловский назвал «воздухом нашей юности».

О школьных буднях Уланова высказалась достаточно определенно:

«Время было на редкость творческое, и школа жила творчеством, несмотря на тяжелый быт. Для искусства это было трудное время... В начале двадцатых годов велись вечные споры о путях нашей школы. Споры, в которых то раздавались голоса об уже умершем и никому не нужном балете, то выдвигались требования его «революционизирования», «пролетаризации», то ставился вопрос о

преобладании акробатики и физкультуры в балете. Всё это не могло не отражаться и на наших учебных программах, и на наших настроениях».

Время никогда не ошибается и ни перед кем не виновато. Поколение балетных артистов, воспитанных в 1920-е годы, «презирало» авторов, любимых предшественниками. На смену «слезливым» Надсону и Апухтину пришли «свободолюбивые» Лермонтов и Пушкин, Рылеев и Некрасов, стали модны поэмы в прозе Максима Горького. Чтение в школьном театрике песен о Соколе и Буревестнике волновало начинающих артистов, чье воображение будоражили герои — «борцы против угнетателей трудового народа». В когорту примеров для подражания непременно входили Пугачев, Робеспьер, Спартак, декабристы, народовольцы.

Мало-помалу начинали увлекаться поэзией Ахматовой, Блока и особенно Маяковского. Вспоминая прогремевшую в 1962 году премьеру балета «Клоп» Леонида Якобсона, Уланова писала: «Он показал нам живого Маяковского, заверяла нас поэт Ольга Берггольц. Ну, конечно, это тот Маяковский нашей юности — доверчивый, смелый, грубиян и нежнейший лирик».

Уланова слушала глашатая революции во время его приездов в Ленинград и на всю жизнь сохранила о нем захватывающее впечатление. Ее процветающая душа стремилась за горизонты балетного ремесла — в распахнувшиеся творческие дали.

*И чувствую —
«Я»
для меня мало.*

Кто-то из меня вырывается упрямо.

Самосознание учениц начало дрейфовать в сторону общекультурных ценностей с назначением директором Петроградского хореографического училища Андрея Александровича Облакова, окончившего его в 1892 году. Для него не было секретом, что, как правило, «линия судьбы» будущих артисток напрямую зависела от масти «интересного короля». Даже через несколько лет после Октябрьского переворота воспитанницы неукоснительно соблюдали поведенческий стандарт Императорского училища. Не случайно характер Улановой отличался смесью старорежимных и советских черт.

Облаков понимал, что искусство нельзя постичь до конца, нормировать, планомерно развить, нельзя предсказать итог творческого процесса и отклик на него. Так в чем же тогда задача образовательного процесса? Конечно, в своевременном выявлении и мудром совершенствовании индивидуальных дарований. Поэтому директор практиковал ежедневное общение с воспитанниками. В своей просторной квартире в школьном здании он принимал каждого, кто желал серьезного разговора, отеческого увещевания. У гостеприимного очага Андрея Александровича формировались союзы единомышленников, звенело многоголосие мнений и бурлило изобилие идей.

Дома Уланова сталкивалась с коллегами родителей, а в квартиру Облакова приходили люди других художественных профессий, замечательные неожиданной новизной и оригинальностью. Балерина говорила:

«Я соприкасалась с очень многими педагогами, но и помимо их люди старшего поколения — и актеры, и музыканты, и художники, с которыми я встречалась в Ленинграде, это тоже все мои педагоги. Я любила и погулять, и посмеяться с молодежью, но как-то совпало так в жизни, что мне интересно было со старшими людьми, потому что я у них узнавала что-то, что мне хотелось узнать о жизни, об искусстве. Не обязательно, что я с ними как-то общалась. Мне достаточно было прийти туда, где очень много собиралось народа, говорили, например, о спектакле, который только что прошел или готовился. Я где-то в уголочке сидела, прислушивалась, меня интересовало, что они говорят, как они говорят, о чем они говорят, что нужно думать. То есть я незаметно там присутствовала, но мне это давало очень многое. Да и сама жизнь разве не педагог, сама жизнь учит тебя. Нужно только внимательно прислушиваться к жизни, находить в ней необходимое для себя, чтобы это передать потом на сцену. Потому что можно учиться только у жизни и у природы».

Чтобы ум учениц не застрял в их пятках, Облаков старался заинтересовать воспитанников посещением театров, музеев, студий, творческих дискуссий, музыкальных премьер, что категорически запрещалось во времена оны, когда образование презиралось девицами до «отврата».

Но и этих учебных новаций Андрею Александровичу было мало. Он наладил отношения с Музеем театрального и музыкального искусства, Институтом истории искусств, где инициировал постоянное обсуждение балетных тем с непременно участим

делегированных от хореографической школы воспитанников старших классов. В училище устремилась молодежь, переполненная творческими идеями. Театрик обзавелся новыми завсегдатаями — будущими прославленными деятелями советского искусства Владимиром Дмитриевым, Иваном Соллертинским, Юрием Слонимским, Борисом Эрбштейном. Там на репетициях и представлениях они увидели впервые танец Гали Улановой и прикипели к нему навсегда.

— Как бы чего не вышло от такой жизни! — брюзжала Лихошерстова.

— От жизни ничего плохого не выходит, а от отсутствия жизни — много чего, — возражал Облаков.

Директор безоговорочно принял революцию, и его вера в социалистический строй являлась для воспитанников компасом, по которому они сверяли новый курс учебного процесса. При этом Облаков, не рассуждая вслух о политике, умелым реформированием бывшего Императорского театрального училища наглядно агитировал за коммунистический режим.

Андрей Александрович руководил училищем до 1926 года. Внешне он совсем не соответствовал балетной профессии: редко улыбался, был учтив, сдержан, деликатен, держался предельно корректно, не допускал фамильярности, постоянно делал самокрутки и дымил, словно труба флагманского корабля. Кажется, Галя ненароком переняла некоторые его повадки и, переиначив на свой лад, закрепила за собой пожизненно. Даже привычку курить она подцепила еще воспитанницей, а к концу 1930-х годов выкуривала по 15–20 папирос в день.

На закате танцевальной карьеры Уланова не раз предавалась воспоминаниям о школьной поре:

«Большинство из наших педагогов было для нас живыми примерами, на которых мы учились честному и чистому отношению, любви к своей профессии.

Чем пронизательнее учитель, чем возвышеннее сила его человеческого «я», тем богаче будет кругозор его учеников, тем благороднее, смелее и отзывчивее будут его ученики в жизни. Чем грамотнее учитель, чем больше в нем человеческой красоты, ума, любви, тем больше он дает ученикам, тем большей глубиной наполнены его советы, тем дороже и крепче память о нем.

На свете, пожалуй, нет ничего более ранимого, чем душа ребенка. И там, где между учителем и его учениками нет подлинного уважения и любви, а есть недоверие, неуважение, там сеются в душах детей зло, обиды, дети теряют веру не только в учителя, в справедливость, но что самое страшное — дети теряют веру в свои силы».

До революции театральное училище давало четырехлетнее образование, с 1919 года — семилетнее. Лекции воспитанницам читали выходцы из той научной когорты, которая в результате пятилетней деятельности отдела истории и теории театра Ленинградского института истории искусств сформировала новую дисциплину «Театроведение»: Н. П. Извеков — авторитетный исследователь «театральных процессов»; профессор А. А. Гвоздев — историк театра, литературовед, создатель научной школы по изучению истории западноевропейского театра; И. И. Соллертинский — просветитель, критик, музыковед, знавший 26 языков. Облаков привлек к преподаванию в училище еще несколько

знаменитостей. Курс истории театра и балета вел профессор университета М. А. Яковлев, автор опубликованной в 1924 году монографии о Мариусе Петипа. Некоторое время лекции читал историк литературы, основатель русской научной испанистики профессор Д. К. Петров. Подвизался в балетном училище киновед К. Н. Державин.

Трудно представить, как перечисленным эрудитам удавалось вкладывать высокие истины в хорошенькие головки, постоянно забитые экзерсисами, спектаклями и репетициями. Однако будущие танцовщицы с грехом пополам набирались ума-разума. «Драмбалет» 1930-х годов явился, пожалуй, самым сочным плодом послереволюционного просвещения воспитанниц. Во всяком случае, именно любимый ученицами Алексей Александрович Гвоздев ратовал за взаимопроникновение балетного и драматического театров, способствовал культивированию изрядно подзабытой «хореографической драмы» на почве социалистического реализма.

С воспитанницами недолго занимался Д. Д. Шостакович. Уланова вспоминала:

«Я познакомилась с семьей Шостаковича — с его мамой, с его сестрой, которая вела в нашей школе класс фортепиано. Да и сам Дмитрий Дмитриевич одну зиму преподавал нам теорию музыки и музыкальную грамоту — мы почти ничего не понимали, а он работал просто для заработка, как прежде до этого подрабатывал аккомпаниатором в кино и перед сеансами играл. И писал музыку. Наверное, работал ночами. Во всяком случае, помню почему-то, что он прибегал в школу рано утром и на губах у него всегда виднелись следы зубного порошка. Очевидно, не успевал, торопился.

О серьезном отношении к нему и его музыке в ту пору не думалось, жилось тогда весело, в театре роились замыслы, и мне давали одну партию за другой.

Шли годы, я ходила на концерты, слушала музыку Шостаковича. Где-то иногда мы переговаривались с ним по поводу премьер его сочинений. Всякий раз, встречая меня, даже когда мы были уже в зрелом возрасте, Дмитрий Дмитриевич говорил: «Галя, вы знаете...» Многие поначалу было трудно понять, но исподволь я привыкла к нему, поняла его характер, его мысли, мне стало близко его творчество».

Когда Уланова в 1948 году праздновала двадцатилетие творческой деятельности, в потоке поздравительных писем было и послание от Софьи Васильевны и Марии Дмитриевны Шостакович — матери и сестры композитора:

«Дорогая Галина Сергеевна, буду очень счастлива, если сегодня, в день Вашего славного юбилея, среди бесчисленных приветствий и телеграмм Вы прочтете и мой горячий привет с неизменным пожеланием, чтоб Вы долго и многие годы радовали и блистали Вашим замечательным и подлинным дарованием.

С гордостью всегда вспоминаю Ваши первые шаги на сцене Ленинградского балета... Ваша С. Шостакович.

Дорогая Галечка, горячо Вас приветствую, крепко обнимаю, желаю счастья, радости и успехов. Всегда любящая Вас М. Шостакович».

И всё же общеобразовательные дисциплины смотрелись бедными родственниками в балетном училище, где в фаворе были науки хореографические. С наставниками Улановой повезло. Позднее она писала:

«Не могу не подчеркнуть, что никто нас не поучал, никто не навязывал своих идей. Какое счастье, что наши учителя умели и хотели разглядеть в каждом из нас человека и артиста во всех его личных, только ему присущих проявлениях.

У нас было несколько хороших педагогов. Не то что один педагог выучил нас. Нас выучила группа людей, которые очень хорошо относились к детям и считали, что мы — будущее. В тот период была только половина труппы, остальные эмигрировали. И они отдавали нам всё, чтобы мы начали работать в театре...

Артист творит образ. Педагог творит человека, и притом такого, который должен быть способен создавать художественный образ. Насколько же труднее, насколько благородней задача учителя, призванного воспитать и научить художника!»

В самом деле, только зоркий глаз педагога способен безошибочно выявить в ученике его амплуа и выработать стратегию развития не только его телесного, но и интеллектуального склада. Даже маленькая ошибка в столь деликатном процессе может погубить артистическую карьеру подопечного. Балет обеих столиц достиг блистательных результатов прежде всего благодаря наставникам, названным кем-то «могучей кучкой балетного искусства»: А. Я. Вагановой, М. Ф. Романовой, А. В. Ширяеву, Л. С. Леонтьеву, А. М. Монахову, В. И. Пономареву, Н. П. Ивановскому, Е. П. Снетковой-Вечесловой, А. В. Лопухову, В. А. Семенову, Е. П. Гердт.

Премудрость пантомимы Галя Уланова познавала под руководством Леонида Сергеевича Леонтьева,

который с успехом участвовал в новаторских постановках балетмейстера Михаила Фокина на сцене Мариинского театра. Его яркое дарование пришлось ко двору и в дягилевских Парижских сезонах 1908-1910 годов. Леонтьев разделял убеждение, что танцовщицы, не имеющие дара к пантомиме, всего лишь «хорошие облагороженные фокусники», но всё же, предчувствуя влечение хореографического театра к приемам драматической игры, модифицировал условные движения старой балетной пантомимы гармонической спайкой классических па с выразительной мимикой. И не будь Уланова ученицей Леонтьева, неизвестно, смогла бы она преодолеть натуралистические искушения «драмбалета». Галина Сергеевна признавалась:

«Еще в самые ранние школьные годы, чуть только дело доходило до так называемой пантомимы с ее вычурной и манерной жестикуляцией, начисто оторванной от жизни, у меня в полном смысле слова опускались руки, и я чувствовала себя одеревеневшей, бессильной. Не чеканные, веками сложившиеся формы классического танца, позволяющие исключительно широко выявлять свойственные человеческому телу ритмические и пластические возможности, но именно старая пантомима всегда была для меня камнем преткновения. Сплошь и рядом получала я единицу по этому предмету».

Зато она проникновенно дополняла естественной мимикой танцевальную информацию об образе. Богданов-Березовский тонко подметил, что пантомима Улановой «оставалась насквозь напевной, напоенной той чарующей фразировкой пластики, которая

сближает пантомиму с танцем, как бы превращая ее в танец предельно замедленного темпа».

Ей были очень близки слова Леонида Якобсона: «Тысячи людей кончают балетные школы и прекрасно танцуют, а говорить на языке танца редко кто может». «Умиряющего лебедя» Уланова исполняла с неподвижным лицом, однако именно в ее опущенных глазах читалась страдающая душа. Скучные хореографией опусы «драмбалетмейстеров» Галина Сергеевна превращала в пластические поэмы. И «Бахчисарайский фонтан», и «Ромео и Джульетта», и «Утраченные иллюзии» были хороши благодаря Улановой.

Галя избегала хлопотливой мимики, считая, что лицо должно быть «чистым холстом», и пусть зритель сам додумывает портрет. «В самые сильные моменты душевного волнения лицо артистки почти спокойно. Только чуть сильнее раскрываются глаза, губы, поднимаются еле заметные черточки бровей. Но всем ее едва уловимым движениям предшествует мысль, которая развивается неуклонно и властно, захватывая зрителей своей правдой», — отмечала Татьяна Вечеслова. Уланова вспоминала:

«В пантомиме наш класс выпускался в отдельных отрывках, и мне нужно было изображать пленную греческую девушку, которую приводили турку в наложницы. Я должна была плакать и страдать. В общем, Леонтьев вел меня в пантомиме, как трагическую актрису...»

А еще Леонид Сергеевич обучал важнейшему мастерству поддержки. Галина Сергеевна признавалась:

«И если я потом, уже будучи артисткой, не боялась трудных «верховых» и таких акробатических поддержек, как в «Золотом веке», где меня куда только и как только не бросали (по роли я там спортсменка), то обязана этим Леониду Сергеевичу. Он научил свободно владеть своим телом, научил собираться в каком-то головокружительном движении».

Хотя в характерном классе Уланова была мало занята, но и этого было достаточно, чтобы на всю жизнь запомнить уроки Александра Михайловича Монахова, в свое время очень хорошего характерного танцовщика, чей сценический почерк отличался внешней сдержанностью эмоций при кипении внутренних страстей, умело управляемых артистической волей.

«На выпускном вечере мы, четыре девушки, танцевали мазурку. На большее у меня темперамента не хватало», — вспоминала Уланова.

В педагогическом созвездии театрального училища особое уважение снискал Владимир Иванович Пономарев, воспитавший легендарных новаторов танца Алексея Ермолаева, Вахтанга Чабукиани, Константина Сергеева, Николая Зуб-ковского, Леонида Лавровского, Леонида Якобсона. Он играл ведущую роль в создании методики мужского классического танца, подготовив для Улановой безупречных партнеров и великих хореографов.

«Владимир Иванович репетировал с нами то, что мы должны были делать на сцене. Выбирал он нас так: ставил пятнадцать — двадцать человек в линейку по росту и отбирал, сколько полагалось для того или иного балета, а еще — три-четыре человека в «запас». Потом он разучивал с нами танцы и мизансцены.

Пономарева тоже все очень любили — всегда элегантно одетый, подтянутый, неизменно доброжелательный, тактичный. За глаза мы его звали «дядя Володя», но при нем — только по имени и отчеству. Никогда мы не слышали повышенного тона, хотя не всегда и не сразу усваивали нужное. Прекрасный классический танцовщик, он тогда еще продолжал танцевать. И мы в школе ходили подглядывать в дверную щелку, как дядя Володя репетирует. Он исполнял ведущие партии в «Жизели», «Лебедином озере», «Шопениане»... Владимир Иванович Пономарев и есть тот человек, который впервые выпустил меня на большую сцену».

С учетом невероятно трудной жизни в послереволюционные годы методологические основы ленинградской балетной педагогики сформировались неправдоподобно быстро. Дело, наверное, и в бесценном багаже, который достался советскому хореографическому театру в наследство от императорского, и в изменении самого отношения к служению в театре, приобретшему черты жертвенности. В 1934-м вышло первое издание книги А. Вагановой «Основы классического танца», в 1939-м увидел свет учебник А. Ширяева, А. Лопухова и А. Бочарова «Основы характерного танца» — непревзойденные пособия по основным балетным дисциплинам.

«В конце моей учебы появились новые уроки — спортивные, где нас обучали элементам акробатики. Мы делали сальто, кульбиты, шпагаты. Возникали споры: нужно ли это классическим балеринам и танцовщикам?

Раньше ведь разрешали поднять ногу лишь на 90 градусов. Считали, что слишком растягивать ноги и вредно, и неэстетично. Доля правды в этом, бесспорно, есть, быть может, и немалая доля. А тут мы растягивали, как могли. Но сама жизнь, эксперименты молодых балетмейстеров диктовали появление таких уроков. А сейчас это уже прочно вошло в практику».

Уланова вписалась в социалистическую реальность и оказалась на передовом рубеже формирующейся советской хореографии. Даже в закулисье она была новатором — например, укоротила подол репетиционного хитона, чтобы полностью видеть ноги во время работы над па.

Конечно, в иерархии балетных дисциплин приоритет безоговорочно принадлежал классическому танцу.

Романова

Если в общеобразовательных аудиториях ученицы замерзали, то залы для обучения классическим танцам всё-таки протапливались, чтобы «дух теплился». Ведь холод — враг балета, из-за него мышцы долго не могут «настроиться» на тренировку. Впрочем, ничто не могло остудить любви будущих артисток к профессии. Воспитанницы занимались в шерстяных платьях, укутанные в теплые платки и кофты, и, по свидетельству известного танцовщика М. М. Михайлова, делали экзерсис, «удвоив старания, чтобы скорее разогреться». Работали с невероятным усердием, почти по «рецепту» придворного танцмейстера маркиза Падетруа из фильма «Золушка», который на вопрос: «Что же нам делать?» — отвечал: «Танцевать!»

Л. С. Леонтьев справедливо окрестил своих юных питомцев «маленькими героями».

Через много лет после окончания училища Татьяна Вечеслова спросила подругу, трудно ли ей давались уроки на первых порах, и получила незамедлительный ответ: «Мне всегда было трудно. А в первые годы я и вовсе не чувствовала никакой радости от занятий. Танцевала, зная, что так надо. Но огорчений было больше, чем удовольствия». О своих не только «технологических» мучениях Уланова вспоминала:

«...каждое утро в 9 часов бывал урок. Я ждала этого часа не потому, что хотела заниматься, а потому, что могла увидеть маму.

Мама была не строгая. В этом даже был ее недостаток. Теперь я уже могу об этом сказать. Ее любили, но пользовались ее добротой. Со мною же она была очень строга, так как понимала, что кругом девочки такие же, как и я, и что меня никак нельзя выделять из других... Она мне часто говорила и перед занятиями, и дома: «Имей в виду, все знают, что ты моя дочь. Поэтому, если я не делаю тебе замечаний, ты не думай, что я не слежу за тобой. В классе я смотрю на тебя одним глазом, и если делаю замечание другому, то делаю его и тебе. Всё, что я говорю другим, касается тебя».

Из-за этого я мучилась, и первое время все мои экзерсисы проходили в слезах, и я мало что делала. Потом я привыкла, поняла всё и постепенно начала заниматься. Появилось и отношение, и любовь к труду.

Мы занимались в огромных залах, и было так холодно, что первые движения нам разрешали делать в шерстяных рейтузах, иногда даже в валенках. Мама же сидела в легкой тунике, и

только на ногах у нее были теплые гамаши, которые она сбрасывала, чтобы показать нам то или иное движение. Мама танцевала в театре, поэтому сразу же, после урока с нами, переходила по крытому коридору, соединяющему школу с репетиционным залом, в класс, где взрослые артисты театра занимались своим ежедневным тренингом.

Такой пример художественной дисциплины не мог не быть заразительным для детей, едва переступивших порог школы. Это нас как-то подтягивало, обязывало быть внимательными и заниматься лучше».

К началу 1920-х годов в труппе Мариинского театра осталось немного танцовщиц, одаренных преподавательским талантом: Елизавета Гердт, Елена Люком, Мария Романова. И дело здесь не только в революционном катаклизме, изрядно проредившем труппу. Как справедливо отмечал балетмейстер Р. В. Захаров, «не каждый крупный артист может стать хорошим педагогом классического или характерного танца, не у всякого есть от природы необходимые для этого качества. Учитель должен обладать зорким взглядом, способностью подмечать малейшие погрешности в исполнении каждого из 12-15 учеников в своем классе, знать анатомию, уметь точно подсказать, какие мышцы надо ввести в работу в том или ином танцевальном движении».

Широко известны школы Чекетти, Легата, Иогансона, Вагановой. В этом блистательном списке недостает школы Романовой. Можно смело сказать, что всемирно известную ленинградскую школу классического танца создали педагоги М. Ф. Романова и А. Я. Ваганова. Первая в течение шести лет формировала по своей методе организмы учениц для

будущей профессии, не искалечив ни одного ребенка; вторая последние два-три года занятий шлифовала по своему своду правил прекрасно обработанный Марией Федоровной «материал» и выпускала на большую сцену.

Уланова считала редким везением, что только два педагога обучали ее балетной науке, причем оба экстраординарные. Рассказ о Вагановой еще впереди. Что же до Романовой, то восторженные мнения ее учениц разнятся разве что эмоциональным тембром. «Это была довольно высокая, стройная женщина, удивительно мягкая и добрая, очень спокойная и уравновешенная, она вовсе не была человеком равнодушным, никогда не повышала голоса, и только в минуты волнения у нее разгорались щеки», — вспоминала Лидия Евментьева.

Благодаря урокам Марии Федоровны ученики приобретали гармоничную координацию движений. Она умела выработать прыжок, заноску, хорошо «ставила» руки, задавала разнообразные движения и комбинации на пальцах — то главное, без чего танцовщица ограничена в возможностях. Правда, иногда ей не хватало строгости, необходимой в балетной профессии. «Когда приходится трудно, тут-то и нельзя щадить себя даже на самую малость. Но доброе сердце Марии Федоровны, бывало, не выдерживало. Мы ее не боялись, а просто любили и уважали», — писала Вечеслова.

Бывало, воспитанница обращалась: «Мария Федоровна!» — «Да, деточка, иди сюда. Расскажи мне, чего ты хочешь?» В классе у нее все чувствовали себя как в родной семье.

В начале 1960-х годов концертмейстер ГАТОБа и аккомпаниатор Улановой Е. А. Наумова послала «милый, дорогой Галюше» несколько «слов памяти» о ее матери: «Мария Федоровна была единственным человеком в

театре, с которой я могла спокойно работать часами. Все комбинации экзерсиса у палки, на середине, все *adagio*, *allegro*, всё, всё было так логично построено, так музыкально, что легко ложилось на музыку, потому эти часы уроков (при всей моей нелюбви к ним) протекали для меня даже с удовольствием, так как я могла позволять себе импровизировать, что было абсолютно исключено в других условиях».

Романову отличал удивительный талант предчувствия дальнейшего физиологического развития воспитанниц, что позволяло ей составлять и точно формулировать содержание экзерсиса. Галина Сергеевна писала:

«Мама была очень строга профессионально: она требовала безупречного владения техникой танца, чистоты, выразительности, требовала в танце целомудренности, мягкости, музыкальности. Ведя урок в классе, она добивалась плавного, пластичного перехода одного движения в другое, их связанности, их музыкальной сопряженности. Так вырабатывала она у нас «кантилену» — певучесть танца, уводя нас с опасного и соблазнительного для балерины пути виртуозных эффектов ради самих эффектов, пресловутой «блистательной» техники. Во всём этом не было никакого открытия. Просто она предпочитала классическую строгость. Однако она требовала, чтобы и технически мы были вполне оснащены, чтобы никакие технические трудности не останавливали нас».

Татьяна Удаленкова отмечала, что в свои уроки Мария Федоровна часто включала упражнения для

выработки силы ног, но отдавала предпочтение координации движений рук, головы и всего корпуса как основе гармонии и естественной красоты танца. Романова «не была педантом и консерватором, она учила живому эмоциональному отношению ко всему, необходимости идти от своих ощущений, внимательно вслушиваться в музыку».

О методике Марии Федоровны можно узнать из двух тоненьких тетрадок Улановой, вложенных в конверт, на котором она аккуратно вывела: «Мамины уроки. 1948, 1949, 1950 гг.».

Несмотря на занятия у Вагановой, Галя никогда не переставала совершенствоваться под наблюдением матери: повторяла ее экзерсис и в выходные дни, и на каникулах, и в отпускное время, превращая в станок спинку кровати или держась рукой за оконную раму.

В классе Марии Федоровны Галя занималась шесть лет и практически ежедневно работала с ней дома в течение двух часов. Под материнским контролем она прошла все годы хореографического училища, когда создавался «технологический аппарат» будущей танцовщицы, выявлялось ее амплуа.

«Помню, как однажды, во время посещения дома Марии Федоровны, Уланова сказала мне тихонько, указывая на старое вольтеровское кресло: «Вот орудие моей пытки». Я сразу не понял, а Галина Сергеевна полушепотом, чтобы не услышала мама, рассказала, что когда она девочкой начала заниматься классикой, то выяснилось, что шаг у нее маловат, и для его развития мама велела ей регулярно садиться на шпагат на ручках этого самого кресла. С тех пор Галина Сергеевна сохранила неприязнь к этому ни в чем не повинному предмету обстановки. Упражнения с креслом результатов не дали, шаг у Улановой так и остался небольшим, но великий мастер хореографии смогла

преодолеть свои недостатки — вспомним знаменитый своей законченностью и выразительностью улановский арабеск», — писал в мемуарах премьер Большого театра Юрий Жданов.

«Шаг» балерины зависит от угла наклона шейки бедренной кости, который у всех людей разный. Чтобы визуально укрупнить этот пресловутый «шаг», Галина Сергеевна, по свидетельству Голубова-Потапова, «отставляла одну ногу от другой как можно дальше, она выгибала спину, и теперь этот упруго выгнутый корпус являлся одним из скульптурных, формообразующих элементов ее сценической пластики». Таким образом, Марии Федоровне удалось «сконструировать» неповторимо поэтичный, «упругий» улановский арабеск.

Романова, конечно же, составляла упражнения для Гали не на глазок, а с учетом возможностей и особенностей ее мышц, связок и остова, поэтому смогла развить технику ее прыжка, укрепила фаланги пальцев для исполнения фуэте. Она немалыми усилиями «погасила» недостатки в пропорциях тела дочери. Излишняя ширина плеч была преодолена постановкой рук ближе к шее, отчего зрительно увеличилась длина самих рук. Марии Федоровне пришлось потрудиться и над неказистыми по балетным меркам руками Гали, которым долго не давались правильные пор-де-бра^[5]: упорные занятия выработали изысканный прогиб ее округлившихся локтей. «Поставленные мамой руки всегда бывают естественные, легкие», — говорила Галина Сергеевна. Не забывала Романова и о новинках хореографического языка — акробатических трюках, медленно, но верно проникавших в балет, а потому приноравливала тренаж к «моде», чтобы авангардистские движения не застали формирующуюся танцовщицу врасплох. Уланова писала:

«Классика претерпевала десятки самых неожиданных экспериментов. «Щелкунчик», например, был до такой степени насыщен акробатикой, что Маша то и дело пользовалась «шпагатом», перевертывалась вниз головой и делала кульбиты. Шли очаровательные балеты Стравинского — «Петрушка», «Жар-птица», «Пульчинелла», и сочинялась «Танц-симфония» на музыку Бетховена, ставились «Ночь на Лысой горе» Мусоргского и «Красный вихрь» Дешеева, где в танцевальных, физкультурных и акробатических символах пытались раскрыть образ революции. Не могу сказать, что опыты эти были особенно плодотворны: акробатика не привилась к классике, хотя обогатила дуэтный танец. И это вполне закономерно. Хореография должна, очевидно, обогащаться лишь танцем. Драматизм в балетном спектакле также, по-видимому, не должен довлеть над танцем, ибо без танца нет балета, как без пения нет оперы. И я очень рада тому, что в школе нас, несмотря ни на что, учили танцевать. По-моему, это было правильно».

Поначалу, после экзерсисных мучений у ненавистной палки, всё тело пронизывала нестерпимая боль, ныли измученные приседаниями ноги. Мария Федоровна утешала «родную девочку»: «Твои мускулы еще не привыкли работать. Но это постепенно пройдет, если будешь постоянно упражняться». Со временем боль прошла, однако память о ней осталась на всю жизнь.

— Вообще я очень ленивая, — призналась Галина Сергеевна в 1936 году.

— Как же вы занимались в школе, что служило вам стимулом — или мама заставляла?

— Знаете, и то и другое.

Стимулом служило еще и рано подоспевшее творческое тщеславие, без которого не обойтись в театральной судьбе.

Уланова вспоминала:

«Прошло несколько лет, и, хотя мне было очень нелегко освоить экзерсис у палки, я уже чему-то научилась. Мне уже нравился самый ритм нашей работы, ее музыкальность, каждодневная последовательность упражнений. Я с удовольствием смотрела спектакли, но никак не представляла, что я это буду танцевать. Мне хотелось! Но при одной мысли, что я могла бы это танцевать, у меня являлся такой страх, что мне уже не хотелось даже пробовать. Потом мне хотелось идти танцевать, несмотря на волнение, хотелось на сцену».

Родители никогда не упивались «гениальностью» дочери, ибо знали, какой ценой достались ее совершенства. Да и сама балерина сознательно отгораживалась от своей уникальности. Отсюда удивлявшая многих улановская манера вместо «я» говорить «мы».

В середине 1930-х годов один из приятелей Галины Сергеевны предложил ей написать о себе.

— Воспоминания, мемуары, как вы работаете.

— О, как я работаю! Я не знаю! Никто не знает, как я работаю.

Четырнадцатого октября 1936 года Василий Макаров отметил в дневнике: «Стоя перед зеркалом, занималась... Даже вот так, в «уроке» — очень легка. Когда занимается с палкой — таковой служит спинка кровати. «Я уж расшатала ее».

Ценность «маминых уроков» Уланова утверждала каждым днем своей творческой жизни:

«Мне не удалось приготовить с мамой ни одной роли для сцены. Но ее советы и замечания всегда помогали мне в моей работе. И на каждом дебюте, даже на каждом рядовом спектакле, когда мне предстояло какое-нибудь технически замысловатое движение, мама теряла всё свое самообладание: она беспомощно втягивала голову в плечи, закрывала лицо руками и сквозь пальцы, одним глазом, смотрела на сцену.

Сознание, что в зале мама, что она сочувствует тебе всем сердцем, что она... похвалит тебя только за дело и не пропустит ни одной оплошности, которую и сама не замечаешь, всегда меня очень поддерживало и воодушевляло: лучшего помощника, учителя, друга у меня не было».

Действительно, на каждом спектакле Улановой в первых рядах партера всегда сидела Мария Федоровна, на груди которой, как правило, красовалась ее любимая крупная эмалевая брошь с цветным изображением «Галюши» в роли Одетты.

Одна из танцовщиц рассказывала:

«Однажды в Большом театре шло «Лебединое озеро». Галя танцевала с таким вдохновением, так очаровательно, что и мечтать о лучшем исполнении казалось невозможным. А Мария Федоровна волновалась, переживала, и ей казалось, что где-то она сделала не так, где-то покачнулась.

Я говорю: «Мария Федоровна, она танцует изумительно, смотрите, я плачу, да и весь зал в волнении».

«Ты что, не профессионал и не замечаешь погрешностей? — сердито ответила она мне. — Конечно, если в Москве плачут и ничего не видят, то неудивительно, что здесь можно и совсем разучиться танцевать».

И еще не окончился акт, как она ушла за кулисы. Зал буквально стонал, разрывался от оваций, а Мария Федоровна говорила о каких-то погрешностях. Галя внимательно слушала и соглашалась с ее замечаниями. Я же, как и весь зал, засмотрелась на Уланову. А вот мать Улановой, видимо, представляла себе исполнение еще более совершенное...

И мне кажется, потому-то петербургские, а затем и ленинградские балерины выделялись своей виртуозностью, поразительной отшлифованностью движений, что педагоги судили их придирчиво, строго и не позволяли ни на йоту отойти от канонов исполнения, требуя от них искать в себе и нести зрителям всю глубину чувств».

Романова никогда не аплодировала дочери, с каким бы выдающимся успехом та ни танцевала. В финале спектакля она только покачивала головой: дескать, обошлось. Ее нервное напряжение ничуть не уступало волнению самой Улановой. И всё же Мария Федоровна не смогла преодолеть в себе педагога, чтобы стать непосредственным зрителем Галиных спектаклей, за которыми наблюдала с судейским беспристрастием, сознательно отрешившись от «гармонии» исполнения и настроившись исключительно на «алгебру» движений.

«Работай! Работай! Работай!» — вот лозунг на педагогическом стяге Романовой. И Галя, пересилив всё житейски манящее, но чуждое балету, в конце концов обрела удовлетворение в «извечном» экзерсисном самоистязании.

По воспоминаниям балерины, на даче в поселке Комарово отец сам выстрогал для нее палку и укрепил в

самом удобном месте дома. Когда же Галя «заикнулась о том, что в комнатах жарко», Сергей Николаевич устроил «станок» в саду.

А. А. Белинскому посчастливилось стать свидетелем дачной репетиции Галины Сергеевны: «Мария Федоровна что-то показывала руками, что-то говорила... Уланова делала комбинацию без музыки, а я слышал эту музыку, возникающую из ее движений... Это потрясающее зрелище длилось минут пятнадцать-двадцать, я запомнил его как один из лучших спектаклей Улановой».

Впрочем, за балериной подглядывал не один Александр Аркадьевич. Внучка академика Павлова Л. В. Балмасова не раз возвращалась мыслью к экзерсисам, которые Уланова проводила и на расположенной поблизости даче Тиме и Качалова. Поклонники, затаив дыхание, сидели по кустам вокруг беседки, где Галина Сергеевна выполняла экзерсис, и зачарованно наблюдали за ней.

Танец по своей сути парадоксален, так как, оперируя телесной формой, отражает не реальную действительность, а внутреннюю жизнь человека в ее кульминационные моменты. Поэтому балерины становились символами эпох: Камарго, Тальони, Истомина, Павлова, Уланова. Разница временных и культурных контекстов не отменяет общий знаменатель безупречного технического мастерства.

Кроме того, балерина должна обладать особым чувством «самовидения» в сценическом пространстве и при исполнении каждого движения «вычерчивать» в нем точную линию. Галина Сергеевна подобным «графическим» мастерством владела безукоризненно. Работа над каждым па или жестом начиналась перед зеркалом, на этом этапе она находила безошибочное

положение рук, ног, корпуса и впоследствии в точности повторяла их на сцене.

И наконец, пластичность, изрядно пострадавшая от варварского засилья техницизма. Школа Марии Федоровны не засушила природную пластику дочери, а, напротив, развила ее в рамках строгих классических канонов.

Улановой пришлось по душе слова К. С. Станиславского: «Есть танцовщицы и драматические артисты, которые раз и навсегда выработали в себе пластику и не думают больше об этой стороне физического действия. Пластика стала их природой, свойством, второй натурой. Такие балерины и актеры не танцуют, не играют, а действуют и не могут этого делать иначе как пластично». Она продолжила мысль великого режиссера:

«Это — идеал. К нему надо стремиться всю жизнь, стремиться действительно, хотя бы в процессе той же ежедневной работы. И тогда пластика если и не станет «второй натурой», обязательно станет органичной и естественной, так как войдет «в плоть и кровь» моих привычек, моих движений на сцене».

За кулисами шутили, что если некоторым балеринам приходилось из нескольких своих некрасивых поз мучительно выбирать наименее некрасивую, то перед Галиной Сергеевной стояла задача потруднее: остановиться на самой изысканной из дюжины изысканных. Уланова, по мнению Алексея Ермолаева, «будучи красива в каждом шаге, ищет того оттенка движения, той неповторимости позы, которые делают ее непостижимо прекрасной».

Улановская пластика являла единство противоположностей: определенный, совершенной

формы жест и его зыбкий, импрессионистский посыл. «Царицей жеста» считали Айседору Дункан, искусством которой очень интересовалась юная Галя. У Марины Семеновой выпранный и статуарный жест обладал энергией натянутой тетивы. Уланова отличалась «полетным» жестом, словно обобщенным поразительной «истаивающей» линией кисти руки. Она не ограничивала свое искусство «школой», а плюсовала еще что-то, называемое «неуловимой душой».

Однажды, замученная бесконечными вопросами о природе своего танца, Галина Сергеевна откровенно призналась: «Я не знаю, что такое художественный образ в хореографическом искусстве и как он возникает». Потом всё-таки пояснила:

«Да, «радость творчества» существует и приходит к подлинным художникам после громадного труда в любой избранной и свято любимой ими области, когда они достигают поставленной себе высокой цели... Именно и только в высокой цели и ее достижении — смысл искусства. Но в те годы, когда росла и училась я, еще никому в голову не приходило говорить об этом с артистами балета. Даже выйдя из школы, мы были предоставлены самим себе и в идейном, и в творческом отношении. Дай сцене то, чему тебя учили в школе. Работай! Вот и всё наше тогдашнее несложное «кредо».

В 1925 году после шести лет «маминых уроков» Уланова как одна из лучших учениц перешла в техникум, в класс Агриппины Яковлевны Вагановой, и под ее руководством в течение трех лет с усердием шлифовала техническое мастерство. Наступала пора Галиной юности, которой предшествовал очень напряженный последний год отрочества.

Год 1924-й

Двадцать первого января 1924 года всех захлестнули слова: «Умер Ленин». Фабрики и заводы гудели в течение пяти минут. Страна погрузилась в недельный траур. Скорбели не только по усопшему вождю, но и по своей жизни, из которой десять лет были перечеркнуты мучениями войны, революции, голода, холода, братоубийственной смуты, эпидемий. 26 января Петрограду присвоили имя Ленина, а 27-го, в день погребения, чувства напоминали катарсис, очищение от пережитых страданий.

Мариинский театр не мог остаться в стороне и провел гражданскую панихиду. Явка артистов была обязательной. Траурный митинг открыли похоронным маршем из оперы Вагнера «Гибель богов». Потом слово взял уполномоченный Наркомпроса в Петрограде, старый большевик М. П. Кристи. «Этот умник начал с того, что заявил: «Товарищи, покойный Ленин не любил и не понимал искусства! Синтез его он видел в кино...» и т. д.», — вспоминал историк балета Д. И. Лешков.

Петроградский совет сформировал официальную делегацию для участия в похоронах Ильича. В группе артистов оказалась и Мария Федоровна.

Галя тщетно умоляла маму взять ее с собой в Москву. Однако Сергей Николаевич поддержал дочь: «Ей уже четырнадцать лет, и она может понять то, что произошло».

Магдалена Сизова со слов самой балерины поведала о ее переживаниях:

«...умер человек, которого Галя никогда не видела, но с именем его соединялось для нее так много, что ей казалось, будто она его знает и знала всегда...

Но никогда еще не думала и не могла себе представить Галя, что этот уход в смерть может быть

таким торжеством жизни.

Когда она увидела потоки людей, стоявших часами в лютый мороз, под вьюгой, только ради того, чтобы в последний раз взглянуть на него, когда она пережила вместе со всей многотысячной толпой потрясшие ее мгновения всеобщего молчания и неподвижности, мгновения, когда с ним прощалась вся страна, — тогда она поняла, что жизнь этого человека не кончилась и что из нее он не ушел.

Галя проходила вместе с делегацией от их театра через огромный зал; его колонны были увиты траурными лентами и зелеными ветками. Звучал где-то заглушенно и величаво, как сдержанные рыдания, оркестр. И Гале показалось, что многочисленная толпа и вместе с ней и театр, и мама, прощаясь с ним, обещали быть верными его заветам и пронести память о нем через всю жизнь. <...>

Галя... думала о том, как различны человеческие жизни и какой огромный след может оставить в целом мире одна человеческая жизнь...»

Ее поразили горящие в центре столицы костры, у которых грелись люди, стремящиеся проститься с Лениным. Похороны Ильича пропитали московскую атмосферу тяжелым, вязким смрадом суеверий. Галя дышала этим воздухом, ничего толком не понимая. И хотя разум ее мудро отложил «ленинскую мифологию» на потом, она уже тогда догадывалась, что помимо виртуозного владения своим ремеслом ей необходимо приобретать навыки революционного разговорного жанра, а лучше — учиться красноречиво молчать. В конце концов, с этой «наукой» она справилась блестяще.

Тема приспособления людей «старорежимного времени» к новым порядкам имеет ярко выраженный филологический аспект. Не случайно одной из главных забот деятелей искусства стало усвоение казуистики

советского языка. Личные бумаги балерины Е. В. Гельцер, одной из первых народных артисток РСФСР, являют яркие примеры словесной мимики. Так, в черновиках к «Заметкам о Рахманинове» Екатерина Васильевна подвергла тщательной самоцензуре каждое слово, потому только и смогла выдать пассажи типа: «Благодаря своему отрыву от жизни отчизны Сергей Васильевич недостаточно сделал для подлинно-народного танца: им могли бы быть созданы истинные шедевры на материале фольклора братских народов СССР».

Люди искусства довольно быстро приспособились к «большевистскому мирозданию». Сломить себя оказалось не слишком сложно, особенно если этот добровольно-принудительный процесс сопровождался весомым материальным поощрением.

Юная Уланова все тонкости и особенности навыков советского общежития мотала на ус.

Без сомнения, одним из главных конструктивных элементов балетного искусства для Улановой являлась безоговорочная виртуозность: «Красоту и человечность чувства героини балета можно выразить, только владея техникой. Пусть не так, чтоб уж «не думать о ней» вовсе... но хоть так, чтобы сделать всю эту технику, всю нашу «кухню» незаметной для публики».

Серьезные технические результаты радовали старательную ученицу, но высоты, некогда взятые большими мастерами балета, не давали ей покоя. Она стремилась к великому искусству, способному потрясать зрителей, и при этом панически боялась открыто обнаружить свою «дерзость». Ей бы посоветоваться с родителями, но Галя не представляла, какими словами можно выразить всё то, что ее мучило. Вдруг взрослым покажутся смешными ее терзания?

А тут еще время от времени до нее доходили злые отзывы кое-кого из старших учениц, претендовавших на

порученные ей роли. Несколько пар пристрастных глаз всегда следили за ней на репетиции. Чем успешнее проходили ее выступления, тем больше появлялось недоброжелателей, придирчиво судивших каждое ее движение. Поначалу Уланову кололи обидные слова, работа становилась не в радость, затем она нашла в себе силы призадуматься над мнением старшеклассниц. Конечно, можно было всё свалить на зависть; а если они попали в точку? Где взять силы, чтобы поверить в себя?

Спас Галю уже прорезавшийся настойчивый характер, а интуиция подсказала надежные ориентиры, без которых она не обрела бы свою творческую стезю: книги и музыка.

Галя по книгам пыталась понять секрет легендарной славы великих балетных артистов прошлого, найти «пружину» их театрального успеха.

Об Авдотье Истоминой Пушкин написал слова, ставшие смыслом, целью, паролем русского балета: «Душой исполненный полет». Да, нужно трудиться не только телом, но и душой.

Об Анне Павловой Галя много слышала дома. Правда, родители не могли объяснить, почему ее искусство переросло рамки балета. В 1924 году она выступала в США, и эхо ее триумфа долетало до Петрограда.

Но особенно охоча была Галя до музыки — бессловесной и прекрасной, как балетное искусство. Слушая мелодию, она невольно протанцовывала ее про себя, подбирая движения.

Мало того что в училище Уланову постоянно окружала музыка, так еще и бурлящая театрально-концертная жизнь Петрограда, а потом Ленинграда 1920-х годов поражала премьерами и исполнителями. Галя с наслаждением впитывала звуки опер, симфоний, балетов. Уланову буквально ошеломили две ленинградские премьеры 1923 и 1924 годов —

«Саломея» Рихарда Штрауса с невероятной чувственной Валентиной Павловской и «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера с Леонидом Собиновым. Эти представления не в последнюю очередь повлияли на улановскую образность.

Вагнера Галина Сергеевна «признала однажды и навсегда», особенно после того, как в Кировском театре поставили «Валькирию» и «Золото Рейна»: «Когда слушаешь вагнеровские хоры и вагнеровский оркестр, кажется, что небо разверзается. Всё это, однажды услышав, забыть невозможно».

Она говорила, что в музыке «привержена весьма различным композиторам»:

«Бах и Моцарт, Шопен и Вагнер, Чайковский и Мусоргский, Римский-Корсаков и Рахманинов, Григ... Наверно, этот список еще очень не полон, так как я люблю и хорошую вокальную музыку и менее серьезную музыку, если только она в своем жанре по-настоящему хороша. В Мусоргском вижу (наверно, надо сказать слышу!) я что-то от Достоевского: в композиторе тоже есть эта сложность, эта мятущаяся душа. Так мне, по крайней мере, кажется. Люблю его «Хованщину» — ее мощь и неизбывную, неодолимую русскую силу».

Ученицей первых классов Улановой посчастливилось слушать Федора Ивановича Шаляпина, в 1919–1922 годах входившего в состав дирекции ГАТОБа и являвшегося художественным руководителем Мариинки. Именно ему вместе с Луначарским удалось добиться ленинского декрета об образовании Ассоциации академических театров с сохранением за ними всего имущества. Возможно, небывалое по творческому размаху искусство гениального певца

научило Галю глубочайшей внутренней сосредоточенности при лепке сценического образа.

Уланову почитали в шаляпинской семье. Борис Федорович создал ее замечательный портрет, а Федор Федорович называл не иначе как «драгоценная Галина Сергеевна». В 1984 году, когда было организовано перезахоронение праха Ф. И. Шаляпина на Новодевичьем кладбище, она возмутилась, узнав, что власти запретили отпеть его в зале Большого театра, а церемонию прощания провели «под пластинку», не удосужившись пригласить хор. (Через 14 лет саму Уланову Большой театр проводит в последний путь тоже под фонограмму и с заочным отпеванием.)

Гале удалось побывать на многих концертах благодаря одержимому музыкой И. И. Соллертинскому. Вера Костровицкая вспоминала:

«Иван Иванович устраивал так, что все лучшие концерты назначались в выходной день балетной труппы. Это была наша общая с ним маленькая тайна. Мы забирались наверх на хоры, брали с собою коврики и усаживались прямо на полу. Если мы бывали свободны, Иван Иванович звал нас иногда и на дневные оркестровые репетиции. Пожалуй, это было еще интереснее настоящих вечерних концертов...

Остановки во время репетиции, частые повторения отдельных тактов и фраз симфоний помогали воспринимать целиком всё произведение...

В совершенно пустом зале нет никого кроме нас и Ивана Ивановича, склонившегося над партитурой в углу, за колонной... Волшебные часы, проведенные вне времени и пространства...»

Галя слушала симфонические произведения в исполнении таких выдающихся дирижеров, как Отто Клемперер, Николай Малько, Эмиль Купер. Однако самым большим музыкальным потрясением стала для нее «ленинградская серия» молодого пианиста

Владимира Горовица из двадцати выступлений в ноябре 1924-го — январе 1925 года.

Уланова вспоминала:

«Я очень люблю Шопена. Мое первое знакомство с его музыкой относится к двадцатым годам. Прошло почти тридцать лет с тех пор, как я слышала концерт Владимира Горовица, и до сих пор мне кажется, что это было совсем недавно. Замечательный пианист, прославленный своей интерпретацией романтиков и Шопена в частности, он целый вечер играл произведения своего любимого композитора. И это действительно было незабываемо.

Конечно, слушая эту дивную музыку, я тогда не думала, да и не могла думать о том, какое значение она имеет для формирования моих эстетических устремлений, для становления моей артистической индивидуальности. Но ведь дело в том, что все впечатления жизни откладываются в нашей душе, а наиболее сильные, яркие, красивые бессознательно, подспудно влияют на становление того, что мы называем артистизмом, нашим «художническим я».

Шопен, несомненно, обогатил меня как человека и балерину. Он был одним из первых композиторов, музыку которого мне посчастливилось воплощать в танце».

В 1924 году в сердце Гали зазвучала мелодия, которую никто не может переложить на ноты: первая любовь, робкое, стесненное неопытностью и чистотой чувство. Уланова расцветала исключительно в мире искусства и любви, тоже казавшейся ей искусством.

Летом Галю для поправки здоровья и «прибавки в весе» отправляли в поселок Лахта на берегу Финского залива, где в небольшом доме под стройными пахучими соснами жила ее бабушка. В жаркие дни читать было лень, и она часами наблюдала за планирующими над водой блестящими стрекозами или хлопчущими вокруг цветов пестрыми бабочками. Валялась на коврике под деревом, лежала в гамаке — и наслаждалась звуками кипучей жизни. Заоблачные мечты и фантазии роились в ее голове...

О том, что произошло с ней, Уланова подробно написала Николаю Радлову 14 апреля 1939 года:

«Сейчас нахожусь в доме отдыха на Лахте... К несчастью, погода нам изменила, и с утра страшный ветер и снег, но я, несмотря на это, после утреннего завтрака пошла посмотреть свои старые места. Я пять лет жила на Лахте с бабушкой в ее доме, так что у меня сохранилось много воспоминаний, очень теплых и трогательных. Мне было в то время тринадцать, четырнадцать лет, и я в первый раз была увлечена одним молодым человеком, отец которого имел свой дом тут же, на Лахте. Я помню, как каждый день я проходила мимо этого дома, заглядывала через забор и наблюдала, что происходит внутри сада. Если видела его, то старалась спрятаться сама, чтобы он меня не видел. Я не была знакома с этим домом, зимой это как-то забывалось, а летом опять я встречала где-нибудь на пляже или в лесу, и так это продолжалось три лета. Потом я забыла, и вот теперь я пошла посмотреть на этот дом и вспомнить свои ребяческие воспоминания. Увидя этот дом, мне стало так больно и тоскливо, потому что вид его

настолько жалкий и нестерпимый, что трудно себе представить этот чистый новый дом с чудным садом, который мне был когда-то недоступен. Остались остатки забора, несколько деревьев и однобокий, вросший в землю дом. Я постояла около него, вспомнила мои прочие посещения и очень грустная ушла обратно...»

В июле Сергей Николаевич заехал за дочерью в Лахту, чтобы отправиться с ней к Черному морю.

Впервые увидев «радостный и ликующий» Крым в июле 1924 года, она полюбила его на всю жизнь. Летней порой следующих десяти лет они с отцом изъездили всё черноморское побережье от Феодосии до Севастополя.

Л. А. Спокойская писала Улановой в мае 1969 года: «На днях я слушала по радио Ваше интервью на тему «Начало пути» и живо вспомнила Вас девочкой на берегу моря в Отузах, где Вы отдыхали в маленьком домике и каждое утро выбегали в халатике на утреннее купанье».

Место, выбранное Улановым для оздоровления дочери, уникально. Уютная долина между южнобережными Судаком и Феодосией заканчивается небольшим морским заливом, на берегу которого примостился Нижний Отуз — тихий поселок, ныне называемый Курортное.

До Феодосии Улановы ехали поездом, а оттуда добирались чем придется, чаще всего на телеге-«линейке», сидя спина к спине и подсакивая на ухабах. Жили по-спартански, безбыт-но, зато с романтическим размахом: лечебный воздух, обширный роскошный парк, изумительный пляж в нескольких метрах от арендованного домика, благоустроенная набережная, утопающая в розах.

Жаркая галька покалывала ступни. Пропитанная соленой морской водой кожа наливалась мускатным зноем. Жгучие лучи солнца выбеливали русые волосы.

Однако больше всего Гале полюбилась соседняя Коктебельская долина с сердоликовыми и халцедоновыми россыпями на пляже. Насупленная кряжистость гор, неугомонное море, беспечный ветер навевали тревожные и сладостные ощущения чего-то ужасно древнего, забытого и ждущего своего часа. Напоенный полынью и лавандой воздух звал куда-то за отлогие холмы, за острые горные уступы, за облака, за звезды... Умолкни, слово, когда трепещет юная душа.

Каждый день отправлялась она с отцом в дальние путешествия, чтобы залюбоваться причудливой красотой Кара-Дага или удивиться форме горы Сюрюк-Кая:

— Смотри, папа, она похожа на высокую набегающую волну, которую волшебник остановил на последнем рывке, и она застыла, словно каменный великан.

Через много лет, уже перестав танцевать, Уланова проводила летние отпуска в облюбованном в детстве Коктебеле, где занимала один из лучших номеров в Доме творчества писателей. Оттуда она слала Ю. А. Завадскому редкие, но «такие веселые, жизнерадостные, добрые письма», что всё у нее «хорошо — и может быть, даже прекрасно».

Третьего августа 1973 года Юрий Александрович писал из дома отдыха «Суханово»:

«Галюша!.. Совсем не представляю — как там устроена жизнь... Напиши — опиши — у тебя это получалось — в двух словах — и сразу я представляю себе, что и как.

Вообще-то Коктебель я знаю только по рисункам (акварелям) М. Волошина и по картинам Богаевского — вероятно, в них он несколько стилизован —

величественный и какой-то торжественно-доисторический — будто безжизненный, никем не населенный, неправдоподобный.

Ну, а сейчас он, верю, многолюден и оживлен. — Кроме дачи Волошина есть большие, обычные дома?

А как с зеленью? — в тех картинах она сумрачна и декоративна...»

Как раз в те августовские дни 1973 года Уланова оставила автограф в тетради под названием «Коктебелиана», которую в течение нескольких лет составлял житель этого заповедного крымского уголка Владимир Петрович Купченко, один из создателей Дома-музея М. А. Волошина:

«Я «коктебелец» с давних времен.

Еще училась в балетной школе, когда папа решил привезти меня на отдых в Коктебель, чтобы укрепить здоровье купаньем, горячим песком, воздухом, в котором степь и море — воедино. Было это в 1929 году^[6].

Неотразимость, неповторимость Коктебеля тех времен навсегда осталась в памяти. Безлюдность, тишина, дом Волошина, еще всего несколько дач.

Что помню я отчетливо?

Большую фигуру Волошина, седину его волос, значительность лица, русскую рубаху, похожую на тогу, брюки, подкрученные до икр ноги, сандалии, вроде как римские, большая палка в руках... Взрослые объясняли мне, что это знаменитый поэт и художник, к которому приезжает множество интересных людей...

Помню я стройных, загорелых всадников на лошадях, которые скакали по степи и в горах... Среди них были и женщины, которые поражали меня своею смелостью, удалью, залихватской

веселостью, радостными выкриками. По складу характера была я девочкой тихой, замкнутой, сосредоточенной. Может быть, именно поэтому так запомнились мне люди иного склада, которых наблюдала я в Коктебеле того времени.

Потом много лет подряд я отдыхала на чудесном озере Селигер. Те места мало похожи на коктебельские, но простор, ширь и непринужденность общения людей с природой там, на Селигере, в чем-то перекликались для меня с Коктебелем.

Сегодняшний Коктебель иной. Но остались те же очертания гор, бухт, та же переменчивость красок моря... А главное — дом Волошина как символ нашей незабываемой молодости, всего хорошего в людях».

В последние дни лета 1924 года Сергей Николаевич с дочерью вернулся в Ленинград. Галю, замороженную Черным морем и крымским «краем прелестным», не сразу озадачила новость об окончании танцевальной карьеры Марии Федоровны. Потом она взгрустнула, что больше не будет выступать на одной сцене с мамой.

Повзрослевшей за каникулы девочке казалось, что солнце, воздух, море добавили ей сил, необходимых для напряженной работы в шестом классе училища. Пройдет четыре года, и очередной отдых в Крыму поможет Гале справиться с изматывающей подготовкой к выпускному спектаклю.

И еще одно, очень личное, взволновало юную Уланову. В Отузе она впервые ощутила свою расцветающую женственность. Как знать, может, то самое чувство балерина перенесла в роль Джульетты, когда в сцене с кормилицей, нечаянно прикоснувшись к своей девичьей груди, мгновенно укрощала ставшую неуместной детскую резвость.

1924 год не раз печалил труппу Мариинского театра. Получив возможность уехать на гастроли за границу, остались там навсегда прима Ольга Спесивцева и находившиеся в начале балетной карьеры талантливые Александра Данилова, Тамара Жевержеева и Георгий Баланчивадзе.

А вечером 16 июня разыгралась настоящая трагедия — утонула двадцатилетняя Лидочка Иванова. В театре она выступала третий сезон, техникой не блистала, до главных ролей еще не доросла, однако ее участие в небольших вариациях свидетельствовало о недюжинных способностях.

Лида много читала, любила живопись, к пользе своего искусства знакомилась со всеми художественными новинками. Часто и охотно принимала дома писателей, поэтов, драматических артистов, вела переписку с Михаилом Зощенко, беседовала с Михаилом Чеховым, была одной из любимых моделей художницы Зинаиды Серебряковой. Анна Ахматова считала Иванову «самым большим чудом петербургского балета» и хранила ее портрет «как нечто очень дорогое».

И вдруг ее не стало — канула в море... Многие не верили в случайность этой смерти. По городу ползли слухи. В доме Улановых тоже обсуждали всколыхнувшее весь Ленинград событие. Мария Федоровна слышала от Волынского, что из-за зависти к Ивановой ее убийство спланировала Спесивцева и осуществила с помощью своего любовника. (Оставленный Ольгой критик таким наветом мстил бывшей возлюбленной.) Во всех разговорах о «смутных и поразительных обстоятельствах нелепой гибели» скользил намек на НКВД. Видимо, танцовщица много знала, и органам не хотелось выпускать ее на первые в жизни заграничные гастроли. Да, правы родители:

лучше держаться подальше от этих ловких, вкрадчивых, коварных «людей в штатском».

Танец Лиды остался в памяти Улановой. Каждое ее па, пусть даже несовершенное, казалось художественно обобщенным. Галю поразили слова, которые Иванова накануне смерти написала на своем фото: «Мне хотелось бы иногда быть одним из тех звуков, которые создавал Чайковский, чтобы, прозвучав мягко и грустно, раствориться в вечерней мгле». Да, надо учиться, развиваться, ведь только просвещенный талант интересен, только он способен подарить миру чудо творческого преображения.

Глава третья

ЮНОСТЬ. ЛЕНИНГРАД

1925-1928

Год 1925-й

1924/25 учебный год Галя начала обновленной. Морская соль еще не смылась с ее кожи, сердце стучало в унисон первой любви. Если душа девушки мгновенно откликнулась на всё испытанное, то уму нужно было время для осознания перемен.

Ей стало интересно заниматься, а трудности перестали пугать. В школе и театре происходило много замечательного. Спектакли и уроки заполняли жизнь радостями и волнениями.

Ближе к зиме она станцевала на школьной сцене одну из вариаций в прелестном балете «Тщетная предосторожность». Театральный критик Юрий Бродерсен отметил в «скромном спектакле, устроенном без шумихи и рекламы... несколько заметных величин, которых при благоприятных условиях ждет незаурядная будущность», и упомянул Уланову.

Галю вдохновил переход из школы в техникум, куда брали далеко не всех. Она чувствовала в себе неведомые ранее силы. Наступила пора юности, когда сама себе в новинку, когда надеешься на счастье.

В 1925 году Улановы решились на перемену житейской декорации и переехали в дом 13 на углу улиц Гоголя (Малой Морской) и Комиссаровской

(Гороховой). Когда-то в этом здании, построенном почти век назад, жил И. С. Тургенев, а в ресторане «Вена» в завсегдадаях числились Горький, Блок, Шаляпин. В середине 1920-х соседом балетной семьи оказался знаменитый красный командир Василий Блюхер.

Улановы разместились на втором этаже, в большой квартире, которую Юрий Жданов описывал как «типичную ленинградскую, просторную, темноватую, мрачноватую». Именно в этих стенах тридцатью двумя годами ранее скончался Чайковский. Позднее Галина Сергеевна не раз напоминала своим знакомым об этом «совпадении».

Поначалу комната Гали находилась прямо над входом в подъезд. Затем, после уплотнений, она заняла соседнюю. Дальнейшая «утрамбовка» переместила Галя в большую угловую комнату в четыре окна с эркером, из которого, по ее утверждению, был виден Невский.

Как вспоминала Лидия Евментьева, ученицы Марии Федоровны, вдоволь налагомившись пирожными в Гостином Дворе, хватали извозчика и катили к своему педагогу, которого между собой называли Марфой. Туда их влекли особое театральное гостеприимство и «профессиональная» атмосфера. Сергей Николаевич собственной персоной встречал девочек и провожал в комнату Гали — настоящий зал с палкой для экзерсиса, огромным зеркалом напротив и пианино у стены.

От дома на улице Гоголя добираться и до театра, и до училища было куда ближе, чем со старой квартиры. Переезд совершился еще и ради большого зала со станком: он был необходим Марии Федоровне для частных уроков и занятий с дочерью, особенно после того, как ее выбрала в свой класс Ваганова. Поначалу Галя мало работала дома, за что постоянно выслушивала материнские упреки: «Будешь жалеть, что

не пользуешься такой возможностью. Ты должна заниматься, должна не лениться».

Высокий штиль, которым принято изъясняться об искусстве и жизни Улановой, парализует трезвую оценку ее «жизни в искусстве». Федор Лопухов говорил: «Миф родился, а в лучах славы Улановой померкли все».

«Легендарность» есть продукт славы, когда житейские «низкие истины» в лучшем случае дозируются, а чаще всего игнорируются ради «возвышающего обмана». На творческий путь проецируются постулаты мифа, сказка становится былью. Это происходит по молчаливому согласию сторон — скажем, танцовщицы и власти. Злые языки говорили, что Галину Сергеевну пожизненно назначили главной балериной Советского Союза. Правда, в данном случае «кадровая политика» сработала точно: гений Улановой тянул и на миф, и на легенду, и на сказку. Хотя, как выяснилось, правда о «бытовой» Галине Сергеевне тоже не выглядит «сором».

Балерина в конце жизни собиралась открыться миру. До какого предела? Скорее всего, она и сама не знала. Американское издательство, выпустившее в 1924 году воспоминания Станиславского, заказало ей мемуары. Она выбрала для их записи А. А. Белинского. Тот, польщенный оказанной честью, спросил, почему Галина Сергеевна предпочла его, а не своего постоянного биографа Львова-Анохина. «Тебя я совсем не стесняюсь, — последовал ответ, — да и знаешь ты про меня больше, чем я сама, а если не знаешь, то придумай. И Бог с тобой. Про меня ты плохо не выдумай. Совесть не позволит!»

Уланова любила апеллировать к именам Станиславского и Ермоловой, Шаляпина и Комиссаржевской, Тальони и Павловой. Чувствовала потребность постичь их созидательную художественность. В конце концов она этого добилась,

ибо еще в ученическую пору поняла: вершины искусства покоряются только тем, кто умеет подняться над ремеслом, а для этого надо сознательно вникать во всё в жизни и профессии, дать этому «всему» волю мучить и терзать себя.

В 1925 году, когда Галя перешла в класс Вагановой, ее сердце и душа спонтанно искали мощные, беспокойные художественные образы. Она зачитывалась классиками и долго не могла отойти от опьянения особой красотой, трепетным надломом и мучительной любовью их героев. По наводке Соллертинского бегала слушать Есенина. Всего один квартал отделял ее дом от гостиницы «Англетер», где 28 декабря погиб поэт...

Юная Уланова сосредоточивалась на устранении угловатости, на выработке умения сохранять покой во время изматывающих занятий и репетиций, когда от физического напряжения заходило сердце. Цепко схваченное эмоциональное состояние она хранила «до востребования».

В 1950-х Галина Сергеевна, застав начинающую балерину Большого театра Марину Кондратьеву в минуту сильнейшего личного переживания, сказала: «Послушай меня, и тебе станет намного легче. У тебя впереди очень много интересных спектаклей. Попробуй уже сейчас, что бы с тобой ни случилось в жизни, не проходить мимо этих моментов, оставляй их, переноси их на сцену, чтобы ты могла в любой роли использовать естественное свое состояние. И чем это будет естественнее на сцене, тем зрителю будет более понятна твоя роль».

Формирование мастерства Улановой можно сравнить с огранкой алмаза. (Кстати, ее имя присвоено добытому в 1998 году уникальному якутскому алмазу в 164,7 карата.) Галина Сергеевна по-женски была

неравнодушна к красоте драгоценностей, но не интересовалась их стоимостью. Однако подлинным сокровищем балерина признавала те краткие мгновения, когда «чистое и честное» отношение к своему труду, «неустанное профессиональное самоусовершенствование» одаривали ее пониманием, что «сделанное сегодня было сделано правильно, хорошо»:

«Сознание, что твой труд принес радость людям, и есть лучшая награда за все муки бесконечной репетиционной работы, за тренинг и муштру ежедневных занятий, за все бесчисленные и часто бесплодные эксперименты, искания, пробы при подготовке каждой новой роли, каждого нового спектакля, каждого возобновления старого балета».

Федор Лопухов отметил: «Ученица Уланова... всегда танцевала, словно не замечая окружающих, как будто бы для себя самой, сосредоточенно погруженная в свой особый духовный мир». Вера Красовская свидетельствовала: «Зрители школьных спектаклей ее сразу узнали: танец светел, плавен, легок. В его сосредоточенности своя гармония, свой задумчиво тихий мир. Огорчавшая прежде сдержанность обернулась здесь поэтически многомерной загадкой».

Особенно же интересно свидетельство Семена Розенфельда: «Галина Уланова как артистка в школе почти не раскрылась, точно она нарочито, до поры до времени, скрывала свой подлинный талант... Может быть, ее большое дарование, самый масштаб ее таланта не находили достаточного простора на маленькой школьной сцене; может быть, юная артистическая скромность сдерживала ее; но так или иначе — только с выходом на большую сцену, сразу же на выпускном

спектакле, она вдруг вспыхнула огнем такого таланта, раскрыла такое богатство внутреннего содержания, которые безошибочно говорили о художественной индивидуальности, подлинной артистической силе».

Двенадцатого апреля в обветшалом спектакле «Ручей» Делиба выпустилась Марина Семенова. Она выдала такой блистательный результат «вагановской школы», что все ахнули. Уланова в тот памятный вечер была немного причастна к триумфу Марины, станцевав одну из бабочек.

Семенова явилась для Агриппины Яковлевны точкой отсчета ее выдающейся преподавательской карьеры. Уланова трезво оценила альянс подопечной и наставницы: «Великой ученицей Вагановой была Марина. Всё, что все мы делаем, это ее пример. Где тут Ваганова, где гений Марины — я не знаю и знать не хочу».

Гордый танец Семеновой, отринувшей кокетливую манерность и бессмысленную улыбчивость, упразднил настоятельные попытки новой власти сдать старый балет в архив. Юная артистка со зрелой хваткой приступила к своей миссии: ни на йоту не нарушив традиционный язык классических па, она переосмыслила старый репертуар. Благодаря ее таланту спектакли бывшего императорского балета поменяли «классовую принадлежность» и влились в бодрые ряды «правильных» произведений революционной эпохи.

Театровед Виктор Ивинг точно подметил, что «Семенова принадлежит к числу тех артисток, чье дарование сложилось уже после революции», и ее «ясное, общепонятное и простое» искусство отвечало культурной политике партии. Остальным балетным силам надлежало следовать «идеологическому образцу».

И всё же, писал А. А. Гвоздев, «ее танец — завершение и вместе с тем возрождение лучших, но очень старых традиций. Он не указывает на будущее, не раскрывает путей к новым исканиям, не сулит воплощения современности». Пытливый ум молоденькой Улановой интуитивно отстранялся от волевых героинь Семеновой. Марина казалась волшебницей прежней хореографии, Галя — напротив, богиней зарождающегося балетного направления.

Увидев в конце 1930 года Семенову в «Баядерке», Галина Сергеевна написала:

«Она поразила меня как никогда прежде. Она заставила меня как-то необыкновенно сознательно воспринять балет. Я «вдруг» увидела балерину в расцвете физических, духовных, артистических сил. Этот спектакль как бы демонстрировал материализованный идеал балерины. В ее исполнении не было ничего лишнего, только необходимое, только то, что должно быть. Всё ее тело было наполнено музыкой. Необыкновенно красивые линии, пропорции фигуры, логика внутреннего развития образа — всё шло «от тела», еще в школе очень правильно поставленного под руководством А. Я. Вагановой».

В ленинградском доме Улановой почетное место занимала фотография Марины Тимофеевны. Она рассказывала, как однажды в 1930-х годах во время экзерсиса открылась дверь и вошла Семенова; Ваганова и все присутствующие в классе замерли — появилось «божество».

В начале 1990-х годов Семенова, встретив в театре Уланову, сказала:

— Галя, у меня дома висят только три портрета: твой, мой и Тальони.

— И достаточно! — последовал невозмутимый ответ.

Действительно, в квартире Семеновой красовалась картина, запечатлевшая Уланову в роли Одетты. «Галюшка не захотела покупать этот портрет у художника. Не понравился. А я приобрела», — лилейным голосом поясняла Марина Тимофеевна.

После переезда в Москву Галина Сергеевна уже не считала нужным украшать свое жилище семеновским изображением, хотя для литографии Марии Тальони и на новых стенах нашлось место.

В 1954 году Юрий Завадский записал:

«Дома: после спектакля — обмотки на ногах...

Ни кровинки.

Что нужно? — Ничего.

Никогда не довольна полностью.

Неожиданно: «Марина — почти у нее гениальное тело. У нее всё от Бога. Я взяла трудом. Ей всё давалось легко».

Труд. Пока не добьется — ну, еще раз».

Карьере Семеновой вредили эта легкость и врожденная импульсивность. Она постоянно впадала в крайности: переживала то эмоциональное горение, то полную апатию. Галя видела, что при неуравновешенной натуре техника никуда не приведет и Марина останется легендой конца 1920-х. Уланова искала свой путь.

В начале учебного 1925 года Галя в белоснежной накрахмаленной тунике с благоговением переступила порог огромного «взрослого» репетиционного зала, где Агриппина Яковлевна утром вела «класс усовершенствования», а вечером готовила партии с артистками театра. В помещении, опоясанном балконом, был выстрадан практически весь репертуар императорского балета. Великую традицию теперь

предстояло продолжать им, детям революционной эпохи. Стоящий в центре балкона бюст Петипа ревностно наблюдал за соблюдением своего завета: «Простота и естественность приемов — вот чего неизменно должны требовать от танца разум и здравый смысл».

Надя Праулина, Валя Воробьева и Нина Водова обещали стать крепкими профессионалками балетного театра. От Гали Улановой и Тани Вечесловой, в шутку прозванных «онегинскими героинями», ожидали откровений.

Техникум

К Вагановой Галя поступила на два курса, однако ей пришлось учиться дополнительный год из-за прошедшей в 1927 году реорганизации Государственного академического балетного училища в хореографический техникум.

«Агриппина Яковлевна, отбирая лучших из окончивших средние классы, взяла Вечеслову и меня к себе, — вспоминала Уланова. — Нам посчастливилось, потому что в нашем классе было всего пять человек, и заниматься два года впятером было, конечно, блаженством».

Позднее, уже став прославленной балериной, Галина Сергеевна оправдывала этот «отбор лучших»:

«Она его завоевала своим трудом. К тому же у нее в классе занимались не только те, кто мог потом выйти в ведущие балерины. Агриппина Яковлевна, как я думаю, брала тех, кто чем-то, своей индивидуальностью оказывался интересен ей. А интересным, как известно, можно быть не только в главной партии. Но где

бы что бы ни танцевали вагановские воспитанницы, их сразу отличишь: все прекрасно обучены, у всех — высокая культура танца. Вот что главное».

Уланова не забывала прибавить: «Не одна-единственная в Ленинграде Ваганова. Там все отличные педагоги. Их усилиями и создается слава русского балета, когда у всех — от главных до неглавных — есть вот эта танцевальная культура». Тем самым она вторила словам М. Ф. Романовой: «Наша балетная педагогика отличается от прежней не только тем, что у нас есть такие замечательные преподаватели танца, как А. Я. Ваганова... Наша школа сильна и тем, что каждому танцевальному движению мы стараемся дать точное объяснение».

По мнению Улановой, вагановской школе удалось «объединить всё лучшее, что было достигнуто русскими артистами и педагогами XIX–XX веков — Иогансоном, Петипа, Фокиным, Павловой, Легатом, Преображенской». Агриппина Яковлевна в течение двадцати лет записывала все уроки Николая Легата, единственная систематизировала их и создала серьезную науку, став первым профессором в своей области. Уланова подытожила:

«Заслуга Вагановой не только в том, что она выпустила столько-то хороших танцовщиц. Она — не просто педагог, а ученый-исследователь, проанализировала методы своих знаменитых предшественников, выбрала лучшее из них, развила это лучшее сама, прибавила сюда знание анатомии и создала целую стройную систему обучения классическому танцу, которой стал пользоваться весь мир. А мы были одни из первых, кто на себе это испытал».

Агриппина Яковлевна не исполнила ни одной партии, взволновавшей зрительный зал, хотя и блистала неизменно безупречной техникой. Рассудочность танцовщицы всегда брала верх над непосредственной эмоциональностью, зато сослужила ей добрую службу на педагогическом поприще. Лучших своих учениц она выпускала сразу на балеринское амплуа.

Тем не менее в 1936 году Уланова с жаром подхватила «сомнение» одного своего собеседника относительно Вагановой как создательницы лучших исполнителей: «Ведь оказывается, что Ваганова со всеми занимается только последние два года, и когда выпускает — дает марку своих учениц... Большинство «вагановских учениц» по шесть лет учились у кого-то другого и только по два года у Вагановой».

Подобного рода разговоры расстраивали Агриппину Яковлевну: «Жаль, что забыли, какие физические данные были у этих учениц и сколько эти ученицы стоили мне сил и работы, прежде чем они получили возможность занять то или иное положение!» Впрочем, из-за обид она никогда не становилась «в третью позицию», не позволяла своему сильному характеру взять верх над своей доброй душой, так как знала, что ее работа позволяет многим ученицам не зарывать в землю свой талант. Мудрость Вагановой зиждилась на лишенном самодовольства творческом достоинстве. Это позволяло ей беспощадно выпалывать нарциссизм в школьном цветнике.

В улановском мифотворчестве болезненная «вагановская тема» теряла остроту по мере возрастания славы и педагога, и ее подопечной. 16 мая 1938 года после спектакля, посвященного десятилетию творческой деятельности Улановой, Агриппина Яковлевна писала: «Милая Галя, благодарю за цветы и

радуюсь, что моя работа смогла принести пользу моей ученице. Желая дальнейших успехов». Через десять лет ее тон изменился: «Дорогую юбиляршу Галюшу поздравляю и желаю еще много, много лет украшать своим талантом дорогое искусство». Ваганова уже с гордостью подчеркивала свою причастность к блистательной карьере воспитанницы, накинув годик своему наставничеству: «Г. Уланова — тонкая, хрупкая, неземное создание, осталась и до сегодняшнего дня такой же, какой оканчивала школу. Она училась у меня последние четыре года и десять лет после окончания ее продолжала заниматься у меня, постоянно совершенствуя свой талант».

Незадолго до смерти Галина Сергеевна говорила с раздражением: «Класс усовершенствования весь строился для Дудинской, которую Ваганова заслуженно обожала. Я и Таня были вроде ни при чем».

Сказать по чести, Уланова считала своей учительницей Марию Федоровну. Став балериной Кировского театра, партии разучивала сама, на уроки Агриппины Яковлевны ходила исключительно «для тренировки». В 1930-е годы в разговорах с друзьями она подчеркивала, что предпочитает мамин класс, отдавая должное тому, что взяла у Вагановой, — постановке корпуса, технике, точности и завершенности движений.

А. А. Белинский, кажется, первым решился написать: «Из песни слова не выкинешь, и я считаю себя вправе назвать имя выдающегося человека, о котором Галина Сергеевна не сказала ничего хорошего. Речь идет об Агриппине Яковлевне Вагановой. Конечно, здесь имела место обида за обожаемую мать Марию Федоровну Романову, которую Уланова считала своим первым и главным педагогом, но сразу вслед за этим назывался Асаф Мессерер, в классе которого Уланова

занималась уже в Большом, а предвоенные годы в Ленинграде вроде бы не упоминались».

Действительно, ленинградский период балерина буквально вытравила из своих воспоминаний, оставив только эпизоды, необходимые для логической непрерывности жизнеописания, которые, впрочем, тоже тщательно «прополола». Многие в улановской судьбе 1920—1930-х годов подверглось «проклятию памяти». И работа с Вагановой — не исключение.

Общение с педагогом Уланова начала не с чистого листа. Дома она не раз слышала разговоры о «деятельной Груне», которая любила влетать на «чужие» уроки характерного танца, пантомимы, поддержки, чтобы понаблюдать за «своими девочками», дать им «дельные советы», а иногда и высмеять карикатурным показом. За острым словом Ваганова в карман не лезла, меткими «фигурами речи» сыпала как из рога изобилия. Расхлябанность она презирала. Каждой опоздавшей, независимо от обстоятельств, приказывала, даже не обернувшись: «За дверь!»

Предлагаемую комбинацию движений Ваганова не повторяла дважды. Показы ее, сопровождаемые доходчивым объяснением нового па, отличались безупречностью. Ученице, не успевшей схватить задание на лету, она вкрадчиво говорила: «Ты врешь, милая. Отойди, поучись наглядно, а то ты мешаешь». Этого тихого, язвительного тона воспитанницы очень боялись, поэтому внимание в классе было стопроцентным, разговоры даже шепотом категорически запрещались, а отдача выходила «стахановской».

Ваганова не церемонилась с юными воспитанницами. Но те прощали ей обиды, понимая, что колкие сравнения, подчас сгущающие краски слова точно укажут на их недостатки. Любая ее похвала

заканчивалась разбором изъянов как в технике, так и в «выражении эмоций». Причем свои замечания педагог никогда не откладывала на потом, чтобы недочеты «не застоялись». Она была очень изобретательна по части прививок суровой дисциплины на уроке, видя в том «начало воспитания ответственности».

Ярчайшая личность Вагановой выламывалась даже из экстравагантной балетной среды и давала поводы для самых различных разговоров. По углам шептались, что она «любит портить девушек». Когда Марина Семенова вышла замуж за премьеру балетной труппы 33-летнего Виктора Семенова, «молодой» сразу ощутил влияние Агриппины Яковлевны на свою юную жену. К личным мотивам прибавилось профессиональное соперничество. Вскоре Виктор Александрович возненавидел «Грушу».

Но это дела семейные, а Галя, к счастью, не с улицы была зачислена в училище, поэтому родители постарались оградить ее от «женских» советов, которые Ваганова любила давать своим ученицам. Их куда больше интересовали вопросы профессионального роста дочери. Сможет ли замкнутая сублильная девочка сработаться с требовательным, язвительным педагогом? Они напутствовали Гаю пожеланием терпения и призывом серьезно обдумывать каждое задание педагога.

Ровно в девять часов утра Ваганова стремительной походкой вошла в зал, где новые ученицы, заблаговременно полив пол из лейки, робко заняли места у балетного станка. Через полвека во время съемок фильма «Мир Улановой» Галина Сергеевна быстро нашла знакомую палку: «Это — мой давний станок, где я когда-то девочкой стояла, я его узнала по выщербине».

Увидев педагога, девочки сделали глубокий реверанс. Та в ответ кивнула головой, и началась очень сложная, максимально напряженная творческая работа. Ваганова всегда заранее готовилась к уроку, продумывая его в деталях, при ученицах не позволяла себе никаких «озарений», даже простейшее «физическое действие» разбирала на *что* и *как*, «Иногда она заставляла нас записывать на французском языке комбинации уроков. Но этого было мало. Нам приходилось зарисовывать позы, которые она задавала», — вспоминала Вечеслова. Эти «художества» ученицы называли «вспомогателями».

Агриппина Яковлевна превращала сложную рутинную работу в созидательный процесс, приохочивавший ее воспитанниц к поиску выразительного рисунка самых разнообразных движений. Им не терпелось, преодолев один этап экзерсиса, вступить в борьбу с новыми трудностями. Педагог советовала ученицам не только беречь полученный от нее творческий «капитал», но и наживать с него проценты. На протяжении всей артистической карьеры отдача от вдумчиво постигнутых вагановских приемов была колоссальной. Однако и жертвы приносились немалые: классический танец диктовал воспитанницам жизненный уклад и ритм.

«Для того чтобы свободно заниматься в классе Агриппины Яковлевны, нужно знать и хорошо усвоить ее систему преподавания. «С наскока» в этом классе работать нельзя», — отмечала Галина Сергеевна. Она откровенно признавалась:

«Мне у Вагановой было трудно. Она давала экзерсис у станка, потом на середине зала... Агриппина Яковлевна с начала до конца вела урок в таком быстром темпе, что ученик сразу

терялся, не мог быстро ориентироваться и поспевать за движениями и комбинациями. Артисты не ее школы вообще никак не могли поспеть за нашими темпами. Только освоив вагановскую методику, возможно выдержать такое. Благодаря таким темпам ее уроки вырабатывали большую выносливость...

Техника и виртуозность вагановского класса достигаются только путем упорного труда и огромного напряжения. Только здесь, в этом классе, вырабатывается такая устойчивость и владение своим телом, что труднейшее рас в быстром темпе кажется зрителю совсем нетрудным. А на самом деле эта «легкость» таит в себе огромный труд и технику, накопленную не одним годом упорных систематических занятий... Ваганова открывала нам такие приемы, такие секреты, которые позволяли без большого напряжения одолеть трудные движения, сделать их удобными.

Агриппина Яковлевна заставляла много трудиться в зале, никому не позволялось хоть чуточку полениться. И действительно, на нашей памяти нет уроков, где мы «валяли» бы, занимались небрежно, вполсилы. Лентяев Агриппина Яковлевна выявляла тотчас же, и плохо таким приходилось.

Я боялась ее остроумных, а оттого еще более колких замечаний. И даже когда у меня что-то болело или я сильно уставала, старалась скрыть это, только бы не получить замечания.

Из-за своей слабости, частых головокружений я уставала быстрее других. Класс Вагановой развил во мне силу воли и выносливость. Быть может, Агриппина Яковлевна — большой педагог, большой

психолог, — зная мою скованность, немного и щадила меня. А то закроюсь еще глубже в свою скорлупу, тогда от меня вообще никакого толка не добьешься. Кроме того, нас так воспитывали, что замечания, сделанные другому, мы примеряли и на себя. Не было гонора: это у других плохо, а у меня хорошо.

Признаюсь, что по своему характеру, по складу своих природных данных я не близка Вагановой. Но в том-то и высочайший профессионализм педагога, что она, как говорится, не стригла всех под одну гребенку, а умела выявить и развить лучшие индивидуальные качества своих учениц. Агриппина-то Яковлевна прекрасно видела, какова я, на что гожусь, не гожусь. Но ей как настоящему педагогу-воспитателю, наверное, показалось интересным поработать, грубо говоря, с не близким ей «материалом».

Ваганова получила счастливую возможность доказать правоту своей методики на, казалось бы, сопротивлявшемся улановском «материале». Ей доставляло удовольствие постепенно превращать ординарную, блеклую внешность ученицы в привлекательный, интересный, эффектный сценический образ.

Ваганова всегда отдавала предпочтение не таланту учениц, а их одержимости балетом. Галя же не просто осваивала технику танца, но и настойчиво самосовершенствовалась. В ней разгорался огонь фанатичной любви к будущей профессии.

«Работай, работай над собой, иначе будешь полудилетантом или полупрофессионалом, — командовала Агриппина Яковлевна. — То, чего не сделаешь в школе, никогда не наверстаешь в театре».

И Уланова, как могла, преодолевала свою природную вялость. Балерина считала:

«Никогда, ни во второй, ни в десятый год моей работы под руководством Вагановой, я не занималась с таким рвением, с такой максимальной напряженностью, как в этот первый, ставший для меня решающим год».

Боясь обвинений в расхлябанности, Галя научилась скрывать свои мелкие травмы, случавшиеся, как ей казалось, от постоянного стресса. Она демонстрировала удивительное терпение и трудолюбие. Ее старание изредка поощрялось Вагановой — скупыми, но тем более желанными похвалами:

«Конечно, я не чурбан бесчувственный. Да, я радовалась, когда получала хорошую оценку, когда мне давали сольное место, хвалили. Наверное, покажусь какой-то нелепой, наивной потому, что больше радовалась тому, что не подвожу родителей, а не потому, что я такая хорошая».

Взгляд Вагановой невольно останавливался на хрупкой Галиной фигурке. Как грациозно она меняла пуанты, с каким изяществом поправляла волосы, с какой простодушной изысканностью делала любое движение. Этому не научишь, это врожденное.

Агриппина Яковлевна, будучи очень музыкальной, и в других ценила «пропетые» движения. А Галины тоненькие ручки и ножки не просто выделявали заданные па, а как будто рождались из музыки, сопровождавшей урок. Характер аккомпанемента менял «тембр» исполняемого Улановой экзерсиса. Любое ее движение не ориентировалось на такты, а покорялось

целой музыкальной фразе. В ученице проступали черты артистки «большого дыхания», безграничного эмоционального пространства. Ваганова предчувствовала в ней пластическую кантилену, когда виртуозность подчинялась даже не звучанию оркестра, а влечению души.

Школьные будни шли своим чередом. Уланова демонстрировала чистый и строгий рисунок движений. Ей прекрасно удавались прыжки с заносками из программы мужского танца. Даже Семенова не смогла освоить 32 фуэте, а Уланова крутила их в собственной манере. Словом, она отвечала всем требованиям вагановской методики.

Педагог «подковывала» ее в мастерстве поклона, первого выхода в спектакле, сценического бега. Последнее наставление пригодилось через 15 лет для легендарного бега улановской Джульетты. Образ веронской «голубки» не раз стучался в Галину судьбу. Она вспоминала, как еще в годы ученичества шла по набережной Невы и размышляла над поразившими ее словами одного из учителей:

«В балете можно танцевать и стихи, и прозу, в балете можно передать и самого Шекспира!

Танцевать Шекспира? Какая невероятная, почти недостижимая мечта! И всё-таки я верила в нее.

Шли годы. Я выступила в «Шопениане», «Лебедином», «Жизели»... Наконец в моих руках партитура балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Звучит тихая, светлая, как бы отдаленная во времени тема Джульетты. Я слышу ее, но на душе смутно, неуверенно.

Как хотите, это почти парадоксально — танцевать Шекспира!..»

Но вот беда — Ваганова, привыкшая господствовать над ученицами безраздельно, во время занятий с Галей чувствовала влияние домашних уроков Марии Федоровны. Все попытки педагога вторгнуться в девичий мир неулыбчивой воспитанницы разбивались о ее тактичное умение сохранять дистанцию. В начале 1960-х годов Уланова писала:

«Ваганова имела огромный и заслуженный авторитет. Но кому-то это мешало, тогда и начали наводить какие-то «тени на плетень». Люди подчас не понимают или не хотят понимать, что отношения учителя и ученика — прежде всего профессиональные отношения: совсем не обязательно ходить друг к другу в гости, вместе чай пить. Ваганова взяла меня в свой класс и там щадила меня, мои слабости. Она выбирала для меня репертуар в школе, чтобы показать меня с лучшей стороны. Агриппина Яковлевна в театре поставила для меня «Лебединое озеро», в другой своей постановке — балете «Эсмеральда» — для меня и Чабукиани сочинила па-де-де Дианы и Актеона. Ваганова вполне [доброжелательно] отзывалась обо мне. И в театре я продолжала заниматься в ее классе. Вот такая цепочка наших профессиональных отношений. Что можно сказать о них? По-моему, только хорошее. Я благодарна Агриппине Яковлевне и всегда ее помню. Да, позже я уже не занималась у нее: ставились новые балеты, я в них участвовала, и мне захотелось несколько по-иному себя почувствовать».

Улановский дар не только вызывал интерес Вагановой, но и озадачивал. Ей, предпочитавшей

взрывной темперамент и яркий стиль, труднее всего было согласиться с Галиной сдержанной лиричностью. Сразу наметившийся между ними холодок вскоре перерос в неприязнь, что, впрочем, не мешало педагогу добросовестно наставлять ученицу в хореографической науке.

Вера Волкова, занимавшаяся у Вагановой несколько лет, точно сформулировала: «Сама в прошлом танцовщица, отличавшаяся блестящей техникой, она никогда не позволяла ей дозвониться над танцовщицей лирического типа, и Уланова вышла из ее рук той лирической танцовщицей, какой она является по своему существу, а Семеновой она оставила ее виртуозность».

Ваганова видела, что у Семеновой и ее последовательниц тело «говорящее», а у Улановой — «поющее». Интуиция подсказывала ей, что надо шлифовать именно «воздушный» дар ученицы. Вагановский класс помог камерному обаянию Галиной индивидуальности приобрести масштаб великого искусства, смело заявившего о новой для балета теме — жертвенной духовности. Уланова сослужила добрую службу репутации нелюбимого педагога. Вечеслова справедливо подметила, что не только Ваганова создала своих учениц: «Семенова, Уланова, Иордан, Дудинская, Шелест и более молодые танцовщицы создали Ваганову».

Первый год Галиного обучения у Агриппины Яковлевны завершился сюрпризом:

«Весной на экзаменационном концерте восьмиклассниц четыре девочки, среди которых была и я, танцевали вариацию Огинского из балета Р. Дриго «Талисман». На концерт пришла мама. Она, конечно, знала, что я выступаю в этой четверке. И всё-таки она меня не узнала:

показала кому-то на меня и спросила: «А что это за девочка?» Собеседница рассмеялась: «Господи, да это ж ваша Галя!»

Это было первое, скажем, признание самой мамы и педагога, которая вдруг не узнала свою собственную дочь. Не потому, что был какой-то особый грим, — нет, просто по движениям она что-то вдруг почувствовала, обратила внимание. Действительно, за этот год я, очевидно, очень изменилась: мне было уже пятнадцать лет, исчезли детская скованность и подражательность. Это был тот возраст, в котором в ученице показывается нечто свое, отличающее ее от остальных».

Автор монографии об Улановой В. Богданов-Березовский опрометчиво заключил: перед Романовой только тогда «внезапно раскрылась полная мера таланта дочери». Однако на деле Марию Федоровну, убежденную в Галином даровании, поразили неожиданные нюансы ее танца, легкость, с какой она исполняла замысловатые движения, причем по-своему — раскрепощенно, без стандартной заученное™.

Творческий успех выпуска 1926 года превзошел достижения прошлогоднего экзаменационного спектакля. Конечно, с личным триумфом Семеновой в «Ручье» никто не пытался тягаться. А вот торжество педагогических приемов Вагановой на сей раз оказалось полным, без оглядки на исключительный талант ученицы.

Для доказательства непреложности своей системы и придания ей канонического статуса Агриппина Яковлевна в содружестве с В. И. Пономаревым рискнула воскресить еще один «шедевр» императорского балета — «Талисман», танцуя в котором, когда-то и сама срывала аплодисменты. Она буквально клала голову в

пасть критики, уверенной в «безмерном отставании русского балета от достижений театра революционных лет». Ей не терпелось доказать всемогущество танцевального императива, ибо только непогрешимая классическая техника могла позволить советскому балетному театру замахнуться на «новаторские» спектакли.

Двадцатые годы кишели соблазнительными «креативностями». Сама превосходная техническая оснащенность учениц Вагановой подталкивала молодых балетных «карбонариев» к экспериментам. Им казалось, что бешеные вращения, высоко поднятая нога, смелые прыжки уже тянут на стиль «злостной акробатики» и «прогрессивной пластики». Однако любое отклонение от идеальной формы классического танца приводило к его упадку. Поэтому Ваганова блюла как зеницу ока образцовые нормы балетной науки, полагая, что только на материале старых балетов ее ученицы смогут осмыслить свои роли, развить их образные темы, насытить технику содержанием. «Талисман» был буквально напичкан вариациями, дававшими возможность раскрыться дарованию каждой воспитанницы.

В главной роли Ваганова выпустила Ольгу Иордан. Они с Алексеем Ермолаевым танцевали в спектакле с маловразумительным и, казалось, совсем не подходящим для пролетарских предпочтений содержанием, где «организованная галиматья» служила лишь поводом для прелестных номеров.

Впервые представленный на сцене Мариинского театра почти 40 лет назад балет вдруг оказался востребованным «новым» обществом, а его образы, блистательно воплощенные выпускниками и воспитанниками училища, близкими современникам. «Старинное искусство» постепенно входило в моду. Для людей, еще не оправившихся от разрухи, войны и

революции, театр казался раем. Яркая эпоха нэпа клонилась к закату, а с ней сходило на нет увлечение кабаре и ресторанными шоу, где нувориши упивались шампанским, закусывали ананасами и рябчиками под музыкальный «десерт», составленный из «Бубликов» и «Мурки».

С середины 1920-х годов советская культура всё явственнее начала опережаться. 1926-й дал пьесы Михаила Булгакова «Бег» и Константина Тренёва «Любовь Яровая», роман Александра Фадеева «Разгром», сборник рассказов Исаака Бабеля «Конармия».

Этот год оказался поразительно продуктивным. Он прямо-таки вскипал программными заявлениями, новаторскими изданиями, новыми журналами. Значительные публикации, экспедиции, научные заседания, театральные постановки, концерты сыпались как из рога изобилия. Началась недолгая эпоха либеральной деятельности коммунистического режима, отраженная в резолюции ЦК ВКП(б) от 1 июля 1925 года «О политике партии в области художественной литературы». Подоспел период государственной толерантности к многочисленным художественным организациям, течениям, направлениям. Эстетическим группировкам разрешалось вступать в свободную дискуссию, «попутчикам» выражалось почтение.

«Чем больше я интересовался этим годом, тем больше удивительных на первый взгляд совпадений обращало на себя внимание, — отмечает профессор И. И. Земцовский. — Что-то существенное подытоживалось, еще более существенное выдвигалось на повестку дня. Многие задумывалось, конкретно начиналось или планировалось надолго вперед именно в 1926 г. Создавалось определенное впечатление, что то был один из последних годов относительно

свободной русской мысли... То был год еще не утраченных иллюзий и, как мы теперь знаем, во многом не сбывшихся надежд».

Да, 1926-й еще придерживался свободного искусства, где, пусть не всегда мирно, сосуществовали ретрограды и новаторы: Луначарский защищал композиторов-традиционалистов Мясковского, Крейна и Шебалина от Российской ассоциации пролетарских музыкантов; теоретик Арсений Авраамов заявлял о начале новой эры в музыке; девятнадцатилетний Дмитрий Шостакович представил в ленинградском Большом зале филармонии свою Первую симфонию.

Ну а балет?

Ваганова, возродив с Пономаревым «Талисман», рискнула и выиграла: доказала жизнеспособность образов, воплощенных в бережно переосмысленной академической технике. Методика же Вагановой обрела статус системы.

Луначарский восторженно приветствовал участников спектакля: «В тот же вечер мне пришлось видеть несколько молодых артисток последних выпусков, они доказали, что за тяжелые годы революции мы давали и впредь будем давать всё новые и новые таланты, которым предстоит не только удержать на прежней высоте наше театральное искусство, но продвинуть его вперед, обеспечивая за ним уже завоеванное в настоящее время первое в мире место нашим театрам».

Галю, кроме Марии Федоровны и наркома просвещения, заметили театральные критики, и с тех пор она стала собирать статьи о своих выступлениях в альбоме, сопровождая каждую кратким комментарием. От авторитетного Юрия Бродерсена шестнадцатилетняя ученица заслужила отдельную похвалу: «Уланова — танцовщица с большим

благородством, классически сильная и выразительная: танец ее прекрасен по рисунку и четкому исполнению».

Постепенно крепнувший Галин талант стали называть «нежным», а ее воздушный танец сравнивать с выступлениями Тальони и Павловой. Почему-то кажется, что Михаил Кузмин именно под впечатлением целомудренного улановского стиля, в ноябре 1926 года подсмотренного им на репетиции в ГАТОБе, сделал дневниковую запись: «Как-то смешно, по-детски грациозно и стыдливо... Вообще, по-моему, более монастырского и неэротического искусства нет, чем классический балет».

Накануне выступления в «Талисмане» Галя успешно сдала экзамен на сцене школьного театра, вдохновенно станцевав вальс А. Аренского, специально поставленный для нее Вагановой. Тут-то ее и увидел режиссер Михаил Вернер, в 1926 году снимавший на ленинградской студии «Госвоенкино» художественный фильм «Солистка его величества».

Действие ленты разворачивалось в 1904–1905 годах. Роль императорской примы Наташи Некрасовой исполняла выпускница Московского хореографического училища Галина Кравченко. К несчастью, пленка не сохранилась. А ведь в этой мелодраме свою первую роль в кино сыграли не только выдающиеся мастера МХАТа Ольга Книппер-Чехова и Павел Массальский, но и Галя Уланова.

««Солистка» снималась в Ленинграде, — вспоминала Г. С. Кравченко, — понадобилась срочно какая-то досъемка с моим участием. А я как раз была вызвана в Москву. Стали искать дублершу, кого-нибудь из хореографического училища. Нашли высокую, худенькую, какой я тогда была, мою тезку, Галину Сергеевну Уланову».

Интересно было бы посмотреть на шестнадцатилетнюю Галю, пережившую весной 1926

года одно из самых счастливых мгновений в жизни, которое со слов балерины зафиксировал Б. А. Львов-Анохин:

«Вместе со своими сверстниками она была на даче у одной из соучениц где-то под Павловском. Разговоры, смех, шутки длились всю ночь, а под утро все отправились гулять. Уланова шла по аллее, обсаженной темными соснами, и вдруг вышла на простор, залитый волшебным огнем восхода; это зрелище настолько захватило и потрясло ее, что она вдруг неожиданно для самой себя с криком бросилась бежать куда-то вперед. Она не помнит, сколько это длилось, пока ее не остановили чьи-то голоса, чей-то зов, что-то, что вернуло ее в обыденное течение жизни.

Это был момент какого-то душевного сдвига, внезапно пронзившее чувство совсем нового, непривычно острого и глубокого восприятия природы, солнца, жизни, ясное ощущение, что наступил какой-то новый рубеж, начинается какая-то новая эпоха жизни. Это и был рубеж отрочества и юности».

В 1924 году Аким Волынский заявлял, что балету нужна «не одна только физическая красота», но и «красота моральная». Уланова материализовала его грезу о «настоящей весталке балета, которая бы прошла весь жизненный путь свой подвижнически, во искупление грехов прошлого и в назидание будущему».

Через 20 лет после «Солистки его величества» на экраны Советского Союза вышел художественный фильм «Солистка балета», окончательно утвердивший за Галиной Сергеевной статус эталонной советской балерины. И неважно, что знаменитое адажио из «Лебединого озера» она танцевала «от имени» навязанной сценарием «примы Синельниковой». В паре с Владимиром Преображенским Уланова образца 1947 года даже не пыталась спрятаться за кинематографическим образом — в душном, тесном

кадре она представляла себя, народную артистку РСФСР, орденоносца, лауреата трех Сталинских премий первой степени.

Экзамены

Традиция ежегодных отчетных концертов обязана своим появлением Вагановой. Во время уроков она постепенно трансформировала наслаивавшиеся технические трудности в танцевальные номера, что позволяло воспитанницам легко преодолевать грань между училищным ремесленничеством и театральным созиданием. Номера распределяла исключительно в соответствии с их возрастом и данными, последовательно совершенствуя манеру исполнения. Уланова писала:

«Ваганова давала нам всевозможные трудности технического порядка, проходила те номера, которые мы танцевали в нашем маленьком театрике, и готовила с нами программу к выпускному спектаклю. Так что у нее мы имели возможность познакомиться со сценическим мастерством уже более высокого класса».

Старшие ученицы жаждали танцевать в школьных балетах, с нетерпением стремились к интересной сценической работе, ведь начало их театральной карьеры было не за горами. В девичьи души уже начал проникать фимиам, который поклонники (конечно, втайне от педагогов) «покуривали» юным феям. Каждая новая роль, пусть даже незначительная, казалась событием, а главная — праздником.

Чуткий педагог А. В. Ширяев уловил в Гале склонность к ролям лирического плана. Именно он возвестил о «шопеновском» стиле Улановой, поручив ей за два года до выпуска одну из трех сольных партий в поставленном им в школьном театрике «Скерцо» — «массовом танце» на музыку великого композитора.

Галина Сергеевна вспоминала:

«Разумеется, тогда я еще очень мало понимала музыку Шопена, но эта вещь нравилась мне необыкновенно: ее мелодия, ее воздушность увлекали нас всех и словно звали к легкому и окрыленному танцу. Ширяев давал нам попробовать себя. Я, например, была очень застенчивой и поэтому не сразу выявилась. Помню, я была уже почти выпускницей, Александр Викторович поставил для меня балет, который назывался «Грот сатира» на музыку Грига, которую он сам подобрал.

Правда, поначалу он хотел ввести меня на главную роль в балете Петипа «Привал кавалерии», но, увидев, как я всё старательно делаю ногами, а лицо остается не улыбочивым и сосредоточенным, понял, что характер веселой героини мне не подходил. «Ну, ничего! Оставим это, получится другое», — сказал дядя Саша. И сочинил «Грот сатира».

Я танцевала нимфу. Был какой-то сатир... Я попадала в грот... Это было очень интересно. Сюжет балета несложен. Сатир — хозяин грота — заманивает резвящихся нимф, но они, разгадав коварный замысел, сами завораживают своими танцами сатира, опутывают его гирляндами цветов, незаметно привязывают к большому камню, а когда он, рванувшись, хочет бежать за ними, камень

опрокидывается, и он погибает под его тяжестью.

Это был мой первый балет в школе, где я танцевала главную роль. Шел он сорок минут. И с каким увлечением, как дружно все мы трудились над созданием оформления!»

В темной, подсвеченной красным пещере, где оживали статуи нимф, Галя почувствовала настоящий страх, который постаралась передать движениями. Получилось естественно и даже красиво. Ширяев был очень доволен. Хотя на ученических спектаклях многократные вызовы не разрешались, юной нимфе по требованию публики всё же пришлось несколько раз выйти на поклон.

Это школьное выступление на всю жизнь запомнил Вахтанг Чабукиани: «Ее изумительная нимфа в школьном спектакле 'Трот сатира' предстала очень тоненькой, необыкновенно легкой, живой, и никакой сухости я в ней не увидел. Да, она казалась удивительно лиричной, но в ней искрилась такая, знаете, грациозная игривость и даже насмешливость проскальзывала. Пленяло именно ее разное поведение, без такой унылой... монотонности: когда только лирика, и больше ничего».

Александр Викторович, умевший танцевать, «едва ногой касаясь пола», и в ученице сразу подметил изумительную способность парить над сценой. Ассоциация со стилем Тальони напрашивалась сама собой, о чем говорила, например, основательница училищного музея Мариэтта Франгопуло: «Тальони, будучи совсем юной, дебютировала в Вене в балете под названием «Принятие нимфы ко двору Терпсихоры», Уланова — в Ленинграде, будучи еще ученицей, в роли нимфы в балетике «Грот сатира». В основе танца как

одной, так и другой танцовщицы лежит воздушность и исключительная по красоте линия».

Но Уланова никогда не подражала Тальони. Она сразу взяла *свою* задушевную ноту. Ширяев, хотя и дал заметной талантом Тане Вечесловой главную партию в школьном спектакле «Привал кавалерии», не смог оставить Галю без сольного номера: он специально сочинил вальс, рассчитанный на ее дар душой обласкивать танец. Воздушная стихия вальса вообще была близка природе Улановой. Ваганова не удержалась и в предвыпускном классе поставила для нее еще один вальс — на музыку Морица Мошковского. Жаль, что никому не пришла мысль возобновить с Улановой «Видение розы» Фокина.

Вторым ученическим балетом, сочиненным в 1927 году специально для Улановой, оказалась «Фламандская статуя» в хореографии воспитанников Михаила Шпалютина и Бориса Обухова, ее постоянного партнера в театрике. В этом нашумевшем балете Гале посчастливилось блеснуть еще дважды: 19 декабря, когда «состоялось чествование заслуженной артистки А. Я. Вагановой по случаю 30-летия ее сценической и педагогической деятельности», и 31 января следующего года на сцене ГАТОБа. Критик журнала «Жизнь искусства», отметив «редкое удовольствие», полученное от «живого балетного представления», выразил уверенность, что «в скором времени Каминская, Вечеслова и Уланова освежат академическую сцену». С ним был солидарен Семен Розенфельд, написавший, что Галя «обратила на себя внимание какой-то особой мягкостью рисунка, необычайной пластичностью движений, даже проблесками артистизма».

Ольга Всеволодская-Голушкевич не могла забыть, как пробиралась с подругами в «заветный школьный театрик», чтобы украдкой понаблюдать за работой Гали

над ролью во «Фламандской статуе». В память Тамары Станкевич также врезалась эта наивная ученическая постановка: «Вспомнила школьный театр, куда мы всегда спешили занять первые места, чтобы наслаждаться Вашим исполнением. Вспоминаю Вашу «Фламандскую статую», «Вальс» Мошковского и так далее... Вспоминаю свое огорчение, когда на мою записку, посланную Вам, я не получила никакого ответа, но я рада, что еще ученицей я не ошиблась в Ваших способностях выйти в прекрасную балерину».

Конечно, повзрослевшие поклонницы могли преувеличить школьные успехи Гали под впечатлением ее позднейших триумфов. Но с ними солидарен и беспристрастный Федор Лопухов: «Во всём, что Уланова делала еще в школе, было что-то, сразу отличавшее ее, приковывавшее внимание, идущее от какой-то глубины индивидуальности, от сосредоточенности, от того, что был в ней свой «секрет», свой мир затаенных, сдержанных чувств, переживаний, мыслей».

Однокурсник Улановой Михаил Шпалютин вошел во вкус балетмейстерского ремесла и поставил номер «Прошлое, настоящее, будущее» — краткий экскурс в историю танца. Надо отдать должное его чутью — Гале и Обухову он предназначил среднюю часть. Она — с лентой, по моде обхватившей короткую стрижку, и в голубой тунике, он — в недлинном хитоне. Задуманная Шпалютиним пародия в этом лирическом дуэте приняла серьезный оборот. Не тогда ли *настоящее* время выбрало своей протее юную Галину Уланову?

Все критики, отметив среди участников экзаменационного представления учебного 1926/27 года «виртуозную, но несколько суховатую» ученицу Вечеслову, пальму первенства отдали «пластично-мягкой» Улановой.

На фоне танца четырех лебедей, гопака и других номеров Галино выступление явно отошло от дивертисментных стандартов и покорило новизной и расцветающей индивидуальностью. Танец Улановой был небросок, целомудрен, гармоничен и упрямо затягивал в омут тихой, но оттого еще более манящей чувственности. Угловато приподнятое плечо девичьей фигурки трогало нежностью и тревожило беззащитностью. Безупречно исполненные балетные па соседствовали с небалетными жестами. Непривычная манера исполнения приковывала внимание. Словом, Галя выступила с огромным успехом.

Внешне сдержанная, от самой себя она не скрывала удовлетворения от успехов. Ей нравилась заинтересованность учениц и взрослых артистов. Впрочем, любой успех не без изъяна. К этому юной Улановой приходилось привыкать, а из не всегда доброжелательных отзывов извлекать полезные уроки. Неприятельский глаз подчас зорче дружественного. «Вы очень трогательны, моя милая, но вы забываете, что балет должен веселить», — услышала Галя снисходительную реплику. Балерина вспоминала:

«Целый вихрь вопросов поднялся в моей голове от этого замечания — вопросов, которые я не могла еще точно высказать и которые были потому еще мучительнее. Мама, которая всегда рассеивала все мои сомнения, погрузилась вместо ответа и впервые не могла мне помочь».

В рецензии на экзаменационный спектакль 1927 года критик написал, казалось бы, лестные слова, что в Улановой «можно найти много «семеновского».

Но Галя была сама своя. Это понял историк театра Давид Тальников: «Первыми же своими выступлениями Уланова внесла на балетную нашу сцену какую-то

трогательную прелесть неуверенности и незавершенности танца. Мы знаем, что задача устойчивости в танце — вопрос «совершенно центрального значения» для всякого артиста балета; и всё же Уланова, обладая превосходной школой, создавала впечатление известной неустойчивости, волнообразности движений, женственной беспомощности. Именно «создавала», ибо это была одна из ее задач, входило в ее творческий замысел».

Техника служила подножием ее оригинальному искусству, была необходимым условием формирования личной символики жестов, поз и движений. Вот почему все выступавшие в ролях, впервые исполненных Галиной Сергеевной, честно признавались: «Мы вообще не про то танцуем, про что танцевала Уланова».

«В школе вы для того учитесь, чтобы в театре показать то, чему научились», — внушала своим подопечным Ваганова. Галя была согласна, однако взяла за правило помимо отчетов, положенных по школьной программе, держать строгий экзамен перед собой.

Леонид Якобсон, старше ее на шесть лет, в качестве начинающего балетмейстера ставил в училищном театрике на улице Зодчего Росси, где была идеальная «рабочая площадка», балетные номера, причем часто безвозмездно. «В альма-матер нет средств для оплаты моей работы? Не беда! Мне некогда ждать, когда они появятся. Я должен ставить, набирать творческую силу», — подстегивал время Якобсон. В самом деле, разве можно обуздать рвущуюся к действию фантазию, предложив ей подождать до лучших времен?

Юную ученицу особенно привлекало в неумемном Якобсоне умение «по-особенному слышать и по-особенному видеть». Работая, он всегда руководствовался «своим интересом», когда — Гале это

было особенно близко — «каждая нотка им слышалась в движениях, которые он так любил придумывать».

Уланова с любопытством наблюдала за «органично современным», решительным, бескорыстным старшим товарищем и стремилась к сотрудничеству с ним:

«Он уводил нас в мир волшебных сказок. Знакомил с героическими деяниями легендарных героев. Кружил в многочисленных вальсах, открывая нежность и коварство, сложность и открытость, грусть и солнечное веселье человеческих отношений. Он не мучился в поисках тем, доступных хореографии, они сами находили и требовательно обступали его.

Якобсон обладал особым чутьем, угадывающим природу детского танца. Его номера, поставленные для детей, а их за его творческую деятельность было великое множество, отличало серьезное отношение к детской психологии. Как опытный педагог, любящий детей, разговаривает с ними не на подслащенном, якобы «детском» языке, а серьезно, как с равными, так и Якобсон ставил свои детские номера, не умильно любясь детками, а предлагая маленьким артистам сознательно увлекаться предложенными обстоятельствами, той или иной стороной из их жизни. Тогда детское становилось достоверным, убежденным, как бы своеобразным театром взрослым о детях».

Под влиянием Якобсона семнадцатилетняя Галя поняла огромную пользу от «повторности восприятия», которую она называла «незаменимой школой для понимания искусства»:

«Каждый раз по-иному реагирует человек на прекрасное, каждый раз прекрасное возбуждает мысль, делает восприимчивее, гибче, более развитыми вкус, ум и сердце. В молодости легко воспитать, подготовить себя для того, чтобы научиться впитывать в себя прекрасное».

Она взяла за правило не торопиться с окончательными суждениями о произведениях искусства, ведь «не всякое искусство так просто, что его сразу можно понять».

В последних классах школы Уланова, освоив «с грехом пополам» общие предметы, в свободные минуты зарывалась в книги, чтобы узнать не узнанное ранее, но необходимое ей.

В этот период она увлеклась творчеством Исаака Левитана, пейзажи которого наводили ее «на мысли о вечной красоте, таящейся в самых обыкновенных деревьях, травах и водоемах». Потом пришло понимание Василия Поленова, а после лондонских гастролей 1956 года перед ней распахнулся мир Уильяма Тёрнера «с его тонким, очень сложным восприятием, раскрытием и передачей природы».

Ей особенно пришлись по душе симфоническая поэма «Франческа да Римини» Чайковского, сюита «Шехеразада» Римского-Корсакова, ноктюрны Шопена. Галина Сергеевна писала:

«Я училась понимать музыку и полюбила ее так, как любят самое необходимое и дорогое в жизни. Расширяя круг полюбившихся вещей, глядя, как работают музыканты на репетициях симфонического оркестра, шла я к всё более сложной, всё более глубокой музыке, которая входила в меня, порождая всё новые и новые мысли о человеке, о том, какой же он на самом

деле. И я видела и понимала, что он разный, порой очень противоречивый, но всегда открытый для добра и красоты. Так старалась я узнать лучшие качества человека. Так узнавала его. Так убеждалась в том, что настоящее искусство учит человека думать и действовать, делает его сильнее и чище».

Перед окончанием балетного техникума Уланова считала себя угловатой, замкнутой, поэтому работала над своей природой не покладая рук. Постигала секреты обаяния. Гнала прочь эгоцентрическую манеру поведения премьерш, считая их высокомерность постыдной и смешной. Мария Федоровна учила дочь дисциплине, бережливости, «придирчивости со смыслом», спокойствию, ровности нрава, умению быть нежной в настойчивости. «Помни всегда: вокруг тебя люди искусства, — вразумляла она. — Скоро ты поймешь, что в твоих слабостях кроется твоя сила». Итогом стал уже вполне выработанный улановский характер, умеющий «всё свое» носить в себе и бескомпромиссно отстаивать нерушимую тайну своей души.

«Хорош и миловиден танец рук у Улановой, — отмечал рецензент в 1927 году, — тут и вкус, и манера, и влияние красивых образцов. Что-то взято от скульптуры и от картин, что-то прямо схвачено со сцены восприимчивой душой».

Выпуск

Осенний семестр принес выпускницам Улановой и Вечесловой отдельный номер в картине «Таверна», которой открывался второй акт балета «Дон Кихот». В этой популярной постановке Александра Горского с

пышным оформлением Константина Коровина и Александра Головина подруги перетанцевали множество детских ролей: лесных фей, дриад, амуров. И вот теперь, когда хореографический бестселлер был ими вызубрен до последнего па, пришел черед пусть небольшого, но ответственного дуэта мавританских невольниц, чей монотонный небыстрый танец вливался в экзотические цыганские пляски тягучим ориентальным орнаментом.

Для художественного руководителя балетной труппы Ф. В. Лопухова тогда окончательно «выявились таланты стоящих накануне выпуска» подруг. Ему не терпелось доверить им ведущие партии репертуара ГАТОБа.

Галина Сергеевна вспоминала:

«У каждого молодого человека, оканчивающего что-либо и вступающего на дорогу жизни, всегда есть свои мечтания, мысли, волнения. Мы понимали, что выпускной спектакль — это конец нашей детской, школьной жизни. Это было и радостно, и немножко грустно. Ваганова должна была видоизменять и давать нам всевозможные трудности и проходить номера к выпускному спектаклю, к которому мы очень серьезно готовились».

Агриппина Яковлевна со свойственной ей творческой прозорливостью в выборе репертуара подготовила с Улановой мазурку ре мажор из «Шопенианы» Фокина, возобновленной в Петрограде в 1923 году, и классический дуэт из «Щелкунчика» в постановке Льва Иванова. Выпускница имела все возможности продемонстрировать непринужденную игру, «дансантиный» дар, отменную техническую

подготовку, еще неосознанную, но явно мерцавшую в пластике чувственность. Ее замкнутость только добавляла грустно-нежные пастельные тона в эротическую палитру Мариинского балета.

В «Шопениане» от милых, жизнерадостных сильфид и праздного мечтателя требовались исключительная музыкальность каждого «окрыленного на лету» движения, растворение жестов и поз в шопеновском «сне без смерти». В искусстве ничего «бессюжетного» не бывает — само отсутствие сюжета уже есть сюжет. Не случайно в течение двух лет фокинский балет примерял разные названия: «Романтические грезы» — «Балет под музыку Шопена» — «Гран-па на музыку Шопена» — «Les Sylphides», но в конце концов остановился на «Шопениане». Тем самым подчеркивалось, что главный герой балета — музыка. Это прекрасно понимала Уланова:

«Артист балета на сцене призван сделать музыку видимой для сотен и тысяч людей, передать ее мысли и содержание даже в тех немногих случаях, когда в балете нет сюжетной канвы. Так, например, в «Шопениане» в движениях танца передается только сама музыка и больше ничего. Это «ничего» — очень много и очень трудно.

Заслуга балетмейстера Фокина в том, что сочиненные и поставленные им танцы воздушны, поэтичны, полны неувядаемой свежести и романтики. Фокин-балетмейстер как бы слился с гениальным творцом музыки. Новаторство Фокина состояло в том, что он сделал только музыку содержанием танца, доказав тем самым, что, как говорил Станиславский, «при наличии таланта» возможно и такое решение балета.

...балет — это, прежде всего, серьезная, глубокая и прекрасная музыка, воплощение музыки в движении, превращение ее слышимых образов в образы зримые. И нет для балерины радости большей, чем выразить в танце мысль великолепной музыки!»

Для экзаменационного спектакля Ваганова обновила «Шопениану», приспособив постановку для четверых учеников: вальс соль-бемоль мажор танцевала выпускница 1929 года Вера Полунина, прелюд ля мажор — Надежда Праулина, мазурку до мажор — Сергей Богомоллов, мазурку ре мажор — Галина Уланова.

Позднее сама балерина, а следом за ней и все критики обязательно упоминали в программе выпускного спектакля седьмой вальс. Ошибка закралась из-за смещения дат: вернувшись к фокинской постановке в сезоне 1931/32 года, Уланова помимо мазурки исполняла с партнером вальс, о котором писала:

«Так же, как во всех номерах «Шопенианы», содержанием и этого дуэта служит только музыка. Седьмой вальс на всю жизнь остался в моем концертном репертуаре, и всегда танцевала я его с неизменным увлечением».

Когда в 1946 году Леонид Лавровский возобновил «Шопениану» в Большом театре, Уланова оставила за собой вальс, а вместо подвижной мазурки взяла плавный прелюд. В зрелые годы она словно прислушивалась к своей юности, устремлялась «назад к будущему», признаваясь: то, о чем мы мечтаем, и то, что для нас лучше, — не одно и то же. Балерина говорила, что «Шопениана» для нее связана со стихами

Александра Блока: «Это словно воспоминание молодости: какая-то проникновенная сердечность».

Галя не была оригинальна, когда в день выпуска завела дневник. Нет, она не собиралась доверять бумаге личные переживания.

«Я начала вести эту тетрадь, потому что в моей жизни начался новый период. Детство закончилось, и что будет дальше, абсолютно непонятно — возьмут ли меня в театр, не возьмут, как вообще сложится жизнь... Это не дневник. Дневников я не вела никогда в жизни. В этой тетрадке перечень, где, когда и что я танцевала. Для меня это важно. Вот я посмотрю записи: такой-то спектакль в таком-то году, и тут же вспоминаю сопутствующие обстоятельства».

Первая дата, зафиксированная в дневнике, — 16 мая 1928 года. И через много лет Уланова рассказывала с неизменным трепетом:

«Я помню Ленинград, каким он был тем майским днем: белые ночи, радостно, повесенному светло... Мы кончали школу. Выпускной спектакль давался в Мариинском театре. Вел его главный режиссер балетной труппы И. Н. Иванов. Этого я, конечно, никогда не забуду, поскольку это было начало жизни, и поэтому этот вечер, этот выпускной спектакль всегда помнится. И хотя, наверное, не всё у нас вышло так, как было надо, всё равно была радость.

Не буду описывать своих волнений на выпускном спектакле. Серьезность экзамена

при окончании школы все хорошо себе представляют. Я не помнила себя от страха и не понимала, как прошел тот решающий в моей жизни спектакль.

Впрочем, насколько я замечала впоследствии, для артиста любой спектакль — особенно всякая долгожданная премьера — кажется решающим. И когда я впервые танцевала «Шопениану» уже на большой сцене настоящего театра, будучи солисткой Ленинградского театра имени Кирова, я тоже очень волновалась, боясь, что сделаю что-нибудь не так, как надо.

Первый выход на публику есть волнение. Первые минуты на сцене — это страх, безумный страх, который остался на всю жизнь. Бросаешься как в омут. Надо преодолеть ощущение волнения. Потом, слава богу, страх вдруг проходит, и начинаешь слушать музыку, занимаешься движениями, мыслями о том, что тебе нужно в роли.

Спектакль готов, становится своим, ты уже забываешь, что репетировала. Должна выйти так, как будто бы ты услышала в первый раз эту музыку. Вот тогда есть ощущение какой-то новизны. При всём том, что ты уже сделала роль, наработала технически нужные вещи».

Если новоявленный талант не поддается привычной классификации по шкале профессиональных ценностей, то страсти вокруг него накаляются всерьез. Стоило улановскому дару заявить о себе на сцене Мариинки, как мнения тут же разделились.

По словам верной вагановской помощницы Л. Д. Менделеевой-Блок, в Гале тогда никак не проступали черты будущей Улановой. Да, она танцевала

сильно, чисто, уверенно, но не блистала и была просто скучна. Эту «непрезентабельность» усугубляла невзрачная внешность: невыигрышная фигура, «расплывчато-нежное» лицо, отсутствие захватывающего темперамента. Справедливости ради Любовь Дмитриевна отмечала музыкальность и мягкость Гали, хвалила ее «поющие» руки.

Балетоманы из стана Вагановой культивировали стиль Марины Семеновой, поэтому с легким сердцем признали исполнение Улановой «ученическим, далеким от артистического». И только через несколько лет Любовь Дмитриевна оценит «интимность и задушевность» Улановой.

Однако маститые судьи хореографического искусства, с суждением которых считались решительно все, дали улановскому выступлению иную оценку. Их мнение тем более интересно, что экзамен 1928 года подлил масла в дискуссионный огонь, разгоревшийся вокруг репертуарной политики ГАТОБа.

На вопрос: «Сумеют ли выпускники справиться с разрешением проблемы нового балета?» — критики отвечали: «Школа в этом отношении им не дала ничего. Впереди еще большая работа по самоусовершенствованию, по преодолению косности и рутины. И хочется верить, что победит молодежь... Гос. Хореограф. Техникуму надо срочно перестроить план всей своей работы. Пора понять, что требования, предъявляемые к советскому театру (а к балетному в особенности), не те, что были раньше. Не преодоления технических сверхтрудностей мы ждем от молодых актеров, но нового выразительного языка. Как странно, что на 11-м году Революции такую, казалось бы, непреложную истину приходится еще вдалбливать в некоторые головы».

Вот такой критический рефрен был фоном выступления Гали. Как двумя годами ранее Мария

Федоровна не узнала свою преобразившуюся на сцене дочь, так и публика вечером 16 мая с удивлением наблюдала за артистическим таинством, творимым юным скромным существом. «Многие тогда признали дебют Улановой событием в истории балетного театра. Но вряд ли кто-нибудь догадался, что на глазах у всех рождался стиль без тени стилизации. Стиль танцовщицы Улановой, избегавшей самоутверждения, стиль, единственный в своей простоте, а потому глубоко, захватывающе личный», — писала историк балета В. М. Красовская.

Гвоздев, отметив у Улановой «большое музыкальное чутье и точную разработку танцевального рисунка», поздравил балетную труппу с «приобретением новой и способной сотрудницы, подготовленной на амплуа «Жизелей» и «Сильфид». Критик выразил надежду, что молодая танцовщица найдет себе «лучшее применение в новых постановках и в новых амплуа».

Бродерсен, выделяя из выпускниц «обративших на себя всеобщее внимание» Уланову и Вечеслову, подчеркнул — в пику Вагановой: «Обе воспитанницы прошли не только школьный курс обучения: они занимались под бдительным руководством своих родителей, тоже артистов Акад, балета. Быть может, в этом, именно, и кроется причина их успеха». Он назвал Галю «настоящей» классической танцовщицей: «Безукоризненная чистота исполнения, артистичность всего облика, техническая завершенность танца — прямо изумляют. На пальцах молодая артистка стоит абсолютно прямо, с вытянутым подъемом, напоминая своим внешним видом старинные гравюры Тальони».

Соллертинский назвал выпуск Ленинградского хореографического техникума «без преувеличения блестящим» и аттестовал Уланову как первоклассную балерину «с завершенной технической подготовкой», «танцующую с большим лиризмом и музыкальностью».

Как только Уланова появилась на большой сцене, пошли ассоциации и сравнения. Первым всплыло имя Ольги Спесивцевой. Выпускница словно следовала ее завету: «Надо переводить классические движения на язык воли и чувств». Галины аттитюды^[7] казались «целомудренными», батманы — «добродетельными», а танец целиком — «преображенным».

Когда писали, что «воздушность облика и танца» выпускницы Улановой «роднит» ее с Тальони, то апеллировали вовсе не к эмблеме романтизма, в которую со временем превратилась великая итальянка. В искусстве обеих никогда не встречалось даже намек на разнузданность страстей — напротив, с помощью выработанных приемов и свойств природы они осторожно, подчас стыдливо приоткрывали душевные порывы. Вот почему мастерство и Улановой, и Тальони казалось созвучным той «единой душе» человека и природы, которая порождает целостность художественного впечатления и которая важна не менее формы и содержания.

В середине 1930-х годов балетоманы вынесли вердикт: «Уланова — масштаба Павловой». Некоторые прибавляли: «Даже выше». Именно в 1928-м стало очевидно, что выпускница унаследовала от великой балерины славянскую лиричность и романтизм в русском духе. Зрителей, даже равнодушных к балету, танец Павловой покорял сердечным, неподдельным чувством. Она становилась для них «родной». Искреннее искусство Улановой привязывало публику на всю жизнь.

«А Ваш выпускной спектакль в Кировском театре! Я никогда не забуду этого вечера. В «Шопениане» Вы были такая нежная, такая обаятельная, что никто и никогда лучше Вас не будет. Это — неповторимо!» —

писала Галине Сергеевне балетная артистка Татьяна Оппенгейм в 1980 году.

Театральный критик и литературовед Иосиф Юзовский вспоминал:

«Шел 1928 год. Я впервые приехал в Ленинград, впервые пошел в Мариинский театр, впервые увидел ленинградский балет. Этот вечер я никогда не забуду. Особенно меня поразила одна балерина, а так как программ почему-то не было, то в антракте я обратился к капельдинеру с вопросом: «Кто она?» «Вы что, из провинции? — взглянул он на меня сверху вниз. — Она не балерина, она ученица, и все они ученицы, это выпускной спектакль. Понятно?» — спросил он покровительственно, и я подавленно ответил: «Понятно». Когда я всё же спросил имя, он небрежно бросил: «Уланова».

С тяжелым сердцем я уезжал из Ленинграда! Капельдинер лучше меня разбирается в искусстве...

Вернувшись в Ростов, я неохотно писал о театре, но, когда через два года до Ростова дошел слух о балерине Улановой, я воспрял духом. «Выходит, — воскликнул я тщеславно, — я тогда лучше разбирался, чем капельдинер, — явление не такое уж частое среди театральных критиков». Так я решил попытаться счастья в Москве. Если бы не Уланова, разве я поехал бы в Москву, если бы не Уланова, разве покинул бы я Ростов?»

Динамичность лиричной мазурки абсолютно точно легла на Галино дарование. Своими па она буквально «пропела» музыку Шопена, всю гамму ее «полетной» коннотации и тем самым создала новую традицию исполнения ведущей женской партии в этом балете. Уланова придала образу «поэтичность романтической грезы», а не общепринятую задорную кокетливость. «Она удлиняла «трамплинной» отдачей ног от пола

свой небольшой по природе прыжок, создавая ощущение широкой пространственности танца», — вспоминал Богданов-Березовский.

Сама Уланова называла «Шопениану» «балетом тургеневской печали» — отсюда ее неожиданная нюансировка зыбких арабесков. Она никогда не пыталась копировать известные образцы, отдавая предпочтение неожиданному и новому толкованию. Склонность к исполнительскому аскетизму проявилась у юной балерины с первой большой роли, а ее техническое мастерство было полностью подчинено «нечаянности» движений.

Галя выступила как «многообещающая виртуозная танцовщица лирического склада» не только в «Шопениане». Исполненное выпускницей труднейшее классическое па феи Драже из балета Чайковского «Щелкунчик» свидетельствовало, что ее недюжинный арсенал выразительных средств имеет «редко встречающуюся гармоничность элементов танцевального мастерства».

О том, как закончился вечер выпускного спектакля, Уланова писала:

«Этого я никогда не забуду, поскольку это начало жизни...

Была весна, и у меня остались замечательные воспоминания. Весело, по-настоящему легко, свободно...

Прошел наш выпускной спектакль очень хорошо. Звучало много поздравлений. Потом, как принято, у нас был свой выпускной вечер, было угощение, танцы: мы тут уж сами для себя танцевали. И вот я после таких лирических «Шопенианы» и «Щелкунчика» тут неожиданно танцевала джаз. Да, джаз. Но главная

неожиданность — что этот джаз-оркестр организовал и был ударником Володя Преображенский. Он учился, по-моему, на два класса младше меня. Этот оркестр он организовал именно в честь нашего выпуска, и мы до утра веселились.

Нам надалили массу цветов, для перевозки которых пришлось взять большой грузовик. Мы вышли из театра, пошли пешком по ленинградским улицам. Несмотря на поздний час, было совсем светло. Наши цветы положили в грузовик, и он тихонько двигался сзади нас.

Поскольку у нас в то время была довольно большая квартира, все мои сверстницы пошли к нам. Большой шумной компанией шли мы по Морской, мимо Исаакиевского собора, туда, на угол улицы Дзержинского и Гоголя, где мы жили. Мы шли по замечательным улицам нашего города, и состояние у нас было радостное, даже невероятное.

Дома всё было готово к приему. Мама и бабушка встречали нас на пороге. Весной пахли свежие огурцы, лежавшие на огромном столе с белоснежной скатертью; о весне напоминали даже холодная телятина, и зеленый салат, и золотистое вино, поданное нам в бокалах самим папой.

Сколько лет уже прошло с тех пор, но каждую весну я вспоминаю ту серебристую ночь шестнадцатого мая, которую мы провели все вместе. И, кажется, что все это случилось только вчера...»

К одному из букетов была прикреплена открытка: «Дорогая, наша любимая девочка! Будь хорошая и

прекрасная, как эти цветы, и слушай нас. Дай бог всего наилучшего. Мамочка и папочка».

А днем ранее, во вторник 15 мая, выпускников по традиции провожали на торжественной линейке в большом репетиционном зале училища. Первоклассница Соня Тулубьева звонко отчеканила приветственный адрес от имени всей школы, ее подружки, неразлучные Алла Шелест и Ира Джаврова, поднесли корзину цветов. Затем в школьном театре был устроен замечательный концерт, в котором выступили учащиеся разных классов. Выпускники — Уланова, Вечеслова, Обухов, Шпалютин и другие — восседали в первом ряду в качестве почетных гостей.

Одиннадцатого июня 1928 года Гале вручили свидетельство за подписью Ф. Лопухова, удостоверявшее, что она обучалась с 1919 по 1927 год в Ленинградском государственном академическом балетном училище и «по выдержании испытаний» признана окончившей полный курс.

Позднее она еще получила удостоверение об окончании Ленинградского государственного хореографического техникума, выданное квалификационной комиссией под председательством В. Пономарева. В дополнительном девятом классе Уланова «добросовестно выполнила все практические работы, как в лабораториях техникума, так и на сцене Актеатров, и сдала все установленные зачеты», поэтому была «признана вполне достойной квалификации по четвертой категории».

Фразу «Товарищ Уланова не получала стипендии и не подлежит действию декрета СНК РСФСР от 24 марта 1926 года» не случайно заверили печатью: этим постановлением правительство регулировало порядок «возмещения расходов, понесенных государством на содержание студентов-стипендиатов». Галя, жившая на иждивении родителей, освобождалась от обязанности

трудового возмещения стипендии, то есть из ее жалованья не производились вычеты в «стипендиальный фонд Народного комиссариата просвещения РСФСР».

«Работала я в училище с огромным усердием, поэтому экзамен выдержала на «отлично», — вспоминала Галина Сергеевна.

О выпускнице заговорили как о балерине «большого плана». «Это не было случайным блеском минутного вдохновения, короткой вспышкой огня, не поддержанного подлинным внутренним горением, — вспоминал писатель Семен Розенфельд. — Поступление новой артистки в балетную труппу Академического театра и последовавший через самый короткий срок дебют в балете «Лебединое озеро» ошеломили даже тех, кто восторженно констатировал ее дарование на выпускном спектакле».

Замужество

Завершив образование, Галя решила не откладывать в долгий ящик и личный вопрос.

Балет — искусство чувственное, и девочки, постоянно исполняя поддержки и дуэты с юношами, рано взрослеют физически. Танцовщицы всегда стремились к узам Гименя (тем более что, согласно древнегреческому мифу, тот родился от брака Аполлона с Терпсихорой). Уланова, умело скрывавшая свою страстную натуру, не была исключением.

В октябре 1936-го Василий Макаров записал в дневнике откровенное признание балерины: «Первый муж — «он был у меня год», сказала она — жил с ней вместе».

Избранником выпускницы оказался Исаак Самуилович Милейковский, невысокий, полноватый,

лысоватый концертмейстер и преподаватель музыки в хореографическом училище.

«Я любила уроки музыки — нас учили игре на фортепиано», — говорила Галина Сергеевна. Судя по всему, Исаак Самуилович учил воспитанницу еще и «науке страсти нежной». Впечатлительная дева, подобно всем представительницам дамского сословия любившая ушами, попала в плен артистического пианиста. Искуситель, намного ее старше, не только знал толк в музыкальном аккомпанементе, но и поднаторел в делах любовных: умел обвораживать женский пол, обладал обаянием, которому легкомысленно покоряются страстные натуры. Гале тоже было не занимать очарования. Словом, путь, пройденный от сладостных мелодий Шопена до свадебного марша Мендельсона, оказался неожиданно коротким и легким.

«Сон упоительный» развеялся быстро и по банальной причине. Об этом есть только одно свидетельство — в письме Николаю Радлову от 25 мая 1939 года, отправленном из больницы, где Галина Сергеевна лежала после аборта. Она писала виновнику своей «болезни»:

«Сегодня первый день, как я встала с кровати, и голова кружится. К вечеру стало лучше, и я сейчас сижу на стуле за столом в своей палате. Очевидно, завтра меня отпустят домой с тем, чтобы я дома несколько дней полежала. Танцевать запретили в течение месяца, так что я свой сезон погубила. Сегодня ровно месяц, как я себя скверно почувствовала... Странно, что у меня осталось страшное отвращение ко всему, что было связано с этим моим больным состоянием. Я даже не хочу домой, мне противны мои

комнаты, противен мой халат, моя кровать — всё то, что вспоминается с этим страшным, необъяснимым состоянием. Как-то я и о тебе стараюсь вспоминать без этого страшного ропота, как будто бы тебя это не касается, как будто бы ты другой человек, и это мне становится страшно, до чего мне всё противно. Я вспоминаю, как десять лет тому назад я после такого же случая, придя домой после больницы, ушла из дома и через несколько дней развелась со своим первым мужем. И такое состояние у меня было почти в течение целого года. Не знаю, чем это объяснить».

Исаак Самуилович не стал для Гали «ангелом-хранителем». Вердикт родителей: «Балерина не должна иметь детей, если не хочет распрощаться со своей сценической жизнью» — возобладал над желанием супруга. Тот остался в улановской судьбе небольшим, но, судя по письму, драматичным и долгопамятным эпизодом.

Что до Милейковского, то он продолжал обучать подростков игре на фортепиано и на занятиях обязательно напоминал им, что был женат на самой Галине Улановой.

Глава четвертая **ГАТОБ. ЛЕНИНГРАД** **1928-1941**

Труппа

Первого сентября 1928 года Галин дневник пополнился второй записью — о зачислении в балетную труппу ГАТОБа. С этого дня началась ее артистическая жизнь. Вечеслова и Уланова пришли на место уволенных из балетной труппы балерин Эльзы Билль и Елизаветы Гердт.

Луначарский не уставал внушать мысль о необходимости «делать ставку на молодые силы, на поиски новых дарований». И школа не подвела: к 1928 году в ее активе числились такие величины, как Марина Семенова, Ольга Иордан, Алексей Ермолаев, Леонид Лавровский, Василий Вайнонен, Петр Гусев, Леонид Якобсон. Благодаря своим «ярким и нужным» талантам они сразу после выпуска незамедлительно получали ведущие места в спектаклях. «Словом, к середине 20-х годов уже возник большой отряд балетной молодежи, которой предстояло в ближайшие годы высоко поднять славу советского балета», — подытожил историк театра Юрий Слонимский.

Уланова писала:

«Окончились школьные годы. В моей комнате над столом вместо расписания уроков повис репертуарный указатель. И с каким

наслаждением вместо ученического документа я вложила в мою сумочку удостоверение солистки... Мой путь был прямым и четким. Он зависел целиком от меня самой, от моей работоспособности, от дарования».

Галина Сергеевна вспоминала, как осенью пришла в театр на первый в жизни сбор труппы:

«Нас было 3-4 человека, держались мы как-то особнячком, старались забиться в уголок, потому что вокруг были артисты, которых мы боготворили, уважали, и поэтому стеснялись. Нынешнее поколение молодых людей ведет себя несколько иначе, несколько свободнее, самоувереннее. С актерами театра мы бывали в одном помещении, встречались на спектаклях, в залах на репетициях, но мы относились к ним с уважением и стеснялись их».

По поводу афиши сезона 1928/29 года, козырявшей «императорским» репертуаром, Александр Флит сочинил экспромт:

*Товар всё тот же, та же тара —
От Баядерки до Корсара...
Взамен классических духов
Поддай нам быту, Лопухов!*

Уланова писала:

«Мы поступили в театр в трудное время, не было больших солистов и даже не хватало народу, чтоб станцевать сольные партии. Поэтому Лопухов Федор Васильевич,

руководивший в то время балетной труппой, старался выдвинуть молодежь на ответственные партии. Мы танцевали довольно много. Так сложилась судьба. Была большая, большая работа. Мне кажется, что для этой работы я была подготовлена именно в Ленинграде, потому что сразу ее воспринять и сделать было бы нельзя. Мы были совсем молодые, только что окончившие школу, и композитор Асафьев, режиссер Радлов, Александр Васильевич Гаук, учитель Мравинского, который дирижировал в основном балетными спектаклями, нас, молодежь, учили понимать музыку, мы были на всех репетициях не только концертов филармонии, были совершенно увлечены театром. Мы занимались тем, что танцевали, учились воспринимать, как губка, схватывать всё, что возможно. Я считаю, что это были самые счастливые годы моей жизни в Ленинграде».

В труппу Галя вошла «подкованной» не только технически. Ей всегда удавалось прекрасно ориентироваться в сильно пересеченном постановочно-репертуарном пространстве, потому что она взяла за правило не спускать глаз со всего происходящего в балетных кулуарах.

В 1927 году в Большом театре состоялась премьера «Красного мака». Громоздкий спектакль, впервые скроенный по лекалам соцреализма, открыл летосчисление советской хореографии. Поставленные ранее новаторские, тяготеющие к танцевальной драме «Иосиф Прекрасный» Касьяна Голейзовского, «Красный вихрь» Федора Лопухова, «Иван Маляр» Наталии Глан опередили свое время и потому оказались задвинутыми в темный угол истории. Асаф Мессерер попытался

увязать классику с современной темой, поставив драмбалет «Детдом на Якиманке». Но этот опыт только подчеркнул беспомощность вроде бы благого намерения: несмотря на майки, в которых выступали исполнители, все они больше походили на жеманных пастушек из Версаля, чем на бездомных детей.

Во второй половине 1950-х годов Уланова подшучивала над произведениями, появившимися в годы ее балетной молодости, «вроде «Красного вихря» — балета «в двух процессах» с аллегорическим изображением борьбы пролетариата против разного вида контрреволюции, или вроде балетов «Смерч», «Золотой век», «Болт» и т. п. То была дань сначала революционной, а затем индустриальной теме. Это были неудачные попытки прямолинейного, упрощенного воплощения современной темы в танце, и если мы теперь вспоминаем эти спектакли, то не столько из-за их художественных качеств, сколько потому, что в них жил дух смелых и решительных исканий».

С первого года службы в театре Гаю мучила проблема «современности в балете», которая казалась ей сложнее всех остальных. Ей представлялось невозможным решить этот вопрос «в лоб», простым обращением к какой-нибудь злободневной теме:

«Дело в том, по-моему, что если сегодня в балете мы создадим конкретный образ комсомолки, скажем, ткачихи Маруси или комсомольца-тракториста Васи, оденем их в конкретные, реальные костюмы, а «изъясниться» при этом они будут условными движениями классического танца, то зритель не поверит нам, и более того, они будут смеяться над тем, что происходит на подмостках. Нет ничего проще, чем придумать сюжет, в котором

герои будут вышеупомянутыми Марусей и Васей. Нет ничего сложнее, чем заставить зрителя поверить в их реальность, в серьезность происходящего на сцене, ибо балет не терпит никакой фальши, никакой подделки «под актуальность», никакого приспособленчества».

Тема «современной девушки» уникально преломилась в творчестве Улановой, дав неожиданный результат. Отталкиваясь от «старого» балета, она смогла стать «новой», но не совсем «современной», а потому вневременной. В повестку дня советского искусства она ненавязчиво включила образ «вечной женственности». В 1936 году это подметил Василий Макаров, написавший в дневнике:

«Уланова не «девушка нашей страны».

К этой «девушке нашей страны» направлена Семенова. Вся от старого балета, внося в свое исполнение... реализм, она стремится к крепкой воле, бодрости современной активной волевой женщине. Но старая классика тормозит ее, тянет к себе. В ней только проблески современности.

Образ Улановой — это обобщенный идеальный образ «девушки вообще», «общечеловеческой девушки», но девушки нашей. Уланова отображает действительность, но действительность опоэтизирована ею. Образ Улановой — это не ставший стандартно-бодряческим примитивный образ «девушки нашей страны»; она не снимает, не изживает, а обогащает его. Девушка нашей страны — многогранна, и Уланова наделяет свой образ теми чертами, которых мы ищем, мы ждем увидеть и, конечно, найдем в живых девушках нашей страны».

В 1927 году на сцене ГАТОБа состоялись премьеры балетов «Ледяная дева» и «Крепостная балерина»,

поставленных Ф. В. Лопуховым.

К первому спектаклю, ознаменовавшему пятилетнее пребывание Федора Васильевича на посту художественного руководителя балетной труппы, критики предъявили целый ряд претензий, сводившихся к тому, что «мало еще осознана эстетика театра в практической деятельности самого театра». Особенно удивляло появление живой коровы среди декораций Александра Головина с ненастоящими деревьями. Весь второй акт занимала норвежская крестьянская свадьба «с определенной установкой на показ быта и обрядов». «Одно из двух: или театр *изображает* действительность — или он *воспроизводит* ее в точности... какой-то *единый принцип* должен быть принят, иначе — мы имеем дело с правонарушением в театре, которое недопустимо, как всякое правонарушение», — возмущался Гвоздев.

«Ледяная дева» вызвала глубокий спор, повлиявший на формирование искусства Улановой. Казалось, танец, проповедуемый Лопуховым, воспитывал танцора, но не актера, а новый балет нуждался в актере. Критики однозначно заявляли: «Если в балете только *танцоры*, то у нас никогда не будет современного балетного театра».

Как раз к 1927 году балетное искусство с точки зрения «целевой установки» разделилось на зрелище, называемое «танцевальной художественной промышленностью», и хореодраму — театрализованный танец, в котором важнее не «как выразить», а «что выразить», и это «что» должно было быть созвучным идеям и настроениям социалистических будней. «Не следует делать статую красноармейца из взбитых сливок. Крепкая тема требует и крепкого материала», — шутили балетоманы.

Вторая премьера, «Крепостная балерина» на музыку Климентия Корчмарёва, в корне отличалась от

«Ледяной девы». Убедившись, что особая танцевальная форма пролетарской культуры не более чем миф, хореограф предпочел обратиться к каноническим приемам классического танца. Все вокруг словно заклинание твердили слова Ленина: «Искусство принадлежит народу, оно должно уходить глубочайшими своими корнями в самую толщу трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими, оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их, пробуждать в них художников и развивать их». Вождь был категорическим противником «выдумки новой пролеткультуры», поэтому ратовал за «развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма». Стало очевидно, что революция «призвана сломать до конца «старую машину», ставя знак равенства между государственным аппаратом и искусством». Однако как марксизм применить к балету, не знал никто.

Выход из тупика нашел нарком Луначарский, провозгласивший: «Назад к Островскому!» Лопухов воспринял эти слова «как обязанность оглянуться и оценить «наследие Петипа». Он решил разоблачать «прогнивший царский режим» балетными приемами, существовавшими со времени этого режима. Помпезный спектакль мог бы украсить торжества в честь трехсотлетия дома Романовых. Правда, у Лопухова аплодисменты срывали не обитатели подводного царства или духи эфира, а статные «пугачевцы», штурмующие императорский дворец под предводительством жениха насильно увезенной в Италию героини.

Эти постановки подвели к важному выводу: надо двигаться к созданию «хореографического речитатива», то есть переосмыслить традиционную балетную пантомиму. Они вскрыли еще одну проблему —

отсутствие молодых балетмейстеров. На повестку дня вышел вопрос об экспериментальной студийной работе начинающих постановщиков, иначе «больной окажется неизлечим». Однако, как говаривала Раневская, «если больной очень хочет жить, врачи бессильны». Балет оказался на редкость живучим.

Балетные спектакли окончательно завладели советской публикой, и новый «некультурный» зритель выказал удивительно чуткую реакцию на еще вчера незнакомое ему искусство. От результатов проверки репертуара на новой демократической публике зависело будущее советского балета.

Уланова не прошла мимо «зрительской» темы:

«Если б меня спросили, что нового внесла в балетный театр советская эпоха, то я бы прежде всего сказала: зрителя. Нового зрителя, который глубже, чище, умнее подходит к балету. Чаще всего, не имея специальных знаний, он интуитивно понимает красоту танца, улавливает его суть и замечает погрешности не только против канонов раз навсегда установленных движений, но и разбирается в степени осмысленности танца, редко поддаваясь на приманку лишенных души чисто технических достижений танцовщика.

Конечно, появление такого зрителя и рождение нового балета (нового не только по теме, но и по новому решению старых спектаклей) — явления сопряженные. Трудно даже порой разделить, что было раньше, а что потом. Правильнее сказать, что обновление зрительного зала, репертуара, балетмейстерских и исполнительских решений шло одновременно».

Если Кшесинская называла императорскую семью «цари», то Уланова для партийного бомонда припасла слово «вожди». «Вожди» в 1928 году постановили наладить «политработу в балете». Руководство хореографической части организовало политкружок, который Галя посещала чуть ли не активнее всех своих товарищей. Занятия не прошли даром.

На сломе эпох формировался не столько «новый зритель», сколько «новая правда», «корешки» которой прочно застряли в прошлом, а «вершки» до поры беспорядочно колыхались на мятежных ветрах. Тут-то и возникла настоятельная потребность связать воедино «бывшее» и «настоящее» с помощью идеологического метода социалистического реализма. Галина Сергеевна лучше всех поняла и применила в своем творчестве его принципы, следуя завету Максима Горького, что «наше» искусство должно было стать «выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая от нее».

Надо полагать, в политкружке юной солистке балета добротнo привили идеи марксизма-ленинизма. И эта «правильная» мировоззренческая подкова стала ее надежным талисманом в театральном домострое. Не случайно Уланова являлась постоянным автором рупора соцреализма — журнала «Новый мир», где в третьей книжке за 1954 год, открывавшейся «державной» поэмой А. Т. Твардовского «За далью — даль», опубликовала свой ключевой труд «Школа балерины», переведенный на многие языки.

Немало своих строк Галина Сергеевна передала и журналу «Юность». В первом номере 1957 года она опубликовала «Рассказ о моей работе», где подчеркнула:

«Мой опыт — это один из сотен и тысяч примеров подобной работы артиста. А я уверена, что и другие примеры представляют

для вас не меньший, а, может быть, и больший интерес. В каждой человеческой жизни самое ценное, прекрасное и поучительное — это творчество, труд, и разве становление мастерства рабочего, посвятившего себя, скажем, токарному делу, или юноши, уехавшего на целинные земли, менее важно, менее интересно, чем процесс становления мастерства человека сцены? Конечно, нет!

Каждый труд равно интересен и драгоценен, если смысл его будет раскрыт увлекательно и многогранно. Лучшее подтверждение этому мы находим в той жадности, с которой у нас читаются хорошие книги о жизненном и творческом (именно творческом!) пути людей заводов и полей. Можно только пожалеть, что таких книг еще очень мало».

Дебют

Открылся первый для Улановой театральный сезон 1928/29 года.

«Начала я очень сырой», — признавалась она. Впрочем, «сырой» была и вся ситуация в балете.

Речь Луначарского на первом заседании художественного совета Большого театра «с участием представителей от партийных, профессиональных, общественных организаций, а также крупнейших фабрик и заводов» имела программный характер и стала руководством к действию. Нарком точно расставил приоритеты. К десятилетию революции общественность почувствовала, что театр перестает

быть чисто зрелищным учреждением, а становится элементом строительства «нового народного сознания», и к нему потянулись массы. Вследствие возрастающего интереса к театру правительство в самом ближайшем будущем перестанет смотреть на него как на исключительно хозрасчетное предприятие, а значит, надо увеличить субсидии театру, что поможет его сближению со зрителем, удешевив доступ в него.

Коснулся Луначарский и балета: «Выразить обычным классическим «па» программу коммунистической партии нелепо. Тем, кто говорит, что Большой театр живет по инерции, хочется выразить многое. Они забывают, что Большой театр — тот инструмент необходимого реформирования, на котором будут сыграны когда-нибудь величайшие по своей ценности и значительности, грандиозные по своему масштабу мистерии и оратории победившего класса».

Все без исключения театральные критики поспешили на зеленый свет, зажженный для реформаторства, чтобы наконец-то приблизить балет к «общим для советского искусства задачам». Правда, никто так и не смог выяснить характер, метод и темп реформ. Дирекция ГАТОБа отметила неблагоприятное отношение «новых» зрителей к представлениям, составленным из нескольких одноактных балетиков или разрозненных дивертисментных программ; их внимание захватывали только цельные многоактные спектакли. Поэтому решено было удерживать в репертуаре постановки большой формы. Десятилетний опыт «обслуживания» балетом «демократического зрителя» показал, что балет игнорирует «переоценку театральных ценностей», активно идущую в драматическом театре. В ленинградских владениях Терпсихоры равнение держали на Мариуса Петипа, Михаила Фокина и Анну Павлову.

Уланова готовилась к первому выходу в статусе солистки.

Наступил пугающий и долгожданный воскресный вечер 21 октября. Родители считали, что сложную партию ей дали очень рано, буквально через месяц после поступления в труппу. Их волнению не было предела.

Галина Сергеевна вспоминала:

«Дебютом каждой способной девочки была принцесса Флорина в «Голубой птице». Этот номер в последнем акте балета «Спящая красавица» должен был показать чисто классическую танцовщицу. В *pas de deux* я дебютировала с Алексеем Ермолаевым, тоже молодым актером, и за сезон исполнила эту роль четыре раза. А через неделю, 28 октября, я дебютировала в *pas d'esclave* в первом акте «Корсара» Минкуса. В этом вставном номере, где я была занята тоже с Ермолаевым, мне пришлось станцевать только однажды. Он был купцом, который продает невольницу, а я невольницей, которую он показывает покупателям на рынке. Обе постановки сделаны М. Петипа.

Как и полагается дебютантке, я вышла на сцену ни жива ни мертва. То, что у меня получалось на репетиции, не вышло на сцене. Я танцевала, стараясь изо всех сил, а меня относил куда-то в сторону... Никаких мыслей, никаких ощущений, кроме страха и стремления сделать всё только так, как тебя учили.

Меня хвалили. Из зрительного зала раздавались бурные аплодисменты, но я и до сих пор считаю, что провалила свои первые выступления.

Быть может, меня смущали бархат ярусов, огни прожекторов кулисы, дирижер со своей палочкой, только мне казалось, что весь мир бешено крутился и опрокидывался. Я делала шенэ, вертелась на носках по диагонали из одного конца сцены в другой, а в голове не было никаких мыслей, никакого иного ощущения, кроме страха забыть счет: надо было вертеться ровно шестнадцать тактов — не меньше, не больше; я лихорадочно считала и слышала явственно только шепот из-за кулис: «Галя, не волнуйся так, Галя, не волнуйся».

Не то что праздничного чувства от сознания — «я на сцене!», а даже никакого удовольствия от выступления не испытала. И так было не только в вечер дебюта, а целых пять лет! Все первые годы в театре я работала, как бы механически выполняя все предъявляемые ко мне требования, будучи не в силах отделаться от ощущения вечного волнения, страха, нелюбви к сцене. Каждый вечер, приходя в театр, был сопряжен для меня с острым нежеланием выходить на сцену и с необходимостью преодолеть это чувство так, чтобы никто о нем даже не заподозрил».

В жизни Галино лицо казалось белесым, болезненным, пожалуй, даже неприятным: овал по-детски одутловатый, мешки под глазами, очень узкие брови. Бледненькая северянка, не отличающаяся внешним темпераментом и красотой. Но эта бесцветная внешность преображалась в сценических образах. Грим так удачно ложился на плоское лицо Улановой, что оно становилось прекрасным. Ее очарование было результатом огромной физической и интеллектуальной работы.

В самых первых выступлениях она немного «пережимала» жест излишней порывистостью и драматичностью, навеянными стилистикой немого кинематографа, но очень быстро поэтичность начинающей солистки, ее склонность к «изъяснению шепотом» нивелировали этот недостаток.

Улановская Флорина, порхающая в великолепном сказочном дивертисменте, радовала и детальной проработкой хореографического рисунка, и музыкальной чуткостью мягких, пластичных па, и глубиной мечтательного чувства, и абсолютным ритмом. Холодноватую хореографию Петипа балерина согрела влюбленностью в заколдованную Голубую птицу, ее завораживающие арабески неожиданно перекликались с полетами партнера. Позднее Уланова писала:

«Выразить большое чувство в изящном, поэтичном танце может лишь артист, в совершенстве владеющий хореографической техникой — от безукоризненной ритмичности и пластичности до умения добиться *певучести* танца, его кантилены, то есть непрерывности движений, естественности перехода от одного к другому. Я помню, в самом начале сценического пути техника занимала мое главное внимание, отнимая очень много времени, сил и стараний. Тогда, в конце двадцатых годов, балетный театр еще был в плену старых представлений, согласно которым именно технический блеск определял успех танца. Искания шли главным образом в сторону акробатики, гротеска, трюка и, конечно, как мы вскоре убедились, не могли привести молодую советскую хореографию к созданию реалистически осмысленных спектаклей на балетной сцене».

Дискуссии

1928 год был действительно напичкан всякого рода дискуссиями о «ближайших путях ГАТОБа».

Прения открыл профессор Гвоздев, заявивший, что балету нужно усвоить достижения новой русской режиссуры Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, но без подражания приемам драматического театра, а ориентируясь на современную форму декоративной сущности классического танца, которая уже проявляется в культуре советского индустриального города.

Продолжил дискуссию Соллертинский, убежденный: если танец невозможно оторвать от исстари завещанных «любовных штампов», то подавать их следует в «отстраненном плане» — новыми приемами урбанистического или бытового танца, возможно, в «пародийном освещении». Критик выступал против приклеивания «аллегорических ярлычков гения революции» на старые классические композиции и рекомендовал здоровую театрализованную физкультуру ставить на «благодарнейшем материале» джаза, ударного аккомпанеента, народной песни, гармошки, балалайки, то есть обратиться к «непочатому материалу» современной музыки.

В спор вмешались известные «работники балета» — каждый со своей идеей фикс.

Федор Лопухов, единственный за всю историю театра получивший звание «Заслуженный балетмейстер РСФСР», считал, что «музыкально образованный хореограф-балетмейстер отанцует любое музыкальное произведение».

Агриппина Ваганова, напротив, утверждала: «Балет как искусство танца строится на фантастическом сюжете и известных условностях, тем не менее сюжет танцевального спектакля может быть современен (примеры тому имеются). Каковы бы ни были элементы танца, которые войдут в новый балет, классический танец и классический экзерсис — это тот фундамент, на котором зиждется всё здание хореографического искусства».

Василий Вайнонен искренне верил, что «быт страны, пережившей коренную ломку, может быть оформлен хореографией только после того, как сама хореография выйдет из стадии эксперимента и создаст новый выразительный язык».

Заслуженный артист Леонид Леонтьев напоминал, что балетный спектакль с современным сюжетом уже давно и настойчиво просится на сцену, но он должен быть «действенен и созвучен драматической части спектакля».

Артистка балета Зинаида Иванова признавалась, что не знает средств обновления балетной пантомимы, кроме таланта актера. Жест драмтеатра таким средством не является, так как он «бледнее и беднее балетного», у кино же самостоятельного жеста нет вовсе. Танцевальный спектакль с современным сюжетом возможен, но не сюжет является основным условием современности спектакля, а форма, которая отыскивается балетмейстером.

«Репетитор и реставратор балетов» Александр Чекрыгин высказался против «чистой классики в плане современного спектакля», заменяя ее понятием «эксцентрической классики».

В рассуждения о путях балетного театра пустились и пролетарские массы. Трудящиеся «Красного треугольника» и «Красного путиловца» свою дискуссию провели в Домпросвете имени Тимирязева. Они

утверждали, что танцевальное искусство нужно рабочему классу, что танец и пантомима ему близки и понятны, но рабочему человеку претит тот балет, который культивировался на академической сцене, — с «противоестественной экзальтированностью, меланхолической одурью» и прочими «остатками» императорского театра. «Нам подавай бодрый, увлекающий спектакль. Не праздный отдых, а здоровую зарядку!» — требовали пролетарии.

На помощь балету подоспел Луначарский: «Надо беречь всё мало-мальски ценное. Постепенно в нем разберутся. Пусть зрители скажут, что им нравится».

Руководство театра решило определять ценность хореографического спектакля по музыкальному материалу. И только со временем стало очевидно, что классический спектакль желательно ставить как современный, а современный как классический.

Уланова слушала kloкочущие слова, речи, мнения. Некоторые статьи вырезала и приклеивала в альбом. Ее творчество не было без роду без племени. В. И. Голубов-Потапов первый понял: «Уланова подводит итог и систематизирует многое из того, что было до нее. Прошлое ее искусства хотя и беднее его будущего, но тем не менее весьма существенно. В развитии балета она даже невольно, бессознательно выполняет важную миссию собирателя: она отбирает всё лучшее, и в процессе такого отбора формируется ее собственный стиль».

Позднее, когда из балерины стали лепить вневременную богиню, она благодаря острому ощущению современной жизни смогла превзойти сложенные о ней легенды. Уланова рассуждала:

«Вот чем ценны спектакли старого времени, почему они держатся? Потому, что каждый

новый человек вносит немножко своего ощущения, сегодняшнего видения, и чем развитее, чем богаче внутренне человек, тем большим содержанием наполняет он классическую партию, тем интереснее его исполнение. Если бы всё делали в трафаретной форме, то это было бы безумно скучно и зрителям, и актерам. Поэтому индивидуальность и еще раз индивидуальность. Свое прочтение и свои чувства в рамках танцевального рисунка и всего, что называется хореография. В нашем искусстве, да и в каждом труде, нужно свое, только свое. Так пусть каждый внесет в свое исполнение хоть чуточку своих мыслей, переживаний».

Кажется, Галина Сергеевна первой из балерин задалась мировоззренческими вопросами, что придало ее искусству небывалый художественный масштаб и подняло созданные ею образы над «пластической иллюстрацией роли». Отсюда — новая, «незвездная», сдержанная улановская манера появления перед публикой, бесхитростные, отстраненные поклоны после выступления. Ничего надуманного и вульгарного, никаких «штучек и ужимок». Но и простотой это нельзя назвать — скорее, результатом «созидания себя сосудом достойному». К тому же балерина, чуткая к веяниям эпохи, создавала свои роли с оглядкой на актуальные установки театральной критики. А трендом того времени являлось стремление закрепить за балетом статус подлинно высокого искусства, способного на выражение «настоящих чувств» с помощью «настоящего содержания», подчеркнуто отмежеванного от «слащавости» императорских постановок. Зритель должен был чувствовать себя,

*Как будто
пришел
к социализму в гости... [8]*

Репертуар первого сезона Улановой ориентировался на музыкально значительные и «социологически выдержанные» балетные опусы. Руководство театра прилагало титанические усилия для выработки советского направления в балете.

Решили возобновить «Щелкунчик» как произведение, наиболее удобное для «увязки» с современностью. Исключительные музыкальные достоинства его партитуры к тому времени всё еще не нашли должного сценического воплощения. Балетмейстер Лопухов и художник Дмитриев приступили к работе, но дело долго не спорилось, поэтому премьеру с горем пополам удалось устроить только в следующем сезоне.

Появилась идея поставить нашумевший в Москве балет «Красный мак». Критики усмотрели в ней отклонение от пути планомерного экспериментирования с современным «сюжетным» спектаклем. Под давлением «общественности» проект забраковали на худсовете театра, заменив его балетом «Джебелла» на «любопытную» музыку ленинградского композитора Владимира Дешевова. Воплотить тему «из области колониального восстания арабов против европейцев-цивилизаторов» впервые пригласили режиссера драматического театра Сергея Радлова. Вместе с Адрианом Пиотровским он так долго перерабатывал либретто спектакля, что вопрос о постановке «Джебеллы» временно отпал. Вновь всплыл усиленно рекомендованный «Красный мак».

Пребывавший на распутье балет ухватился за «скрябинизированную дешевку» Глиэра, словно утопающий за соломинку. А тут еще у постановки нашлись такие поклонники, как «всесоюзный староста» М. И. Калинин, на VIII съезде ВЛКСМ в 1928 году бросивший клич: «Всем смотреть «Красный мак»!» Впрочем, на фоне экспериментов в области танцевальной драмы этот спектакль выглядел потаканием традиционным балетным формам.

И всё же «Красный мак» был намечен худсоветом ГАТОБа к постановке, но «вне всякой имитации Москвы». В спектакль намешали всё, что попало под руку: чарлстон, приклатненное «Яблочко», пробуждающееся сознание китайских трудящихся, европейскую буржуазную цивилизацию и старую конфуцианскую культуру. Премьеру приурочили к годовщине Октябрьской революции, однако выпустили только 13 января 1929 года. Показу предшествовала мощная артподготовка в виде информационных докладов в Московско-Нарвском доме культуры и брошюр, изданных «Театропечатью».

Вообще с либреттистами дело обстояло катастрофически. Для драматурга было сущей мукой освободить фабулу от речевых характеристик и построить ее на современных сюжетах, подходящих для танцевального и пантомимического выражения. Художественный совет ленинградского академического балета объявил конкурс на сочинение сценария.

Предпочтение отдавалось революционной тематике, ориентирующейся на годы Гражданской войны или современное строительство с акцентом на индустриальную культуру и этнографический материал быта народов СССР. Исторические сюжеты были менее желательны. Элементы здоровой «научной» фантастики в духе Жюль Верна допускались, а попытки ввести мистическую тему категорически отвергались. Интригу

надо было упростить и привести в согласие с достижениями современной театральной техники: быстрой сменой декораций, использованием радио, кино, световой аппаратуры и т. д.

Вот такие проблемы кипели вокруг восемнадцатилетней Улановой. Она же не знала, на что потратить свою первую получку в 60 рублей. Ей казалось странным: учили, взяли в театр, дали солидное место да еще и деньги платят! Растерянная Галя пошла в магазин «Норд», который с дореволюционных времен славился кондитерскими лакомствами, накупила пирожных бабушке и родителям. На этом ее потребительская фантазия была исчерпана. Какое-то время она подходила к окошку кассы за жалованьем с плохо скрываемым смущением.

Уланова уверяла, что, окончив школу, была далеко не так виртуозна, как ей хотелось. После поступления в балетную труппу она начала упорную битву за технические высоты. Увеличивая и усложняя свой экзерсис, Галя до изнеможения тренировалась, вновь и вновь повторяя, казалось, уже усвоенные движения, приучая мускулы и дыхание «к неустойчивости». К концу занятий ее полотенце было мокрым насквозь, но желание догнать самых сильных коллег подбадривало. Галина Сергеевна говорила:

«Начинается театр, начинается вторая школа, более осознанная и самостоятельная, и так до конца своих выступлений. Заниматься нужно всегда, пропустишь день, два — может, никто и не заметит. Пропустишь четыре дня, может быть, тоже не заметят, а уж если неделю пропустишь, и ты уже не тот, и заметят, что не так танцуешь. Так что нужно заниматься каждый день, каждый день. Это, может быть,

несчастье, но мы связаны с техникой ежедневно. Не то что кончил школу, и всё».

Через год она достигла многого: развила в себе гибкость, смелость, ловкость, силу, выносливость. Ей уже не приходилось завидовать техническому мастерству и выносливости подруг. Однако полное удовлетворение всё же не приходило:

«Я упорно работала над техникой не только потому, что она считалась тогда едва ли не самоцелью балета. Я понимала, что балерина обязана в совершенстве овладеть техникой, ведь прежде чем думать о создании глубокого, содержательного образа, она должна «назубок» знать свою «азбуку» и уметь обращаться с ней так же свободно, как хороший пианист обращается с клавиатурой рояля.

Выход на сцену, выход на публику есть волнение, при этом волнении всегда могут быть ошибки. Должна быть страшная сила воли, чтоб заставить себя не волноваться, а наоборот, забыть, что ты на сцене, и делать, что ты чувствуешь в себе, помимо движений. Это очень сложно, и первый выход, первый шаг на сцену — это всегда трудно. И, кажется, лучше уйти и не выходить на сцену. Нужно как-то перешагнуть через рубеж, а вот этот «перешаг» — он всегда бывает безумно трудным».

Как правило, Уланова готовила партии сама, без педагогов. Целые дни проводила она в репетиционном зале, пробовала разные движения и новые комбинации, которые сочиняли для нее, например, неистовый Вахтанг Чабукиани или неутомимый Леонид Якобсон.

«Я не могу ничего делать, когда на меня смотрят, мне стыдно, — признавалась балерина. — На репетициях у меня не выходило ничего подобного, что бывало на спектаклях. Сцена — иное дело. Там я не вижу зрительного зала, партнеры мои перестают быть только Костями и Мишами, там они, оставаясь самими собой, приобретают еще и какие-то другие черты».

Уже в первый свой сезон, через пять месяцев после поступления на академическую сцену, Уланова приступила к работе над одной из ключевых балеринских партий.

«Лебединое»

«Выдвижение молодых сил», проходившее по всему театральному фронту, являлось ключевым моментом в революционном обновлении театра. В ГАТОБе вышло постановление о дублировании основных партий: теперь любая артистка, выучившая какую-либо роль, имела право требовать просмотра и в случае одобрения комиссии могла выступать на сцене во втором составе.

В феврале 1926 года Марина Семенова дебютировала в «Лебедином»^[9]. Ее исполнение было признано «одним из самых значительных явлений в работе балетной труппы за последние годы». Тремя годами ранее свою интерпретацию классического образа Лебедя предложила Ольга Спесивцева.

Теперь пришел черед Улановой. Она вспоминала:

«В начале 1929 года неожиданно для меня художественный руководитель балетной труппы Ф. В. Лопухов поручил мне роль Одетты и Одиллии в «Лебедином озере». Эта ответственная работа была доверена мне, очевидно, в порядке выдвижения молодежи; до

меня М. Семенова, танцуя ответственные партии, доказала, что такой метод выдвижения молодых танцовщиц приводит к очень положительным результатам. Теперь предстояло и мне показать театру, что он не ошибся, возлагая на меня какие-то надежды... В общем-то, рано было давать мне эту партию. Я была очень слабым, болезненным ребенком, да и в то время, когда мы воспитывались, с питанием было трудно. Поэтому танцевать было сложно».

Партнером ее стал Михаил Дудко, с которым часто танцевали Спесивцева и Гердт. В поддержках он был надежен, а своим декоративно-красивым обликом приумножал красоту движений партнерши. «Я и его стеснялась, и сама стеснялась что-нибудь делать, — признавалась Галина Сергеевна. — Но так как Принца он танцевал не в первый раз, это несколько приободрило меня».

Спесивцева за «Лебединое» взялась на десятом году службы в театре. Семенова к Одетте-Одиллии подступилась после пяти ответственных сольных партий. Послужной список Гали был куда скромнее, однако она не только дебютировала 6 января 1929 года в амплуа балерины, но и станцевала в своем первом театральном сезоне «Лебединое» шесть раз.

Аким Волынский считал, что «Лебединое озеро» является «испытательным барьером в артистической биографии молодой танцовщицы». Критик прибегал к сравнению результатов художественного труда балерины в роли Одетты-Одиллии с древнегреческим факельным состязанием в беге: победитель должен был не только обогнать соперников, но и оказаться у финиша с горящим факелом в руках. Галя не только выиграла первенство — она продемонстрировала

умение бережно проникать в потаенные сферы человеческих мыслей и чувств. С каждым новым выходом на сцену балерина словно расправляла крылья вдохновенного романтизма и задушевной лирики. «Во всех ролях, которые мне приходилось делать, я провожу всё же какую-то единую линию. Не знаю, насколько она у меня получается, но я придерживаюсь большой глубины человеческих чувств, отношений — самопожертвование ради большого, глубокого, чистого и честного, что есть в человеке», — говорила Галина Сергеевна.

В период работы над «Лебединым» сформировались и черты «советского гражданина Улановой», о которых определенно высказывались очевидцы ее ленинградского периода: «бодрая жизнедеятельность, твердая уверенность, идейная целеустремленность, активность и скромность, деловитость и размах».

Сама балерина вспоминала себя в дебютную пору неопытной и растерянной девочкой. Между тем она уже была замужней женщиной и балериной, настроенной на серьезную карьеру. Уланова, сразу же названная критиками «выдающейся молодой силой», проявляла железную волю и сильный характер. Только однажды она призналась:

«Чайковский писал, что во время премьеры «Лебединого озера» в Праге пережил «минуту абсолютного счастья». Такая минута, может быть, и у меня бывала. Может быть, в первый сезон, когда сразу после окончания школы Федор Васильевич Лопухов настоял на моих дебютах в «Лебедином озере» и «Спящей красавице». «Дедушка русского балета», как теперь его называют, сыграл для нашего поколения очень большую роль — ведь мы несли на себе тяжесть и нового

экспериментального репертуара, и классических спектаклей, которые он бережно сохранял».

Ваганова намеревалась делать с Галей «Лебединое». Однако Лопухов, враждовавший с педагогом, заявил Улановой: «Будешь заниматься с Гердт, а Груша пусть готовит свою Дудинскую», — и велел перейти в другой зал.

Одетта-Одиллия — единственная партия, которую Уланова подготовила не самостоятельно, а по правилам балетного ремесла: Елизавета Павловна показывала ей порядок движений, а Федор Васильевич беседовал о музыке Чайковского и о роли. Как вспоминала Галина Сергеевна, из этих объяснений до нее «доходило» очень немного: «Ясно было только одно: в некоторые моменты я — птица, и это требовало соответствующих движений и поз, а в другие — девушка».

Юная артистка следовала чаще всего своей интуиции, иногда советам коллег и балетмейстера, прибавляла что-то к ранее сделанному, исправляла ошибки, преодолевала технические трудности. Уланова считала:

«Мне кажется, что среди множества признаков талантливости есть и такой очень важный: умение слушать не хвалебные хоры, а трезвый, критический голос собственной совести и тех, кто требует развития артистической личности, совершенствования мастерства. Артист должен ориентироваться на того, кто умеет и может больше, чем он сам. Рядом с посредственностью даже малоинтересная индивидуальность выглядит талантом. Отсюда стремление серости окружать себя бесцветностью. Чтобы достичь в

искусстве чего-то большего, надо овладеть труднейшей нравственной наукой: правильно оценивать собственные возможности, уметь отделять подлинные достижения от мнимых».

Вся ее работа проходила в сопровождении «чрезвычайно выразительной и глубокой по настроению» музыки Чайковского. Она утверждала, что поначалу танцевала в «Лебедином озере» без «достаточной выразительности», но «постепенно, вслушиваясь в музыку», научилась открывать какие-то новые танцевальные нюансы, необходимые решения:

«У меня рождалось желание не просто хорошо и чисто выполнить ту или иную вариацию, а передать в танце, в движениях, в позах свое настроение, вызванное музыкой и содержанием балета. Основным для меня является музыка: она проводник и наставник, она определяет мое сценическое поведение. Я живу своей героиней и в пантомиме, и в танце, даже, прежде всего, в танце. Так и музыка Чайковского, сначала помогая мне только в танце, постепенно начинала вводить в образ девушки-лебедя. Для меня уже стали намечаться в этой музыке какие-то определенные моменты, которые послужили в дальнейшем отправной точкой в моей работе над образом».

Она уверяла, что целых пять или шесть лет исполняла роли без глубокого понимания: «Первые годы в театре ушли на то, чтобы включиться в его жизнь, отойти от привычек и ритма школьницы, физически окрепнуть и обрести ту профессиональную свободу, которая так нужна балерине». Впоследствии

она предпочитала работать в творческом уединении, объясняя это неумением копировать: «Всегда и всё я должна «приспособить» для себя, что-то свое, индивидуальное преломить в себе, в своем сознании, чувствах и возможностях».

Уже после дебюта в «Лебедином» Галя выработала свой метод подготовки к спектаклю: проведя общую техническую репетицию, запиралась в пустом классе или занималась дома, никого не допуская в свою «лабораторию». Часами она мечтала, фантазировала, размышляла. Это было драгоценное время сосредоточенных исканий, сокрытый от чужих глаз процесс «переплавки» частного опыта в сценический образ. Уланова рассказывала:

«Я мучительно работала над созданием образа. Однажды я была в Зоологическом саду. Лебеди плавали по широкому пруду, в их движении была гордость и нежность, сила и уверенность, стремительность и грация. Я пришла домой и попробовала танцевать перед зеркалом последнюю лебединую песню. И тогда я поняла, в чем причина моих неудач: балетмейстер создает лишь вехи, пунктиром намечает характер и схему танца, а артист должен придать танцу душевность, смысл и страсть. Одной техники еще мало, чтобы заставить зрителей поверить в то, что происходит на сцене: в жизни ведь не страдают, грациозно стоя на одной ноге. Тут необходим «огонь души», искренность чувства; надо музыку переложить в движение, и только тогда это дойдет до зрителя».

Поняв, прочувствовав и впитав в себя музыку, приступала Уланова к созданию до поры неясного,

туманного, зыбкого образа. Включались ассоциации, чувствования, фантазия. Образ обретал завершенность. «На сцене всегда и всё должно быть не только эмоционально, но и эстетично, ведь у искусства — своя правда, и условные движения классического танца, танцевальные ритмы, темпы, па, движения и жесты необходимо еще одухотворить, наполнить содержанием, сделать органичными и понятными», — считала Галина Сергеевна.

Жизненные ассоциации Уланова черпала из копилки впечатлений, захвативших ее эмоциональную натуру. А 1928 год был богат событиями, которые, как шутил драматург Алексей Файко, принадлежали «к разным бассейнам культуры».

Это в первую очередь августовские гастроли в Ленинграде традиционного японского театра кабуки. Русский зритель был потрясен. Представители всех эстетических направлений сошлись в «исключительно положительном» мнении: приверженцы традиционализма приветствовали «торжество векового опыта» и приоритет «виртуозного владения классическими приемами игры», для авангардистов открылись новые возможности использования «условных и в высшей степени народных форм».

В течение 1928 года Ленинград праздновал два столетних юбилея — Чернышевского и Толстого. Если первый уместился в достаточно скромных рамках, то второй отмечали с размахом. И как раз в тот юбилейный год журнал «Октябрь» начал публиковать «Тихий Дон» Михаила Шолохова, которого сразу же окрестили «красным Толстым». Вот такая связь времен, скрепленная для надежности программной статьей Максима Горького «Строительство новой культуры».

Гале очень понравился фильм «Ася», снятый по повести Тургенева Александром Ивановским. Через 20

лет режиссер пригласит ее в картину «Солистка балета». Как же хотелось Улановой станцевать тургеневскую роль! Но не для того, чтобы точно скопировать литературный источник. Она мечтала найти в известном до мелочей произведении балетную «точку отсчета», передать движением ранее никем не замеченные мотивы.

Юную солистку захватила немая картина «Божественная женщина» с Гретой Гарбо, как годом ранее ее потрясла «Любовь» — вольная голливудская вариация «Анны Карениной». Галя была очарована Гарбо с первого взгляда. Они были схожи плоской фигурой, приподнятыми плечами, сутуловатостью. Их лица легко поддавались гриму, а потому в роли «читались», словно открытая книга (кстати, в 1932 году в картине «Гранд-отель» Грета Гарбо исполнила роль русской балерины Грушинской).

Уланову привлекли в кинодиве ее непостижимая, одновременно умиротворенная и сосредоточенная мимика, умение находить пластическую кульминацию роли. Короче говоря, Гале было что подсмотреть у Гарбо — та органично существовала в кадре.

— Почему вы заинтересовались именно Гарбо? — спросила Галину Сергеевну автор этих строк.

— Она была великой актрисой. Вы видели ее в роли Анны Карениной?

— В какой версии?

— В немой.

— В немой не видела.

— Посмотрите. Она понятна без слов.

Еще Уланова внимательно прочитала статью Адриана Пиотровского о «совершенно исключительном» актерском искусстве Бабановой, позволявшем ей строить целостную линию роли с помощью «последовательной смены тонких и выразительных черт». Годом ранее ленинградские зрители

восторженно приветствовали молоденькую актрису в мейерхольдовской постановке «Ревизора». Бабанова была ярчайшим примером самостоятельного художника со своей интонацией голоса и пластики. А. Гвоздев считал: «Это — Павлова в драме... В драме появилась актриса, столь же ритмически одаренная, как и ее предшественница в балете». Между прочим, Бабанова считала, что режиссер должен поставить ей «балет», то есть рисунок роли, а уж содержание она додумает сама.

В мае 1935 года Бабанова сыграла Джульетту, которую критики называли «преждевременной ролью». В январе 1940-го Уланова исполнила партию Джульетты и стала символом советской эпохи и мирового балета XX века. (К слову, Мария Ивановна всегда отзывалась о Галине Сергеевне с раздражением и даже ревностью.)

В годы революционной борьбы за «великую свободу народов» улановское творчество, пожалуй, не взволновало бы сердца публики, состоявшей в основном из «рабочей полосы» и учащейся молодежи. Однако ее дебюты пришлись на годы закрепления революционных побед, когда, как писали в советских передовицах, «вместе с завоеванием счастья ширятся наши идеалы». Наступило время пробуждения женственности в «товарище женщине». Работнице, пламенному борцу захотелось приукрасить свою незамысловатую фактуру нежной лирикой. Вот тут-то и возшло над театральным горизонтом солнце русского балета.

Если взять за основу изречение Максима Горького: «Зевса создал народ, Фидий только воплотил его в мраморе», — то искусство Улановой можно рассматривать как подлинно «народное», рожденное мечтой народа, подсказанное зрительным залом. Однако и обратная связь была не менее сильна. Глядя на поэтический образ балерины, публика открывала в себе самой «идеальные» черты.

Конечно, театр посещали и те, для кого он оставался Мариинским. Балет казался им символом «старого порядка», осколком «петербургского рая». Один из таких «бывших» — поэт Михаил Кузмин, воспринимавший хореографическое искусство как «религиозный культ», а танец как «язык человеческой души». Таких же взглядов придерживался круг единомышленников, собиравшихся у Константина Федина: Алексей Толстой, Ольга Форш, Николай Никитин, Илья Груздев, Михаил Козаков, Николай Радлов с женой Надеждой Шведе-Радловой, Платон Керженцев, Дмитрий Шостакович. Все они — будущие почитатели Улановой, а один из них сыграет в ее судьбе исключительную роль.

Вечером 6 января 1929 года беспощадный луч прожектора выхватил фигурку дебютантки в глубине сцены. Повернутая в профиль голова, поднятая над ней рука с трагическим изломом в кисти, грустный взгляд. Поза, неоднократно повторенная и лиричной Павловой, и «бесконечно характерной» Кшесинской, и прямой Карсавиной. Но во всё «хрестоматийное» улановская природа привнесла подкупающие нюансы: исключительно мягкую, «волнистую» линию, одухотворенность откинутых назад трепещущих рук — лебединых крыльев, бессильно опускавшихся и постепенно замиравших, незащитность плеч, скупую мимику, потупленный взор.

«Стоит Улановой выйти на сцену, принять задумчивую и мечтательно тихую позу — и артистка уже в центре внимания и зрителей, они следят неотступно, следят только за ней. Она еще ничего не сделала, но первое движение, первая поза обещает многое. Это типично улановское соединение пластической завершенности с манящей и загадочной

недосказанностью, когда невольно ждешь, что будет дальше», — писал Голубов-Потапов.

Галино стремление вдохновенно передать понимание «авторского» образа, «умереть в нем» было искренним и даже жертвенным. О своем Лебеде она говорила:

«Когда во втором акте Одетта в моем исполнении встречалась с принцем, то он вселял в меня большое доверие к нему, веру в его чувство, надежду на освобождение. Лев Иванов поставил очень лирический дуэт — нет действия, но есть чудная музыка Чайковского, утверждающая любовь, есть вера, большая вера. Музыка в дуэте говорит так много, что словами это и не выразить. Постановка этой сцены... настолько совпадает и с музыкой, и с чувствами, которые переживаешь, что никто и не будет переставлять этот акт...

Партию Одиллии мне приходилось танцевать в Мариинском театре в ранние годы моих выступлений. Более осмысленно я танцевала ее в Москве, когда мы с Сергеевым стали ездить туда на гастроли. Я не могла делать этот образ зловещим, потому что музыка Чайковского, постановка Петипа таят в себе множество толкований этой картины. Мне ближе было показать полную внутреннего огня загадочную девушку, чтобы принц увлекся Одиллией и забыл о белокрылой лебеди. Черная лебедь только чем-то напоминала ту девушку-лебедь, которую он встретил на озере».

Розенфельд вспоминал о дебюте Улановой: «Романтическая мелодика, достигающая в финале балета огромной драматической силы, и

содержательность вальсов, эмоциональная наполненность всей музыки в целом поднимают его до высот крупного симфонического произведения, имеющего самостоятельную музыкальную ценность. В сценическом воплощении балета гений Чайковского изумительно сочетается с неповторимым хореографическим мастерством Мариуса Петипа и Льва Иванова. И вот к ним присоединяется Галина Уланова. К двум замечательным элементам спектакля — музыкальному и хореографическому — присоединяется третий — исполнительский, стоящий на такой же исключительной высоте. И сразу же возникает та сценическая гармоничность, которая возможна только при счастливом совпадении одинаково равноценных дарований... Первый сценический образ, созданный Улановой, — образ лебедя, оттого и оказался таким пленительно-трогательным, что в гамме ее движений все тона и полутона так бесконечно светлы и искренни. Невозможно представить себе слитность исполнителя с образом большую, чем та, которую дает Уланова в этой роли».

Сама же балерина впоследствии вспоминала о своем первом выступлении:

«Насколько это было хорошо или плохо, не знаю, думаю, что было не очень хорошо. Помнится только безумное волнение и какие-то заметные технические трудности. Бывает волнение, которое подбадривает, дает какие-то силы, чтобы преодолеть страх. А у меня было такое волнение, что я совершенно распадаюсь, хотелось спать, и вообще я превращалась в анемичное существо. Для меня было очень важно, что папа как режиссер находился рядом. Без него меня бы страх сковал окончательно. В вечер моего дебюта в «Лебедином» он, как

всегда, стоял прямо и спокойно в первой кулисе, и никто не знал, что делалось в его душе, когда он смотрел на свою дочь, вышедшую на столь ответственный, мучительный публичный экзамен! Только теперь я представляю себе, и то, наверно, отдаленно, чего стоил отцу мой дебют в Одетте-Одиллии или Авроре в «Спящей красавице», с ее очень трудным выходом. Сколько волнений, страхов и мучений я доставила ему — ему, который ни единым словом тогда не обмолвился о своих тревогах и страданиях за меня».

Однако ничто не могло сравниться с переживаниями Марии Федоровны — и как матери, и как педагога. «Действительно, я была тогда еще очень слабенькой, — вспоминала Уланова. — Мама считала, что Лопухов меня перегружает, я не справляюсь. Но он говорил: «Ничего, что трудно, практика будет и на этой практике они вырастут». Это, очевидно, было связано с тем, что в театре мало осталось больших солистов, которые могли бы нести репертуар. Вот такое было начало».

В третьем акте, когда Гале предстояло исполнить едва ли не самое трудное в балете па — 32 фуэте, молниеносных поворотов на носке одной ноги на одном месте, Романова не смогла усидеть в кресле от страшного волнения за дочь. Она вышла в аванложу и стала там молиться, чтобы всё прошло благополучно. Уланова писала:

«Как я всё это сделала — не помню. Фуэте, которые я выполняла на репетиции довольно хорошо, в спектакле вышли совсем иначе. Начала их делать посередине сцены, где и нужно было, но на одном месте я не устояла и к концу фуэте очутилась где-то возле трона

владетельной принцессы, у боковой кулисы. Вообще в каждой новой партии мне было страшно и трудно, а поэтому и волнение было, безумное волнение. На репетиции волнение было меньше, и я танцевала лучше. Но на сцене у меня, по-моему, не было ни одного спектакля, чтобы что-то где-то не случилось, что-то недоделала или сделала не так. Так что было очень волнительно и, наверное, не совсем так, как надо было сделать. Но, очевидно, что-то всё-таки было».

И это «что-то» вызвало размышления самых авторитетных критиков.

Иван Соллертинский хотя и возражал против «Лебединого озера» как «материала для дебюта», саму дебютантку безусловно принял. Он писал в «Жизни искусства»: «Уланова выступила в «Лебедином озере» с большим и заслуженным успехом. Прекрасная техника, неподдельный драматизм танца, лиричность хорошего вкуса и органическая музыкальность — вот основные черты крупного дарования этой юной артистки, лишь несколько месяцев тому назад покинувшей школу. И вовсе не беда, что естественное волнение дебютантки порою вынуждало ее «смазывать» иные выигрышные места, что концовки танцев часто оставались недоделанными, а знаменитая трудность 32-х фуэте коды 2-го акта преодолевалась не без мучительной напряженности. Всё дело в том, что при выдающейся технике Уланова владеет секретом настоящего танцевального артистизма; ее танец — всегда нечто большее, чем простой «показ физкультурного стержня» или «оголенная техника» — те «рожки да ножки», которые оставлены классической хореографии наиболее непримиримой частью ее критических противников. В танце Улановой как-то сохранились и

эмоциональность, и внутренний драматизм, хотя и более лирического, строгого, почти аскетического типа (что, заметим в скобках, отличает Уланову от полнокровного танца Семеновой)... Одно несомненно: в лице Улановой мы имеем дело с весьма серьезным, быть может, даже первоклассным хореографическим дарованием. Развернуть это дарование, при современной ситуации балетного искусства, возможно лишь при следующих условиях: усовершенствовании чисто драматической стороны обработки партии; отказе от исключительного предпочтения классического репертуара (чему вовсе не противоречит утверждение, что молодежь может танцевать и классические партии); творческом участии в экспериментальной работе по созданию нового танцевального языка. Будем надеяться, что Уланова изберет именно этот творческий путь».

Алексей Гвоздев опубликовал в еженедельнике «Рабочий и театр» статью «Лебединая песнь. По поводу дебюта Улановой в Акбалете»:

«В дореволюционные годы главная партия балерины доставалась танцовщице после долгих лет службы. Уланова... получила ответственную роль через несколько месяцев после окончания балетного училища. Такое быстрое продвижение молодых сил на первые места — явление отрадное. Оно свидетельствует о том, что прежнее «местничество» изживает себя.

Молодая танцовщица имела успех у публики. Она понравилась своей легкостью, стильным и мягким рисунком движений, солидной технической выучкой. Злоупотребление техническими трудностями, подчас еще непосильными для молодой артистки, выразившееся в не совсем точном исполнении пресловутых 32-х фуэте, проходит незамеченным. Напротив, показ чисто технического, физкультурного

стержня балетного танца воспринимается особенно оживленно, и зал охотно прерывает своими аплодисментами оркестр и драматическое действие спектакля...

Новое восприятие зрителя разрушает былое содержание балета. От внутренней его сущности ничего не остается. Зато живет техника танца, ныне оголенная, так как зритель не хочет и не может верить в «действие в сказочные времена», как сказано на афише. И так как эта танцевальная техника удерживается на высоком уровне, то балет еще живет, допевая свою «лебединую песнь» и дожидаясь, пока кто-нибудь вдохнет в него новое содержание.

Такая обстановка, сложившаяся в настоящее время в балетном театре за отсутствием новых постановок, крайне неблагоприятна для развития драматического таланта молодого поколения... Одетты-Одиллии, женщины-лебеди — женщины-демоны — эти образы действительно отошли в «сказочные времена», оказались выброшенными из нашей литературы и из нашего искусства. А молодому артисту, впервые выступающему на сцене, предлагается заполнить эти мумии своим живым чувством, своей молодой энергией. Естественно, что из такого начинания ничего путного получиться не может.

Не получилось оно и у дебютантки. Повторяя правильно все движения, жесты и позы, предписанные традицией для роли Одетты-Одиллии, молодая артистка проделала громадную работу, но всё же напрасную, на наш взгляд. Не ее вина, что «лебеди» и «демоны» сданы в архив театральной дирекции и что оживление мумий — вещь бесплодная. С точки зрения балетных традиций, быть может, всё обстоит благополучно. Но, во имя грядущей реформы балета, молодые силы надо воспитывать на образах и тематике, в которые молодежь могла бы поверить всей душой с

тем, чтобы с искренним увлечением отдаться работе, а не втискивать себя насильно в отжившие тесные рамки, в которых и душно, и скучно...

Лозунг «дорогу молодежи!» надо осуществлять, но умело и целесообразно. Пусть молодые силы творят новое, идут вперед, утверждают содержательное, нужное нам искусство. А «лебединую песнь» балета допоят и без них».

Появление Улановой в балеринской роли накалило и без того горячую полемику о «судьбах балета». Анонимный автор в отповеди «краснобаю» Гвоздеву настаивал, что «реформа балета перестала быть «грядущей», она уже началась и именно с выдвижения молодых сил, проводимого параллельно с напряженной творческой работой по обновлению балетного репертуара». Он утверждал: «Конечно, наиболее ценные по своему музыкальному содержанию классические балеты будут реконструированы, но молниеносно, «по щучьему велению», всего этого сделать нельзя. Вся суть в том, чтобы суметь в предстоящий трудный, переломный, период нашего балетного искусства воспитать талантливый молодежь так, чтобы и для него постепенный переход от старого к новому был нормальным и безболезненным».

Гвоздева можно было понять. На рубеже 1920—1930-х годов он поддался чарам «вульгарного социологизма», тогда достигшего пика активности. Под запрет попало всё фантастическое, сказочное. Балет осмеивался как «дрыгоножество». Маяковский в написанной в 1929 году «Бане» третировал хореографических сифид и эльфов, обзывая их «цвельфами» и «сифидами». Адепты балетных «прогрессистов», положительно оценив крепкую силу Галиных ног, предъявили претензию к движениям ее рук, напоминая «тягучий, жеманный романс», обвинили в «игре на обаяние» и слащавости,

подсмотренной на кондитерских коробках в стиле «под рококо». Их возмущало, что этот «сентиментализм» поддерживался «всевозможной музыкальной дребеденью недавнего прошлого», костюмами «тона дешевых будуаров и мещанских открыток», прической от модного парикмахера.

И всё же появление Улановой в «Лебедином» вызвало энтузиазм и у широкой публики, и у знатоков. На расширенном заседании режиссерского управления Госбалета совместно с балетной труппой балеринский дебют Улановой был признан удачным, а система выдвижения молодых сил — правильной. Одна из берлинских газет опубликовала фотографию Гали с подписью: «Новая звезда русского балета — Г. С. Уланова, только что выпущенная из балетной школы и блестяще выступавшая в роли Одетты в «Лебедином озере» (Мариинский театр)».

Критик И. Юзовский вспоминал в своих «Ленинградских письмах»: «Мне посчастливилось видеть ее тогда в «Лебедином озере». Среди строгих, размеренных белоснежно-холодных форм классического балета затеплилось дыхание. Его принесла Уланова. Она словно боялась обнаружить свою технику, хотя эта техника была, по словам специалистов, поразительной. Она словно решила, что искусство заключается в том, чтобы скрыть искусство...»

Исполнение Галей партии Одетты-Одиллии можно было считать послесловием к 35-летию со дня смерти Чайковского, которое отмечалось 6 ноября 1928 года. Уланова внимательно прочитала в вечернем выпуске «Красной газеты» за 9 октября 1928 года статью Луначарского «Чайковский и современность» и последовала его «подсказкам». От них шла ее интерпретация не только Одетты-Одиллии, но и главных ролей в «Спящей красавице» и «Щелкунчике».

Нарком писал, что Чайковскому были присущи «приступы доходящей до отчаяния тоски, которые выливались у него в музыкальных воплях, часы глубочайшей печали, от которой он исцелялся, стараясь придать ей внутреннюю красоту величия мировой скорби и внешнюю красоту мелодии и гармонии. Рядом с этим, рядом с чрезвычайным умением выражать тончайшие моменты человеческой грусти во всем ее разнообразии, от общефилософской до этической, Чайковский поднимается, однако, иногда на высоту настоящего полета к счастью, и в нем слышится знаменитая фраза Короленко: «Человек рожден для счастья, как птица для полета». И когда он летит, он весь искрится радужными красками. Хотя восторг его никогда не бывает буйным и вакхическим, но он сияющ и привлекателен своей утонченной красотой... Новые времена должны принести с собою новые песни».

Роли

С первым годом своей личной пятилетки Уланова справилась добротнo. После «Лебединого» она имела право на интересные вводы и премьеры. Второй в ее карьере сезон 1929/30 года обещал кипение страстей.

Приближавшиеся 1930-е годы дышали в спину смелым, новаторским 1920-м. Грядущая эпоха станет ориентировать жизнь на яркую изобразительность, сочную живописность. Политический аспект Советской страны подвергнется эстетизации, что потянет за собой переформатирование общественных предпочтений. Социалистический мир объединит государственную историческую необходимость с напором новых государственных мифов и культовых символов. Сталин обретет статус «великого зодчего» державы. Политический деспот всегда по совместительству

является тираном искусства. С известной цитаты из пьесы Маяковского «Баня»: «Сделайте нам красиво! В Большом театре нам постоянно делают красиво. Вы были на «Красном маке»? Ах, я был на «Красном маке». Удивительно интересно!» — к 1930-му уже облетела смеховая мишура. Новая публика настойчиво требовала советской «красоты» во всём пышнотелом монументализме. И она не замедлила распластаться перед общественным запросом, подобно молодому соблазнительному телу с картины Дейнеки «Натурщица».

Еще до начала сезона в ленинградской периодике появился ряд статей с резкой критикой балета. Виновником его «крайнего неблагополучия» открыто назывался Федор Лопухов. Для обоснования серьезных обвинений наперебой цитировались протоколы различных совещаний и постановлений различных комиссий. Все приведенные «факты» создавали впечатление, что в балетной труппе ГАТОБа творится «нечто ужасное» по вине Лопухова. Значит, «Лопуховым не место на советской сцене».

Однако дело было не в Лопухове, а в непримиримости двух художественных идеологий, представители которых в пылу схватки подчас скатывались к обывательским дрызгам. Труппа академического балета раскололась на два «течения». В «прогрессивном», ратовавшем за освобождение от старых традиций, за новый тип спектакля, верховодили выразитель «революционного сдвига» Лопухов, Мунгалова, Гусев и Гердт. В «реакционном», стоящем за старые классические формы, — чета Семеновых и Ваганова. Между ними находилась «безразличная» группа, которая с выгодой для себя перебежала из одного лагеря в другой.

Профессор В. Н. Всеволодский-Гернгросс в журнале «Жизнь искусства» раскрыл подоплеку балетной

«склоки»:

«Нападки на Лопухова — хорошо рассчитанный прием борьбы реакционной группы: пытаюсь избавиться от Лопухова, она одним ударом хочет дискредитировать лидера прогрессивной группы и лишит ее административно-художественного господства... Резолюция партийного совещания по вопросам театра гласит, что мы не должны всячески уходить от классово-чуждых форм. На основании этого пусть и сделают правильный вывод представители профсоюзных организаций, прессы и прочее... Обязанность каждого советски-прогрессивно мыслящего общественно-художественного деятеля — не травить Лопухова, но помогать ему, удержать его от ложных шагов и подсказывать ему верные пути».

И подсказывали, особенно после компромиссной постановки «Красного мака», расцененной как «примиренческая маниловщина», пошлая и «глубоко ненужная затея».

Однако что бы ни говорили по поводу «Красного мака», спрос на него «со стороны рабочих организаций» превзошел все ожидания. Дирекция ГАТОБа распорядилась отдать среду специально под этот спектакль, а по воскресеньям продолжали давать балеты старого репертуара.

Таким образом, преимущество было явно на стороне Лопухова. Во всей этой балетной «идеологической розни» компетентные товарищи увидели отражение классовой борьбы. Поэтому Комитет по контролю за зрелищами и репертуаром провел в начале сезона совещание, на котором постановил: Главискусство в срочном порядке обязано осуществить через свой театральный отдел постепенную переподготовку балетного состава в смысле усвоения положения, что классическая техника является средством, а не самоцелью и должна в своем драматическом и

пластическом выражении максимально отражать современную тематику. В соответствии с этим должен быть освежен кадр балетных и музыкальных руководителей в сторону наибольшей способности их к идеологическому восприятию современности и переходу их от узкотехнических задач к углублению содержания и формы.

Судя по всему, Уланова придерживалась «течения» Лопухова.

Десятого августа состоялся сбор балетной труппы, получившей статус государственной. Новости были интересными: коллектив пополнился несколькими переведенными из Малого оперного театра коллегами, выпускниками хореографического училища, среди которых были «кавалеры» Вахтанг Чабукиани и Константин Сергеев.

В «части главных сил» балетная труппа осталась без изменений, кроме покинувших театр Марины и Виктора Семеновых, из-за конфликта с Лопуховым не согласившихся заключить контракты на условиях, предложенных дирекцией. В тот же день Лопухов ознакомил артистов с постановочным планом «Щелкунчика». В этой первой премьере сезона, состоявшейся 27 октября, а затем еще в четырех представлениях Уланова в третьем акте танцевала с Вахтангом Чабукиани «Золотой вальс». Она вспоминала:

«Этот вальс исполняли несколько пар, если не ошибаюсь — шесть пар. Так что по количеству участников это — массовый танец. Но танец сложный, и Лопухов занял в нем солистов. Мы с Вахтангом были в первой паре. Весь спектакль — что к чему — сейчас уже не помню. Но вальс наш помню до сих пор».

Действительно, невозможно было забыть этот «монтаж аттракционов» в духе мюзик-холла. В заключительном вальсе шпагат выполнялся на полу, на головах кавалеров, вниз головой. Все участники номера переворачивались и «ходили колесом», иногда снисходя до классики.

На диспуте, посвященном премьере «Щелкунчика», после доклада Лопухова начались прения с преобладанием «изобильных личных выпадов по адресу постановщика». Галя предпочла промолчать. В заключительном слове балетмейстер отстаивал свое право на эксперимент с танцевальной акробатикой. Собрание, как водится, выбрало комиссию для выработки резолюции.

Пятого ноября Уланова исполнила в «Красном маке» маленькую роль Феникса в картине «Сон Тао-Хоа. Лунные чертоги». Однако опыт оказался немаловажным, так как она впервые работала непосредственно с балетмейстером-постановщиком.

Во второй половине сезона планировали показать новый спектакль «Динамиада». Музыка, написанную Дмитрием Шостаковичем по программе выигравшего конкурс балетного либретто Александра Ивановского, сразу признали «гордостью советского музыкального искусства». Интрига сценария строилась на столкновении двух танцевальных культур: западной «эротически-шантанной» и физкультурно-спортивной, символизирующей «нарождающийся советский быт». Однако проект отложили до будущего сезона.

Свой личный сезон Галя открыла 6 октября «Лебединым озером». Она сохранила его программку, размашисто пометив: «1929 г.». По сути, она «держала» этот спектакль, что не могло не вызвать раздражение коллег. Ее Лебедя за глаза называли «лебеденком» и даже «гадким утенком». Сама Галина Сергеевна

говорила: «В первые годы я была хорошей балериной — и только. Но все отмечали мой медленный, но уверенный рост. Пока я не научилась вслушиваться в свой внутренний мир, я терялась на сцене».

Тем не менее к концу года Уланова получила роль Авроры в «Спящей красавице». Уход Семеновой оставил эту ключевую балеринскую партию практически «бесхозной», и Лопухов рискнул. Улановская «певучая» техника обещала новые открытия в сложнейшем классическом образе. Балерина признавалась:

«Это было, конечно, как говорят, для меня не с ноги. Спектакль был очень трудный, но это была хорошая школа, которую я прошла, и считаю, что первые спектакли были, может, выучены бессознательно, мастерства здесь, конечно, никакого не было, но, может быть, благодаря этим трудностям мы и сумели чего-то достичь. Была хорошая выучка в школе. И то иногда какие-то вещи не удавались».

Партия Спящей красавицы — сложнейшая даже в числе самых сложных. Ее виртуозное исполнение и зрелая трактовка являются артистическим «аттестатом зрелости» и предметом профессиональной гордости. Аврора в репертуаре означала право на амплуа прима-балерины.

Как всегда, работу над ролью Уланова начала с «первого вдохновителя балета» — с музыки:

«Чайковский создает в своем произведении не только образ, характер человеческий, но рисует и пейзаж, и саму атмосферу, где развивается действие. Музыку я учила наизусть, потом шли репетиции, и потом, когда спектакль уже готов, ты забываешь, что это репетировала,

всё уже стало своим. И ты должна выйти на публику, как будто ты услышала эту музыку впервые. Вот тогда есть ощущение какой-то новизны... Постановка Петипа вскрыла в музыке «Спящей» тонкую, глубокую поэзию. Действие развивается неторопливо, как и должно происходить в сказке, но захватывает нас своей красотой, нарастающей от акта к акту силой и большим внутренним напряжением».

Партия Авроры была первой, которую Уланова создала совершенно самостоятельно, перед зеркалом. На одной из оркестровых репетиций в ожидании своего выхода она неожиданно подумала не о том, *как* будет сейчас танцевать, а о том, *кого* ей предстоит исполнить. Аврора перестала быть абстракцией. Образ принцессы оживал, становился частью Галиного существа. Заслышав тему своей вариации, Уланова — нет, Аврора — появилась на сцене. Таинство перевоплощения свершилось.

Правда, незадолго до этого она единственный раз исполнила в последнем акте «Спящей красавицы» прелестную дивертисментную безделушку — роль Красной Шапочки, покорила зрителей своей наивной миловидностью, очаровательной непосредственностью и обескураживающей доверчивостью. Сама балерина не придавала никакого значения этому выступлению и о своей «зарисовке» вскоре напрочь забыла.

Дебют Улановой в «Спящей красавице» состоялся 1 декабря 1929 года. Принцем оказался мужественный и тактичный Михаил Дудко. «В костюме французского аристократа времен Людовика он напоминал оживший персонаж гобелена. Как бы ни был отвлеченно лиричен герой, у Дудко он становился фигурой активно романтической», — писал дирижер Ю. В. Гамалей.

В сезоне 1929/30 года Уланова станцевала партию Авроры два раза. Она вспоминала:

«Вначале в «Спящей» мне, по-моему, не хватало жизнерадостности, беззаботности в первом акте. Моя Аврора словно не верила в безоблачность жизни. Мне больше удавалась лирическая сцена «Нереиды». Вообще-то в первый период моей работы на сцене все считали, что я ничего больше и не могу, кроме лирических партий. Но ведь лирика бывает разная — и с грустью, и с улыбкой.

Как только мое здоровье несколько укрепилось и я стала более подвижной, более веселой, это сразу сказалось на моих спектаклях.

Тогда для меня было важно так владеть техникой, чтобы публика не видела, не подозревала, что ты внутренне готовишься к сложным па; так, чтобы ты их выполняла легко и точно, достигая той четкости и ясности линий, которые отличают рисунки больших художников-графиков.

Нужно очень осторожно относиться к хореографии Петипа. Она, как кружево — дернул нечаянно ниточку, распустил узел, и образовалась дыра, которую уже ничем не исправишь. И в то же время, если подойти к делу с любовью, вникнуть в работу мастера, понять его замысел, заменить ветхую нить новой, то можно будет сохранить старый неповторимый узор».

Роль Авроры закрепилась в репертуаре Улановой до 1938 года — она станцевала ее 29 раз.

В дебютном спектакле перед первым выходом принцессы ей было «немного неуютно» и даже «стыдно» — от сознания, что надо выбежать на ярко освещенную сцену и пуститься в «эффектный, «многословный», будто чуть «хвастливый» в своем блеске танец». Однако вскоре балерина нашла тот «нерв», те приемы, которые подняли ее исполнение партии принцессы до явления исключительного.

Улановская Аврора выигрывала в сравнении с другими интерпретациями. Композиционные части роли балерина объединяла непрерывным развитием темы главной героини. «К чести ее нужно сказать, что она не применяет никаких приемов, усиливающих успех. Наоборот, Уланову можно «упрекнуть» в некотором безразличии к этому успеху. Ни один прием дурного вкуса, никакой технический нажим или сценический трюк не оскорбляют таланта Улановой. Настоящая, высокая танцевальная культура, без единого намека на эффект, подчиненная образу и растворенная в сценическом обаянии, — вот что характеризует ее творчество», — отметил в своем дневнике поклонник ее таланта, доцент Ленинградского горного института Н. А. Кондратьев.

И в «Лебедином», и в «Спящей» Уланова довольно скоро обнаружила художественный мир балерины-музыканта, рождавший, по слову Лукиана, «возвышающее душу зрелище, когда звуки движутся, а движения звучат». Все блестящие па Уланова наполняла своим «секретом» — потаенной экспрессией. Она, скорее всего, бессознательно обошлась без пресловутого социального акцента в роли Авроры. В самом деле, разве все принцессы на одно лицо — милы, резвы, беззаботны, капризны, горделивы? Балерина воплощала в танце мечту человека о чистой любви.

«Души» исполняемых героинь Галя постигала постепенно, ощупью, всегда через гигантскую работу,

благодаря которой ей удалось скоро преодолеть свою врожденную аморфность. Как говаривали знатоки, в «первых ростках» ролей Улановой отсутствовал «хлорофилл», поэтому балерине «не хватало подтянутости и четкости в переходах от одного настроения к другому». Однако как только она добилась «синтеза» идеи и техники исполняемой партии, образовалась неповторимая улановская образность. Поэтому, например, эстетически рискованная четвертая позиция, неоднократно повторяемая в вариации Авроры из первого акта, только у Улановой казалась не «раскоряченной», а органичной и красивой.

Вспоминая работу над «Спящей», балерина писала:

«Именно тогда мне было очень важно овладеть профессиональной техникой классического танца на большой сцене. И именно партия Авроры, поставленная на «чистой классике», помогла мне добиваться чистоты линий, отработанности и легкости трудных движений, естественности жеста. Танец представлял собой не арифметическую сумму, а сплав движений — одинаково свободных и легких, незаметно, плавно переходящих от одного к другому. И лишь позднее, в процессе всей этой работы, как бы «выкристаллизовался» образ принцессы — жизнерадостной шестнадцатилетней девочки.

В соответствии с музыкой танец строится в каждом акте различно, выражая, согласно развитию сюжета, характер и настроения героини. Адажио первого акта, например, не лишено элементов обряда смотрин. Во втором акте принц впервые видит свою нареченную — она возникает перед ним, как легкая тень, как

далекая и манящая мечта. И сама Аврора полна здесь еще не чувства любви, а лишь сладостного его предчувствия... И здесь иные выразительные средства танца — не столь жизненно-определенные, более протяжные, что ли... И в финале — опять другие движения, другая техника — блестящего па-де-де, венчающего создание композитора Чайковского, сказочника Перро и балетмейстера Петипа».

Что ж, произведение поверяется ремеслом, талантом, мировоззрением и душой того, кто его исполняет. Подлинный мастер всегда наполнит свой «предмет» содержательностью, облеченной в лучшие формы.

Пока Уланова покоряла художественные вершины сказочной «Спящей красавицы», Георгий и Сергей Васильевы на студии «Ленсоюзкино» сняли одноименный фильм — свою первую немую художественную картину по сценарию Григория Александрова, в которой политические реалии вторгались в мир балетных грез, показывая на фоне пируэтов, антраша и пышно бьющих фонтанов, кто хозяин в социалистическом искусстве.

На стыке 1920—1930-х годов балетный репертуар попал под шквальный огонь. В 1931 году Мейерхольд в «Последнем решительном» Всеволода Вишневского спародировал «Красный мак» как яркий пример освоения современной тематики приемами «мертвого, штампованного» академического балета. Однако когда Лопухов последовал за Мейерхольдом и интерпретировал «Щелкунчик» в согласии с эстетикой его авангардистской постановки «Лес», то потерпел сокрушительное поражение. «Вот если бы вместо бидермейеровской фантастики в балете оказалась

советская тема, то, быть может, тот же шпагат «зазвучал бы» по-другому», — сетовали критики.

Заслуженная артистка республики Викторина Кригер считала, что «классику оценят отдыхающие после знойного дня полевых работ крестьяне», которые в каком-нибудь уголке деревенской идиллии под звуки дребезжащего пианино или гармошки, заливающейся звуками вариаций Минкуса или Пуни, смогут «экстатически» созерцать 32 фуэте.

Иван Соллертинский принялся за «органическое увязывание формы и содержания». Однако как увязать пируэт с сюжетом, скажем, из комсомольского или заводского быта или антраша с реконструкцией тяжелой промышленности? Язык классического балета всё-таки не был сродни волапюку, на котором можно прочесть и библейскую проповедь, и страницу из «Государства и революции». Нет, в нем усматривали четкое классово-обусловленное мировоззрение придворного и буржуазного театров. Поэтому, считал критик, «классика как метод, как художественный стиль нам нужна в лучшем случае как музейный экспонат».

Правда, первый конкурс либретто на советскую тематику показал, что новое содержание волей-неволей вгонялось авторами в прокрустово ложе старых хореографических форм, разве что менялось название композиций: «Спящий трактор» без тени юмора пропагандировал индустриализацию, «Динамиада» демонстрировала триумф всемирной пролетарской солидарности, а «Болт» решал «проблему обновления техники» через закручивание гайки всяким отрицательным явлениям тех лет. Партийные активисты Волховстроя плясали с волховскими наядами и русалками, вожди пролетариата демонстрировали замысловатые па, прима перевоплощалась в Гения революции, комсомолка непременно штамповалась по

образцу Одетты, а комиссар походил на романтического принца.

Касьян Голейзовский считал, что Лопухов поворачивает историю балета вспять. Тому приходилось огрызаться: «Я всегда был и буду в числе защитников старого репертуара, несмотря на то, что я в своем творчестве примыкаю к левым. Создавайте новые произведения. Я как хореограф буду бесконечно рад каждому новому звену в хореографической цепи. Но не надо плевать в тот колодец, откуда мы пили и, я не сомневаюсь, пьем и сейчас. Ибо создание нового возможно лишь при познании старого, ибо в старом есть предпосылки нового».

Мудрую позицию Лопухова признали «межеумочной».

Вспоминая конец 1920-х, Уланова писала:

«Это был очень трудный «экспериментальный век». На нашем поколении пробовали все новые спектакли. Еще в школе вместе с освоением классики был введен класс акробатического танца, который вела Мунгалова. Наряду с арабесками и аттитюдами изучались «колеса», шпагаты, кульбиты. Выступления в старых классических балетах шли наряду с освоением акробатических сложностей «Золотого века» и «Ледяной девы».

В первые годы в театре нам посчастливилось работать в очень дружелюбной атмосфере, мы были такой экспериментальной молодежной группой. Мы росли вместе с молодыми балетмейстерами. И это было очень интересно.

Молодость наша и молодость советского балета совпали. Как в юности у человека бывает все впервые, так и в балетном искусстве тогда

все было впервые. Шли самые бурные поиски, и многое пробовалось, начиналось, создавалось именно на ленинградской сцене. И пробовалось на нас, на моем поколении.

У нас не было людей, которые могли с нами очень тщательно заниматься. Приходилось самим додумывать то, что хотел балетмейстер. Это очень хорошо, потому что человек начинает сам больше думать, а не только выполнять то, что ему говорят. Он может спорить с этим. Он такой же соавтор вещей, которые он сам создает. Надо обязательно иметь голову на плечах для того, чтобы думать самостоятельно и иметь возможность выразить всё это в танце».

Лопухов был очень независимым художником. Бурно реагируя на критические отзывы в печати, он продолжал новаторствовать, опираясь на уважающую его труппу, особенно молодежь, которую он выдвигал и, при удачном выступлении, открыто поощрял, не боясь зависти и склок.

Во время спектаклей Лопухов сидел на командном посту — на лесенке в кулисе, откуда была видна вся сцена — и незамедлительно указывал на ошибки артистам любого ранга. Назначение на роль являлось прерогативой худрука, прекрасно знавшего возможности труппы. Поэтому никто не смел выпрашивать себе «место» в постановке — все полагались на чутье балетмейстера.

За Галей Федор Васильевич наблюдал с ее первых школьных выступлений. Он уверял, что «становление» Улановой — это «путь осознания ею собственной интуиции». Когда хвалили Кожухову или Иордан, часто следовал ответ: «Молодая Уланова лучше их».

Сама же балерина не переставала твердить:

«Я провалила свои первые выступления. Внутренне я была спокойна, и люди в зрительном зале платили мне тем же — они оставались равнодушными. Танец мой был хотя и точным, но механическим воспроизведением чужих мыслей, чужого творчества. Неудовлетворенность тем, что я делаю на сцене, не уменьшалась. Мне не хватало «чего-то» — творчества, искусства».

Еще на заре своей карьеры Уланова начала обогащать академическую хореографию мыслью, отражавшей интересы и запросы своей эпохи. Потому ее творчество выдержало испытание временем.

Галя была среднего роста, под стать большинству кавалеров. Удлиненные ноги выглядели тонкими, даже хрупкими, без жесткой жилистости и гипертрофированной атлетичности. Однако назвать их идеальными мешали небольшой дефект изогнутых колен и по-детски узкие ляжки. Маленькую ступню украшал классический изгиб изящного, выпуклого, не преувеличенного подъема, который перетекал в мягкую линию округленных икр. Узкий таз поддерживал прекрасную линию, идущую от ног к спине, отличавшейся выразительной, но мягкой скульптурностью. Нежная, средней длины шея плавно перетекала в трогательные плечи — чуть широковатые, немного чересчур прямые, слегка торчащие. Упругая, по-девичьи небольшая грудь. Плоский живот, гармонично сопряженный с линией корпуса. Стройная упругая талия. Точеные руки с изящными кистями и тонкими удлиненными пальцами с глубоким вырезом светлых ногтей.

Плоское, широкое, скуластое лицо с будто припухшими бледными щеками и трогало

миловидностью, и настораживало невыразительной бесцветностью. Словом, спокойное, не «мимирующее» лицо «ленинградского типа». По желтовато-бледной коже рассыпалась горсть веснушек, на левой щеке — рыжеватая родинка. Полноватые, чуть выпяченные губы в светлой улыбке приоткрывали белые, «искристые» зубы.

Белокурые нежные волосы были подстрижены и расчесаны на правый пробор: правая сторона приглажена, а левая пышной золотистой волной свободно спускалась вниз.

Насупившись, исподлобья сурово смотрела Уланова внимательным взглядом на малознакомого человека: «Вы хотели поговорить со мной. По делу?» В удлиненном раскосом разрезе — набухшие, большие водянисто-голубые, не знающие косметики глаза, обрамленные длинными ресницами и подчеркнутые узкими «не намазанными» бровями.

Беседуя, она приподнимала руки в плечах, сгибала под прямым углом в локтях, ударяла кулачком по открытой ладони. Жесты ее были по-мальчишески размашисты, нарочито грубоваты, походка чуть вразвалку — как у неказистого мальчика, стремящегося казаться мужчиной. Эта повадка вступала в конфликт с постоянно скромным, строгим, обычно голубых тонов платьем, с большим вкусом сшитым из отличного материала.

Говорила Галя угрюмым басистым голосом. Интонация ее деловых, скупых, конкретных слов была быстрой, ровной, спокойной, без аффектации. Поддакивая и соглашаясь, она резко кивала головой.

В закулисном общении от улановского обаяния не оставалось и следа. Попробуй угадать, что перед собеседником — нежнейшая, лиричная, обаятельная, женственная балерина! Неужели эта резкая,

грубоватая, замкнутая, подчеркнуто официальная, холодная молодая артистка и есть Уланова?

Но именно такой она почти всегда бывала при первом знакомстве, словно давая понять: не приставай, не заговаривай, не мечтай ухаживать.

К каждому незнакомцу она долго присматривалась и привыкала, словно боясь подпустить к себе, быть узнанной. Галя умела одним махом обрубить любопытство к своей закулисной жизни. Если же кому-то удавалось поближе познакомиться с ней, то открывался секрет ее напускной суровости: стеснительность, сковывающая движения и речь. Тогда сердитый голос Улановой, твердящий: «Я вовсе не сердитая», — начинал казаться славным, даже обаятельным, а долгожданная ласковая улыбка навсегда располагала и привязывала.

В гостях или на даче Галина Сергеевна предпочитала слушать подробные рассказы о прочитанном, увиденном, передуманном. Как-то раз она неожиданно размечталась: «Какой гениальнейший балет мог бы получиться, доживи Пушкин до Чайковского, и тут же был бы Валентин Серов...» От нее никто никогда не слышал ни одного театрального слушка или сплетни, которые за кулисами трактуются с особой важностью. Она могла что-нибудь посоветовать, поделиться впечатлением о книге, спектакле, концерте, фильме, но только ничего личного, душевного, сердечного. Насыщенная эмоциональность на сцене оборачивалась сухой сдержанностью в быту.

Какие-то крохи о жизни Улановой становились известны только от других и практически никогда — от нее самой. Никто не слышал от нее завистливого слова, благодушных бесед, тщеславного хвастовства или любования своими успехами. Галина Сергеевна признавалась:

«Конечно, когда хвалят, приятно. Я не могу сказать, что мне нравилось бы слушать одни порицания. Но по отношению ко мне бывает очень сильный перебор, словно так уж повелось, и часто бывает неловко. Меня и родители учили, и в школе, и в театре, что во всём должно быть чувство меры. Чувство меры — самое главное — в танце, в слове, в похвалах, во всём. Что значит великая? Я не понимаю, что такое великая... Мне просто очень повезло в жизни, потому что всё получилось в первый раз. А когда бывает всё в первый раз, это очень помнится людям».

Она презирала «сытую успокоенность» и не скрывала мечтаний о новых ролях, о «совершенствовании своей общей культуры». Словом, неболтливая передовая девушка первой пятилетки.

Сезон 1930/31 года Уланова называла одним из самых напряженных. Еще бы, главные партии в двадцати девяти спектаклях, тогда как в прошлом сезоне — всего в пятнадцати. А еще она добавила в свою творческую копилку три главные партии и освободилась от «мест», перейдя на репертуар прима-балерины. 15 мая 1931 года вместе с Вечесловой и Иордан она в первый и последний раз танцевала в паде-труа из «Корсара». Собственно, на плечи — вернее, на ноги — этих трех молодых артисток и легла ответственность за репертуар. Однако насыщенность выступлений не рождала в ней чувства пресыщенности, и она сетовала, что у нее мало премьер.

Перед сбором труппы в ленинградской прессе была опубликована статья анонимного автора «Вахтанг Чабукиани. Галина Уланова. Театр оперы и балета», где в заключение сказано: «Первые шаги на сцене были отмечены обычным для молодого артиста увлечением

техникой танца за счет проработки самого образа. Но каждая новая роль закрепляла недовольство молодых талантов приемами условной балетной пантомимы, ее беспомощными и недостаточными для углубленного раскрытия образа средствами сценической выразительности. Всё настойчивее возникала необходимость приобретения настоящих актерских навыков. Это первоочередная задача, которую ставят перед собой Уланова и Чабукиани. А в перечне творческих стремлений большое место занимает работа над созданием образа в советском балетном спектакле».

Вахтанг Михайлович говорил, что они «оказались несомненно подходящими друг другу партнерами, но постоянными партнерами не стали», объясняя это тем, что «постоянные дуэты, наверное, как и браки, заключаются на небесах». Однако «небеса» здесь ни при чем. Суть их «развода» была во влиянии Улановой на партнеров. Ей удавалось укротить и даже облагородить броскую, неудержимую исполнительскую манеру Чабукиани. Своей нежной мелодичностью Галя «заражала» Вахтанга, и тот, вопреки своей бурной природе, начинал танцевать с ней внимательно, бережно, без страстных рывков и оголенного темперамента. «У нее уникальный пластический дар, это — Божий дар», — восторгался Чабукиани.

Как раз тогда Галя познакомилась с Евгением Антоновичем Дубовским. Была она на 12 лет моложе своего избранника. В 1931 году выпускник Ленинградской консерватории поступил в ГАТОБ, где показал себя добротным дирижером и сразу же утвердился в балетном репертуаре.

Уланова в одном частном разговоре обмолвилась: «Со своими мужьями я никогда не занималась ролями. Первый муж был у меня год, и мы жили вместе. С Дубовским — врозь. Встречались у меня дома».

Ее подруга Таня Вечеслова уступила ухаживаниям партийного вождя Ленинграда Сергея Мироновича Кирова. Галю он совсем не привлекал. Вроде бы образован, книголюб, покровитель Горького, но общение с ним оставляло привкус излишне внимательного отношения к женскому полу. Бесшабашная Татьяна смотрела на свою «высокопоставленную» связь как на авантюрное приключение и даже бравировала ею. Киров присылал за ней машину к служебному подъезду театра, и после спектакля Вечеслова на зависть подругам запрыгивала в шикарное авто. Однажды и Галя присоединилась к компании, но «мрачно коммунистично» она не могла — муторно и скучно.

Судя по воспоминаниям, в предвоенные годы «элитные» кутежи были в моде. Например, в самых больших залах Третьяковской галереи — залах Брюллова и Иванова — после вернисажей очередной Всесоюзной выставки собиралось изысканное общество: высшие партийные функционеры и ударницы всех отраслей артистического производства, включая балетную. Терпсихоры, мельпомены, евтерпы и Полигимнии, изрядно выпив, с удовольствием развлекали уставших от революционных будней государственных грандов, садились к ним на колени... в общем, жизнь продолжалась даже с партбилетом в кармане.

Первого декабря 1934 года Киров был застрелен. Как знать, не помешала ли карьере Татьяны Михайловны тень, брошенная на нее связью с вождем. Ни популярность в Ленинграде, ни триумфальные гастроли в США в 1933 году не прибавили ей официального признания: звание заслуженной артистки РСФСР и Сталинская премия второй степени — вот и всё, что получила Вечеслова от государства за свое служение искусству.

Конечно, Татьяна была близкой Галиной подругой, но не единственной. Да и дарование Аллы Шелест Галина Сергеевна ставила выше. В свою книгу Вечеслова вприснула довольно ядовитые слова, выбивавшиеся из общего восторженного тона: «Дарованию Улановой помогли события, время, люди. Уланова не феномен, не уникал, возникший неведомо как и когда. Ее талант вышел из глубины нашей русской культуры, нашего народа, рожден суровым и прекрасным веком». Татьяна Михайловна настаивала на значении школы в искусстве Улановой. Кто-то из критиков раздраженно парировал: «Но школа не способна создать гения!»

В 1947 году Вечеслова посвятила Галине Сергеевне строки:

*Перед тобой глаза я опускаю вниз.
Ты мое детство, юность и мечтанье.
Для всех вокруг нетронутый нарцисс,
А для меня же тлен и мирозданье.*

Сказано сильно и неоднозначно.

В середине сезона, 23 января 1931 года, в ГАТОБе прошел вечер Марины Семеновой, впервые приехавшей в родной театр в качестве гастролерши. Та, которой поклонялся весь Ленинград, обескуражила.

Еще не так давно, к пятилетию окончания хореографического училища, Любовь Дмитриевна Блок сочинила дифирамб «дорогой Марине Тимофеевне», в котором назвала ее «гениальным художником». И вот теперь Любовь Дмитриевна вынуждена была констатировать: «Марина потолстела, особенно руки... В танце всё меняет, упрощает, делает взамен какие-то неопределенности... Рисунка никакого... Всё мазала, остановки не достаивала, темп не удался... Чудные ее

пуанты уже не чувствуются совсем... Неужели Марина станет реалистичкой москвичкой?»

От Гали не ускользнули огрехи семеновского выступления. Вот что значит работать спустя рукава. А тут еще упорно говорили о начавшемся романе Марины с заместителем народного комиссара иностранных дел СССР Львом Караханом. Правда, преданный ленинец был женат на актрисе Вере Дженеевой, воспитывал двух малолетних детей и еще сына от первого брака. Но своевольная Семенова презирала моральные тормоза, когда речь шла о ее «личном». И почему балетные этуали с таким упорством устремлялись к пылающим партийным сердцам, рискуя опалить крылышки? Впрочем, как говорили Ильф и Петров, «мало любить советскую власть — надо, чтобы она тебя любила».

Двадцать шестого октября 1930 года состоялась премьера трехактного «Золотого века». Люди, близкие к театру, с уверенностью утверждали, что к новому балету приложим эпитет «советский», а по сравнению с «Красным маком» он ушел на несколько шагов вперед.

Первым балетом Дмитрия Шостаковича была «Динамиа-да». Однако, по единогласному мнению художественного совета театра, сценарий нуждался в значительных переделках. Этим занялась особая комиссия из постановщиков и членов худсовета под руководством театрального художника Владимира Борисковича. Так родился спектакль с мифологемным названием «Золотой век».

Шостакович продемонстрировал «общественникам» и специалистам музыку первого акта. Те пришли в восхищение. Дирижер А. В. Гаук отметил ее «глубокую театральность» в сочетании с «элементами симфонизма», позволяющими «внутри себя развертывать подлинно театральное действие и

сюжет», назвал ее воплощением нового стиля «хореографической агитки».

Молодые хореографы Василий Вайнонен, Леонид Якобсон и Владимир Чеснаков с бесшабашной смелостью взялись за постановку. «Сводить» весь материал впервые доверили режиссеру музыкального театра, ученику Мейерхольда Эммануилу Каплану. Репертком не скрывал «ополитизированных» требований к готовящейся премьере: с помощью не только танцевальных, но и драматически осмысленных средств «заострить и уточнить» борьбу социалистического мира с буржуазным, причем последний подать в гротесковом виде.

Оформляла «Золотой век» Валентина Ходасевич. Для нее это тоже была первая работа на большой сцене. Она изобрела броскую сценографию — под стать безудержной музыке Шостаковича: «Я много придумала декоративных трюков. Последний акт изображал мюзик-холл в Париже. Я сделала проволочные смешные фигуры очень толстых, очень тонких, коротеньких и высоченных мужчин и женщин, одела их ультрамодно, и с ними танцевали живые актеры. Это было необычайно смешно».

На открытии выставки Валентины Михайловны в Москве на Гоголевском бульваре весной 1978 года Уланова долго стояла у афиши «Золотого века», вчитываясь в имена исполнителей, среди которых нашла и себя — в партии Западной комсомолки, и вспоминала:

«Это был экспериментальный спектакль. В ту пору пробы шли в самых разных направлениях, многим хотелось отойти от чистой классики. Молодая и нетерпеливая атмосфера репетиций сохранилась и на спектакле, кипевшем спортивным праздничным

задором. Шел третий год после окончания мною Ленинградской хореографической школы — и я была увлечена поиском нового.

Музыка никогда сразу не становилась моим привычным языком, потому что ее нужно понять, а понять сразу невозможно. Так случилось и в пору премьеры «Золотого века» — непривычными были ритмы, интонации. А ведь артист балета всегда отсчитывает такты, когда учит новую партию. И только потом музыка постепенно становится его второй натурой».

Сюжет «Золотого века» строился не только по испытанным шаблонам балетной мелодрамы, но и по штампам советской кинематографической утопии. «Спектакль был очень злободневен. Советские люди, комсомольцы попадали на запад. Был там и негритянский вопрос. Моя Комсомолка была спортсменкой и правильной девушкой, очень энергичной. Для своего времени этот спектакль был правомочен», — говорила Уланова. Западная комсомолка появлялась в самые ответственные моменты и лихо расправлялась с «неверными» соотечественниками: то давала звонкую пощечину подкупленному фашистами судье, то исполняла сложнейший акробатический этюд с четырьмя кавалерами (привет классике!), то разоблачала фашиста, посмеявшегося притворяться капитаном советской футбольной команды в шоу Мюзик-холла, — короче говоря, была третейским судьей на капиталистическом празднике жизни. Галя хотя и танцевала положительную героиню, но делала это с оттенком закордонного шика. Словом, несоветский советский персонаж.

Если ранее Уланову вводили на главные роли, то именно с балета Шостаковича она становится

постоянной участницей премьер. Удача широко улыбнулась ей, открыв врата в ее творческий «золотой век». На репетиции «жизнеопасного» танца, поставленного Якобсоном, бесстрашная балерина Ольга Мунгалова упала с рискованной поддержки и получила травму головы. Охрана труда запретила работу над подобными номерами. Новый вариант Леонид Вениаминович сочинял уже на Уланову.

Одной из кульминационных сцен балета было выступление Западной комсомолки с четырьмя спортсменами. Уланова вспоминала:

«Якобсону поручили второй акт, самый для меня важный. Он больше других увлекался акробатикой, поэтому сочинил для меня спортивный танец.

Мы все были самозабвенно увлечены работой. И Якобсон, разумеется, больше всех. Леонид Вениаминович мог бы сказать о себе, что он прожил жизнь, сочиняя каждый день новую композицию. Работать с ним было и радостью, и мукой, потому что работал он всегда очень тщательно, трудно, долго. Он был очень требовательным, почти беспощадным, как маститый мэтр, умудренный опытом и всезнанием. Но требование это было доказательно. Мы его считали своенравным, упрямым, претила его самоуверенность. Оказалось, что он был не столько самоуверенным, сколько творчески убежденным. И при этом всесторонне образованным и безумно лирическим. Но он не принимал никаких замечаний и, в конечном счете, омелел.

Якобсон жил тем, чтобы выложить всё свое нутро в танце. Всегда говорил мне при встрече:

«Я собираюсь ставить...»

Я оказалась связанной с ним, совсем молодым, через «Золотой век». Свою хореографию он чувствовал так же, как на Западе. За границей меньше всего ставилось больших полотен. Так вот, в небольших вещах Якобсон умел раскрыть очень большое полотно, которое получалось и очень реалистичным, и очень условным.

Он добивался не копирования спортивных движений, а образного ощущения спортивной легкости, красоты, полетности человеческого тела. И с каким наслаждением я летала в руках моих партнеров.

Сцена спортивных состязаний физкультурников стала лучшей в спектакле. Теннисисты были, футболисты были. Воображаемая сетка, воображаемый мяч.

Я танцевала в купальном костюме и в шапочке «а-ля пловчиха». А танец мой с партнерами был аллегорией плавания, очень трудно, очень своеобразно сделанный. На каждую позу, на каждый такт — определенные движения, которые трудно было исполнителям учить».

Головоломные комбинации составляли «прыжки в воду». Мужской кордебалет выстраивался в «вышку», с вершины которой Галя низвергалась в воображаемый бассейн, где ее ловили партнеры. Владимир Преображенский обращал внимание на то, что этот трюк «исполнялся ею как чисто балетный полет, удивительный по красоте траектории, музыкальности, невесомости; но подобный прыжок еще и свидетельствовал о смелости юной Улановой и о ее безукоризненной ловкости». Вахтанг Чабукиани

отмечал: «Она без труда всё проделывала, и как раз эту акробатику, которая в ином исполнении могла показаться суровой, она от сухости спасала своим редким поэтическим даром. Уланова в жизни поразительно волевая: она не умеет кричать, ругаться, но никогда не сделает того, что считает плохим. И ведь эта внутренняя стойкость есть во всех ее героинях. А в «Золотом веке» это волевое ее свойство проявилось открыто: смелая физкультурница, комсомолка, ничего не боится».

Эксперименты были ее страстью, ведь в новаторских поисках балетмейстеров она находила то, что помогало ей развивать, углублять и даже оправдывать свою индивидуальность. «Золотой век» подарил Гале образ современницы, пусть и не без «налета вульгарного социологизма». Однако она умудрилась расцветить однолинейный «шершавый язык» хореографического плаката тонами изящной лиричности.

Уланова явила свою утонченную танцевальную палитру в сумбурном материале «Золотого века». Накануне премьеры постановщики откровенно признавались, что найденные ими хореографические формы не могут быть выданы за новую систему балетной техники, так как классическую систему балета с двухсотлетней историей невозможно уничтожить одним росчерком пера. Они только готовили переход к советской тематике.

«Золотой век» оказался началом начал для всех его создателей. Шостакович и в преклонных годах ясно видел картины этого балета: «Здесь были все виды спорта, которые Яacobсон преобразил хореографически. Представление было так гармонично сведено в одно целое, что, когда после необычайно динамичного действия вся масса вдруг останавливалась и плыла медленно, как при киносъемке «рапид», я переставал

слышать музыку из-за оваций зрительного зала в адрес хореографического приема. Незабываемый вечер! Мне казалось, что мы с Якобсоном впервые родились в искусстве и моя музыка звучала по-новому в хореографической интерпретации».

Юная Уланова впервые познала личную победу, которую не смог оттеснить даже грандиозный успех всей постановки. И ее благодарность Леониду Вениаминовичу не померкла со временем:

«В двадцатые годы Якобсон был ярким представителем и выразителем бурных натисков в искусстве. Его заблуждения были заблуждениями времени. Однако его требовательный голос часто звучал задиристее других. И доставалось ему от защитников классического танца больше, чем другим.

Он мог видеть танцевальные образы там, где иные видели материал, не поддающийся хореографическому решению, просто ему противопоказанный. Якобсон был трагиком и сатириком. Он поднимал широкие пласты человеческой жизни в хореографии... У него был зоркий глаз и точность формулировок. Его творческий почерк размахист и собран. Темы, волнующие художника, многогранны до бесконечности. Темы-утверждения, темы-споры. У него было поэтическое видение мира. Он слышал музыку движения, верил в его образную силу, в чудо его фантастического многообразия.

Помню, как мы шли по улице, он придумывал какие-то движения, доказывал какую-то мысль и держал со мной пари, что вот сейчас сделает движение при всех. И сделал в воздухе два пируэта. Вообще с Леонидом

Вениаминовичем у меня было очень много всего в творческой жизни».

Через 40 лет Якобсон создал хореографическую миниатюру «Полет Тальони». Этот номер, где балерина постоянно находилась в руках четырех партнеров, кажется переосмыслением «физкультурного» полета Улановой. Слово бесстрашная и нежная комсомолка-спортсменка из «Золотого века» окрылилась улановской неувядаемой славой, под стать той, что сопутствует имени гениальной итальянки.

Двадцатого февраля 1931 года Уланова впервые станцевала партию Раймонды в классической постановке Мариуса Петипа, поновленной Вагановой.

Балет А. К. Глазунова со времени премьеры 33-летней давности не сходил с афиши ГАТОБа и привлекал зрителей в первую очередь «неувядаемой свежестью музыки». Когда в 1927 году композитор последний раз присутствовал на представлении «Раймонды», публика устроила ему оvation. Галя навсегда запомнила этот триумф музыканта, любимого всеми ленинградцами.

Уланова получила роль Раймонды уже обросшей прочтениями. Она откровенно признавалась:

«Хореографические произведения выдающихся композиторов прошлого различны по глубине музыкальной мысли. Балет «Раймонда», например, богат великолепными мелодиями, в частности, вальсообразными — очень красивыми и танцевальными. Но драматизма в нем мало; музыка Глазунова при всей своей красоте, при всём блеске оркестровки несколько холодновата. «Раймонда» оставляет меня спокойной, да и на

многих нынешних зрителей, мне кажется, она действует не столь убедительно и сильно, как произведение больших страстей и глубокой поэтичности. Например, «Лебединое озеро» — высший образец балетной музыки».

Классическое произведение заключает в себе бесконечность смыслов и комментариев к ним, а потому раскрывает объятия творцу, способному воплотить хотя бы их часть. Уланова сказала свое слово. Каждая роль в ее исполнении никогда не копировала известный образец, а была отмечена исключительной индивидуальностью. Как раз это вызывало споры. Одни называли исполнительскую манеру балерины «элегичной», другие — «плаксивой». Но даже последние, апологеты «бодрячества», отмечали, что улановский танец не знает минора, безнадежности, пессимизма. Правда, элегией не исчерпывался его диапазон: очаровательную веселость Раймонды зрители принимали с искренней симпатией. Сама балерина писала:

«Верность, преданность рыцаря своей избраннице, ее непоколебимая любовь — вот, в сущности, идея балета Глазунова. В «Раймонде» три раза появляется Абдерахман, все трепещут перед ним, а Раймонда нет, она выше его, отсюда ее улыбка, лирическая грусть, она ждет Жана де Бриенна...

Музыка балета очень красива. Но музыкальная характеристика Раймонды едва намечена, и это затрудняет создание яркого, рельефного хореографического образа... Раймонда оказалась ролью, как мы говорим, «голубой» — безмерно мягкой, нежной, доброй,

не ведающей больших страстей, сильных переживаний и решительных действий...

Вариации Раймонды технически предельно трудны и очень разнообразны по характеру движений. Так, в сцене сна, когда Раймонда видит возлюбленного рыцаря, вся она будто окутана дымкой мечты: ее адажио построено на «протяженных», «кантиленных» движениях; эта вариация необычайно плавна, лишена порывистости, энергии.

В последнем акте, напротив, вариация Раймонды светла, полна счастья и требует иных выразительных средств: под прелестную музыку солирующей челесты был поставлен танец, построенный на мелких па-де-бурре; почти весь он исполнялся на пуантах, движениям рук был придан едва уловимый элемент характерности».

В редакции Вагановой Уланова исполнила эту роль только три раза. Однако этого было достаточно, чтобы понять: именно в «Раймонде» она поднялась над замечательно выработанной техникой и обрела повадку прима-балерины.

Двадцать пятого мая 1931 года Галя дебютировала в «Ледяной деве». К тому времени спектакль уже основательно прописался в репертуаре ГАТОБа, несмотря на ряд эстетических «правонарушений», когда на смену барочным завиткам императорского балета пришли акробатические загогулины.

Федора Лопухова упрекали в пресмыкательстве перед балетной классикой: он якобы сделал «установку не на выразительность и эмоционально заразительную силу движения», а на его чисто внешнюю декоративность, сведя сценический танец к бессодержательной «игре форм». Балетмейстер

отражал нападки: «Неприязнь к «Ледяной деве» мне понятна. Ее своеобразный танцевальный язык требовал от актеров таких навыков, которых школа не давала. Многие педагоги, с трудом расширившие границы хореографического образования до языка фокинских постановок, негодовали на то, что снова надо ломать штампы, и стремились заранее скомпрометировать спектакль».

Однако постановка нравилась публике как раз за интересную форму, верность балетной эстетике, яркое оформление и сказочный сюжет, укоренившийся уже и на почве «социалистической» хореографии. Балетоманы говорили, что «Ледяная дева» — это шедевр Лопухова, танцевальная симфония, в которой шпагат органически соединяется с классикой, все мизансцены гармоничны, а эффектные поддержки, вроде прыжков Ледяной девы с дерева на руки кавалеров и затем дальнейшее ее подкидывание вертикально вверх, сделаны покрепче опусов Голейзовского.

Уланова писала:

«Поэтическая фантастика норвежской сказки с ее кобольдами и троллями, с ее снежными вихрями, бурями сочеталась с предельной реальностью национального быта...

Я поняла, что язык танца может быть необычайно разнообразен, что он может и должен развиваться, как развивается язык живой человеческой речи, которая обогащается и видоизменяется с течением времени и развитием общества, с обновлением социальной и духовной жизни народа».

Улановское творчество шло поступательным чередом: от обаятельного коварства Одиллии — к

Комсомолке, а затем к двуликой героине «Ледяной девы».

После премьеры «Золотого века» все признали справедливость слов известного критика С. Мокульского о необходимости союза между хореографами и драматическими режиссерами — иначе реформа балета сведется к замене классики акробатикой без пользы для дела освобождения балета от чистого формализма. Наступало время реставрации «прекрасного», которым пренебрегал ранний советский авангард. К 1931 году общественная жизнь заметно эстетизировалась. Новая «красота», полярная буржуазному украшательству, становилась одновременно символом и мифом социалистической державы, принявшей культивировать в искусстве экзистенциальные чувственные формы. Конечно, техническому мастерству воплощения роли отдавалось должное, но сам по себе танец как сумма движений уже вызывал претензии строителей социализма: всё более настойчиво звучали требования эмоционально выразительной «красоты», поэтому «маляру негодному» более не позволялось «пачкать мадонну Рафаэля»...

Через пару лет Уланову начнут наперебой сравнивать с мадонной — чаще всего с эрмитажной «Мадонной Литта» Леонардо да Винчи: скромно опущенные глаза, самоуглубленность, мудрое успокоение и умиротворенность, далекие от легкомысленной безмятежности.

Галя стала невольным предвестником драматического балета. Ее чуткая пластичность, воодушевленная музыкой, «настраивала» танец, а движения, не нарушая законов классического балета, преодолевали «беспредметность и формальность».

Лопухов понимал, что даже его авангардную постановку Уланова исполнит «красиво». Балерина признавалась, что разглядела образ фантастической

героини в свете тонкого лунного серпа в зимнем небе, а «колючесть» па подсмотрела в искрящихся на солнце снежинках. Во втором акте Сольвейг с увлечением танцевала в национальном норвежском костюме и туфлях на каблуках. Еще лишь раз сменила балерина пуанты на обувь для характерных плясок — когда в одном юбилейном спектакле вместе с Вечесловой и Иордан исполнила цыганскую пляску в опере «Травиата».

Надо сказать, что для Улановой не существовало «потолка» перевоплощения. Стилистика «Ледяной девы», выраженная в акробатических прыжках, шпагатах, «колесах», воспринималась Галей не трюком, а единственно возможным высказыванием. «Меланхоличная» балерина с легкостью проделывала рискованные движения, вставала на плечо партнера, укладывалась на его вытянутой руке, уверенно и смело демонстрировала неожиданные сцепления.

«Галя необыкновенно быстро выучила партию, своеобразно ее исполнила и снова поразила всех, — писал Владимир Преображенский. — Обладая от природы не особенно большим шагом, необходимым для шпагата, она замечательно сделала «шпагатную диагональ» в вариации. Сделала так, что сразу возник образ колючей, холодной, острой ледышки, которая неумолимо и совсем не по-людски движется к своей цели. И снова Уланова проявила незаурядную смелость. В спектакле был такой момент: Ледяная дева прыгала с фантастического заиндевевшего дерева значительной высоты. Внизу кружились «вихри», «метели» и восемь Снежных юношей (в их числе и я). Мы совершенно как бы не замечали героиню. Она появлялась на вершине и, ни на кого не глядя, бросалась в свой завораживающий прыжок. Наша восьмерка, безумно боясь, что не сумеет ее вовремя поймать, простирала к ней руки, и она совершенно спокойно завершала свой полет».

«Ледяная дева», созданная на основе норвежского фольклора, строилась на произведениях Эдварда Грига, скомпонованных и оркестрованных Борисом Асафьевым при помощи дирижера Александра Гаука. Поэтому Гале было сложно «оттанцовывать акробатизмы» на музыку, «сверстанную» по случаю. Ей приходил на помощь яркий лейтмотив созданного балетмейстером образа.

Галина Сергеевна вспоминала:

«Лопухов представлял себе Сольвейг как льдинку, колючую и острую. Отсюда такие впервые примененные в академическом балете движения, как шпагат: балерина садится, растягивая ноги в одну прямую линию, — и это придает ее облику вытянутость, остроту, «колючесть». Невольно возникает ассоциация с тонкой льдинкой, акробатический прием шпагата получает образную нагрузку и в этом смысле оказывается оправданным.

Но не только акробатика была техническим нововведением этого балета. Саму классику Лопухов по-современному преображал впервые придуманными движениями. К примеру, «колесо», когда в аттитюде откинута назад нога достает головы.

Вся «поступь» Ледяной девы в главной ее вариации во многом сильно отличалась от привычных норм танца классического балета. Здесь нельзя было не заметить новых выразительных средств, найденных Лопуховым при характеристике образа. Вначале балерина делала шпагат, затем сгибала одну ногу, вторую, свертывалась в клубок, поднималась в рост, делала дважды подряд ат-титюд тирбушон (полусогнутая нога, поднятая вперед)

и снова садилась на шпагат. И так еще повторялось.

И вот меня, начинающую артистку, Федор Васильевич решил попробовать в этой роли. Я даже помню, что со слезами на глазах это всё пробовала, было трудно».

Открытия буквально переполняли работу Гали в балете Лопухова. При репетиции одного эпизода из второго акта она впервые получила толчок для поиска «нового реалистического образа на балетной сцене», который сама называла «поворотным в художественном развитии»:

«Петр Гусев, который был старше и опытнее меня, танцевал этот спектакль со мной. И вот в сцене, где он видел девушку, он бросился ко мне так убедительно, так эмоционально, что я действительно испугалась и начала вправду куда-то убегать. А он ловил меня, привлекал к себе, и я не знала, куда мне от него скрыться.

Исполнение мое, по-видимому, оказалось достаточно удачным. Старшие товарищи по работе нашли его живым, непосредственным и одобрили мое начинание.

Лопухов потом, смеясь, говорил: «Вы знаете, а она, наверное, может играть, потому что она очень интересно, очень искренне вела эту сцену». А я, в общем-то, действительно пугалась и делала всё это от страха. И вот, кажется, оттого, что он заметил во мне какие-то проблески игровых моментов, какую-то искренность и непосредственность в этой роли, вот это позволило ему дать мне роль...

Однако с того времени я начала размышлять над проблемой образа в балете, стала искать за

танцем и движением определенный образ, более глубокий и содержательный, чем того требовала эстетика старого балетного театра».

Гале тяжело досталось безукоризненное овладение партией Ледяной девы: «Для меня она была просто на грани возможного и от моих природных данных требовала перенапряжения». Кстати, в 1966 году восстановленные к восьмидесятилетию Лопухова дуэт и вариация героини оказались столь сложными, что их танцевали разные балерины. Но Федор Васильевич не сомневался в уникальном даровании молодой артистки, не принимал всерьез ее отчаяние. «Ничего, пробуй, привыкай», — твердил мастер.

Под занавес сезона Уланова, выручая труппу, два раза станцевала в «Ледяной деве» и больше не возвращалась к этой постановке. Она говорила, будто родители упростили Лопухова снять ее с непосильной роли. На самом деле в следующем сезоне к роли вернулась выздоровевшая Ольга Мунгалова, а после провала балета «Болт» Федора Васильевича сняли с поста художественного руководителя балетной труппы. Ему на смену пришла Ваганова, которая, считая свою ученицу чисто классической балериной, была категорически против ее участия в акробатических экспериментах, тем более что классика становилась «злой дрянью».

В сезоне 1931/32 года, сохранив в своем репертуаре «Лебединое озеро», «Спящую красавицу» и «Раймонду», балерина взяла классические вершины «Шопенианы» и «Жизели».

Важным событием сезона стало пополнение труппы выпускницами хореографического училища Натальей Дудинской и Феей Балабиной. Если первая, ошеломляюще техничная любимица Вагановой, была

серьезной творческой конкуренткой Галины Сергеевны в течение всего ленинградского периода ее творчества, то вторая, ошеломляющая своей артистической непосредственностью, оказалась ее удачливой соперницей в борьбе за сердце Константина Сергеева. Впрочем, в этом смысле Дудинская смогла обойти обеих, став второй женой танцовщика.

Двадцать третьего ноября 1931 года Уланова исполнила ведущую партию в «Шопениане». Фокинский балет Ваганова возобновила не без оглядки на дарование ученицы. К мазурке, знакомой Гале по выпускному спектаклю, добавился Большой вальс с кавалером. И как раз в этой композиции окончательно раскрылась поэтичность улановского искусства.

Дуэт «небесной» любви своеобразно передавал гармоничный паритет «мужского» и «женского» в танце. Хореографическое общение нежной Сильфиды (Улановой) с мечтательным Юношей (Чабукиани) явилось смысловым «гнездом» постановки, восходившим к сентиментальному роману Достоевского «Белые ночи». Улановская трактовка «неземного» образа расширялась «сновидениями», подернутыми петербургским мороком, и воздушной графичностью «Сильфид» Валентина Серова.

Настроения и переживания мира Северной столицы определенно доминировали в исполняемых Улановой ролях. «Это удивительный город, — говорила она. — В нем нет ничего некрасивого. В нем всё красиво, и говорят в нем совсем по-другому. Этот город меня научил всему». Совершенные ансамбли петербургской архитектуры программировали и ансамбль людей ленинградской культуры. То был творческий союз личностей, спаянных, по слову Улановой, «сдержанностью, внутренней наполненностью»: Евгений Мравинский, Анна Ахматова, Николай Акимов, Михаил Зощенко, Юрий Тынянов, Николай Черкасов,

Дмитрий Шостакович, Евгений Шварц, Борис Эйхенбаум, Андрей Москвин, Николай Пунин, Адриан Пиотровский, Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, братья Радловы... Всех не перечесать, «все были со всеми на «вы», и среди «всех» особое место занимала Галина Сергеевна.

«Шопениана» была самым «ленинградским» спектаклем балерины: в каждом па она обнаруживала стеснительную чувственность северной природы. В фокинском просветленном импрессионизме Гале было вольготно, словно среди одухотворенной природы.

Часами бродила она по пустынным аллеям царскосельского парка. Ночами просиживала, сжавшись комочком на своей тахте. Каждое утро посвящала упорным, томительным исканиям, запершись одна в пустом классе. Сосредоточенной работой-священнодействием добивалась сложной простоты танца. И предавалась размышлениям:

«Трудно сказать, где в партии проходит та граница, которая позволяет одному внести нотки нарастающей драмы, смятения, другому — раскрыть поэзию мечтаний. Ведь и лирика в балете бывает разная — и с грустью, и с улыбкой. В «Шопениане» лирика романтическая, какая-то недосказанность. Так бывает в поле, в лесу, будто слышишь какой-то тающий звук песни и в то же время и не слышишь, — может быть, то повеял ветер, зашумел колосьями, зашелестел в кустах, загудел в ветвях деревьев. Поэтому слишком подробное объяснение партии не обязательно. Зная движения, основные ходы, исполнитель сам найдет, а музыка подскажет верное настроение, верное поведение на сцене.

Схему роли артист должен заполнять собой. И если вы наделили своего героя какими-то

чертами характера, присущими вам, но в то же время характерными и многим людям, то можете надеяться, что вас поймут. Ведь помимо конкретного, каждое движение имеет и невысказанный смысл. Гармоническое сочетание движения, чувства, мысли, рождающееся на глазах у зрителей, должно не только убеждать в необходимости танца, но и доставлять удовольствие от его созерцания...

Любой человек в глубине души художник. Он творит вместе с вами, наделяя вас от себя многими совершенствами и мыслями, которые артист должен предугадать. Увидев прекрасное, человек как бы говорит себе: я тоже прекрасен, и что от того, что кто-то этого не заметит, я-то знаю, что я неповторимо прекрасен. Поэтому нужно очень бережно относиться к чувствам зрителя, нужно знать предел внимания зрителей, чтобы контролировать их внимание. Если оно спадет, то они уже не поверят вам, что бы вы ни делали.

Человек не может жить по схеме, он свободен, он волен мыслить и представлять образ так, как того хочет он сам. Только его знания, только его желания могут создать тот мир, ту гармоническую атмосферу, в которой он может творить и считать себя счастливым. Всякое постороннее вмешательство будет насилием над неповторимостью и красотой духовного мира человека. Поэтому не должно быть в искусстве, как и в жизни, какого-то замкнутого круга косности».

Казалось, в шопеновском вальсе Уланова влекла за собой музыку. Чабукиани боялся при поддержке нарушить чуткую мелодичность ее пластики.

Романтический диалог артистов, достигая предельной выразительности, буквально «читался» зрителями.

Вальс сразу же вошел в концертный репертуар балерины. Критикам он напоминал «строгий и чистый момент обручения», когда каждое прикосновение партнера вызывало в Улановой внутренний отклик. Позднее найденное в «Шопениане» эмоциональное состояние отозвалось в сцене венчания Ромео и Джульетты.

Тема переживания первой любви, ставшая центральной для балерины, очень удачно облеклась в белоснежные туники. Все вдруг увидели, как идут Гале пышные кисейные юбки, которые подчеркивали мягкую текучесть ее линий, создавая визуальную оправу элегантной стройности улановского танца.

Уланова танцевала «Шопениану» на протяжении всей карьеры, ею и завершила творческий путь. Если рисунок ее танца оставался незабываемым, то эстетическая ценность его повышалась благодаря постоянно появлявшимся свежим мотивам и темам, стилевому углублению. Улановой удалось преодолеть традиционное представление о балерине как о гранд-даме, пекущейся о художественном образе исключительно в рамках своего «заманчивого» имиджа. Как правило, прима не претендовала на актерские лавры, потому что положение любой танцовщицы определялось исходя из ее технических данных. Однако Галина Сергеевна постепенно прибавляла к своему званию прима-балерины амплу трагической актрисы.

В партии Сильфиды Уланова акцентировала прежде всего эмоционально окрашенные арабески и внезапные остановки в красноречивой романтической позе. Глаза ее опущены, она не смотрит на партнера и все время как бы пытается понять, постигнуть глубину захватившего ее чувства любви, — писал рецензент. Все сошлись на том, что дебютантка сразу взяла верный тон

простоты и лиризма, искренности и элегичности, одухотворенности и поэтической возвышенности.

На шопеновских крылышках перенеслась Уланова в мир виллис легендарной «Жизели». Правда, до этого юной артистке предстояло окунуться в фантастический омут московской жизни.

Первый раз Уланова танцевала в Москве в самые короткие дни конца 1931 года. 26 декабря она исполнила вальс из «Шопенианы» и па-де-де из «Корсара» в Мюзик-холле. А ранее, 20-го числа, балерина выступила в Клубе сотрудников ОГПУ на Большой Лубянке, дом 13, где раз в неделю давали шефские представления различные творческие коллективы, включая Малый и Художественный театры. Таким образом, столичный дебют Галины Сергеевны состоялся на «ведомственной сцене» Главного политического управления СССР. Чекистов она развлекала знаменитым танцем Никии со змеей из «Баядерки».

Если участие в программе Мюзик-холла Уланова называла своим «первым открытым концертом» в столице, то, следовательно, на Лубянке прошел ее первый «закрытый» концерт. И последний?

В начале 1930-х годов все партийные деятели еще были «налицо» и клубный зал ГПУ блистал государственными мужами. «Вооруженная часть» партии и ее «штатская элита» чутко внимали мелодраматической вариации Никии, забывая заботы о Беломорканале, «шарашках», исправительно-трудовых лагерях...

«Топонимика» московской гастрولي Гали Улановой странным образом пересекается с миром «Мастера и Маргариты». Об отношении Булгаковых к балерине свидетельствует дневник Елены Сергеевны. Судя по ее записям, 25 января 1938 года Михаил Афанасьевич в

Большом театре смотрел «Лебединое озеро» с Улановой («театр был переполнен и ложа Б тоже набита до отказа»); 13 ноября супруги были во МХАТе на вечере ленинградского балета; 1 февраля 1939-го — вновь на «Лебедином» с Галиной Сергеевной. «Громадное впечатление от Улановой, громадное. Вообще ленинградцы сильнее московских балетных», — подвела итог Булгакова.

Мюзик-холл, существовавший с 1926 по 1936 год, — тот самый Театр Варьете, где Воланд проводил сеанс черной магии и где, в полном согласии с жанром пародии, профанировалось классическое искусство. Как воспринимала публика нежное вдохновение балерины вперемежку с эстрадными куплетами или циркачами-велофигуристами, можно только догадываться.

Выход Улановой на московские подмостки широкая общественность встретила без особого энтузиазма. Зато товарищи огэпэушники приняли ленинградку тепло. Да и не могло быть иначе, ведь ее выступление курировал сам Авель Сафронович Енукидзе, закадычный друг товарища Сталина и председатель правительственной комиссии по руководству Большим и Художественным театрами. Енукидзе — прототип Аркадия Аполлоновича Семплеярова, председателя Акустической комиссии московских театров, «разоблаченного» компанией Воланда.

А еще Авель Сафронович был крестным отцом Надежды Сергеевны Аллилуевой. Видимо, он кое-что рассказал Гале «о любви и ревности» супруги товарища Сталина. Странно молчаливая, сосредоточенная, умная балерина внушала доверие. Она вникала в его слова без обывательского, дамского любопытства, а переживала, сострадала, сочувствовала — и подхлестывала свою фантазию, чтобы вышить неповторимый образный узор по канве роли.

А роль ей предназначалась великая — Жизель.

Тринадцатого марта 1932 года в ГАТОБе прошло первое представление возобновленного Вагановой спектакля Адана в постановке Мариуса Петипа. Дирижировал «муж» Улановой Евгений Дубовской. Партию Альберта доверили Вахтангу Чабукиани.

Галя очень хотела получить главную партию и даже, руководствуясь правом «требовать закрытого просмотра», приготовила ее самостоятельно. Однако после «Шопенианы» Агриппина Яковлевна видела свою ученицу, как ей казалось, наследницу строго академической Елизаветы Гердт, в роли Мирты, а Жизель репетировала с Еленой Люком.

Природа Люком не тянула на «бесплотность», поэтому она поставила на образ кокетливой, юркой «куколки», «кошечки», давно и прочно ею усвоенный. Партию Жизели Елена Михайловна получила благодаря выдающемуся таланту драматической актрисы. Балерина сняла с этой роли роковую «накипь», нереальную пластику виллисы создавала заторможенными, скованными движениями и, таким образом, открыла балетной романтике новые горизонты, перспективные для улановской индивидуальности.

Пессимистическая трактовка в духе настроений русской интеллигенции дореволюционной поры изжила себя, и советская власть рекомендовала «романтическое» перевести в мажорную тональность «свежего чувства жизненного», а значит, освободить партию Жизели от меланхоличности, идиличности и прочих заунывностей, неприличных строителям социализма. Уланова вспоминала:

«Было такое время безумно трудное, смешно даже сказать, что были такие периоды, когда будущий спектакль просматривался

реперткомом, и когда ставилась «Жизель», во втором акте нам сказали, что никакой мистики показывать не надо. Давайте, говорят, это будет у нас парк культуры и отдыха и вместо креста будет скамейка, где Альберт будет сидеть и мечтать. И в таком варианте это прошло два раза. Потом мы убедили людей из реперткома, что так делать нельзя, и это сняли».

Именно в «Жизели» она нашла гармоничный баланс между своим бурным воображением и трезвым рассудком. Даже о самом произведении отзывалась без сантиментов:

«Бывает и так, что превосходный драматический сюжет не находит адекватного воплощения в музыке. Глубоко трагично жизненно-философское содержание «Жизели». Музыка же ее всего лишь романтична, мила, танцевальна. Конечно, этого немало. Да, музыка ее наивна. Но в ней есть своя прелесть. Изящная романтика наивной и чистой музыки пленяет и покоряет едва ли не всякого человека, который ее слышит. Недаром так любил музыку этого балета Чайковский. Лучшим страницам партитуры Адана веришь, а это главное для создания правдивого образа».

«Чудом» называла Уланова болезнь, свалившую Люком за неделю до спектакля. Руководство решило, что Галя выручит театр. Галин?! Сергеевна, как всегда, беспощадная к себе, констатировала:

«Леониду Сергеевичу Леонтьеву... поручили выучить со мной эту партию. Ну, тут я плавала, как брошенная в волны... Мне было показано

каждое движение, но я делала всё совсем механически, хотя всё понимала и знала, что у меня не выходит. Но представить себе Жизель, которая должна делать то-то и то-то, я не могла».

Уланова признавалась, что, поставленная перед необходимостью найти образ «простой девушки», она инстинктивно искала то магическое «если бы», которое перенесло бы ее в трагедию Жизели и «заставило поверить в нее настолько, чтобы в нее поверила и публика». Она говорила:

«При всей наивности сюжета это была, пожалуй, наиболее ответственная из моих первых партий, как в плане актерском, так и чисто хореографическом. Конечно, в этой Жизели были только намеки, естественно, что не всё для меня было понятно».

Тем не менее улановская техника становилась филиграннее, рисунок поз тоньше. Танцы «Жизели», абсолютно точно передающие суть действия, очень шли ее лирико-драматическому дарованию. В основном художественном приеме роли — арабеске балерина открыла новые красноречивые возможности. А еще Уланова нашла разнообразные средства мимической выразительности, представ большой трагедийной актрисой.

Творение Адана, будучи символом романтизма и эталоном балетной классики, снабдило Уланову щедрым материалом для импровизации. Пройдя путь от «Шопенианы» к «Жизели», она словно перевела стрелки хореографических часов назад и оказалась в мире одухотворенных страхов и неумолимых возмездий. У Михаила Фокина все борения остыли и грозные

недолюбившие виллисы превратились в милых барышень на выданье, играющих в сильфид. У Петипа призрачные плясуньи сотканы из лунного света и, похоже, восходят к образу Саломеи, жаждущей кровавой расплаты за танец; от их нешуточных помыслов разит загробным холодом. Шутливое волшебство оборачивается жутким ведовством.

Через 12 лет начинающая свою карьеру Майя Плисецкая впервые встретится с Улановой в сценическом пространстве Большого театра в возобновленной Л. Лавровским «Жизели». Она полюбит танцевать этот балет именно с Галиной Сергеевной, искусство которой даст ей очень многое для раскрытия сложной роли Мирты.

«Во втором акте Г. С. сумела стать тенью, — вспоминала Плисецкая. — И выражение глаз, и мимика, и жесты были бестелесны. Временами, в увлеченности действием, мне начинало казаться, что это не Уланова вовсе, а ожившее по магии волшебства мертвое, парящее женское тело. Пола она вроде бы не касалась... Уланова, как я заметила, всегда танцевала второй акт «Жизели» в мягких туфлях, чтобы исключить малейшую отвлеченность от образа. На репетиции она через оркестровую яму обратилась своим тихим голосом к дирижеру Файеру: «Уберите в конце моей вариации барабан. Мне это мешает». Но дело — для меня — вовсе не в туфлях, не в барабане. Весь спектакль не покидало ощущение, что она касается пола реже, чем предписано смертным законом земного тяготения Ньютона».

За исключительную чистоту духовного интеллекта сподобилась Уланова сокровеннейшего дара парить в воздухе. Не случайно Аким Волынский ввел в свою статью об элевации^[10] святоотеческие рассказы о полетах праведников, чтобы этот элемент балетной

техники предстал в связи с «энергией духовного порядка», непостижимой для естественной науки.

С ранней поры творческие открытия у Гали чаще всего происходили на природе:

«Природа очень много дает, если ее, конечно, любишь и понимаешь. Только в тишине природы можно рассуждать и думать о чем-то серьезном, о своем, потому что она — не живая, но она — живая, с ней можно разговаривать.

Уйду куда-то в лес или в поле, на луг, где нет никого. И там, на свободе можно и говорить громче, можно петь, даже если совсем нет голоса...

Спектакль «Ледяная дева» был каким-то маленьким открытием. А потом мне дали «Жизель». И вот, после работы, после репетиции, когда и ноги уставали, и я сама была усталая, я садилась в автобус и куда-то ехала, машинально смотрела в окно, а сама думала о чем-то своем, о том, что не вышло, не выходит. А весной или осенью я довольно часто ходила пешком после репетиции или ездила в парк, в Царское Село. Я там садилась где-нибудь, думала, как и что мне сделать.

Помню такой интересный случай. После неудавшейся репетиции я уехала в «прекрасный Царскосельский сад», не сказав маме, что я вернусь домой вечером. Это было осенью. В парке никого. Падают листья — красота неопишуемая... Я ходила по дорожкам. Потом на какой-то полянке присела на пенечек и стала думать о первом акте.

Представила себе, будто я — Жизель, вот этот пенек — скамеечка, сорву себе цветок, а вот Альберт, если он со мной заговорит, как я

буду себя вести... И совершенно позабыв о том, где я нахожусь, я так расфантазировалась, так размечталась, что начала вокруг этого пенечка танцевать. Потом посмотрела куда-то в сторону, там проходила тропинка небольшая, а там стоит несколько мужчин, и один молодой человек очень мило мне улыбается. Мне было так неловко, так стыдно, что они застали меня в творческом моем мире... В общем, я была Жизелью. Ну, тут я быстренько собралась и убежала, уехала домой. И тут я почувствовала, что как будто бы для себя я что-то нашла, не зная еще что, но мне было так радостно, и что-то внутри у меня успокоилось.

Я вечером вернулась домой уже поздно. Мне открывает дверь испуганная мама и спрашивает: «Где ты была? Почему не позвонила?» А я совершенно радостная, взволнованная, говорю: «Ты знаешь, я ездила в Царское Село». И она как-то сразу всё поняла. Очевидно, на моем лице была написана не тревога, не расстройство, а наоборот какое-то внутреннее успокоение».

Имея в советчиках природу, Улановой удалось вернуть романтическую «Жизель» в лоно пантеизма. Земля поглощала умершую, потом возвращала ее для утверждения права выстраданной любви и вновь погружала в свою бездонность.

Практически ни одна балерина не могла при первом появлении отрешиться от предстоящей сцены сумасшествия. Тень рока сквозила уже в начальных движениях. Уланова же выстраивала последовательность поступков своей Жизели психологически точно, без намека на ее предрасположенность к помешательству. Безмятежной

радостью был напоен танец юницы, и ее дух до последнего сопротивлялся вероломству ветреного Альберта.

Неудавшаяся *взаимная* любовь — самое страшное, что есть в жизни. Ожог от нее никогда не затягивается. Такая любовь не умирает, она сублимируется. Судьба Жизели увела ее в безумие, а потом, сжалившись, в смерть. Но бессмертная душа продолжала беззвучно звать к состраданию. Собственно, улановская Жизель оказалась подходом к шекспировской теме «сумасшедшей любви»:

*Здесь точно исступление любви,
Которая себя ж убийством губит
И клонит волю к пагубным поступкам,
Как и любая страсть под небесами,
Бушующая в естестве.*

Даже в сцене бреда, полузабытья, когда в деформированных движениях балерины отражалось растрепанное, ошеломленное состояние, Уланова избегала физиологичности благодаря умению чувством меры укротить излишнюю горячность и эмоциональность. Сходя с ума, она не распускала волосы, так как презирала излишние ухищрения. Галина Сергеевна отретушировала в банальной теме «обманутой любви» черты сентиментальности и развернула роль к «оптимистической трагедии»^[11], справедливо считая роковую развязку единственно способной даровать трезвый взгляд на жизнь. Ее доверие обмануто не «за что», а «зачем». Чистое женское сердце не ждет выигрыша от жизни и от любви. Уланова говорила:

«Я в свою «Жизель» вложила и современность двадцатых годов, и что-то мое, личное, русскую душу. Наверное, поэтому моя Жизель была не только условно-канонической, но и свободной. «Жизель» — это ведь не только романтическая история о любви простой девушки к графу, это тема самопожертвования и предательства. И невозможно пережить его. Это обобщенная трагедия женщины. Через сюжет наивный и, может быть, немножко сентиментальный говорится очень многое».

На излете жизни Галина Сергеевна призналась, что подсказкой к решению образа Жизели стали впечатления от самоубийства жены Сталина. Трагедия разыгралась 9 ноября 1932 года, и какие-то подробности о ней стали известны Улановой, скорее всего, от Енукидзе. Восприимчивость балерины тут же добавила в работу над партией мотивы судьбы Надежды Аллилуевой. Целый год «полоумная» героиня преследовала ее денно и нощно. Она подчеркивала, что в этой роли до всего дошла своим умом, доверившись внутреннему чутью:

«Я всегда искала и находила: вот так я могла бы сделать, а не сделала, а вот тут не прочувствовала, а должна бы. И поэтому в каждом спектакле я двигалась вперед, и он был для меня открытием... С годами менялись акценты, ведь накапливался жизненный опыт, и было ощущение, что сама партия становилась глубже, серьезнее.

Жизель, пожалуй, моя самая любимая роль. Сколько бы мне ни приходилось ее танцевать в разные периоды моей артистической жизни, я

каждый раз по-новому переживала эту трагедию».

Балет «Жизель», каким его знает современная публика, создан прежде всего Галиной Сергеевной, и, как отмечали критики, в представлении зрителей эта роль уже неотделима от ее толкования.

Ольга Дмитриевна Форш, почтенная историческая романистка, не лишенная фрондерства, описала свои впечатления от юной Улановой в «Жизели»:

«Уланова танцевала в балете «Жизель».

Тема балета может быть рассказана в двух словах, она стара, как мир: обольщенная девушка, узнав о коварстве возлюбленного, сошла с ума и умерла от любви.

Это «вечная» тема, которая может быть содержанием любого бульварного романа, но также и содержанием гётевского «Фауста».

Уланова расширяет взятый образ до синтеза, до обогащения его всем философским содержанием, им порожденным. В ее совершенном овладении ее движение — танец, — лишь своеобразное, по-новому свежее и могучее средство выражения искусством до последней глубины поднятой жизни...

И сразу танец Улановой — не только история какой-то Жизели, — как в фокусе здесь воскрешена вся «первая любовь», воспетая большими поэтами. Встают рядом, обогащая образ, и Гретхен, и Татьяна...

Вот еще за миг они не знали своей судьбы, но мгновенное появление Фауста, Онегина, обмен взорами, рукопожатием, «великая встреча» произошла. Как не нужны слова при таком внезапном узнавании.

Искусство Улановой подлинно. Это искусство облегчает зрителя, и кажется, как это бывает только при совершенстве художественного наполнения образа, что у исполнителя нет роли, что на сцене не идет

представление, а протекает живая жизнь, существование, которое начинается и кончается не здесь, на подмостках.

Только по какому-то волшебству, здесь, на глазах у всех, это существование раскрывается зримо, всем понятно, но углубленней, умней и сложней, чем зритель сам может увидеть...

Уланова выражает движением до нее невыразимое, то, что могла дать разве что музыка.

Разговор ее рук — совершенство вкуса и меры: без суетности, только самое необходимое. Точное, яркое, важное. Только неизбежность сделать движение внутреннее внешним, донести его, как жизнь, как дыхание, до зрителя...

Совершенный художник, Уланова на простой вечной теме дает глубину своей женской судьбы.

Девочка, девушка, женщина, счастливая и разбитая, наконец, последняя зрелость женского чувства, последнее его бескорыстие — уже только дающего, а не берущего для себя — женщина-мать.

Эти руки ее, когда пропел петух и она превращается в труп и опять должна уйти в землю, — верх мастерства. Само тело уже недвижимо, голова без силы откинута, жизнь оставляет. Но руки цепляются за любимого, охраняют его, они ослабевают последние. Только что соскользнули бессильные руки, теперь одни только пальцы еще живы... благословляют.

Уланова говорит нам совершенно новое слово в области движения.

Если движение, как у нее, найдено в совершенстве, если нет ни одной мертвой точки в пластике, если так необычна гармония между возникновением и передачей эмоции, то язык тела может быть убедительней, глубже и тоньше, чем слово».

Галя могла быть вполне довольна сезоном 1931/32 года. Репертуар ее насчитывал уже пять классических

балетов. В двадцати четырех спектаклях станцевала она главные партии плюс дала несколько концертов в Москве. Очень неплохо для четвертого года службы в академическом театре!

Правда, поклонники тихонько кряхтели:

— Хотя... и всё же... Хочется, чтобы Уланова стала бесподобным и безупречным идеалом. Хочется всё большего расширения ее диапазона, не в ущерб, конечно, ее образу балерины. Кажется, нет ничего хуже, когда актриса начинает доминировать над балериной...

Однако *актриса* уже стояла на пороге ее творческой судьбы.

Новый сезон 1932/33 года принес новые постановки. Первой оказался четырехактный балет «Пламя Парижа». Композитор Борис Асафьев, либреттисты Владимир Дмитриев и Николай Волков, режиссер Сергей Радлов и балетмейстер Василий Вайнонен подготовили своеобразное подношение к пятнадцатой годовщине Октябрьской революции и началу второй пятилетки, обязанной утвердить социалистический способ производства как единственно возможный и превратить всё население СССР в активных и сознательных строителей советского общества.

Словно предвидя желание социализма наслаждаться своим отражением в зеркале искусства, художественный руководитель ГАТОБа Сергей Эрнестович Радлов провозгласил героем большого «синтетического» спектакля «революционную массу». В который раз началась погоня за «огромной новизной» балета. Его вновь пытались увести в сторону от «сказочных отвлеченных сюжетов», основываясь теперь на «технике либретто, при котором танцы нигде не являются извне вставленным дивертисментом, а всегда вытекают из хода действия логично и органически».

Правда, и дивертисмент с пресловутым па-де-де, и придворный праздник с анакреонтической интермедией привычно радовали зрителей, не заставили себя ждать и король с королевой, и Амур, резвящийся на сцене. Но эти анахронизмы удалось спрятать за ослепительными бойкими танцами в сценах «народной жизни». Обиходные хореографические страсти отступили под натиском по-революционному стихийных па. «Пламя Парижа» вызвало восторг у тех самых строителей коммунизма, коим балет предназначался. Сам товарищ Сталин не пропускал в Большом театре актуальную постановку. Когда в финальной картине вооруженная толпа пламенных народных мстителей двигалась к рампе, энтузиазму в зале не было предела. Картинка получалась безупречно красивая.

Тема «красоты» вообще вышла на передовую советской культуры. В начале 1930-х адепты Российской ассоциации пролетарских писателей по привычке принялись было провозглашать «конец красоте», однако их быстро одернули как носителей бациллы «эстетического нигилизма».

Голубов-Потапов обратил внимание, что «известность Улановой так сильно возросла после разоблачения вульгарных воззрений сторонников аскетического утилитаризма из среды хотя бы отдельных РАПповцев, которыми чуть ли не был объявлен поход против лирики». Замечание критика многое объясняет, ведь искусство Улановой демонстрировало не только «красоту в движении», но и гармонию внутреннего и внешнего, саму идею воплощения «красоты».

Лик «нового» человека, еще совсем недавно почти неуловимый, четко проявился на портрете эпохи. И выяснилось, что борьба революционных новаторов за искоренение в личности традиционного «орнаментума» не увенчалась капитуляцией «старого» мироощущения.

Сформированная к тому времени советская элита заявила о своем предпочтении «красивой жизни». Пресса обобщила тенденцию и сделала ее инструментом политики: «Мы должны залить всю страну красотой. Эта красота уже внедряется во все поры нашего быта. Заботы о красоте, об эстетической ценности вещей, создаваемых людьми социализма, проникают во все области нашего строительства».

«Пламя Парижа» пришлось ко двору в деле мифологизации политики. Балет, с его тягой к вечным символам, явленным совершенным «телесным материалом», убивал сразу нескольких идеологических «зайцев»: и красиво, и актуально, и, как говорится, «не в нашем районе». Словом, правильное произведение.

Революция, тщательно переосмыслив прошлые формы жизни, породила свои ритуалы. Как писал Муссолини, «требуется создать новые праздники, жесты и формы, которые сами могли бы образовать традицию». «Пламя Парижа» «симулировало» сакральные идеалы, что было особенно злободневно в связи с выходом правительственного декрета, объявившего начавшуюся пятилетку «безбожной».

Премьеру «Пламени Парижа» подгадали к 7 ноября. Ленинградские власти не ограничились балетным новшеством и в день торжества Октябрьской революции открыли здание ГПУ на Литейном проспекте. А чуть позже принял первых посетителей Казанский собор, превращенный в Музей истории религии и атеизма.

В культуре тон задавала октябрьская встреча Сталина с писателями. Отныне литераторам вменялось руководствоваться методом «социалистического реализма». Взяли под козырек все цехи отечественного искусства. Балет, пожалуй, быстрее других сориентировался в обстановке и откликнулся масштабным произведением, название которого —

«Пламя Парижа» — связывало тугим революционным узлом ленинскую «Искру» и слова декабриста Александра Одоевского: «Из искры возгорится пламя». Хореография рождалась «из пламени и света» новой социалистической эпохи. Если во времена она она играла заметную роль при царском дворе, то теперь торжественно прошествовала в советскую действительность под аплодисменты «новой» ликующей публики. Соцреализм нуждался в романтической лакировке, и в столь деликатном деле балет был незаменим.

Театральная и музыкальная общественность расценила «Пламя Парижа» как событие громадного значения. Союз советских композиторов и Государственная академия искусствознания посвятили спектаклю двухдневную дискуссию. О нем много писали. Популярнейшую постановку можно смело назвать «передовицей» балетного театра.

Спектакль «Пламя Парижа» не обрел драматургической цельности, получился разностильным — с пением, с громоздкой пантомимой, изобилующей активной жестикуляцией, картинными позами и невразумительными мимическими эпизодами. Старый балет словно сводил счеты с «диалектической глубиной и динамикой драматической экспозиции революционных настроений». Вайнонелу не хватило бы всей его творческой фантазии, чтобы в «монументальную симфонию» Асафьева вмонтировать танцевальную характеристику каждого действующего лица, зато «толпу» он с бесспорной оригинальностью вывел на сцену. Не случайно кульминацией музыкально-хореографической партитуры стал патетический танец басков с его «мускульным ритмом».

Уланова танцевала в первом составе, блиставшем именами Ольги Иордан, Вахтанга Чабукиани, Ольги Берг, Нины Анисимовой, Константина Сергеева. Ей

доверили партию актрисы Мирель де Пуатье, которая имитировала то исполнительскую манеру Камарго, то героическую пластику полотна Делакура «Свобода, ведущая народ».

После романтической Жизели балерине пришлось не по душе пунктиром намеченная роль. «Может быть, я всегда оставалась скорее лирической танцовщицей, поэтому в «Пламени Парижа» не моя была атмосфера, и я не смогла раскрепоститься, стать более смелой, более решительной и убедительной», — говорила Уланова.

Кроме того, ей пришлось преодолевать слабо обоснованную хореографом дистанцию между пантомимными сценами и собственно классическим танцем, что лишило роль Мирель художественной цельности. Дробленный танцевальный рисунок причинял Улановой истинную муку, однако она честно, даже самоотверженно искала оправдание невнятному танцевальному языку, на котором приходилось говорить от имени своей героини.

В «Пламени Парижа» Улановой пришлось исполнять изящно-жеманный гавот, интермедию «Армида и Ринальдо», патетически рыдать над телом убитого возлюбленного, торжественно выезжать на колеснице, олицетворяя девиз «Свобода. Равенство. Братство». Досконально выучив сам танец, балерина принялась размышлять о том, «почему это так, а это иначе». Ее вопросы были прямыми, и Вайнонен нередко вместо ответов только хлопал длинными ресницами и раздражался от беспомощности. Но тихая Галя умела настоять на своем и упорно повторяла: «Я не могу здесь делать то-то. Я не могу так это делать». Она пробовала, искала, спорила, злилась, и мучительно найденное ею оказывалось более правдивым, более музыкальным, красивым, близким образу. Глубиной искреннего чувства измеряла балерина глубину замысла постановщиков.

Всем видевшим Уланову в роли Мирели запомнилась следующая за интермедией сцена пирушки, когда актриса оказывалась среди беспардонных придворных кавалеров. Один из рецензентов понял замысел балерины: «На гребне напряженной пантомимы рождается классический танец — глубоко лирическое адажио «оскорбленной актрисы».

Целиком же роль не удалась ей по причине отсутствия главной опоры — музыки. Без эмоциональной подсказки композитора Галя не могла сделать партию *своей*. Она прекрасно усвоила движения, поставленные Вайноненом, но выхолощенные стилизованные па, «афишированная» манерность, банальная трагедийная лексика в затянутой сцене плача были ей физически чужды, а потому и зрителей не приводили в смятение. Словом, роль Мирель в «Пламени Парижа» шла вразрез с дарованием балерины. Уланова станцевала эту партию всего восемь раз. Когда в 1936 году Асафьев и Вайнонен представили новый вариант спектакля, Галина Сергеевна снова взялась за роль актрисы-революционерки. Тщетно! Больше Уланова к партии Мирель не возвращалась, а извлеченный урок сформулировала так: «Моя роль ограничивалась вторым актом. Я почти не уходила со сцены — так постепенно выработывалась моя выносливость».

Двадцатого ноября 1932 года Уланова дебютировала в «Коньке-Горбунке» — одной из самых известных постановок «императорского» репертуара. По признанию балерины, партия Царь-девицы доставила ей «огромную радость». Видимо, после пресной Мирель пылкая и задушевная героиня русской сказки показалась Гале куда более заманчивой. Хореограф Артур Сен-Леон, будучи отличным скрипачом, снабдил всех действующих лиц

музыкальными лейтмотивами, написанными по его подсказке Цезарем Пуни. Для героини он приберег исключительно изящные, не лишённые кокетства мелодии, расцвеченные искрометной орнаментикой, а рисунок роли сочинил для «Паганини русского балета» Марфы Муравьевой, в совершенстве владевшей «бисерной» пальцевой техникой.

Галина Сергеевна вспоминала:

«Когда я работала над ролью Царь-девицы, передо мной возникла задача создать партию, насыщенную классикой, но несколько трансформированную введением «чисто русского» элемента. И конечно, хореографию этого балета следовало насытить «русскими движениями» — элементами характерного или, как мы говорим теперь, народного танца...

Речь идет о некоторых чертах характера, о некоторых компонентах народного танца (правда, «поставленного на пуанты») — верченья, задорные движения рук, танец «подбоченясь», с платочком в правой руке, «сарафанообразный» костюм. Эти выразительные средства, несмотря на то, что основой танца оставалась всё та же классика, придавали ему до некоторой степени «русский характер».

Особенности балета «Конек-Горбунок» требовали каких-то других, дополнительных элементов танца, соединения классичности и характерности, чтобы придать танцу иную, тогда новую для меня выразительность».

Все примы стремились заполучить в свой репертуар выигрышную «патриотическую» роль, само название которой подчеркивало бы их первостатейность в

труппе. Да и публика не переставала любить этот «Балет Балетович».

Улановой достался «Конек-Горбунок» в версии Александра Горского, которую он перенес из Большого театра в Мариинский ровно 20 лет назад. Ваганова говорила, что постановка с появлением Горского «заговорила другим языком». Асафьев написал сюиту танцев для картины «Подводное царство», где покорял новизной дуэт Жемчужины и Гения вод. По мнению балетных старожилов, именно Асафьев подсказал Горскому ввести никогда не исполнявшуюся в «Раймонде» Глазунова ориентальную вариацию героини из второго акта и извлеченный из архивов «русский танец», предназначенный Чайковским для «Лебединого озера».

Прививка русского национального элемента к древу космополитичного балетного театра принесла вполне качественные плоды. Вариацию Царь-девицы из последнего акта балерины исполняли не в традиционной тарлатановой пачке, а в сарафане, приспособленном Константином Коровиным к балетным нуждам. Таким образом, изумительно поставленный Горским «русский танец» частично освободился от фальши придворного следования моде на всё «исконно русское». Как писал Лопухов, для того времени все эти «вставки и подсказки были вдвойне драгоценны; они обогащали партитуру Пуни русскими элементами».

Уланова писала:

«Роль Царь-девицы поставлена в русском стиле и, что очень важно, на протяжении всего спектакля имеет внутреннюю линию развития образа. В ней есть задор и шаловливость, а в последнем акте партия, сначала величественная, становится быстрой, огненной».

Некоторые говорят, что в «Коньке-Горбунке» музыка разных композиторов, но ведь мозаику собирают из кусочков смальты, камней, а иногда даже просто из битого кирпича. Но когда вы смотрите мозаики Святой Софии, Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве или Исаакиевского собора у нас в Ленинграде, вы же не приглядываетесь, из чего они набраны. Вы любуетесь красотой всей картины. Так и в балете.

Да, в «Коньке-Горбунке» музыка разных, но великих композиторов, постановки тоже многих, но великих балетмейстеров, поэтому спектакль смотрелся, слушался и оставлял большое впечатление.

Конечно, в старом русском классическом балете были не только феи и принцы с их блестящими вариациями, а и мысль, и душа, и идея. Они наличествовали во многих спектаклях, особенно когда в них участвовали выдающиеся артисты, создавая всемирную славу нашему балету не только как технически непревзойденному».

В работе над «Коньком» Галя смирилась со своим амплуа «лирического плана», открыв в нем разнообразие оттенков, красок, эмоциональных возможностей. Чистой воды классическую роль она преобразила тщательно отобранной характерной нюансировкой. Исполняя виртуозные па Царь-девицы более напевно, протяжно, по-девичьи простодушно, балерина подчеркивала сказочное происхождение героини. Не к васнецовской или билибинской сказочности восходил ее русский танец, а к «печальной усладе» родной природы. Проявив инициативу, она внесла своеобразие в балетную лексику архаичного

«Конька-Горбунка». Однако эта удача не закрепилась в ее репертуаре: Уланова станцевала Царь-девицу всего три раза. Партия оказалась «проходной».

Всего в сезоне 1932/33 года Галина Сергеевна исполнила главные партии в двадцати одном спектакле.

Пятый сезон Улановой прошел под созвездием Лебедя.

Вытянутый вдоль Млечного Пути Северный Крест — словно сказочная птица, завораживающе расправившая крылья. Его мерцающие, вуальные туманности навеяли баснословную Леду с Лебедем, фольклорную Лебединую девицу, сказочную Царевну Лебедь, поэтическую мифологему Умиряющего лебедя. Мистерию небесной птицы воплотило и «Лебединое озеро» Чайковского.

В 1933 году Ваганова завершила работу над новой версией спектакля, впервые показанного на Мариинской сцене 38 лет назад. Партию Одетты-Одиллии она разделила на две роли, получившие название Лебедь и Чертовка. Галя в роли Лебедя дебютировала 13 апреля, а 28-го числа впервые исполнила Чертовку. «Сейчас, пока Уланова не пришла в упадок, никому невозможно даже думать танцевать Лебедя», — говорили в театре.

В то время никто не видел ее в жизни с высоко поднятой, запрокинутой головой, чаще всего — глядящей исподлобья, с насупленными бровями. Макаров оставил бытовую зарисовку:

«Галина Сергеевна в зеленоватой пижаме и легких туфлях, с золоченым обручем на голове. Всегда перед раскрытой книгой среди множества больших и маленьких, ярких и блеклых, пестрых и гладких подушек и различных, от негритенка до балеринки, кукол. Перед ней каленые орешки в тарелке с

яблоками. Или по обыкновению пришивает она ленты к балетным туфлям, штопает их носки.

Из улановского интерьера — афиши над изголовьем кровати. Большое до пола зеркало. Самый страшный сон — крутит туры на пустой сцене и падает в оркестр».

Ко времени работы над новой версией «Лебединого» Уланова твердо знала: «В танце самое трудное — это пластику тела подчинить разуму, движением донести мысль, философствовать головой, а не ногами». Она признавалась, что имеет интерес к чему-нибудь, когда устает от работы, от которой получает удовлетворение. Если отсутствует любимая работа, «не возникает никаких интересов, всё противно и ничего не хочется».

После Жизели Комсомолка или Ледяная дева казались Гале «попросту неинтересными, бессодержательными». А вот роль Лебедя «словно осветилась новым светом». Уланова считала вагановскую постановку переломной в своем творчестве:

«Я становилась старше, появлялся опыт, житейский и театральный кругозор становился шире. Множество жизненных наблюдений, раздумий не только над балетной, но и над симфонической и оперной музыкой, музыкой Чайковского, книги подсказали мне, что образ этот чрезвычайно глубок. Его музыка раскрывалась передо мной как-то заново, и порой мне казалось, что я слышу ее впервые, — такие чарующие, танцевальные, поэтические «открытия» сделала я для себя в партитуре на этот раз.

С другой стороны, понятие о сценическом образе в танце уже не было для меня незнакомым. А музыка балета Чайковского была

понятной настолько, что определяла всё мое сценическое поведение.

Когда я готовила «Лебединое озеро», всё окружающее представлялось мне освещенным этой работой. Всё, что я видела, читала, слушала, воспринималось мной «сквозь магический кристалл» этого балета и моих задач в нем. Для меня Одетта была образом вечной женственности, трогательности и благородства. Как должен был проявиться этот образ во мне?

Здесь уместно вспомнить, что в той постановке... Одетта — обыкновенная птица Лебедь и Одиллия — реальная и коварная девушка. Мне надо было исполнить первую. Причем, по новому либретто и замыслу балетмейстера, романтично настроенному графу, который фантазирует и верит своей фантазии, Лебедь показывалась девушкой. Поэтому мне надо было искать какие-то движения то настоящей птицы, то кажущейся девушки. Я начинала замечать, какое из моих движений яснее определяет ее основные черты, и старалась от начала до конца быть в образе.

Но дело было не в технике этих движений, хотя овладеть ими было очень трудно. Моя Лебедь должна была рассказать не столько о терзаниях души, сколько о трепетном томлении первого девичьего чувства, о его святости, убежденности и всепобеждающей силе. В новом «Лебедином озере» передо мной была поставлена задача создать образ, отличный от установленных балетных традиций».

Уланова, как никто, переживала даже самую незначительную фальшь, допущенную хореографом по

отношению к замыслу композитора. Поэтому ее нервировала предложенная Вагановой противоречивая концепция спектакля, подпорченная мелкотравчатыми сюжетными предпосылками, особенно заметными в соседстве с классическими «лебедиными» композициями Льва Иванова, мучила дисгармония между эмоционально-поэтическим строем музыки и достаточно скромной палитрой выразительных средств, с помощью которых надлежало воплотить роль Лебедя. Что ж, подчас приходилось скрепя сердце придерживать свои образные импульсы:

«Когда Ваганова старалась подойти к танцевальному образу реалистически, я как-то по-своему пыталась переживать судьбу Лебеди. Помогала музыка Чайковского, которая заставляла думать о том, как выразить ее в движении. Нужно только внимать этой музыке, в романтической, сказочной атмосфере которой очень многое слышится.

Девушка попала в заколдованный круг, невозможно разорвать его, отсюда ее грусть, печаль. И когда она встречает человека, поклявшегося избавить ее от этого колдовства, она верит ему, она надеется. Мне хотелось показать Лебедь несколько печальной, но живущей надеждой, ожидающей избавителя.

Кое-что в прежней постановке мне стало казаться недостаточно убедительным. По моему мнению, в финальной сцене для танцовщицы не было достаточного материала для создания эмоционального танца. И получался разрыв между танцем и музыкой, между музыкой и образом. В беседах с постановщиком балета у меня родилась мысль изменить картину смерти лебедя. Выстрел, стремительное появление

смертельно раненного лебедя явились очень удобной отправной точкой для эмоционального танца. Птица бьется в предсмертной агонии. Это определяет мои танцевальные движения и помогает углубить трагизм момента... Когда раскрываешь свои сокровенные мысли и они совпадают с тем образом, который ты исполняешь на сцене, тогда образ этот получается естественным и ты взаправду живешь на сцене. Здесь уже всё искренне — и смех, и слезы, и печаль».

«В то время, — вспоминала Галина Сергеевна, — думали, что в балете всё должно быть реальным, как в жизни. Нельзя было, например, ставить «Раймонду» и показать, что призрак Белой дамы руководит жизнью людей. Даже «Лебединое озеро» и то Ваганова переставила».

Сама же Агриппина Яковлевна свою «дерзость» по отношению к балетному наследию объясняла новой эпохой, которая, по ее убеждению, в сценическом искусстве увеличивает требования, оставляя «вечными» только великие творения музыки и поэзии. Ваганова не в одиночестве оспаривала условности «Лебединого озера», «мало понятные и чуждые современному зрителю». К новой постановке балета с «наивной и вконец истрепавшейся» хореографией приложили руку ее соратники: Владимир Дмитриев написал новое либретто, в котором, конечно, учел и свои интересы художника-постановщика; режиссер-консультант Сергей Радлов ограничился корректировкой мизансцен; Борис Асафьев смело переосмыслил партитуру Чайковского.

Сценарий, долго не поддававшийся Дмитриеву, был наконец закончен и принят с восторгом: «Ба! Никакой

фантастики! Реализм! Эпоха! И какой человек! И XIX век!»

Откуда взялась идея превратить сказочного принца Зигфрида в немецкого графа из не столь отдаленных 1880-х годов? Возможно, судьба «лунного короля» Людвига Баварского, жившего в мире грез, и горестная реакция Чайковского на его раннюю смерть подвигли создателей на новую редакцию «Лебединого озера»? Отнюдь. Они ориентировались на запросы текущего момента, сформулированные не кем иным, как Максимом Горьким.

В октябре 1932 года пролетарский писатель окончательно перебрался в СССР. Власть, обласкавшая его талант, потребовала вернуть должок с процентами: подготовить благоприятную почву для проведения первого съезда советских писателей. Алексей Максимович гениально распорядился доверием товарища Сталина — за полтора года основал ряд газет, журналов и популярных книжных серий, одна из которых, «История молодого человека XIX столетия», имела непосредственное отношение к пересмотренному либретто «Лебединого озера».

Творческая коалиция, создававшая новое «Лебединое озеро», за идеологическую основу своего опуса взяла предисловие Горького к первой книге из серии «История молодого человека XIX столетия», в которую вошли романы Ф. Шатобриана «Рене» и Б. Констана «Адольф». Актуальность романтического юноши из старинного родового замка писатель объяснял тем, что он не исчез и в XX веке, а потому «вполне своевременно осветить... его значение в жизни, уместно подумать о том, какова его роль в стране, где строится первое в мире социалистическое государство». По замыслу новой версии «Лебединого озера», подсказанному Горьким, каждый молодой человек, сочувствующий трагедии мечтателя

предшествующего столетия, должен был ощутить себя причастным к «восходящему классу пролетариата», к перестройке шестой части земного шара и переполниться энергией трудового энтузиазма. Словом, на фоне бесполезного романтика, «замкнувшего свой дух в самом себе», острее ощущалось наступление новой бодрой эры в истории человечества.

Однако ушлые критики обнаружили неувязку между намерением постановщиков и результатом и сошлись во мнении, что «здесь театр потерпел явную неудачу: он не смог драматически осмыслить и танцевально оправдать новую идейную нагрузку спектакля».

Уланова откровенно писала:

«Новая постановка создавала для меня, с точки зрения ясности развития образа, некоторые серьезные затруднения. Так, например, до сих пор я не могу найти верной линии сценического поведения во втором акте. В старом либретто девушка превращена злым гением в Лебедя. При встрече Лебедя с принцем зарождается взаимная любовь. Злой гений хочет испытать силу этой любви — и на балу появляется Лебедь, но в другом «оперении». Ошибка принца, а не измена приводит Лебедя к смерти, а через смерть — к освобождению от чар злого гения.

Такое содержание совершенно точно указывало мне мое сценическое поведение на балу у принца. Кроме того, оно вносило определенный смысл в танец: *adagio* было построено на внутренней борьбе — Лебедь хочет сказать своему возлюбленному, что он ошибается и что эта ошибка является для нее роковой. Хочет сказать, но не может. И всё

adagio получает драматически насыщенный колорит.

А в новой постановке появление Лебеда носит какой-то формальный характер. Что это — Лебедь или только воспоминание принца о Лебеде, о любви, о клятве? Мне непонятен и сам костюм Лебеда — он ни в какой мере не определяет моего поведения в этой сцене.

С другой стороны, снимается и образ принца: увидев другую девушку, он забывает о Лебеде. Преданная любовь, на которой построен сюжет балета, сводится к мимолетному увлечению, а принц превращается в пустого ветреника. Для меня при таком положении исходная точка потеряна и весь второй акт в развитии образа Одетты ничем не заполнен».

Главную мысль о воскресении через покаяние сняли с повестки дня советского хореографического театра как неактуальную и вредную. В общем, люди и лебеди оказались в двух параллельных сценических мирах; они дополняли друг друга, но не взаимопроникали, и все, что с ними происходило, выглядело частным случаем. Уланова вспоминала:

«В последнем акте отец Чертовки, невесты принца, попадал стрелой в меня — птицу-лебедь. Для большей убедительности, совсем натуралистично, у меня на груди была нарисована гримом ранка, а на перышках крыла были капли крови. Я отталкивалась от того, что измена принца ранит Лебедь, и, когда принц прибежал, я падала к нему на руки и умирала. Он бежит, чтобы позвать кого-нибудь на помощь, а лебеди окружали меня, лежащую у люка. В этот момент приходит мать принца,

свита, слуги, гости, и, когда принц подбегал к лебедям, они, испуганные людьми, разбежались, и перед ним лежало натуральное чучело того лебедя, который казался принцу девушкой».

Авторы ленинградского «Лебединого» ограничились тем, что переименовали сказку в рассказ с элементами детской игры «Гуси-лебеди», а потому его хореографическая часть вошла в противоречие с музыкальной. Символического Лебедя в двух ликах и едином существе — Одетту-Одиллию — Ваганова разложила на независимые слагаемые, перечеркнув саму идею Чайковского.

Через семь лет, когда спектакль был показан в Москве, критик В. П. Ивинг записал в дневнике: «Ваганова — превосходный педагог. Споры нет. Но также бесспорно, что она один из самых бездарных балетмейстеров в СССР. Так исказить, испохабить замечательный балет — не всякому удастся. Чего стоит один замысел — превратить сказку в якобы реалистическое зрелище. Вагановой из соображений дурно понятого реализма, который, заметим в скобках, отнюдь не враг фантастической сказки, пришла в голову «светлая» идея — «осмыслить» сказку. То, что принц влюбляется в заколдованную девушку, превращенную злым волшебником в лебедя, для А. Я. Вагановой показалось недостойным советской сцены. Она нашла другой выход. «Молодой граф, юный романтик, целыми днями предающийся мечтам и фантазиям», влюбляется в настоящего лебедя. Так прямо и сказано: «Завороженный красотой птицы, граф подпадает под очарование ее взгляда»... Влюбиться в заколдованную девушку в тот момент, когда она сбрасывает с себя лебединое оперение, по мнению Вагановой, непозволительно. Она заставляет своего героя влюбиться в обыкновенную птицу, делая его

повинным в худшем грехе. Не знаю, как по современным законам, по старым птицеложество каралось как уголовное преступление».

Отдав должное работе с Вагановой — «взыскательным и беспокойным художником, стремящимся по-новому прочесть «Лебединое озеро», Уланова трезво оценивала постановку:

«Наряду с таким вот неудачным приближением к реальности в балете Агриппина Яковлевна очень удачно убрала кое-где устаревшие пантомимные куски, переставила некоторые танцы. И наиболее удачные изменения так органично вошли в балет, что живут и по сей день. Кажется, что они и всегда были поставлены именно так.

В то время этот спектакль имел успех и принес даже какую-то пользу. Но этих ухищрений, этих переделок зритель не принял, потому что он был более образован и понимал условность балета, условность сказки. Нельзя же, в самом деле, лишать людей сказочности. Потом вернулись к старой постановке...

Ничем, кроме недоверия к нашему современнику, к его способности понять классическое произведение, нельзя объяснить тот факт, что некоторые балетмейстеры, конечно же, руководствуясь самыми благими намерениями, пробуют редактировать классические спектакли, составляющие национальную гордость нашего балета. Мне кажется, что это происходит оттого, что они не понимают всей глубины и величия классического балета, не проявляют уважения и не сохраняют, строго следуя жанру балета, его

структуру и текст. Поэтому нередко вместо подлинника зритель видит подделку».

Галя считала, что «композитор, горячо любивший Русь, русский народ, писал балет о русской женщине». Музыкальный, хореографический, исполнительский элементы балета — чисто русские, а спектакль в целом — образец гениального русского творчества. «Образец, теперь превосходно дополненный и отшлифованный высокой советской театральной культурой», — внесла уточнение критика после вагановского спектакля, в целом признанного «несомненно положительным достижением театра».

Все без исключения рецензии самым удачным в спектакле признали «ощутимое повышение культурного уровня и несомненный рост мастерства солисток и ансамбля». И на фоне замечательного актерского исполнения, «поднявшего удельный вес спектакля», исключительную высоту занял Лебедь Улановой. «Вряд ли можно представить себе слитность артиста с образом больше той, которую дает балерина в этой роли... Исключительное обаяние артистки идет здесь не только от от-: дельных черт ее таланта — от редкой элевации, высокой и воздушной, не только от кружевного рисунка ее поз или строгой, классической скульптурности ее движений. Сила ее воздействия именно в подчинении всех отдельных элементов ее дарования огромной художественной одухотворенности, высокой, подлинной артистичности», — подводил черту Семен Розенфельд.

При этом внешние данные Улановой не слишком способствовали лебединым метаморфозам: ни длинной шеи, ни широкого размаха рук, ни величественности. Однако абсолютная музыкальность ее танца была словно настроена на проникновенную музыку

Чайковского. Зрителям казалось, будто не от оркестра, а от нее самой исходили восхитительные звуки.

По мнению Улановой, действие «Лебединого озера» происходит в любимую ею весеннюю пору. Успокоенность осени была не по ней. Вагановская же постановка существовала в овеянных осенними настроениями элегических декорациях, с поэзией осыпающихся листьев. Даже финальные аккорды музыки, переходившие на мажорный лад, никак не повлияли на сценографию осеннего уныния и подавленности. Оформительское решение и несообразная расщепленность ранее целостной лебединой партии мучили Уланову и мешали созданию образа. Поэтому она разучила и роль дочери Ротбарта, исполнявшуюся в красной пачке. Это был не только азартный вызов, но и прагматичное стремление разобраться в противоречивой партии Лебедея, чтобы найти доводы для *внутренней* активности девушки-лебедя.

О своей Чертовке Галина Сергеевна говорила:

«Классический спектакль должен быть предельно чистый, музыкальный, благородный, не крикливый... Можно увлечься и в третьем акте представить Одиллию злодейкой. Я за то, чтобы скрыть темперамент, чтобы обольщение было более сдержанным. Я старалась показать ее с какими-то человеческими качествами — лукавством, загадочностью, полуулыбкой. Мне это было ближе, и видимо, поэтому моя трактовка этой картины отличалась от других. Это мое восприятие».

Надо сказать, что образ Чертовки Ваганова снизила, лишила трагического содержания. Однако и в этом

варианте Уланова была безоговорочно хороша. Она смело отбросила жесткую, острую и грубую повадку, традиционно присущую исполнительницам партии Одиллии. Ничего inferнального, никакой обнаженности чувств. Те же недоговоренность и женственность, но в другом регистре, с другой мотивацией. Кокетливая, обворожительная притворщица действовала в интересах отца и по его наущению. Но беда ее заключалась в том, что, влюбляя молодого человека в себя, она постепенно влюблялась в него сама. И чем более она приманивала графа, ловко притворяясь Лебедем, тем яснее понимала, что и ее чувство обречено. Вытесняя из сердца Зигфрида соперницу, она не могла занять ее место.

Руки Улановой изображали, казалось бы, лебединые взмахи крыльев, но сгибы кисти, порывистые движения то и дело сбивались на манеру хищной птицы. Быть Чертовкой в вагановской редакции оказалось делом непростым, но и тут балерина преодолела недостатки предложенной ей концепции и заняла положение хозяйки «маскарадного» акта.

Если в Лебеде зрители видели апофеоз «элегической» Улановой, то бравурную Чертовку считали не ее партией: «Ну, какой у нее шик и блеск, откуда секс и вамп? Тут надо изображать страсть и коварство, которых в ее артистической природе и в помине нет». Публика шла смотреть Галин дебют в этой роли с большими сомнениями. И вдруг — неожиданная радость.

Василий Макаров писал по горячим следам:

«Смело поднятая голова, неведомый ранее зажигается в глазах огонек, гордо выпрямленная спина, смело раскрытые плечи, уверенная и твердая поступь, широкие движения. Она увлекающе глядит в глаза Зигфриду, спокойно и без смущения принимает объятия

его поддержек, туров, арабесков, сознательно и беспристрастно, как должное, принимает его любовь.

Если обычно Уланова на сцене как бы одна, сама с собой, то здесь она — на людях. В Одиллии Уланова закрыла, сняла флюиды своих чувств, свою элегическую лиричность, но сохранила свою обаятельность и легкость, добавив веселость и праздничность. Задушевная теплота, интимная сокровенность чувств сменилась светской элегантностью.

Образ Улановой повзрослел... Ее Одиллия — это проснувшаяся женщина в Одетте, и веришь, что Зигфрид принимает Одиллию за Одетту. Поэтому в ее движениях мягкость и легкость, поэтому в ней нет трагичности и шика, она не коварна, не зла и не роскошна. Правда, ее Одиллия «недотягивает» до блеска *grand gala spectacle*, но очарование Улановой покоряет.

Уланова по-новому трактует роль, правда, психологически несколько облегчив ее, но именно такой подход обеспечил ей большую и радостную победу, а не разочарование... Техническая сторона исполнения у Улановой прекрасна».

Бесспорно, были балерины виртуознее Улановой. Но всё-таки они *делали* 32 фуэте, а Галя — *творила*, не стремясь хвастнуть, блеснуть, покрасоваться, сорвать аплодисменты. Пожалуй, она единственная *танцевала* этот «трюк», великолепно открывая ногу от колена почти на 90 градусов, словно пуская стрелу. Алла Шелест с уверенностью говорила, что никто и никогда не вертел фуэте красивее Улановой. Из-за этого па Галина Сергеевна рано прекратила танцевать «Лебединое», не удовлетворенная тем, как исполнила его в одном из спектаклей. А менять что-либо «под себя» она считала недопустимым.

В конце сезона Галя исполнила «Умирающего лебедя».

«Ваганова показала мне этот номер и сказала: «Будешь танцевать». Я и начала танцевать. Танцую, исполняю какие-то заученные движения и мало что понимаю. Ну, не чувствую его внутренне, не чувствую. Делаю всё технически, но как-то не ощущаю», — вспоминала балерина.

Если бы Уланова взялась за фокинский номер до начала работы над «Лебединым озером», то этот опыт пригодился бы ей при подготовке партии Одетты. Однако получилось наоборот, и миниатюра Сен-Санса стала для нее всего лишь малоинтересным осколком грандиозного творения Чайковского. Даже через несколько лет она продолжала жаловаться: «Вообще «Умирающий лебедь» мне не нравится, потому что его финал — как в «Лебедином», но постепеннее. И содержание, и чувства те же, что в последнем акте «Лебединого», а я хочу других. Номер мною не сделан — недоработан, его надо продолжить».

Галя твердо знала: ««Умирающего лебедя» по Фокину— Павловой никто не помнит, и поэтому я в основном делала собственную композицию, основанную на рассказах о фокинской постановке».

Выдающийся деятель балетного театра Арнольд Хаскелл писал: «Фокин говорил мне, что этот танец можно интерпретировать в соответствии с индивидуальностью балерины. Он настаивал на том, что интерпретация Павловой — не единственно возможная, и говорил, что он только сожалеет, что неважные танцовщицы пытаются ее копировать, неизбежно превращая чувство в чувствительность. Уланова предприняла совершенно новую трактовку. Она не пыталась взволновать зрителя, подчеркивая эфемерный характер жизни, т. е. то, что делала Павлова в своем искусстве. Наоборот, Уланова описала

борьбу со смертью, которая была героической и поэтому победной. Она показала смелость человеческого духа, полное развитие человека. Это было великолепно».

Ваганова тоже говорила, что теперь этот номер танцуют совсем не так, как его поставил Фокин. Тогда в нем был другой рисунок танца, а настроение, следом за музыкой Сен-Санса, давало основание для романтического исполнения без «предсмертной дрожи». Педагог требовала не агонии, а последней лебединой песни. Ваганова вольно или невольно пыталась подогнать «лебединые» движения Улановой под экспрессионизм, а пафос номера свести к символизму Серебряного века. Это не подходило натуре Гали, расстраивало и даже злило ее. Она решила сама готовить номер.

За «Умиравшим лебедем» Улановой сразу установилась репутация маленького шедевра, «драгоценной жемчужины среди ее творений». Зрители, видевшие Анну Павлову, говорили, что, конечно, Уланова танцует не так, как Павлова, но не хуже. Павлова, по их мнению, в «Умиравшем» была холодновата, а Уланова ближе по танцу к всеобщей любимице интеллигентной Тамаре Карсавиной. Кстати, Федору Лопухову Карсавина напоминала персонажей «Весны» Боттичелли, Уланову тоже не раз сравнивали с изящными героинями итальянского живописца.

Уланова никогда не оставляла работу над этим номером, хотя в интервью утверждала обратное. Удовлетворение пришло к ней только после того, как она открыла в затанцованной миниатюре Фокина новый смысл. «Важно внутреннее состояние, — говорила балерина. — Когда оно придет, совпадет, тогда и получается исполнение. Это вопрос очень индивидуальный и творческий».

В 1951 году английский критик Джеймс Френч писал в журнале «Дансинг тайме»: «Возможно, движения ее

рук и кистей наиболее красивы и характерны в ее танце. Их страстная, патетическая выразительность в «Умирающем лебедь» — незабываема».

Обозреватель берлинской газеты «Националь-цайтунг» в 1954 году констатировал: «В числе сильнейших впечатлений прежде всего следует назвать «Умирающего лебедя» Сен-Санса в исполнении Галины Улановой. Этот танец стал знаменитым еще в исполнении Павловой, но нельзя представить себе, чтобы эта артистка танцевала более поэтично, более прочувствованно и мягко, чем Уланова. Парение и угасание, полная фантазии игра движений — всё это так верно и сильно воплощает музыка Сен-Санса, что чувствуешь себя потрясенным. Творческая индивидуальность Улановой — гарантия того, что этот танец ни на момент не сводится к бездушному артистизму».

В 1959 году ведущий критик «Нью-Йорк тайме» Джон Мартин отмечал: «В течение этой короткой пьесы Уланова вызывает целую россыпь чудесных образов. Ее руки здесь достигают вершины того удивительного красноречия, в котором всё разнообразие оттенков и вся их напряженность кажутся столь же вдохновенными, сколь и неизбежными. Ни разу, ни на один миг эти оттенки не пробуждают эха воспоминаний о Павловой: это шедевр самостоятельного, свежего и полновесного творчества, хотя и столь краткого».

Уланова, в отличие от всех своих коллег, не имела технического «конька», всегда вызывавшего ожидаемую оvation. Она покоряла одухотворенной полифонией техники, не допускавшей никаких гипертрофированных приемов. Поэтому «Умирающий лебедь» в исполнении Улановой казался апофеозом и символом благородной классической школы русского балета.

Закончив танец, Уланова вставала с пола и без поклона убегала за кулисы. Публика была уверена, что она хотела скрыть свое волнение, может быть, даже слезы.

Значение Улановой всё явственнее сводилось к ее умению исподволь направлять сознание зрителей в русло духовной жизни, в творческое общение с горним миром.

В свой шестой сезон 1933/34 года Уланова вошла с главными ролями в шести балетах. Удача, не скупясь, надувала попутным ветром паруса Галиной судьбы, стремительно несшие ее к чему-то самому главному, непреходящему и, страшно сказать, вечному.

Вокруг ее имени не было того шума, который сопровождал выступления Вечесловой или Дудинской. Она не имела «широкой популярности», даже побаивалась ее, зная, какими искушениями чреват успех, похожий на панику. Тем не менее именно Галю поставили танцевать премьеру новой постановки «Щелкунчика», которую готовил Василий Вайнонен. Поговаривали, что он собирается реконструировать «Раймонду», и тут Уланова в первом составе.

— Что вам больше нравится? — спросили ее.

— «Раймонда» — старый классический балет, хотя и будет переделан. А в «Щелкунчике» партия Маши — новая. Вообще я очень люблю новое в балете. Просто испытываю жажду нового.

«Раймонду» перенесли на неопределенный срок, а премьеру «Щелкунчика» назначили на 18 февраля 1934 года.

Василий Вайнонен чутко уловил веяние времени и, взяв за основу сценарий Мариуса Петипа, включился в «экспериментально-реставраторскую» постановку. Некоторым казалось, что балетмейстер решил реабилитировать «Щелкунчика» после

«дискредитации» Лопуховым в 1929 году. Прошло всего пять лет, а декларация о необходимости «подвергнуть жесточайшему обстрелу критики старые художественные каноны и экспериментировать в тех областях, в которых это представляется возможным», казалась неактуальной. Вдруг выяснилось, что «новая хореография», отвечающая «новой советской тематике», находится не в «противовесе старому классическому канону», а как раз внутри его, тем более что в самой партитуре «Щелкунчика» Чайковский заложил предчувствие новой формы спектакля.

Желая придать правдоподобие либретто Петипа, Вайнонен раздвинул его сюжет, добавил к двум действиям еще одно, восстановив ранее неиспользованные фрагменты музыки, Кларе дал «наше» имя Маша, изгнал из сценического действия «лопуховскую мешанину». Блеклые декорации В. В. Дмитриева были заменены на сочные Н. Я. Селезнева. «Наконец-то сценографию «Щелкунчика» привели в соответствие с б-дурным ладом», — острили завсегдатаи балета.

«Щелкунчик» версии 1934 года строился на контрасте абсолютно реальной обстановки и совершенно фантастической авантюры. Неведомо, знали ли мастер работу В. Я. Проппа «Морфология сказки», изданную в Ленинграде в 1928 году, но в своей редакции явно шел от морфологии хореографической сказки с волшебством «в собственном смысле слова» и возможностями ее пластического воплощения.

Редакция Вайнонена вполне совпала с чаяниями 1934 года. С красотой по-советски к тому времени вроде разобрались. Теперь товарищ Сталин обратил внимание на необходимость поголовной «культурности», без которой, справедливо считал он, «всего прекрасного» в человеке недостаточно. А в

воспитании масс самой действенной являлась художественная сила кинематографа.

В 1934-м вышли «Чапаев» братьев Васильевых, «Три песни о Ленине» Дзиги Вертова, «Юность Максима» Григория Козинцева и Леонида Трауберга, «Марионетки» Якова Протазанова, «Пышка» Михаила Ромма, первый советский музыкальный фильм «Гармонь» Игоря Савченко, первая советская музыкальная джаз-комедия «Веселые ребята» Григория Александрова. В «Нью-Йорк тайме» с удивлением писали: «Большевицкий медведь начинает улыбаться». Не только улыбаться, но и петь и танцевать от души. Впервые появились на экране Любовь Орлова, Татьяна Окуневская, Фаина Раневская, Валентина Токарская, Зоя Федорова. Они-то и начали формировать образ советской кинодивы.

В 1934-м было утверждено звание Героя Советского Союза, состоялся пробный рейс поезда московского метро. Жизнь приобретала волшебные очертания. С киноэкранов, с росписей стен и декора метро, с подмостков Мюзик-холла разливалось половодье довольства, уверенности, победительной силы нового хозяина Страны Советов. Перелицованные на социалистический лад принцы и принцессы стали самыми востребованными героями предвоенного времени. Если песня в их исполнении «строить и жить помогает», то почему этого не может балет? Вот и «неубедительная и даже малоудачная» работа Вайнонена нащупала нового — сказочного — героя советского балета. Не одна же авиация имела право сказку делать былью.

Все писавшие о «Щелкунчике» Вайнонена утверждали, что постановку «вывезло» мастерство исполнителей: превосходные танцы Улановой (Маши), отличная игра Сергеева (Щелкунчика) и Леонтьева (Дроссельмейера).

Роль Маши имела большое значение в творческой эволюции балерины. К этой трудной и довольно абстрактной партии, лишенной характеристики и развития, она подобрала свой ключ и, таким образом, не только раскрыла замысел балетмейстера, но и превзошла предложенные им возможности. Уланова заострила тему искренней, чистой любви, страстного стремления к счастью. Ее обаятельное, технически образцовое исполнение очаровывало скромной радостью и музыкальной плавностью, как широкая, задушевная песня русского народа.

Богданов-Березовский точно заметил: «Партия Маши из «Щелкунчика» оказалась недостаточно оцененной в творчестве Улановой. Речь идет не о техническом мастерстве и не о внешнем успехе. Овации неизменно сопутствовали каждому выступлению балерины. Я имею в виду тенденцию трактовки этого образа. Объясняется это скорее всего тем, что в данной партии не было черт элегичности, лирической трепетности, которыми балерина трогала и пленяла в основных, наиболее популярных ролях своего репертуара, что появившиеся в ее исполнении новые черты не ассоциировались с «канонизированным» представлением об Улановой. А между тем эти черты — оптимистической, спокойной жизнерадостности и величественности — внимательный взор мог бы проследить в первичном, «эскизном» виде еще в ранее исполнявшихся партиях и более всего в Авроре из «Спящей красавицы».

Уланова признавалась, что хореография Вайнонена не для нее:

«Меня раздражали его технические выкрутасы. У него характер, и у меня, знаете. Только под конец ничего, а то ужасно ругались. Я ответила, что не буду этого делать. Он

настаивал — попробуйте. А я наотрез говорила, что не буду себе ноги ломать. Хотя, если честно, постановка «Щелкунчика» радовала специальной работой».

Репетиции по традиции проходили в Большом зале училища. Вайнонен появлялся в футболке и шароварах, Уланова занималась в хитоне желтого или голубого цвета.

Балетмейстеры и ненавидели работать с Галей, и мечтали об этом. Она нередко отказывалась выполнять предложенные ими движения. То, что постановщику представлялось красивым, ею вдруг категорически отвергалось. Зато партия, созданная Улановой, получалась монолитной, без эмоциональной и эстетической лжи, с абсолютно органичными движениями — как говорится, ни убавить ни прибавить.

Публика шла на «Щелкунчика», чтобы насладиться «чем-то улановским». Однако, откровенно говоря, роль Маши в течение трех лет считалась наименее подходящей ее индивидуальности. Галя мило улыбалась, честно и чисто исполняла все заданные движения... Но, как она сама говорила, «партия поставлена без, так сказать, «среднего» — в ней все на крайностях: или головокружные трюки и труднейшие ноголомкие комбинации адажио с пятью кавалерами, или пустые ходы и маловыразительные поддержки». Она делала всё это, но *Улановой* не было. «Она пуста, она не создала, как обычно, чарующего, задушевного образа, бессодержательны, не эмоциональны ее движения. Сидишь безучастным и только волнуешься, боясь рискованных поддержек, боясь, как бы она не ушиблась», — вздыхали поклонники балерины.

И только на спектакле 6 октября 1937 года партия героини, наконец, «дошла» до Улановой. Сама балерина объясняла эту метаморфозу тем, что за схемой

постановщика расслышала Чайковского, и тогда получилась ее веселая, полнокровная Маша. По-своему, по-улановски играла она — с детской радостью, бодростью, мягкой шаловливостью. Образ стал живым и непринужденным.

В тот вечер уже с первого Галиного появления публика почувствовала ее искренность, откликнулась на счастье ее встречи с принцем. «Вальс снежинок» разогнал последние сомнения: технически прекрасный танец Улановой наполнился эмоциями.

В последнем акте, где на торжественно-праздничную музыку Чайковского Вайнонен «перенакрутил» труднейшие па, Маша-принцесса в исполнении Улановой казалась строгой, прекрасной, величавой, гордой, но, повинувшись лирической «девичьей» теме партитуры, балерина чуть смущенно намекала на всего лишь сказочность принцессы, тем самым преодолевая зазор между образом девочки из бюргерской семьи и принцессы из волшебного царства. Философски радостное восхищение чудом жизни стало лейтмотивом ее Маши, сумевшей и к взрослому серьезному миру отнестись с детской непосредственностью, переполненной благодарностью за всё, что ей пришлось испытать ради любви.

Галя любила танцевать большое адажио последнего акта. В постановке Вайнонена оно состояло из труднейших поддержек. Балетмейстер создал смелую хореографическую композицию — под стать широкому оркестровому звучанию. Уланова вспоминала:

«Одного технически безукоризненного исполнения тут было недостаточно. В этом акробатическом адажио пять кавалеров перекидывали меня в поддержках. Я искала естественную пластичность, с помощью которой могла преодолеть стремление половчее

прыгнуть и не расшибиться. При исполнении головокружительных трюков балерина невольно теряется, перестает быть артисткой и обращается в партнера-акробата. В эти рискованные, страшные моменты я пыталась забыть и о себе, и о технике исполнения трюка (что может быть лишь при высокой технике и полном овладении этим трюком) с помощью полного погружения в музыку. Тем самым я сохраняла в этих трюках точность и естественность своих поз в самых рискованных моментах».

Несмотря на сложнейшую ансамблевую форму этого кульминационного фрагмента, балерине удалось так вылепить свой танец, что он казался возвышенным, степенным монологом, безукоризненно «звучащим» на фоне суеты праздничного дивертисмента. Критики находили, что здесь в исполнительском таланте Улановой проступили «контуры героического и монументального».

Присущий балерине органичный «монолит» всех движений во многом спас беспорядочный рисунок постановки Вайнонена. Она столь умело «вышила» узор по хореографической канве роли Маши, что даже ее коллеги не обнаружили узелков с изнанки ремесла. Одно только печалило Галю: в «Щелкунчике» она снискала «удачу для себя», обзавелась полезным опытом для своей творческой лаборатории, а хотелось большего — участия в общепризнанной постановке. Вскоре ее желание исполнилось.

«Щелкунчик» раскрыл в Улановой еще одно завидное качество — умение помочь партнеру в подержках. Тот, кто придирчиво вглядывался в ее движения, замечал, как она спиной бросалась на

точную поддержку. Это позволяло танцовщику распределять напряжение рук для уверенного направления прыжков партнерши, для фиксации ее финальной позы в турах, которые она, между прочим, всегда докручивала сама.

«И в поддержках Уланова оказалась невероятно легкая, как говорят в балете, «удобная», — писал Вахтанг Чабукиани. — Не каждой балерине это дано. Есть очень хорошие балерины сами по себе, но в поддержках неудобные, еще говорят — «не трамплинные». А Уланова... Казалось, ты едва ее касаешься, а она уже сама взлетела».

Самым гармоничным партнером балерины стал Константин Сергеев. Первый раз они встретились в «Пламени Парижа», но объем и характер материала не закрепили казавшийся очевидным дуэт. Природа словно подогнала их друг к другу по росту и сложению. Однако, как считала Уланова, «внешнее — это предисловие, качество необходимое, но для творчества далеко не достаточное».

По сути, их содружество началось с «Щелкунчика», куда Сергеева срочно ввели на роль Принца вместо заболевшего Бориса Шаврова. Уланову сразу удивили его руки: «Твердые и мягкие, уверенные и эластичные — в них было удобно и надежно. Они крепко держали, но не стесняли свободы движений, они были чуткими и отзывчиво следили за моими малейшими намерениями, у них было абсолютное чувство равновесия».

Федор Лопухов, считавший Константина Михайловича лучшим «тенором» советского балета, отмечал: «Исключительно мягкое плие^[12], хорошая фигура, отличный для классического танцовщика рост, упорная и осмысленная отделка каждого мгновения пребывания на сцене, а в особенности танцевальных движений — вот что делает Сергеева достойным

партнером Улановой. Еще одно прекрасное качество: он умеет как настоящий кавалер и стусеваться перед дамой, поклоняясь ее красоте, и восхищенно заявить ей о своей любви. А главное, он перекликается с Улановой в стремлении раскрыть душу своих героев. Очень редко приходится встречать партнеров в танце, которые были бы способны так сблизиться в лирическом восприятии сценического действия. Сергеев выигрывает от этого контакта даже больше Улановой: ее вдохновенная лирика возвышает танец Сергеева».

Уникальный сценический дуэт рождался также из достижения технической слаженности, когда «всё получается как бы само собой». Уланова с уверенностью говорила, что в сложном искусстве балета духовное единство должно быть выражено пластически, а особенности партнеров необходимо и понимать умом, и ощутить внутренним чувством.

Галя была влюблена в своего партнера — без взаимности. Оказываясь во время гастрольных вояжей в одноместном номере, Сергеев никогда не пользовался удобной для интрижки ситуацией. Надо было слышать, с какой непередаваемой иронией Уланова вспоминала его слова: «Галечка, мы с вами ляжем валетом...»

Планку отношений с партнершей Сергеев поднял до идеального уровня, поэтому так и не смог перейти с ней на «ты». Он говорил Улановой: «Вы не чистая Джульетта, раз имели столько Ромео после меня». Она же его упрекала в нежелании переехать в Москву. В Большом театре балерине поначалу пришлось ощущать неудобство от работы с другими партнерами, словно «станцованность» с Сергеевым мешала ей раскрепоститься. Индивидуальность каждого вносила в дуэт с Улановой новые талантливые черты, в чем-то обновляя роли ее репертуара. Тем не менее она всегда старалась подсказать им сергеевские нюансы.

В архиве Галины Сергеевны сохранился черновик ее записки:

«Дорогого молодого Ромео поздравляет Ваша легкомысленная Джульетта, которая всегда будет помнить те далекие замечательные годы, которые дали нам жизнь в искусстве и долголетие. Целую как в первый раз. Спасибо за Ваше поздравление».

Нет, и через много лет не изжила она чувства к «своему Ромео».

Казалось, «единомыслие» стало результатом их дружбы, постоянного задушевного общения, когда, по словам Галины Сергеевны, «люди свободное от работы время проводят вместе и даже «тихий час» всё продолжают обсуждать интересующие их вопросы». Но она опровергала такое предположение:

«Между нами не было того, что в обиходе называется дружить домами, и наши отношения я скорее назвала бы не дружбой, а содружеством... И главные часы нашей жизни — часы творческих исканий в репетиционном зале, нелегкие часы балетного труда, когда в монотонном повторении одного и того же движения удается найти образное, пластическое выражение мысли — мы проводили вместе. Духовно мы жили в одном мире. Так мы общались».

С Сергеевым у Улановой были связаны самые лучшие воспоминания тревожной и прекрасной молодости. Вахтанг Чабукиани говорил, что их дуэт явился будто из другого мира и напоминал стихи, надолго запавшие в душу каждого зрителя.

Девятнадцатого апреля 1934 года Уланова вновь оказалась в Москве. На сей раз концерт состоялся в престижном Колонном зале Дома союзов. Галя гастролировала с Вечесловой, Мунгаловой, Дудинской, Балабиной, Анисимовой, Сергеевым, Фидлером, Гусевым, Дудко и Чабукиани. Ведущие силы ленинградского балета блистали в технически труднейших танцах, изобильно представленных в программе. Вечер включал чистую классику, адажио из балета «Ледяная дева» и хореографические миниатюры, сочиненные Вайноненем.

Театровед Виктор Ивинг отметил главное: «В лирическом даровании Улановой как бы воскресают лучшие черты мечтательного романтического балета времен Тальони, т. е. тяготение к красоте линии предпочтительно перед изощренным техницизмом. Балабина и Дудинская, наоборот, отличаются стремлением к виртуозному преодолению трудностей, щеголяют быстротой темпов, крепостью пальцев, прыжками».

Подводя итоги успешной гастрели, критик Михаил Долгополов, кажется, впервые озвучил идею: «Огромный успех молодых ленинградских премьеров балета, несомненно, сыграет большую положительную роль в деле художественного соревнования двух старейших театров балета в СССР — московского Большого и ленинградского ГАТОБ, а также заставит дирекцию Большого театра обратить серьезнейшее внимание на улучшение системы подготовки молодых кадров в московской балетной школе. Надо полагать, что ленинградцы не ограничатся одним лишь концертом в Москве, но что их пример послужит началом к плановому обмену лучшими артистическими силами между двумя лучшими театрами оперы и балета Москвы и Ленинграда».

Действительно, уже в следующем сезоне Галя танцевала на сцене Большого театра.

Рассвет

В конце шестого сезона Галя совершенно обессилела. Еще бы — она исполнила главные роли в двадцати семи спектаклях! Да еще участвовала в ряде концертов. В новом сезоне ее ждали две премьеры и большие гастроли в Москве.

Поправлять здоровье Уланова отправилась в Эссентуки. Выглядела она тогда очень «нетеатрально»: всегда скромное платье, пушистые стриженные и завитые волосы, широкий овал лица, белесые узкие и четкие брови, резкие морщинки над переносицей. Кажущиеся припухлыми из-за широкого лица щеки словно мешали говорить.

Жарким летом 1934 года молодая артистка педантично и в полном одиночестве следовала своему строгому режиму: зарядка, экзерсис, процедуры, прогулки. Всё изменилось, когда в тот же санаторий приехала супружеская чета — актриса Театра драмы имени Пушкина (бывшего Александрийского) Е. И. Тиме и профессор Н. Н. Качалов. В один прекрасный день случай — «бог изобретатель» — через знакомство с этими очень известными в Ленинграде людьми перевернул Галину жизнь. Когда они шли к источнику по тенистой аллее, то заметили среди отдыхающих девушку в простом серо-голубом платье с кружкой в руке, а поравнявшись с ней, узнали балерину, «уже тогда считавшуюся талантливой». На Уланову моментально и «прямо исцеляюще» подействовали их «заразительная жизнерадостность, открытая сердечность и благожелательность». Ее привычные замкнутость и отстраненность стали таять. Она сразу

поддержала предложение Качалова и Тиме вместе проводить свободное от лечебных процедур время. Новые друзья не хотели слушать Галины жалобы на недомогание, быстро утомляемость и весело подтрунивали над ее вялостью, которую успешно «рассеивали» довольно далекими прогулками.

Если первые шесть лет в театре Уланова называла «детской школой», то общение с Тиме и Качаловым дало ей ту «взрослую школу», которая ввела балерину «в круг больших театральных интересов и глубоких образов». И эта «очень правильная школа» неизмеримо обогатила Галю, подвела ее к новой интерпретации уже исполнявшихся партий и подготовила к решению еще более сложных задач в новых ролях.

На себя времен «детской школы» Уланова смотрела не без юмора:

«...может быть, славой балерины лирического склада я отчасти обязана своей тогдашней прозаической болезнью: я слишком быстро уставала, мне всегда хотелось двигаться возможно менее порывисто и резко, я редко улыбалась, мало бегала и прыгала. Кроме того, от природы я была очень застенчива. Вот так, быть может, и выработалась мягкость движений и линий, которые мне не раз ставили в заслугу и начало которых (как знать?) было вовсе не во мне, а в том, что привело меня в Ессентуки. Но раз этот кавказский городок свел меня с такими замечательными людьми, то и ему я благодарна. Какое счастье, что я познакомилась с этой семьей. Мне надо было что-то новое узнавать, впитывать».

Елизавета Ивановна окончила Бестужевские высшие женские курсы, училась в Петербургской консерватории

по классу пения и в Петербургском театральном училище. Прекрасное образование позволило Тиме исполнять не только драматические роли роковых красавиц. Хорошо поставленный голос вывел ее на затейливые просторы оперетты. И даже Мариинский театр она не обошла стороной: в 1909 году Фокин дал ей партию Клеопатры в балете «Египетские ночи». Словом, диапазон ее ролей был невероятным — под стать уму, обаянию и темпераменту.

Николай Николаевич приходился двоюродным братом Александру Блоку. Внешность его была столь благородна и колоритна, что сразу выдавала непростое происхождение, которое он, впрочем, и не скрывал. Древний качаловский род имел отечеством новгородские земли. Дед и отец Никса, как его звали близкие, губернаторствовали в Архангельске, дядя имел придворное звание камергера. Сам Николай Николаевич, несмотря на артистическую натуру, в профессиональном выборе последовал за отцом — профессором, почетным инженером-электриком, директором Электротехнического института. Ко времени знакомства с Улановой он был членом-корреспондентом Академии наук СССР, заведовал основанной им кафедрой стекла в Ленинградском технологическом институте. Стараниями Николая Николаевича встала на ноги и зашагала советская оптико-механическая промышленность, да так, что в середине 1920-х годов правительство СССР прекратило масштабный импорт оптического стекла.

А еще Качалов являлся ведущим советским специалистом в производстве фарфора и художественного стекла. По его с А. Н. Толстым инициативе при Ленинградской зеркальной фабрике был создан небольшой экспериментальный цех с лабораторией, где скульптор В. И. Мухина создавала произведения из стекла. Общая работа сдружила

скульптора с Качаловым и Тиме. Приезжая в Ленинград, она по-родственному останавливалась у Николая Николаевича и Елизаветы Ивановны — в пятой квартире дома 6 на улице Восстания.

«Почему они со мной дружили? Не просто из-за какого-то пристрастия. Очевидно, они чувствовали во мне будущее, что-то угадывали. Главное, чтобы ученик получался человеком, и я училась в их доме быть настоящим человеком. Они были обыкновенными людьми, но другого времени. Они были настоящими людьми, какими должны быть люди и теперь. Не знаю, может быть, раньше так верили в Бога, как они верили в театр, в честную жизнь, в настоящую жизнь — без компромиссов. Я им полностью доверяла и всё с ними обсуждала».

В начале войны Мухина создала бронзовый скульптурный портрет Улановой, передав всю ее душевную измученность несчастной любовью. А в 1947-м она завершила работу над мраморной головкой балерины, где реализовала искомые «лиризм, целомудрие, мужество, веру в человека». Улыбка Моны Лизы, облик «голубки Джульетты», умиротворенное озарение великой судьбы, гармония архаичной коры — всё в этом послевоенном портрете Галины Сергеевны напоминает о той таинственной, необъяснимой радости, которую испытывал каждый соприкоснувшийся с ее искусством.

Лечение в Ессентуках подошло к концу, а Уланова располагала еще двумя неделями отпуска. Качалов и Тиме пригласили ее — нет, потребовали — провести это время с ними на Селигере: «Поедемте, Галя,

посмотрите. У нас не было случая, чтобы кто-то не вернулся туда вновь».

Среди полудикой фееричной природы у волшебного озера жизнь казалась сплошной радостью, наслаждением, счастьем. Ее недомогание и меланхолию как рукой сняло. Любой, попавший в эти места, прочно к ним привязывался. Через много лет Галина Сергеевна признавалась:

«Самое лучшее, что было в моей жизни, — Селигер, который я помню в цвете. Там мои новые друзья как-то совсем по-иному заставили меня понять и полюбить ликующую красоту природы, где, по слову шуточного стихотворения, мне была «байдарка — милая сестра», где я, вопреки медицинским противопоказаниям, ела свежий хлеб и пила парное молоко».

Озерные лета длились до самой войны. В 1936 году Уланова уверяла, что после постоянного отдыха в Крыму наконец-то вернулась к северной русской природе и в восторге от нее: «Какие замечательные места мы проезжали на двуколке, какие леса замечательные! И нет холода и строгости скал».

Гале всё здесь приглянулось с первого дня, когда Качалов и Тиме привезли ее в свой просторный деревянный дом в поселке Бараново. Галя жила наверху, в большой комнате с тремя окнами, где можно было не только надолго уединиться, но и выполнить танцевальный экзерсис, для которого к стене прикрепили палку.

«Все уходили на озеро, а я, чувствуя себя брошенной и несчастной, начинала заниматься у станка. Но я ведь всё-таки очень

любила свое дело и, предпочтя его приятным развлечениям, быстро входила во вкус занятий, физически ощущая, как они мне необходимы, полезны и, в конце концов, даже приятны».

Вечеслова сочинила экспромт о селигерских экзерсисах подруги:

*Не то телега громыхает,
Не то ли грузовик пытит,
То Уланова взлетает,
И под нею пол дрожит.*

Галя обмирала от закатного неба, диковинные метаморфозы которого напоминали ей любимый Коктебель. Там тоже неземные картины завораживали, тревожили фантазию и поглощали целиком. Правда, у Черного моря природа живописала волошинскими красками, а здесь — шишкинскими. Действительно, на таинственном острове Городомля, где темный хвойный лес надежно скрывал внутреннее озеро Дивное, писал картины Иван Иванович Шишкин. Ее манили извилистые берега Селигера, окруженные лесистыми холмами и испещренные пригожими бухтами, заливами, песчаными отмелями, мысами. На островке Столобном бывший мужской монастырь Нилова пустынь привлекал сохранившимися старинными фресками.

На самых крупных островах приютились деревни. В одну из них, Неприе, Галя приехала следующим летом. Поначалу она жила в большой крестьянской избе у деда Шашулина — в «коммуне», где каждый имел свою байдарку, а в общем пользовании были самодельный парусник «Эх, прокачу!» и яхта «Карина». Потом перешла к Кате-монашке, устроив свой «скит».

Уланова тянулась к обособлению и не проявляла никакого интереса к бытовым удобствам. В ее склонности к отшельничеству одни видели ханжество, а другие — тот тихий омут, в котором черти водятся. Последние были ближе к истине. «Уланова жила в крохотной избушке и вела себя лирически благоговейно с природой и замкнуто с людьми. Иногда вдруг в ней проявлялся проблеск юмора и какого-то мальчишеского задора. Тогда странно было вспомнить ее в спектаклях, танцующей любовь — как никто», — с удивлением писала Валентина Ходасевич.

Однако поражалась не только знаменитая художница, но и старый лесник Иван Никифорович, который в течение двух летних месяцев ежедневно встречался с Улановой на Селигере и видел, как она в лыжных штанах или купальнике целые дни проводила в байдарке и, словно сорванец, лазила по деревьям. Когда Иван Никифорович приехал в Ленинград и впервые попал на ее спектакль, то, еле дождавшись антракта, стал прорываться за кулисы, ожесточенно споря с дежурным пожарником: «Дайте же пройти к ней, не может быть, чтоб это была Галя!»

Вокруг нее бурлила селигерская жизнь и с очень громкими, и со скромными именами. После присвоения в 1974 году звания Героя Социалистического Труда (на театральном жаргоне — «Гертруда») Галина Сергеевна получила поздравительную телеграмму от «старых участников давно прошедших дней: Сусанны, Зины Галлей, Лели Купило, Раи Ульман, Нади Абрамсон, Жени Александровой, Капы Бобровой, Жоржа Хазана и других». Они славили не только «народную артистку, общественного деятеля, педагога, гордость русского балета», но и «фею байдарки, «бегущую по волнам» Селигерского озера, юного друга когда-то счастливого дома Качаловых — Тиме».

Пышное празднование семидесятилетия балерины, отмеченное второй звездой «Гертруды», и вышедший следом телефильм «Мир Улановой» с подробными воспоминаниями о «летних незатейливых сборищах» на Селигере растеребили чувства бывших компаньонов по отдыху.

Надежда Абрамсон:

«Я познакомилась с Вами в качаловском доме, когда Вам едва минуло 25 лет. А потом Селигер, милый, незабываемый Селигер! Меня, как и Вас, туда заманил Николай Николаевич.

В 1936 году Качаловы жили в Баранове... а мы с Вами в Не-прие, милой деревне Неприе, о которой Вы с такой теплотой вспоминали в Вашем рассказе.

А потом поселок «НАИС» (Наука и искусства)... С открытого балкона или со скамейки в саду мы смотрели на плес и ждали, когда появится Ваша байдарка. Первым замечал Вас Николай Николаевич, ведь у него в руках был морской бинокль. «А вот и Галя!» — указывал он на одну из многочисленных байдарок и никогда не ошибался. И вот Вы в кругу друзей, и начались разговоры об искусстве, о театре, о балете, о многом, о разном...

А помните наши вечерние поездки на лодках и байдарках на Хачин или залив Хотинья? А наши костры и шашлыки? А поездки за грибами? Вы были тогда такая скромная, простая, домашняя. И никто со стороны не мог сказать, что слава уже освещала Вас своими лучами».

Людмила Давиденкова-Романкова:

«...Вы приезжали к нам... в Солнечное, и 13-летние босоногие мальчишки, друзья сына, узнав, что у нас Уланова, говорили ему: «Леха, познакомь!».

Александра Гозенпуд:

«Я занимаюсь областью далекой и, конечно, не интересной Вам, — детским театром. Благодаря силе,

почерпнутой у Вас, я сейчас закончила книгу трудов Александра Александровича Брянцева^[13]. Должно быть, Вы его помните не только по Селигеру, он любил и чтит Вас, выступал на Вашем 20-летнем юбилее.

В личном архиве Брянцева мне довелось, разыскивая фотографии для его книги, найти несколько фотографий, которые, возможно, будут Вам приятны...

Ваш снимок в байдарке сделан А. А. Брянцевым на Селигере, по словам его сына, в 1936 либо 1937 году. Должно быть, у Вас его нет, и сейчас в осеннюю непогоду особенно радуется и летнее безмятежье, и вечное чудо природы.

Вторая, малоудавшаяся фотография, тоже Селигер, примерно 1939 год. Это поездка на катере «Большевик». Конечно, Вы узнали Ваших друзей...»

Сусанна Кларк, секретарь Качаловых:

«Вспоминая ушедшие дни, мне кажется, что я была в каком-то особенном мире: среди таланта, ума, красоты, благородства и широты. И среди этих легких волн жизни покачивалась легкая лодка — Ваша — фея Сирени...

Когда я увидела Ваш прекрасный фильм, снова замелькали и зазвучали для меня далекие голоса и лица, заструились широкие волны Селигера, закачалась на них быстрая байдарка, а в ней стройная фигура в лыжном костюме — *фея байдарки* — Вы, Галина Сергеевна. А потом: представилась мне наша прежняя передняя, столовая, на пороге которой стоят два человека — Ученый с седеющими волосами и Артистка с большими и всегда полными грусти глазами — Николай Николаевич и Елизавета Ивановна. Они вышли встречать недавно загоревшуюся в Кировском театре *звездочку* — своего юного друга Галю.

Пожалуйста, примите на память о вчерашней передаче этот браслет. У Елизаветы Ивановны ведь не

было особо ценных украшений. Я уже всё раздарила, а этот браслет, мне помнится, Елизавета Ивановна говорила, Вы ей подарили. Во всяком случае, в нем она читала «Евгения Онегина», «Бахчисарайский фонтан», Пушкина, «Даму с камелиями»... И я не хочу, чтобы он был не на Вашей руке, на руке Марии, Джульетты, Жизели. Если же Вы не носите браслетов, то всё равно, пусть он будет у Вас на память о Елизавете Ивановне».

К 1938 году Уланова уже считалась аборигеном «селигерского сидения». Качалов так разрекламировал прелести отдыха на Селигере, что туда буквально хлынули его многочисленные знакомые со своими чадами и домочадцами, а потом знакомые знакомых. Неприе уже не вмещала знаменитостей, желавших «почудить» на селигерских пляжах, поэтому «набегам» гостей подвергались и другие деревни. Каждая новая персона вызывала обостренный интерес. Впрочем, воспитанность и тактичность позволяли каждому дачнику свободно и безмятежно проводить время.

Татьяна Белогорская, дочь ленинградского артиста А. С. Белогорского, вспоминая свое подростковое селигерское счастье, среди калейдоскопа лиц с особой тщательностью выписала одну «особу женского пола»:

«Ее необычность состояла в том, что у нее отсутствовали какие-либо выраженные признаки. Не было их — и всё! Правда, кроме одной детали — этакой пружинящей походки... Что касается прочих атрибутов внешности (включая неопределенный возраст), то они, за счет тусклости особы, не отложились в моей памяти. Носила она бесформенные наряды преимущественно тусклого цвета, обладала тихим голосом, не поражала выразительностью черт лица и казалась молчаливой. Словом, по нашим меркам гостей была «никакая», поэтому не шла в сравнение с... фактурными дамами нашего плеса... Если каждая из них по-своему

производила впечатление, то бесцветная гостья (да простит меня Господь!)... его вообще не производила. Даже ее отчество и фамилия открылись мне лишь спустя годы. В ту пору она звалась просто Галочкой. Ее «птичье» имя нам тоже не нравилось».

Таня со своей кузиной, оценив совокупность данных «бесцветной Галочки» по низкому баллу, дала ей обидное прозвище «Серенькая». Впрочем, писала Белогорская, «словесными изобретениями мы не разбрасывались, а пользовались ими для «внутреннего употребления», благодаря чему недобрая шутка не стала общественным достоянием».

Практически всё время дачники проводили на озере, по которому совершали походы «флотилией»: на купленной за гроши и перестроенной в парусник рыбацкой лодке «Пират», двух яхтах, нескольких байдарках, лодках. Тиме вспоминала:

«Однажды Уланова отправилась на далекий плес и не вернулась к вечеру. Мы начали всерьез беспокоиться, несколько раз выходили на берег, но никого не было видно. Быстро надвигалась темнота, а с нею поднялся ветер. На озере началось волнение. Волны вздымались, обрушиваясь на берег. Мы вызвали из Осташкова моторный катер, и мужчины отправились на поиски Улановой.

Галину Сергеевну нашли в одной из отдаленных деревень. Буря застала ее на озере, и она с трудом добралась до ближайшего берега.

Другой раз в ветреную погоду Уланова, Вечеслова и двое наших гостей отправились кататься по озеру на парусной яхте.

Когда яхта отошла далеко от берега, Вечеслова решила выкупаться. Чтобы не отстать от быстро шедшей под парусом лодки, она уцепилась за привязанный к корме длинный канат и плыла «на буксире».

Вдруг канат оборвался. Гонимая порывами сильного ветра яхта стала быстро удаляться от купальщицы, с трудом державшейся на волнах. Один из гостей бросился в воду на помощь Вечесловой и, обернувшись, крикнул: «Поворачивайте назад, нам не доплыть...»

Ни Уланова, ни ее спутник ни разу в жизни не пробовали управлять парусом, а дело это, как известно, трудное, требующее сноровки и умения. Одно неловкое движение — и яхта может перевернуться.

Галина Сергеевна не растерялась. Быстрым движением схватила она конец веревки, прикрепленный к парусу. Не прошло и минуты, как парус обмяк. Бег лодки замедлился, и она, плавно повернувшись, пошла навстречу плывшим вдалеке людям».

В утренние часы на озерном берегу Уланова и Вечеслова в купальниках делали разные упражнения, стойки, мостики. К ним постоянно пристраивались мужчины, далекие от балетного искусства. Грузные «кавалеры», проделывающие танцевальные па, выглядели комично, особенно рядом с изящными фигурками балерин. Незадачливые партнеры пытались восстановить свой «авторитет» умением пускать по воде камешки или игрой в серсо. Но и тут «чемпионов» поджидало разочарование: Галя с легкостью побеждала своих «наставников».

«Очень мне понравилось ездить верхом — но без седла, подушка и к ней веревка вместо стремян — так удобнее. Если этим летом буду на Селигере, то обязательно буду кататься верхом», — говорила Уланова в 1937 году.

«Наисовская» компания облюбовала остров Хачин, куда «ритуально» приплывала в первой половине дня и вечером устраивала костер. Один такой пикник 1934 года особенно запомнился Гале.

Пока распорядители праздника готовили еду и жарили на углях шашлык, несколько человек, в том числе Уланова, окружили актера А. И. Шварца, мастерски читавшего только что подготовленную им «Полтаву» Пушкина. Балерина, подбиравшаяся к образу Марии, буквально впитывала каждое слово. Музыка гениальных рифм абсолютно совпала с лунной мистерией Селигера. Уже и Шварц дочитал поэму, и костер погас, а Галя всё не могла расстаться с неповторимой ночью. Ей хотелось раствориться в напряженном безмолвии, пробежать по трепещущей лунной дорожке, прочеркнувшей озеро, понять тихий зов вечно стонущих сосен. А внутри всё звучали слова:

*Ее движенья
То лебедя пустынных вод
Напоминают плавный ход,
То лани быстрые стремленья.*

Елизавета Ивановна любила в дождливые вечера читать стихи. Уланова, сидя у керосиновой лампы, вышивала. В первое селигерское лето, когда она обдумывала новую роль в балете «Бахчисарайский фонтан», актеры, гостившие у Качаловых, «налегали» не только на декламацию пушкинских произведений, но и на рассказы о судьбе поэта. Николай Николаевич пел романсы той поры. Всё это пригодились для роли Марии.

«Селигер гостеприимен и для общих «походов», и для уединения. Природа располагала к романам — и не найдешь: где, что, с кем!» — писала Ходасевич.

Именно на озерном просторе раскрылась неповторимая, гипнотическая женственность Улановой, чтобы добавить в ее пластику новые изысканно-

эротические оттенки. Неприметная внешность странным образом работала на притягательность ее чувственности. Всё в ней напоминало бутон, обещавший лаконичное совершенство, — надо было только набраться терпения и дождаться очаровательного откровения любви. Предвкушение, предчувствие держали Галиных избранников в распалюющем напряжении.

К Улановой наведывался Евгений Дубовской. «Человек со смешинкой и чертиком в глазах, — вспоминала Ходасевич, — вел тихую жизнь: выкупавшись, обсыхает на пляже, углубившись в партитуру будущего спектакля; время от времени ловит бабочек детским сачком — и опять в партитуру».

Но помимо эпизодического Дубовского у Гали завелась постоянная селигерская привязанность — Николай Дмитриевич Богинский. «Дачи на нашем плесе он не имел, появлялся в качестве гостя, — писала автору этих строк Т. А. Белогорская. — Мои уши помнят употребляемое выражение «инженер Богинский», то есть без имени... Согласно моему возрасту, разумеется, казался стариком, хотя было ему лет 40. Выглядел он хорошо. Резвый такой, хорошо сложенный, не слишком высокий — средненький. К сожалению, таковы скудные подробности об «инженере».

Шестнадцатого июля 1934 года Михаил Кузмин отметил в своем дневнике, что к нему в Детское Село приехал инженер Богинский, театрал и знакомый художника Николая Радлова. Последний сыграл прекрасно-роковую роль в жизни Улановой. Его выход на подмости Галиной судьбы еще только намечался, но селигерские декорации уже были готовы к предстоящей драме.

Н. Н. Качалов в середине 1930-х годов написал на Селигере шуточное стихотворение «Об Улановой и инженере Богинском»:

*...Сезон кончается,
Богинский здесь,
Он вдруг влюбляется
В Галину весь.*

*Он начал с страстию
По ней вздыхать
И на несчастье
Стал провожать.*

*Приходит в Неприе.
Пора расстаться.
Зовут на ужин —
Как отказаться.*

*Он много лопает.
Успех большой.
Но полночь хлопает,
Пора домой.*

*Вот весь взволнованный
К себе бежит.
Но, очарованный,
С дороги сбит.*

*Дорога ясная,
Путь не туманен.
Увы, прекрасною
Он «зауланен».*

*Любовь ведь колется,
Туманит ум...
Не та околица,
Вернись-ка, кум!*

Но ноги быстрые

*Умчали в лес,
В болота зыбкие.
Попутал бес.*

*Часа три маялся,
Визжал, скулил,
В поступках каялся,
Любовь забыл.*

*Но вот над озером
Взошла луна.
Часы уж Мозера
Являли два.*

*Пути свет ласковый
Его ведет,
И весь затасканный
Богинский ждет.*

*Вот показалось
Вдали жильё.
То оказалось
Вновь Неприе.*

.....

*И вновь шатается
Он, как дурак,
И натывается на свой барак.*

*Вот как случается,
Когда любовь
На мозг кидается
И портит кровь.*

Богинский преклонялся перед Улановой. Из деревни Бара-ново через протоку мчался он в Неприе на

байдарке «Богиня». Кто-то из дачников скаламбурил: «Богинский со своей богиней катается на «Богине».

А вот еще один эпизод, почерпнутый в драгоценных воспоминаниях Т. А. Белогорской: «Богинский и его «Серенькая» на байдарке причалили к берегу. Она сделала легкий прыжок и грациозно перелетела из лодки на берег. Кавалер намеревался повторить ее воздушное движение и... рухнул в воду. В результате бедной Галочке пришлось выволакивать его из прибрежной тины. Очевидцы говорили о выразительном зрелище».

После премьеры телевизионного фильма «Мир Улановой» Семенова буквально пропела сладко-издевательским тоном: «Что ж это Галюшка не рассказала, как Тиме спустила ее с лестницы из-за Качалова». Марина Тимофеевна пускала в ход только верные сведения. Письма Галины Сергеевны Николаю Радлову свидетельствуют о невероятном накале чувств, буквально испепелявших Качалова в конце 1930-х годов. Его стихотворение, обращенное к Улановой незадолго до войны, проникнуто обожанием:

*У врат искусств внимать тебе и зреть — кто не
польстится.*

*Летящим ритмам внять по страсти муки и
тоски...*

*Апокриф, книга вещая — в твоих стопах
гнездится,*

Начертана она в тебе лучом Аполлона руки;

*Овеян песней муз твой жест, твой стан
творящий.*

*Внимая им — в бореньи грудь с тоской,
слезой гортань росится,*

Ой! просится стенать на твой талант разящий,

*Ему внимать, в нем сжечь себя и с ним
забыться...*

*Рази! ведь кисть твоя Джульетты и Жизели нам
образы в душе зажгла,
Нить струй таланта твоего нам мысли оросила...
О, общность вещая искусств! Тобою сражены
невежд и тьма, и мгла:
В ветшающей груди моей ты, страстная, отраду
воскресила.*

На обороте листка, вырванного из ученической тетрадки, карандашом набросаны пушкинские медовые рифмы:

*Я новым для меня желанием томим:
Желаю славы я, чтоб именем моим
Твой слух был поражен всечасно, чтоб ты мною
Окружена была, чтоб громкою молвою
Всё, всё вокруг тебя звучало обо мне,
Чтоб, гласу верному внимая в тишине,
Ты помнила мои последние моленья
В саду, во тьме ночной, в минуту разлученья.*

Тиме, без сомнения, была доброжелательным человеком. Но когда женщина предчувствует нестроение в личной жизни, ощущает угрозу прочному браку, она способна на решительные поступки. К тому же Елизавета Ивановна, блистательно игравшая в «Волках и овцах» искусительницу Глафиру, с изнанки знала все обольстительные «штучки». Возможно, ее мягкость и щедрость Галя неосторожно приняла за снисходительность — и ошиблась. Если Уланова не считала любовный треугольник странной формой личной жизни, то ее старшая подруга не собиралась «делиться» супругом, а потому и решила амурную геометрическую задачу довольно радикально.

Судьба развела их на какое-то время. Правда, Галино охлаждение коснулось только Тиме — к Качалову балерина всегда относилась с нежностью. Надо отдать должное Елизавете Ивановне: мудрость, позволившая сохранить семейную гармонию, помогла ей быстро простить обиду.

В 1966 году, через пять лет после смерти Качалова, Галина Сергеевна получила телеграмму: «Милый, родной друг Галя. Поздравляю Вас с днем рождения! Не только я, но и вся наша семья и все Ваши друзья ленинградцы будут вспоминать Вас в этот день с неизменной любовью и нежностью... Пусть всё в Вашей жизни будет всегда ярко и радостно, как подобает Вам — замечательнейшей артистке и большому человеку. Обнимаю Вас.

Ваша всегда
Е. Тиме-Качалова».

В том же тоне составлена записка, переданная Улановой «в уборную, за сцену» 31 мая 1938 года:

«Милая Галя, поздравляя Вас от всего сердца, хочется пожелать Вам, чтобы Ваше творчество сохранило на многие годы ту неувядаемую свежесть, нежность и поэзию, которой полна сейчас природа и зеленая весна! Несите нам и дальше красоту, силу и изящество пластической формы. Всяческих успехов в настоящем и новых побед — в будущем.

Е. Тиме. Н. Качалов».

Татьяна Юркова вспоминала появление Галины Сергеевны в 1953 году на праздновании семидесятилетия Николая Николаевича: «Большой актовый зал Ленинградского технологического института был переполнен ленинградскими знаменитостями. Среди них были все артисты Кировского и Пушкинского театров. Мы, студенты-стекольщики пятого курса, встречали и провожали в актовый зал всех приглашенных, вносили за них

корзины цветов. И вот появились (приехали из Москвы) — Вы. И сами со своей корзиной цветов вбежали на сцену. С какой любовью, отечески Вас целовал Николай Николаевич, какой он был красивый, умный, величественный. И как изящны и вдохновенны были Вы!»

Качалов имел репутацию блистательного собеседника. Страшные истории в его исполнении доводили дамскую аудиторию до истерик, а пение старинных романсов — до слез. Магическая энергетика движений, красивый голос, афористичная речь, академический склад ума, изысканное остроумие, тонкая самоирония без самоуничтожения приковывали к нему внимание. Его гостеприимство не предполагало панибратства, а на стиле жизни стояла высшая проба.

Галю всегда тянуло к состоявшимся мужчинам. Вряд ли здесь присутствовал расчет — просто с ними ей было интересно. А те рядом с молчаливой, неяркой молодой женщиной, восхищенно внимавшей их рассказам, распускали павлиний хвост и начинали верить в свою неотразимость.

Качалов тоже любил иногда поинтересничать:

— Как хорошо, Галечка, что у вас одна профессия, вы сосредоточенно занимаетесь одним, а вот я многим и ничего не сделал.

— Как же так, Николай Николаевич, вы — профессор, известный ученый! — искренне недоумевала Уланова.

Всё в Николае Николаевиче восхищало Галю: незаурядная личность, породистая внешность, по-детски непосредственный, романтический внутренний мир. Дом его стоял на горе, названной дачниками «Качаловской», и душа парила высоко.

Тиме вспоминала, как однажды Качалов пригласил Уланову прокатиться в шарабане, запряженном отличным, очень резвым рысаком:

«Они проехали через несколько окрестных деревень. Вдруг впереди на дороге показалась гигантская лужа. Уланова взяла своего кучера за рукав. Но он бодро заявил, что без затруднений перемахнет на ту сторону. И вот лужа уже позади.

— Видите, ничего страшного! — с довольной улыбкой обратился Николай Николаевич к своей пассажирке... и с ужасом обнаружил, что рядом с ним никого нет! «Не могла же она, в самом деле, утонуть в этой дурацкой луже!» — думал он, ни в чем уже не будучи уверен.

Вдруг из-за придорожного куста послышался лукавый смех Галины Сергеевны. Она предпочла обойти препятствие пешком. Как, однако, был напуган сам возница, если даже не заметил исчезновения дамы!»

Рядом с Галей почтенный муж превращался в пылкого кавалера. Качалов в охотку знакомил свою молодую подругу с селигерскими достопримечательностями. Они бродили по цветочным полям или гуляли по лесу. Галя в светлом платье, белых тапочках ступала очень легко, по-балетному «ненатурально»: двигались только ноги, а туловище было сжато, напоминая птицу, готовую к полету. Они общались «глаза в глаза», как любила говорить Уланова. По Николаю Николаевичу было видно, что его накрыла волна последней любви, обреченной на безысходность. «Галечке новорожденной — спасибо за двадцать лет. 8 января 1954 г.», — написал он на своем фотопортете.

Как только Галя вернулась в Ленинград, Тиме и Качалов повезли ее в Детское Село на дачу Алексея Николаевича Толстого неподалеку от Екатерининского парка. «Мысль о том, что сейчас я увижу живого автора любимых мною книг, волновала меня: он представлялся мне необыкновенным человеком. И это оказалось

правдой, в чем я убедилась с первой нашей встречи», — вспоминала Уланова.

Еще на Селигере она была наслышана о семейных перипетиях «красного графа». За все лето он так и не появился на даче своей жены Натальи Крандиевской (Туси), прожившей с ним 20 лет и родившей двоих сыновей. «Готика любви» рушилась на глазах. Зато нарастала страстная влюбленность в невестку Горького Надежду Пешкову (Тимошу). Эта невероятно красивая женщина, недавно похоронившая мужа, Богом была наделена простосердечной кротостью, а дьяволом — роковым очарованием. В заголовок ее судьбы можно вынести одно только слово — «обворожительная».

Однажды Галя встретила Надежду Алексеевну на Селигере и просто обомлела от ее совершенного облика. Самой же удивительной чертой ее характера оказалась молчаливость. И вот это, по выражению Горького, «красивое растение» свело с ума Толстого. Любовная горячка перешла в хроническую стадию, когда Алексей Николаевич признал, что его ухаживания не приносят ожидаемого результата. Ее дружеское снисхождение и унижало, и подстегивало.

Вот в такой альковный контекст толстовского дома вошла молодая Уланова. Имела ли она виды на второго после Горького советского классика, трудно сказать. Однако кое-какие намеки проступают.

После того как в 1935 году Людмила Баршева вытеснила из сердца любвеобильного Толстого Тусю и Тимошу, Евгений Замятин обратился к нему из Парижа: «Дорогой товарищ-греховодник, ты что это там начудесил, а? Тебя тут по всем заграницам женят, и всяк по-своему: кто на балерине Улановой, кто на семнадцатилетней секретарше, кто на Тимоше...»

Театральный деятель Любовь Васильевна Шапорина записала в 1935 году в дневнике о звонке литератора

А. О. Старчакова, близкого приятеля и соавтора Толстого:

««Хотите знать последнюю новость: Алексей Николаевич женился, узнайте, на ком?» — «На Тимоше?» — «Хуже». — «На Людмиле?!» — «Да, заходите, расскажу»...

Старчаков был потрясен: «Скажите мне, вы знаете жизнь, чем можно объяснить такой поступок?.. Очень важна форма жизни. Тут была форма: был загородный открытый дом — полная чаша, прекрасная хозяйка, дом, где можно было принять Уэллса или Бернарда Шоу. Эти формы нельзя разбивать. Лев Николаевич бежал из Ясной Поляны в поисках истины, Алексей Николаевич подцепил молоденькую фифишку и едет в Кисловодск, совсем как герои Лейкина. Ну, увлекись Улановой и уезжай в Ниццу. Жест!».

Толстой уже познал опыт любовного томления по балетным артисткам. Лет двадцать назад он потерял голову от знаменитой Маргариты Кандауровой. В возбуждающем влечении «ко всему летящему, текучему, опрокидывающему» находил писатель свою «поживу»: «Я устроен так, — иначе бы я не стал художником».

И вот в воскресный необыкновенно теплый день, когда всё вокруг радовало Галю той особенной приветливостью, которая открывается людям, стоящим на пороге счастья и славы, Алексей Николаевич запросто — в легкой домашней тужурке — вышел навстречу старым друзьям с радушным приветствием. Уланова сразу подметила в нем простоту человека, «большого во всём: в разуме, воле, таланте, сердце». Хозяин дома бросил пристальный взгляд на новую гостью, словно рентгеновскими лучами просветив ее человеческую суть, и уже в следующее мгновение оглушил громким голосом, веселым смехом с каким-то даже «похрюкиванием».

«Многогранность и широта Алексея Николаевича «просто в жизни» были ничуть не меньше его писательского дара. Видимо, эта общность «человеческого» и «писательского» рождала ту правду и проникновенность его книг, в которых каждый постигает что-то главное, важное для себя в жизни», — считала Уланова. Какое ей было дело до сервиза Толстого?

Почти целый день провела Галя на толстовской даче. Едва переступив порог, она сразу могла оценить уровень жизни советской элиты: двухэтажный дом из десяти комнат, три автомобиля в гараже, два шофера, две прислуги. Алексей Николаевич показал ей свой рабочий кабинет, а потом познакомил с гостями. Она поначалу растерялась: незнакомый дом, уйма чужих людей, гомон голосов, длинный стол, заставленный снедью. Хозяин помнил вкусы всех приглашенных, заботился об удобстве каждого, обещал угостить «небывалой вкусноты могучими русскими и даже райскими яствами и винами», лично наблюдал за сервировкой стола, зажигал свечи, решал, куда кого посадить. В тот день младший сын Толстого Митя играл на рояле. Валентина Ходасевич, часто бывавшая у Алексея Николаевича, резюмировала: «Всё очень обдуманно, спокойно, красиво и не вызывает сомнений».

Галя удивилась, как быстро пришло к ней ощущение покоя и уюта:

«Я по натуре человек замкнутый, но говорила с Толстым, как будто сто лет его знала. Говорила сумбурно, быть может, о музыке, о балете. Потом слушала Алексея Николаевича и поражалась, как многое, и недосказанное мною, сумел он угадать и досказать. Он говорил, что искусство балета для

него непостижимо, что логически объяснить его невозможно. Но любовь к хореографии, интуитивное понимание хореографии были ему присущи в высшей степени.

Мы знали, что он как никто одарен способностью видеть и чувствовать танец, улавливать не поверхностную его, а подлинную красоту. Как никто другой умел он объективно оценить исполнение артиста и сказать свое веское «да» или «нет».

А еще Толстой «травил» Галю рассказами о первых поездках на Селигер, где впервые оказался с Качаловым в августе 1931 года. «Как там красиво, какие леса, поляны, глушь — каких я отроду не видал, — смачно выговаривал он. — Я чувствовал, как с каждым днем уходила усталость, — в Неприе каждый день, как месяц отдыха». Уланова тихо соглашалась и думала про себя, что с постоянными мечтами о Селигере ей работалось легче.

«Шумные, чрезмерно активные и полнокровные люди вообще всегда меня ошеломяли, — писала Уланова. — Вначале я сторонилась их, а потом, спустя какой-то срок, начинала понимать, что они помогают мне, учат меня по-иному воспринимать мир». Действительно, Толстой, исповедовавший принцип «всё можно», научил балерину с ее вечными само-запретами «полнокровному отношению к бытию». Если за столом Галя отказывалась от лишнего кусочка, приговаривая: «Нет, нет! Завтра спектакль, Костя рассердится, ему трудно будет меня поднимать», — Алексей Николаевич начинал возмущаться: «Мужчины в балете превращены в носильщиков, а где же их мужской танец?»

Уланова постепенно приняла «многогранное» отношение Алексея Николаевича к жизни и людям:

«Да, он был насквозь земным... Он чувствовал себя владельцем всей земли и всех ее щедрот. Мне он помог принимать мир ярко, не обыденно. Это подбадривало меня, давало мне новые силы, делало смелее и энергичнее. Лучше жизни нет ничего на свете. Чем больше, полнее человек узнает жизнь, тем он счастливей. Так, пожалуй, можно было бы сформулировать внутренний итог от непосредственного общения с Толстым».

Улановой невероятно везло на встречи с людьми не только «удивительными, незабываемыми», но и полезными, влиятельными. Она говорила:

«Когда я была молода, то не понимала еще всю бесценность таких встреч. Но потом пришла зрелость, а вместе с ней анализ прошлого, пережитого. И понимание того, что многое в моем характере, мироощущении подсказано не только обстоятельствами собственной судьбы, но умом и талантом людей, общение с которыми оставило неизгладимый след в жизни».

Эти благодетели формировали «мнение», моделировали творческую судьбу Гали. Дома она варилась в «балетном» соку, смиренно покоряясь физическому недомоганию и пестуя свой замкнутый характер. Из липкого состояния необщительности и болезненности ее буквально выдернули Тиме и Качалов. С их помощью Уланова преодолела цеховую замкнутость и, таким образом, стала осознанно развивать свой талант. Вслед за Федором Лопуховым она могла бы сказать: «Всем, что сделала путного, я обязана связям с людьми за пределами балета».

Галя заворожено слушала разговоры, которые постоянно велись в ленинградской квартире Елизаветы Ивановны и Николая Николаевича. Она признавалась:

«Я понимала, что причиняю боль родителям, потому что каждый свободный вечер приходила в этот дом. Это шло бессознательно, но настолько это было интересно, что хотелось сюда, хотелось больше узнать. Я не имела права даже сказать что-то, у меня слов не было, чтобы выразить свое мнение по поводу увиденного, а очень хотелось. Я просто почти ничего не знала».

Здесь она познакомилась с Леонидом Собиновым, Всеволодом Мейерхольдом, мастерами Художественного театра. Елизавета Ивановна и ее гости пели, читали, музицировали. Сейчас подобной манеры «эстетического общения» уже не встретишь. Прекрасно сервированный стол не поражал изобилием, как у Толстого. В квартире на улице Восстания артисты, художники, писатели, композиторы собирались в первую очередь для остроумного, заинтересованного шумного спора об искусстве.

Уланову подкупало отсутствие даже «тени отвратительного тона богемы, которую лишь безнадежная пошлость и каботинство (то есть стремление к артистической славе. — *О. К.*) могут отождествлять с искусством». В приветливом качаловском доме она познакомилась с корифеями Александрийского театра Екатериной Корчагиной-Александровской, Евгением Студенцовым, Юрием Юрьевым, Борисом Гориным-Горяиновым, Илларионом Певцовым и стала их любимицей. Актриса московского Театра Революции мудрая Ольга Пыжова как-то раз призналась: «Когда я говорю об Улановой, у меня губы

трясутся от волнения». В комнате Александра Брянцева фотография балерины висела на почетном месте.

Когда разговор у Тиме затягивался до глубокой ночи, Гале обязательно назначался провожатый. Однажды в майскую белую ночь Юрий Михайлович Юрьев воспользовался случаем и устроил своей «даме» экскурсию по городу, который та, казалось бы, знала как свои пять пальцев. Они бродили по улицам — фантастичным и легким в незакатном свете, и Ленинград оживал под задушевные, увлекающие слова Галиного спутника.

«Елизавете Ивановне Тиме. Взыскательному, чуткому художнику — моей творческой совести, — научившей меня понимать главное в актерском мастерстве балета. Ваша Галя», — подписала балерина свою фотографию 24 августа 1952 года.

Актриса не просто по-балетомански «обожала» хореографическое искусство — она разбиралась в нем основательно, правда, без теоретизирования и публицистического запала, присущего другой актрисе — Любови Дмитриевне Блок. Обе наставляли танцовщиц и имели кумиров: первая — Уланову, вторая — Семенову.

В 1936 году на вопрос: «Вы же работаете с Тиме?» — Галина Сергеевна ответила:

«Работаю? Тиме — мой большой, лучший друг. Мы очень много говорим. Она бывает на спектаклях, на генеральных репетициях, говорит мне свои замечания. Вот в чем заключаются наши «занятия». Но никогда, ни разу я не занималась с ней «по-настоящему». Однажды Тиме попросила меня попробовать показать что-то, но я отказалась, не смогла, зная, что у меня ничего не выйдет. От

разговоров с Тиме я очень-очень много получаю. Разговоры с ней постоянно влекут за собой долгие часы одиноких дум. Сажу и думаю, представляю себе данный образ, его переживания, стараюсь выразить их, потом пробую перед зеркалом, проверяю. Зеркало — обязательное «орудие творчества» балерины. Каким бы переживанием ни было на сцене, необходимо его отразить прежде всего эстетично, обязательно эстетично.

Потом начинается второй этап, начинаются мои страдания — репетиции. Я могу хорошо и спокойно работать только одна. Каких трудов, какого пересиливания себя стоила мне привычка к партнеру. Правда, теперь мне становится легче. Постепенно привыкнув к партнеру, я начинаю понемножку привыкать и к труппе, понемножку перестаю стесняться и быть совершенно связанной. Но и сейчас мне все еще бесконечно трудно репетировать с труппой. Спектакль — иное дело. Вот на спектакле я не стесняюсь — куда только девается моя стеснительность».

Позднее Уланова вспоминала:

«Тиме не пропускала ни одного моего спектакля, и не было для меня минут дороже, чем те, в которые она меня бранила, хвалила, наставляла с такой требовательной мягкостью и заинтересованностью, что как бы ни велики были высказываемые ею претензии, они не могли обидеть. Иногда Елизавета Ивановна усаживала меня рядом и тихо, сосредоточенно, всегда как-то необычайно бережно и критично

разбирала по косточкам мое последнее выступление — мои промахи и удачи».

Тиме никогда не навязывала ничего «своего», не менторствовала, а учила понимать смысл драматического театра. Рекомендованные ею спектакли Галя обязательно посещала и потом, при обсуждении, «извлекала из этого разговора для себя, для своего искусства бесценную пользу».

Благодаря Елизавете Ивановне Уланова смогла преодолеть неприязнь к черному провалу зрительного зала.

— Галя, когда вы на сцене, мне не хватает ваших глаз.

— Но я не могу забыть о публике, мне это мешает...

— А вы смотрите поверх публики, вдаль. Но глаза должны быть непременно распахнуты.

Этот мудрый совет помог Гале выработать неповторимый взгляд, идущий из глубины ее души в одной ей ведомые романтические миры. «Глаза... иной раз, когда задумывается она, как бы ничего не видит вокруг, — как бы обращена в себя, в тревожной сосредоточенности к видениям ее воображения. Оно — ее воображение — поразительно: одновременно будто отрешенное от жизни, оно расчетливо и трезво. Да, трезво. Трезво, но не мелочно, и не хочет она, чтобы считали ее «небожителем», — писал Юрий Завадский.

Вначале Уланова многого не понимала, ссылаясь на слишком прочные хореографические привычки и каноны.

— Надо бы, Галя, сделать танец драматичнее, выразительнее, — говорила Тиме.

— А как я это сделаю?!

И тут Елизавета Ивановна или кто-то из гостей начинал рассказывать о средствах сценической выразительности, о существовании которых балерина

даже не подозревала. Эти приемы позволяли точно передавать внутренний мир и душевные переживания персонажа. Улановой объясняли, почему, например, ее последний спектакль не взволновал зрителей.

— Я не умею по-другому! Ну как я сделаю то, что вы хотите? Меня же этому не учили! — твердила Галя.

— Вы сами, глядя, как драматические артисты раскрывают те же чувства, сообразайтесь с возможностями выражения их танцем. Надо больше над этим размышлять и возможно сильнее и глубже перечувствовать судьбу своих героинь.

Уланова писала:

«Казалось, что вот тут, сейчас, я и пойму самое главное. И я, действительно, поняла, что все сценические искусства имеют одни истоки: подобно драматическому артисту, балерина, приступая к новой роли, должна прежде всего обдумать ее, найти в ней главное и главному подчинить второстепенное. Я поняла, что, как бы ни была совершенна форма внешнего рисунка роли, она будет холодна и пуста, если ее не заполнит мысль. Но при этом драматическому артисту легче: владея формой, он иногда, даже ничего не чувствуя, может выразить многое, так как в его распоряжении живое слово, часто гениальный текст. У нас же ничего, кроме музыки и движения, нет. Значит, мы должны научиться мысль выражать движением так ясно и убедительно, чтобы танец заменял слово».

Галя пыталась составить рецепт «создания яркого, одухотворенного мыслью и чувством, то есть ясного, хотя и безмолвного, искусства танца», искала основное условие превращения «нормальной работы» в

искусство. Вот тут-то и прозвучали магические слова «система Станиславского».

Судя по всему, никто и не пытался донести до нее смысл этой самой «системы». Екатерина Павловна Корчагина-Александровская любила вспоминать, как однажды во время беседы Станиславского с актерами она сказала:

— Константин Сергеевич, а вот я совсем не знаю вашей системы. Так как же мне теперь быть — переучиваться, что ли?

— Дорогая Екатерина Павловна, не надо вам ни переучиваться, ни изучать мою систему. То, что вы так замечательно делаете на сцене, — это и есть моя система. Вы уже давно играете по системе Станиславского.

«Примерно то же можно сказать и об искусстве Улановой, — писала Тиме. — Ее танец, ее жизнь в образе, органически сплавленная с пластической тканью роли, — это, по-моему, и есть творчество по системе Станиславского».

Юрий Завадский, размышляя о близости в искусстве имен своего учителя Станиславского и Улановой, отметил «для себя»:

«Если угодно, для меня Уланова — это воплощение мечты Станиславского об артистическом совершенстве. Мало того, их сопоставление мне кажется предельно закономерным. Оно помогает понять, постичь полнее и глубже величие и поэтическую силу учения Станиславского, понять и как-то себе объяснить неповторимую пленительность искусства Улановой».

В разгар спора физиков и лириков Уланова убежденно заявляла, что точный математический закон никогда не сможет сформулировать понятие «талант». Впрочем, в 1930-х годах система Станиславского ее не занимала. Тогда на балерину влияли события окружающей жизни, к которым она «начинала

относиться более вдумчиво и сознательно». Под влиянием Тиме и ленинградской среды советской художественной интеллигенции развивалось Галино умение размышлять — «для углубления своего искусства».

Дружба Улановой с театральной актрисой была как нельзя кстати. Выпестованный в окружении Сергея Радлова драмбалет переходил из лабораторной фазы в практическую. Признание балерины: «Я всему училась у Елизаветы Тиме и у Сергея Радлова» — абсолютно верно. Именно с той поры форму танца она осмысляла через содержание, а не наоборот: «Нам говорили: ах, у вас тут драмбалет, вы все мимируете. Но мы учились сердцем понимать, что у тебя в голове, что ты делаешь, кто ты, кого ты изображаешь». Если раньше Галя только в музыке находила необходимые решения, то теперь к ее желанию передать в танцах, движениях, жестах свое настроение, вызванное музыкой, прибавилась потребность выразить свои мысли и чувства «драматически». В этом она преуспела, да так, что стала безошибочным советником самих театральных корифеев.

Были случаи, когда Тиме просила Уланову помочь ей в работе над пьесой, например, показать технику сценического падения. Николай Мордвинов записал в дневнике, как встретил Уланову после спектакля «Маскарад», в котором исполнял главную роль:

«Говорила очень сдержанно.

— Я пришла на спектакль неподготовленная, но очень быстро включилась в мир образов. После спектакля прочла пьесу и долго думала. И во сне все видела и слышала то же. Мне нравится. У вас хорошая работа. Мне почти нечего сказать. Нравится всё — от внешнего вида до сущности. Единственно, что хотелось бы видеть в Арбенине, чтобы вы нашли побольше возможности выявить любовь к Нине, в ее светлой

части. Тогда мы больше полюбим Арбенина. Правда, он подлец, но теперь он любит. И тогда нам понятнее будет остальное».

Нет, Уланову не обучали сценической игре. Она проникала в тайники актерской техники путем посещения спектаклей и бесед с мастерами сцены, после которых, оставаясь наедине с собой, долго не могла уснуть.

Уланова была завсегдатаем Александринки, пересмотрела весь репертуар, не пропускала ни одной премьеры. Но только однажды она пережила потрясение, которое никогда не могла забыть. Во время своих первых гастролей в Большом театре ей удалось побывать во МХАТе. Вот тогда Галя поверила в чудо искусства:

«Во время представлении пьесы Булгакова «Дни Турбиных» я, глядя на сцену, вдруг поймала себя на том, что чувствую себя частью той жизни, которая разворачивается передо мной на подмостках. Еще миг — и я заговорю с людьми по ту сторону рампы, начну с ними спорить, буду стараться их в чем-то убедить, буду дружить... Я, рациональный человек, тогда даже не заметила, как закончился спектакль. Я забыла, где нахожусь. Когда дали свет, я не могла поначалу осознать, что сижу в ложе театра, а не в доме Турбиных. Все аплодируют, а я не могу опомниться, словно прожила новую жизнь».

Посмотрев через несколько лет мхатовскую «Анну Каренину», Уланова признавалась, что впечатление было, конечно, сильное, но запомнились лишь отдельные эпизоды, а «Турбины» сохранились в памяти «целиком».

«И тогда же, в середине тридцатых годов, я впервые поняла, какая огромная сила заложена в театре, как много доброго может он сказать людям и как важно, необходимо важно, чтобы добро это зашло в твою жизнь. «Любовь Яровая», «Гроза», «У врат царства» с Еланской и Качаловым, спектакли с Добронравовым, Ливановым, Андровской были такими значительными событиями в моей жизни, что я до сих пор помню о них ярко и благодарно. Глядя на Еланскую в «Грозе», я неотступно думала о том, что дозволено и что запрещено для человека, в чем смысл понятий «хорошо» и «плохо» и как трансформировалась точка зрения на них на протяжении веков и лет. Так я убедилась на опыте собственного восприятия в огромном этическом значении искусства вообще и театра в частности. И если бы надо было найти самую лаконичную формулу для выражения смысла подлинного искусства, то следовало бы говорить именно о его этической, нравственной силе воздействия на миллионы людей, которые могут стать добрее и лучше оттого, что они узнают десятки и сотни истинно художественных произведений».

Клавдия Еланская завораживала красотой голоса и выразительностью лица. В амплуа героини ей было привольно и радостно. Свой мощный природный темперамент она умело укрощала рациональным и блистательным ремеслом. Увидев Клавдию Николаевну в «Турбиных», «Грозе», «Воскресении», «Любови Яровой», Уланова поняла, что наконец-то обрела искомый вдохновляющий актерский идеал.

Признание

Из отпуска Уланова вернулась восторженная, преображенная, жадная до работы. Селигерская природа неожиданно-негаданно омыла ее сущность, озерный бриз сдул хандру, жизнерадостное общество заразило бодростью. Осталось только вдребезги разбить сердце от любви, чтобы выйти на сцену гением и сойти с нее легендой.

Седьмой сезон в ГАТОБе оказался для Гали прологом вселенской славы. Балерина переживала трепетное предчувствие двух премьер: «Бахчисарайского фонтана» и «Эсмеральды».

Работу над «Фонтаном» Ростислав Захаров начал по-социалистически: на общем собрании балетной труппы сделал доклад об идейном содержании, принципиальном значении и задачах нового спектакля. Молодой хореограф, еще не проявивший себя в постановочном ремесле, излагал коллегам свою нескрываемо амбициозную программу:

«Мы будем стремиться танцем рассказать мысли, чувства, поступки героев гениальной поэмы Пушкина. Мы хотим быть целеустремленным, идейно-принципиальным искусством, чтобы спектакль выстроить как единое драматическое действие, где каждый танец вытекает как необходимость, несет в себе смысл и дальнейшее развитие действия... Классика — не мертвая, навсегда застывшая форма, и нам следует доказать, что классический танец не самоцель, а средство для выражения мысли, заложенной в пушкинском произведении».

Захаров тщетно пытался дистанцироваться от «традиционного театрального Востока», давая классовый отпор фокинской ориентальной эстетике, культивирующей, по его мнению, только телесную

красоту. Сотворенное им «новое» критики всё равно вывели из «старого», связанного с дягилевскими Русскими сезонами, хотя и подчеркнули, что именно в «Бахчисарайском фонтане» впервые обозначились «принципы драматургии советского балетного спектакля», установленные не «отвлеченным теоретизированием», а живой творческой работой.

Намек на Лопухова очевиден. Федор Васильевич был уверен, что партийные постановления нуждаются в сценическом воплощении. Но режим не слишком привечал своих прямолинейных приверженцев, предпочитая виртуозных конспирологов. Вот тут-то Захаров мог дать мастер-класс. К «Фонтану» он подошел с беспрюирышным козырем — ленинским положением «о критическом освоении наследия прошлого».

Советское искусство 1934 года тяготело к культуре прекрасного. «Диктатура пролетариата» полонила красоту и потребовала от нее чувственной отдачи, чтобы «новый человек» не казался эстетически обделенным. Не об этом ли — подспудно — был первый «пушкинский» балет на советской сцене? Ведь написал же Захаров перед премьерой: «Любовный сюжет в поэме «Бахчисарайский фонтан» разработан не в узкобиологическом или утонченно-эротическом плане, а в плане борьбы за признание нового миропонимания, несравненно более содержательного и полноценного. И вот это миропонимание, выраженное через культуру Марии, и разбило, и подчинило себе Гирееву низкоорганизованную чувственную психологию. В борьбе с самим собой Гирей обрел некоторое приближение к миропониманию Марии, или, как говорил Белинский, если не стал человеком, то перестал быть животным».

Как раз в то время Сталин потребовал создать «советскую классику», способную выбросить на свалку

истории аскетику конструктивизма, функциональность авангарда, надломленность модернизма. На сцену выводились общедоступные образы — здоровые и нормальные носители социалистических и общечеловеческих идеалов. Отвергающие всё «натуралистическое, механическое и холодное», они должны были олицетворять эстетику подлинной художественности — «органической, живой и теплой». Мировоззренческий барометр страны показывал «классически прекрасное».

К процессу формирования советского идеала красоты и женственности располагала наконец-то наступившая спокойная и вполне обеспеченная жизнь. Не случайно Всеволод Мейерхольд именно в 1934-м поставил «Даму с камелиями». «Красоту» отделили от мещанской «красивости» и очистили от иронических насмешек. «Бахчисарайский фонтан» пришелся ко времени. Фантазии авторов балета было где разгуляться в прямой стихии пушкинской поэмы. Казалось, и у Мейерхольда, и у Захарова деполитизированная «красота» вернулась к классицистическому прошлому. Идеологическая заманка в талантливом исполнении привела в восторг широкие массы граждан.

Не успела отгреметь премьера «Щелкунчика» с Улановой в главной роли, как в феврале 1934 года начались репетиции «Бахчисарайского фонтана».

Захаров был абсолютно убежден в правильности своего творческого метода, ведь, по его мнению, балетному искусству нужен был «перелом, который подтягивал бы балет к завоеваниям сценического реализма».

Недоговоренности поэмы расположили автора либретто Николая Волкова к точным сценарным ходам, а задушевные рифмы вдохновили на образные решения.

Драматургия подсказала Валентине Ходасевич стилистику сценографии и костюмов, а Борису Асафьеву — оптимальный композиционный план. Композитор определил жанр спектакля: «балет-пьеса».

Уланова хотя и признавала удобство музыки для танца «делом великим», всё же не забывала прибавить: «Если вся «идейная нагрузка» музыки исчерпывается ее «дансантностью» — где уж тут воссоздавать «жизнь человеческого духа» на балетной сцене!»

В точных звуковых красках асафьевской партитуры слышались и отзвуки театральной музыки пушкинской эпохи, и реминисценции салонных романсов XIX века, и перифразы вальсов Грибоедова, и намеки на фортепьянные пьесы Глинки. Как раз изощренная стилизация, опосредованная «копий-ность» отвечали запросам 1930-х годов. И тон подобным новациям задал «Бахчисарайский фонтан».

Программная музыка подсказала балетмейстеру рисунок «осмысленных» монологов и диалогов — «качественно новой формы содержательного и выразительного танца». Для этого артист балета должен не просто владеть виртуозной техникой, а быть способным выразить искусством танца мысли и чувства, глубоко волнующие человека. Уланова уточняла: «советского человека». Она была целиком и полностью за постановку Захарова, называла ее закономерной, потому что «раньше балет состоял из дивертисментов и очень условной пантомимы». Уланова писала:

«В красивую и изящную форму классического танца должно быть вложено новое содержание — вот как мы понимаем требования народа, и это понимание рождалось в нас в середине 1930-х годов, когда среди исканий, ошибок и радостных находок

формировалась и утверждалась советская хореография. «Бахчисарайский фонтан», в котором я танцевала Марию, имеет очень большое значение для всего балета, потому что Захаров показал, что и в балете живут люди мыслящие и страдающие. Мы почувствовали мысль, которая пронизывала действие и обязывала нас на сцене».

Зачитав участникам спектакля экспозицию, Захаров объявил о начале «застольной» работы с исполнителями всех ответственных ролей. По твердому убеждению Ростислава Владимировича, такой подход к творческому процессу должен был «повести балет по пути овладения методом социалистического реализма».

Это нововведение нарвалось на едкое острословие театральных шутников. «Никто не предполагал, что Захаров скажет новое слово в балете, создаст новое произведение», — вспоминала Уланова. Да и кто такой Захаров? Дебютант, в 1926-м окончивший Ленинградское хореографическое училище, а два года назад — режиссерское отделение Ленинградского техникума сценических искусств по классу Сергея Радлова. Педагог однажды привлек его в качестве ассистента к постановке балета «Пламя Парижа». Подумать только, этот новичок будет наставлять каждого именитого исполнителя, давать подробное «здание на дом», рассказывать биографию и психологические особенности образа, расчленять роль на явления, определяя в каждом куске основную задачу!

Захаров огрызнулся: «Меня пытаются жестоко высмеять эстетствующие рутинеры, строящие свои высказывания на принципах, созданных когда-то еще теоретиками и практиками «Мира искусства». Он напоминал оппонентам, что Горский, взволнованный

новыми принципами театральной режиссуры Художественного театра, искал содружества Немировича-Данченко для воплощения ряда своих хореографических замыслов. Ссылался на партнерство московского балета с Павлом Марковым, воспринявшим учение Станиславского из первых рук. Не забыл он отметить и значение для ленинградского хореографического театра своего педагога Сергея Эрнестовича Радлова.

И всё же амбиции дебютанта насторожили высокое партийное руководство. В результате общим художественным руководителем «Бахчисарайского фонтана» назначили Радлова. В ту пору он был занят своей театральной студией, подготовкой для Прокофьева балетного либретто «Ромео и Джульетты», работой над «Королем Лиром» в Московском еврейском театре. 27 марта 1934 года Радлов писал Соломону Михоэлсу: «За это время на меня навалилась еще одна работа — обязательство участвовать режиссерски в постановке балета «Бахчисарайский фонтан», возложенное на меня обкомом».

Вряд ли Захарову удалось бы настоять на своем методе работы, не оказись с ним рядом Радлов. Конечно, поначалу артистов раздражал придуманный балетмейстером способ «сидячего танцевания». Они недоумевали, зачем еще до начала разучивания партии надо ясно представлять свои задачи в спектакле. Однако ропот быстро сошел на нет, когда балетмейстер нашел общий язык с исполнителями.

Уланова свидетельствовала:

«Ростислав Владимирович понимал, что сразу нельзя сделать совершенной и техническую сторону танца, и естественное изображение чувств. Были найдены какие-то компромиссы, и вышло очень удачно. И для

меня, так же как и для моих товарищей, этот спектакль явился откровением. Нам, актерам, он очень помог потом, когда мы стали танцевать «Лебединое», «Спящую», «Раймонду». Мы совершенно иначе стали жить на сцене и уже невольно задумывались над тем, как нужно станцевать, чтоб посредством танца, движения более понятно, выразительнее раскрыть, донести мысли и чувства своих героев.

Драматические чувства — это драгоценный дар Захарова, вдохнувшего новые силы в балет. Танец у него не был самоцелью — он служил изображению действия. Каждый солист звучит, как голос, и из этих голосов складывается полифония балета. Мысль рождается с движением и продолжает звучать даже тогда, когда исполнителя уже нет на сцене. Танец у него поставлен, как драматическая декламация, и простая его выразительность трогает зрителя.

Захаров провел со всеми участниками спектакля большую подготовительную работу. Вот эта застольная работа позволила нам, придя в репетиционный зал, делать все так, как будто бы мы, артисты, придумали этот балет вместе с Захаровым.

В то время мы как будто бы ничего не видели: я не замечала, что не успела сделать прическу, надела, может, не совсем модное платье. Придя на репетицию и переодеваясь, я видела, что глаза у всех уже в репетиционном зале. Все были в поиске. Это был творческий порыв. Не работа, а упоение.

Мы очень много думали, работая над «Бахчисарайским фонтаном». Мы получили второе рождение, и я бы сказала, что мы

получили смысл своей жизни, своего существования на сцене. И появилась мысль. Появились глаза. Мы как будто бы прозрели, увидели друг друга. Мы почувствовали каждое движение, связующее нас в дуэте, в больших ансамблях».

Первой на «застольную» репетицию он пригласил Ольгу Иордан, исполнительницу партии Заремы. Их беседа продлилась целый вечер. Потом настала очередь Галины Улановой — Марии: «Я приходила к Захарову, и он рассказывал о временах Пушкина, о Бахчисарае, Марии, Вацлаве, хане. Всё это было очень интересно».

Балетмейстер признавался, что при сочинении партии Марии он ориентировался на Уланову. Поэтому ей оказалась близка эта роль — центральная в сюжетной коллизии. Она уже в те годы привлекала Захарова своим искусством танцовщицы-актрисы, «не допускавшей в своих танцах ни одного движения, которое не отвечало бы сценической содержательности и характеру исполняемой роли». К тому же свободное владение техникой позволяло ей концентрироваться на выразительных средствах танца. «Уланова понимает танец не как чередование определенных движений, выученных в школе, а как художественное произведение, которое она должна интерпретировать и мастерски преподнести, но не ошеломить публику, а произвести на нее глубокое впечатление. Ее арабеск в одном танце звучит так, в другом — иначе, а в третьем — совсем по-иному, окрашенный характером того образа, который актриса исполняет», — писал Захаров. Танцевальный текст роли Марии складывался из плавных, стремящихся ввысь линий, из арабесков и полуарабесков. Именно в «Фонтане» балерина

окончательно закрепила свой неподражаемый полуарабеск.

Уланова отмечала:

«Введение естественных движений рук и поз, адажио и вариации были поставлены Захаровым по-новому. Руки говорили о моем внутреннем чувстве. Я восприняла это и поверила балетмейстеру. Теперь это кажется бесспорным, а тогда отступление от канонов закругленных рук вызывало нарекания.

Захаров... решил расширить возможности балета и показать, что классический танец может выразить самые сокровенные человеческие мысли, и добился этого».

Действительно, партия Марии была решена вопреки дореволюционной балетной традиции, поэтому на сцене разворачивался танец пушкинской героини, а не ее хореографическая квазииллюстрация. Уланова говорила:

«Начиная с «Бахчисарайского фонтана» я сознательно и неуклонно ищу в самой себе те качества, какие нужны для образа, и решаю каждую сценическую задачу, исходя из обстоятельств, предлагаемых мне драматургией спектакля. Этот балет принес в мою работу много нового, глубоко раскрыл мои задачи на сцене — сделал их «человечней»... Играя в произведении Пушкина, нельзя показывать танец «вообще», сам по себе танец, который можно перенести в любой другой балет, написанный на любые другие мотивы, заменив, может быть, только костюмы исполнителей. Нет, его нужно индивидуализировать — в

зависимости от того, какое состояние героини должен он выражать в данный момент».

От репетиции к репетиции движения и жесты Улановой обретали всё более выразительную танцевальность. Проверая себя дома перед зеркалом, Галина постепенно попадала под влияние исполняемой роли, размышляла над ней, вносила в нее множество убедительных деталей и «чисто женских штрихов». Она рассказывала:

«Захаров изумительно, как никто, работает с балериной и не уничтожает индивидуальность, а всячески помогает ей выявить себя, свою игру, свои возможности. Я стала совершенно другой. Раньше я и работала, и играла, и танцевала иначе...

Мое сознание, мои чувства, сосредоточенные на переживаниях Марии, помогли мне, если это удалось, наполнить ее образ живым содержанием. Я добилась ощущения себя Марией, и в каждом спектакле, в каждой роли с тех пор старательно берегу это ощущение полной слитности с любой из своих героинь. Переживания мои, поэтому, каждый раз возникают заново, они свежи, и, думается, таким путем я уменьшаю опасность штампа, холодного повторения однажды заученных стандартных приемов исполнения.

Правда, случается и так, что проникновение моих партнеров в их роли доставляет мне ощутимые неудобства. Иной раз, получив от пылающей страстью Заремы не слишком условный удар кинжалом в спину и услышав позади себя извиняющийся шепот: «Прости», я бываю вынуждена на секунду усомниться в

правильности своего метода, но — только на секунду, ибо никакие синяки и царапины не могут поколебать моего убеждения в необходимости глубокого вживания в образ».

Захаров подчеркивал, что «только полная собранность, исключительная сосредоточенность помогли Улановой забыть обо всём на свете, кроме Марии, перевоплотиться в ее образ и идеально выполнить стоящую перед ней задачу «публичного одиночества» в «предлагаемых обстоятельствах» и провести свою линию «сквозного действия».

Сама того не подозревая, Галина Сергеевна явилась убедительной «рекламой» учения Станиславского. Георгий Товстоногов утверждал, что ее творчество «шагнуло далеко за пределы только хореографии».

Евгений Дубовской привел характерный эпизод. 20 апреля 1937 года на сцене шел балет «Бахчисарайский фонтан», а где-то в «недрах» театра — репетиция новой оперы «Броненосец Потемкин» Олеся Чишко. В перерыве репетиции режиссер Илья Судаков, впервые работавший в Театре имени Кирова, зашел в зрительный зал, посмотрел кусочек третьего акта, а вернувшись к своим артистам, сказал, что, если бы они сейчас посмотрели на Уланову, они бы лучше репетировали.

После «застольного» периода работы над «Бахчисарайским фонтаном» начались репетиции. Захаров сам показывал все танцевальные движения, сопровождая их подробным объяснением переживаний персонажа.

Уланова внимательно слушала постановщика, работала прилежнейшим образом. Казалось бы, идиллия. Но не тут-то было. Однажды она обмолвилась:

«Слушая Захарова, я ни с чем не соглашалась, ни от чего не отказывалась. Мне нужно было подумать. И я начала думать. В сцене с арфой лирика иная, здесь лирика воспоминаний, здесь печаль, тоска о невозможном счастье. Здесь должна быть какая-то недосказанность, лирика романтическая. Это бывает так в поле, в лесу, будто слышишь какой-то тающий звук, песню и в то же время не слышишь, может быть, то ветер навеял, зашумел в ветвях...»

Захаров постоянно отсылал Галино внимание к пушкинской поэме, к произведениям поэта Мицкевича, а она фантазировала, накапливала впечатления, имеющие хоть какое-то отношение к роли, упрямо искала образ *своей* Марии и нашла его в царскосельской статуе, о которой Пушкин написал проникновенные строки:

*Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны
разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.*

Улановой казалось, что в поэтическом облике девушки — вечно печальной над вечной струей — она сможет найти «те черты «Марии нежной», которые так трудно передать лаконичным языком танца». Изумительная царскосельская природа и творения зодчих прошлого помогли ей «ощутить «безумную негу» сладкозвучных фонтанов Бахчисарая».

Елизавета Ивановна Тиме, пестовавшая драматическую сторону образа улановской Марии, в

своих воспоминаниях намекнула на важнейшее обстоятельство: она некогда играла Зарему в пьесе Александра Шаховского «Керим-Гирей, крымский хан» и теперь на Галиных репетициях прикидывала, как бы исполнила роль Марии драматическая актриса.

В одной из рукописей сохранился интересный рассказ Галины Сергеевны:

«В сцене с арфочкой — печаль и тоска о невозвратимом счастье.

Приходит Гирей, и я думала, что может быть страшнее, ужаснее, чем любовь человека, которого вы ненавидите. Всякий жест его, всякий взгляд вы воспринимаете как оскорбление, как кощунство над дорогими вам воспоминаниями, над вашими чувствами.

Всё, всё в нем омерзительно. Противно. На его руках кровь людей, и я, кажется, видела ее. Всё, чем он владеет, что принадлежит ему, вызывает во мне отвращение. И я жила только потому, что была рабыней, меня охраняли слуги в золоченых залах дворца, и я даже умереть не могла свободно.

И в то же время я как бы слышала другую, ответную мне мысль моего мучителя Гирея. Что может быть безнадежнее, мучительнее, чем ненависть человека, которого ты любишь. Всякое желание, всякое твое стремление наталкивается на невидимую стену вражды, презрения. Только в этом человеке смысл твоей жизни. Кажется, потому ты и живешь, что знаешь, что любимый тобой человек где-то рядом, ты надеешься увидеть его. В твоём сердце теплится надежда на то, что беззаветная, безропотная любовь твоя хоть

когда-нибудь пробудит чувство взаимности. Я надеюсь — я живу.

О, если бы в чужое сердце можно было вложить свою душу, свою любовь, чтобы тебя любили так же крепко, так же безбрежно, как любишь ты, чтобы каждый миг жизни превратился в сияющее солнцем счастье. Но дни идут, уходят годы, а вокруг холод, пустота, мрак...

Мария погибла. Убитая любовью Гирея, умерла и Зарема. Хан Гирей остался жив. Да жив ли он?

Вновь и вновь у фонтана слез перед его взором легкой тенью мелькает образ Марии. Чем она увлекла его, какой силой перевернула, преобразила его душу, в чем ее обаяние? Полюбила бы она его хоть когда-нибудь?

Навеки для хана Гирея Мария останется мучительной неразгаданной тайной и безнадежной любовью».

«Бахчисарайский фонтан» стал единственным балетом о подлинной любви «ни за что». В конце первого акта Гирей великолепной хищной птицей проносился по сцене в огромном вздувавшемся за спиной плаще. Походя закалывал юного Вацлава, перешагивал через него. Устремлялся к Марии, резким движением поворачивал ее к себе — и цепенел от любви. Мир замолкал. Действие останавливалось. Медленно опускался занавес.

Юрий Жданов вспоминал, как однажды Уланова увидела у него в доме небольшую статуэтку, представляющую Марию, томящуюся в плену, — первую в «улановском» цикле скульптора Елены Янсон-

Манизер. «С этого я начинала, теперь моя Мария — другая», — сказала Галина Сергеевна.

В самом деле, бессмысленно искать ту Уланову в экранизации «Фонтана» 1953 года. Уже в конце 1930-х годов в своей «польской княжне» она заменила нежную веселость гордостью, а неизбывную тоску, жаждущую смерти, — героическим сопротивлением. Опростилась ее пластика, запестрешавшая бытовыми чертами.

Все эти «изменения» начались с того, что в один прекрасный день Тиме заметила отсутствие польского характера в танцах Марии. «Исполняя Марию, я попала впросак, делая ее русской», — сокрушалась балерина. Елизавета Ивановна придумала для Гали мазурку, чтобы было видно, кого она изображает. Сама Уланова говорила: «Это уже в Москве Асафьев, по настоянию Захарова, написал мазурку, и у меня в партии появились нотки лукавства, радости; в первом акте было счастье, в третьем — печаль, гибель».

Однако те, кто помнил Галину героиню середины 1930-х годов, не могли смириться с утратой «элегического плана». Роль Марии называли «улановским сонетом», который стоил целой поэмы.

«Смотрины» ключевым сценам «Фонтана» были устроены для руководства театра и всей труппы перед закрытием сезона 1933/34 года. Создатели спектакля, включая дирижера Мравинского, были в сборе. Когда прогон закончился, Леонид Сергеевич Леонтьев с пафосом произнес:

— Пантомима! Она, матушка. Милости просим, давно соскучились.

Но оказался прав лишь отчасти. Ранее ничего подобного на балетной сцене не видели. Пантомима была растворена в танце, продиктована им. Захаров создал хореографическую выразительность «особого рода», где пантомима не только не преобладала, но

уступила место бессловесной игре, переданной приемами драматического театра. На смену «мимодраме» пришел «драмбалет». Впрочем, Уланова по этому поводу высказалась определенно:

«В «Бахчисарайском фонтане» нужно было показать не только танец, технику, но передать чувство, быть тем человеком, которого ты играешь. Поэтому для того, чтобы всё было естественное, сюжетное, требовалось все пантомимные слова убрать и даже партии не очень-то усложнять...

По жанру эта постановка была сугубо классической. Но если движения ног танцовщицы повторяли всё те же неизменные классические па, то направление корпуса, рук, наклон головы и, главное, мимика выражали теперь нужное состояние действующего лица. Например, классическое адажио становилось убедительным и необходимым именно для этого спектакля».

Пластическая форма передавала «прямую речь» балетных героев. Танец стал легко «читаем» зрителями.

Ортодоксальные балетоманы пеняли: в «Бахчисарайском фонтане» нет стройных линий кордебалета, щекочущих нервы вариаций и вообще технических «перлов». Короче говоря, смысла много, а танцев мало. Коллеги и некоторые авторитетные критики хотя и признали новый спектакль Захарова «выдающимся», но были откровенно обеспокоены подменой балетмейстера режиссером драматического театра. Если пойти по этому пути, утверждали они, то можно легко докатиться до создания «драматически цельного» балетного спектакля, в котором для классических танцев просто не останется места. Федор

Лопухов заявил, что «палитра хореографических красок Захарова... не превышает десяти процентов палитры Петипа, Фокина и других».

И только одно не вызывало сомнений — партия Марии в исполнении Улановой: всем стало понятно, что так эту роль больше никто не исполнит. После премьеры зрители были единодушны: «Зарем и Гиреев будет много, а Мария — одна-единственная». Она словно вернула в русскую культуру блестящий период *эстетического* балета, который, казалось, навсегда уступил место «разнохарактерным дивертисментам».

Кто-то из публики пошутил: «Тень Пушкина Уланову удочерила». Да шутка ли это? «*Действие* зависит, так сказать, от *деятельности* дарования: слог придает ему крылья или гирями замедляет ход его», — написано в предисловии первого издания «Бахчисарайского фонтана». Эта мысль проясняет тайну улановской, отличной от всех, артистичности.

Зрители были потрясены. И те, кто считал Галю талантливой балериной, и те, кто оценивал ее не выше среднего, оказались во власти ее мастерства. Начался триумф Улановой.

Лопухов заявил во всеуслышание, что захаровский «Фонтан» спасает одна Уланова: «...если бы она даже не делала никаких движений, то всё же находилась бы в русле пушкинской характеристики Марии. А другие исполнительницы по инерции пользуются приемами Улановой, живут в ее отраженном свете».

А ведь хореографическая канва ее партии была существенно беднее, чем у Заремы. Тем не менее пластическое и артистическое чутье Улановой вознесло роль польской княжны на недостижимую высоту, превратив «скудость» техники в магическое богатство недосказанности. Мастерство пластического

интонирования позволяло балерине придать психологическую окраску каждому движению.

Кульминационная сцена спектакля — убийство Марии — в сценарии была прописана как монолог Заремы. Захаров предпочел лаконичный и напряженный диалог, в трагической развязке которого точку ставило безупречное мастерство Улановой.

Третий акт «Фонтана» часто исполнялся в сборных спектаклях и концертах, и иногда Тиме предваряла его чтением пушкинской поэмы. Актриса вспоминала, как, проходя за кулисами, она каждый раз искала глазами Уланову. Она с трепетным чувством начинала читать пушкинские строки, и когда «хрупкий мост» между залом и сценой оказывался возведенным, «Пушкин умолкал, чтобы заговорила Уланова»: «Но вот сон ее прерывает Зарема. «Кто ты? одна, порой ночью, зачем ты здесь?» Кажется, что Уланова действительно произносит эти слова — так выразительны ее лицо, руки, всё ее тело. Зарема наносит Марии удар кинжалом. Она, стоя у колонны, медленно сникает, сползает вниз, застывает в позе, неповторимой по своей красоте и трагической правдивости».

«Я с огромным восхищением смотрел балет «Бахчисарайский фонтан» и очаровательную Уланову. Этот вечер напомнил мне одно из замечательных представлений русского балета в Париже в 1910 году — одно из ярких художественных воспоминаний моей жизни», — писал в газете «Правда» Ромен Роллан, гостивший летом 1935 года у Максима Горького.

Михаил Кузмин 22 ноября 1934 года занес в свой дневник «рецепт» от светила медицины М. Д. Тушинского: «Если пойду на «Бахчисарайский фонтан», так с Улановой, а не с Дудинской».

Гастролировавшая в Ленинграде в июне 1938 года Ольга Леонардовна Книппер-Чехова в свободные вечера

ходила на «Бахчисарайский фонтан» с «чудесной Улановой — Марией».

Николай Мордвинов записал в дневнике:

«Уланова в «Бахчисарае».

Поет. Симфония. Музыка.

Русский народ имеет настоящее, полное искусство. Совершенство.

Какая чистота души и какое точное ее выражение. Танец это или еще что-то? Танца вроде и нет... Удивительно...»

Иосиф Юзовский в 1936 году заявлял:

«Если Уланова помнит рецензию Белинского на «Бахчисарайский фонтан», пусть смело отнесет ее на свой счет, Белинский о ней писал! Она лучше понимает Пушкина в балете «Бахчисарайский фонтан», чем иные солидные исследователи поэмы «Бахчисарайский фонтан». В этом умении объяснить Пушкина средствами искусства, вернее сказать — в родственном понимании Пушкина, рядом с Улановой можно поставить сейчас только Яхонтова...

Балерина ищет «пушкинское» не в сюжете, а в самом Пушкине, и не поэму, а Пушкина она переводит на язык танца, и перевод этот, я бы сказал, современен — сегодняшней и вчерашней день нашли какую-то общую точку, и в этой точке застыла серебристая фигурка Улановой... Вот мы говорим сейчас о Пушкине, и кажется, что говорим об Улановой. Глядя на Уланову, мы читаем Пушкина. Мысль об утверждении жизни, выраженную в пушкинских стихах, мы воспринимаем в движениях Улановой, мы теряемся, где Пушкин, где Уланова. Горечь, присущая Пушкину, вызвана тем, что жизнь нельзя назвать счастливой, горечь, не перерастающая, однако, в сарказм и скорбь. Мы получаем у Улановой подтверждение этого взгляда и, перечтя наутро Пушкина, убеждаемся в правоте

Белинского, сказавшего — «светлая грусть». До чего верно! Убедитесь, посмотрите Уланову.

Можно сказать, что Пушкин развивает свою мысль полемически, поэтому он сталкивает Марию с Заремой, но не требует от Марии активности (я анализирую Пушкина, пользуясь комментариями Улановой), пусть активной будет Зарема — Зареме нужно добиваться своей оспоримой истины, — но Мария не спорит, не возражает, не ссорится, она сильна самим своим существованием, ее истина незыблема. Поэтому, в то время как Зарема горит, неистовствует, Мария у Улановой светится, ей даже жаль свою соперницу, оттого, что истина Заремы ущербна и это нам доказано, хотя Мария и погибает от руки Заремы. <...>

Я понимаю, почему смущен Гирей... Гирею вдруг опостытели и жены его, и набеги, ему казалось, что он самый счастливый, что богатство плоти — богатство жизни, и вдруг он сражен, великое неудовлетворение поселяется в его душе... Мария — Уланова в своей белоснежной тунике, так контрастирующей с тяжелой языческой роскошью Востока, как бы символизирует луч, который просветляет Гирея, — не спускайте глаз с Улановой, если хотите всё это понять!..

Вспомним обращение Пушкина к кн. М. А. Голицыной:

*...Мой стих, унынья звук живой,
Так мило ею повторенный,
Замеченный ее душой.*

Замеченный ее душой — это мы можем подтвердить, зрители балета «Бахчисарайский фонтан».

Была ли Мария «своей» в шляхетском доме? Могла ли она стать «своей» в гареме? Или оставаться «езде

чужой» — ее судьба, как и судьба самой балерины, предпочитавшей «щемящую, непроходимую тоску беззащитного и беспросветного одиночества»?

Актриса Вера Васильевна Бельцова вспоминала, как теплым вечером раннего лета 1951 года они с Галиной Сергеевной сидели в саду и беседовали о счастье. Уланова сказала: «Счастье — это успех у публики. Жить им можно, надо любить свое дело!»

О необычном спектакле Захарова Ленинград был наслышан задолго до премьеры. К 22 сентября 1934 года ажиотаж достиг высшей точки. Уланова считала, что ожидания оправдались с лихвой.

«Пауза. Пять-шесть неуверенных хлопков, хлопков шепотком, под сурдинку. Но вдруг взрывается аплодисментами переполненный, накаленный зал. Набатом звучит многолюдный гул: «У-ла-но-ва». Всё снова и снова озаряет занавес рампа. Усталая, утомленная, она склоняется и исчезает», — вспоминал В. В. Макаров.

Фельетонист Александр Флит опубликовал в многотиражке ГАТОБа юмористическое стихотворение:

*Аминь, классические «душки»!
В балете дышится свежо —
Сам Александр Сергеич Пушкин
Вскричал бы в креслах: «Хорошо»...
Там тени горестных созданий,
И страсти воскрешенной пыл...
«Захаров там невольны дани
С молодой Улановой делил»^[14].*

После премьеры «Бахчисарайского фонтана» Елена Янсон — Манизер прошла за кулисы, чтобы познакомиться с Улановой и предложить ей позировать.

Они договорились о встрече и неожиданно быстро подружились. Галя, отменно разбиравшаяся в людях, Елену Александровну приняла безоговорочно.

Уланова молча позировала, Янсон-Манизер молча работала. Их сотворчество напоминало священнодействие. Вскоре скульптор вылепила свою первую работу на балетную тему — ту самую, участливо воплотившую «тоскливую» Марию.

Позднее Галина Сергеевна позировала и Мухиной, и Коненкову. Однако их работы были портретными, а у Янсон-Ма-низер она представала в своих ролях.

Елену Александровну поразило совершенство улановских движений. Балерина могла застыть в элегической, бесконечно длившейся позе. Не случайно Голубов-Потапов увидел в прекрасном спокойствии героинь Улановой какую-то «лепную или изваянную пассивность», в которой, однако, не было «вялости и апатии»: «Это не пассивность безучастности и безразличия, а пассивность сосредоточенности и стойкости, пассивность сдержанная и в то же время возбужденная, интригующая, когда самое сокровенное ушло внутрь и ни за что не выходит наружу».

Янсон-Манизер перевела улановские образы на язык своего искусства более двадцати раз. В день семидесятилетия скульптора за праздничным столом один из гостей провозгласил здравицу, понравившуюся присутствовавшей балерине:

*За много славных, трудных лет
Вы изваяли весь балет,
Как многотрудны годы эти!
До капли отданы культуре,
Живет Уланова в балете,
А вы — Уланова в скульптуре!*

Галя стремилась не столько на сеансы к мастеру, сколько в дом Манизера, где она отогревалась душой и где ей всегда было интересно.

— Вот пришла, соскучилась... — говорила Уланова с порога.

Здесь кипела творческая жизнь Елены Александровны и ее мужа, знаменитого скульптора Матвея Манизера. Коллеги называли его «сухарем». Возможно, в официальной обстановке он таким и был, но дома, рядом с молоденькой балериной, такой обаятельно-сдержанной, он раскрывался: с блистательным остроумием делился впечатлениями о спектаклях, концертах, книгах, играл на виолончели, читал стихи, цитировал Дидро. Однако самыми запоминающимися были вечера, когда увлекавшийся астрономией Матвей Генрихович посвящал Галю в таинство звезд, будто собирал их в свои ладони и рассыпал над ней. Улановой казалось, что небо покорно нанизывало на его пальцы одинокие звездочки, а то и мерцающие созвездия. А он декламировал отрывки из «Божественной комедии» Данте. Небольшой сад перед мастерской Елены Александровны опрокидывался во вселенную, а стоящая там бронзовая фигурка Галины Сергеевны в позе бога Меркурия словно парила в эфире.

С 1936 года эта скульптура почти два десятка лет украшала главную аллею Центрального парка культуры и отдыха на Елагином острове, а сейчас находится во внутреннем дворе Академии русского балета имени Вагановой.

Точно такая же была и в Москве в Центральном парке культуры и отдыха имени Горького. «Стоит она недалеко от второго выхода. Это около Москвы-реки, ближе к мосту. Знаете ли Вы авто-аллею? Если идти по ней, то после цирка-шапито будет клумба — так вот в середине ее и стоит бронзовая скульптура, спиной к реке, лицом к цирку, навстречу идущим по авто-аллее,

фасом к танцплощадке. Трудно сказать, где стоит она лучше, в Ленинграде или в Москве...» — писал Макаров Галине Сергеевне 6 сентября 1936 года.

Еще одна улановская бронзовая статуя работы Янсон-Манизер установлена перед Музеем танца в Стокгольме. В том самом городе, где взошла звезда Греты Гарбо.

Уланова чтит Павлову. Обожала Тальони. Преклонялась перед Гретой Гарбо.

Марианна Хультберг, советник по культуре посольства Швеции, вспоминала, как в 1983 году поехала с Галиной Сергеевной в Стокгольм на открытие Дней культуры СССР:

«И вот мы гуляем по городу, и я ей говорю: «Давайте поедем по старому городу, я покажу вам Стокгольм». А она в ответ: «Нет, я хочу увидеть только то, что здесь связано с Гретой Гарбо». Я ей: «Ведь Грета Гарбо жива, она в Нью-Йорке, разве вам не приходилось с ней встречаться?» — «Специально никогда ничего не получается. Мы могли с ней встретиться не однажды, но ни разу не встретились. Бывали приемы, на которые приглашали и ее, и меня, и представьте себе, что мы ни разу не совпали».

А в Стокгольме уже давно к тому времени не было дома, где родилась и выросла Грета Гарбо, да и вообще у нас нет традиции домов-музеев. Но я знала одно место, связанное с Гретой Гарбо. В центре Стокгольма есть старая киностудия, где снимались первые шведские фильмы... Там остался склад театральных костюмов, где в числе прочего хранится купальник, который Грета Гарбо показывала на подиуме, когда была манекенщицей в Стокгольме, в начале 20-х годов. И вот поехали мы туда с Улановой. Я запомнила этот момент: стоит великая танцовщица, богиня, живая

легенда XX века, и трепещет от счастья, разглядывая какое-то старое тряпье. Для нее это была реликвия».

Как-то раз Уланова рассказала автору этих строк:

«Я получила письмо от Греты Гарбо. К большой радости, она писала, что хочет со мной встретиться. Но наше знакомство не состоялось. Мы должны были встретиться в Лондоне, когда я была там на гастролях. Гарбо пригласила меня к себе. И вот в назначенный час мы подъезжаем к ее дому. А около него непроходимая толпа поклонников и журналистов, узнавшая, что я приеду. Весь квартал заняли. Я не рискнула выйти из машины. Грета смотрела на меня в окно, а я на нее через автомобильное стекло. Мы очень долго смотрели друг на друга. И этого нам тогда оказалось достаточно... Как жалко, что наша встреча не состоялась... Как жалко...»

Влияние голливудской дивы явно сказалось на улановском образе. С ее крупных планов считывала балерина нюансы, коими дополняла свое и так «лица необщее выражение». Гарбо владела поразительным мастерством грациозно передавать накал чувств своих персонажей.

Уланова собирала фотографии Гарбо, неоднократно пересматривала фильмы с ее участием. В 1934-м она впервые увидела новую работу актрисы в фильме «Королева Кристина» — и обомлела. Картину снял ученик Вахтангова Рубен Мамулян.

Кинематограф был для Улановой не развлечением, не культпоходом, а познавательным переживанием. Всё ею увиденное и услышанное пригодилось для роли Марии.

В сезоне 1934/35 года Уланова успешно справилась с личными «социалистическими обязательствами», «выдав на-гора» 39 спектаклей. 27 февраля 1935 года Уланова в качестве гастролерши впервые исполнила партию Одетты-Одиллии в Большом театре. Об этом спектакле балерина говорила:

«Снова и снова вслушивалась я в музыку Чайковского, и порой мне казалось, что я слышу ее впервые — такие вдруг удивительные танцевальные открытия делала я для себя. Эти открытия, порою внезапно возникающие, были всегда трудны и волнительны для меня даже на привычной сцене родного Ленинграда. А здесь — Москва, незнакомый коллектив, безумное волнение, безумный страх перед спектаклем, никого из близких рядом... Другого случая, другого дня в жизни я не помню, когда бы я так волновалась, как перед дебютом в Большом театре. Даже гастролей в Англии, в Америке я так не боялась».

Еще бы — выступить первый раз на прославленной сцене Большого театра! Там развернулось соцсоревнование. На танцевальном фронте верховодила комсомолка Ольга Лепешинская — ударница балетного производства, этакая Дуся Виноградова от балетного станка. Тона грусти улановского Лебедя на фоне неуклонного повышения производительности труда? Женственно-теплая и вместе с тем холодно-отрешенная Одетта-Одиллия при повальной моде на «Марш веселых ребят»? «Посмотрим, чья возьмет!»

В Москву Уланова приехала заранее, чтобы выучить четвертый акт «Лебединого озера», поставленный Горским. С Галей занималась заслуженная артистка

Евгения Ивановна Долинская. На первую рояльную репетицию в зале пришел дирижер Юрий Федорович Файер. «Наслышан о вас», — сказал он и поцеловал Гале руку.

Уланова вспоминала, что в те напряженные дни Файер стал для нее «самым близким человеком, самым добрым»:

«Казалось бы, Долинская была ко мне очень внимательна, показывала мне порядок роли, но я чувствовала настороженность самой труппы. Мне было трудно. И только Юрий Федорович поддерживал меня так близко. «Что ты волнуешься? Попробуй сделать то-то и то-то», — говорил он. Человеческие качества его были удивительно теплыми.

Говорят, Файер играл «под ногу». Чепуха. Он всегда требовал темп. Но на спектакле, если он чувствовал, что где-то балерине тяжело, он всегда немножко «притишивал» оркестр. Он был уникальным балетным дирижером, от Бога, Божьим взглядом музыкант. У него был идеальный слух».

На прогон «Лебединого» собралась практически вся балетная труппа. Реакция на улановскую Одетту была вполне предсказуемой — здесь у балерины конкуренток практически не было. А вот ее Одиллия интриговала. В Москве лучшими исполнительницами партии Черного лебедя считалась Семенова. Часть публики не принимала Марину в партии Одетты, называя ее «лебедищем». Иное дело Одиллия, роль которой Семенова проводила с большим подъемом, с грозной силой, с блеском. Но Уланова не спасовала. То, что продемонстрировала гастролерша, поразило ее московских коллег: балерина в корне изменила,

переосмыслила этот, казалось бы, чуждый ей образ, приспособив к собственным данным и возможностям. Получилась неожиданная, пленительная трактовка, которую Юзовский понял глубже всех: «В Одетте она защищает то, что ей дорого, а то, от чего она хочет избавиться, запечатлено в Одиллии, подчеркиваю — «избавиться», ибо оно навязанное ей, насильственное в ней, почему Одиллия — это *заколдованная Одетта*».

После прогона Файер поблагодарил Галю за «радостную репетицию» и назвал встречу с ней «самым значительным событием своей жизни в балете», когда «прикосновение и со-причастие к высокому искусству покоряют безраздельно и навсегда».

После репетиции Уланова сразу ушла, а в зале спонтанно началось обсуждение. Все признали ее полную победу. Казалось, после Марины Семеновы москвичей трудно было удивить виртуозностью, однако технику Галины Сергеевны сочли «прекрасной», а драматический дар — «богатым». Взволнованный до предела Файер всё повторял: «Какое чутье! Какая музыкальность!.. Я просто поражен всем этим...»

Девятого июня Уланова вновь танцевала в Большом театре «Лебединое». Именно на этом спектакле Файер освободился от странного ощущения «сложной легкости» дирижирования во время ее выступления. «Ее чуткость к малейшим нюансам как бы не позволяла мне диктовать свою дирижерскую волю, — признавался Юрий Федорович, — и я, видимо, внутренне побаивался в чем-то подавить прекрасную индивидуальность балерины, никогда не выходящей в танце за пределы высокой музыкальности и тонкого вкуса». А помог ему, по словам Улановой, «смешной и необычный случай»:

«Кто-то приехал ко мне утром и говорит: «Вы вечером должны сесть в поезд, и завтра у вас спектакль в Большом». Я танцевала с

Файером «Лебединое озеро» всё-таки три месяца назад. А как быть сейчас? Но он помнил буквально всё, кто как танцует.

Я с дороги не успела отдохнуть, перенервничала и начала от волнения фуэте Одиллии делать очень быстро — быстрее обычного. Файер чувствует, что меня, как мы говорим, «понесло вперед», и пустился за мной вдогонку. Когда я закончила крутить фуэте прямо у рампы, мы смотрели друг на друга и не понимали, как нам удалось весь этот вихрь завершить.

В антракте Юрий Федорович бросился ко мне в примерную:

— Галя, что с вами произошло?

— А с вами что произошло?

— О, вы начали быстро, и я за вами пошел.

— А я за вами пошла.

— А я за вами... Был такой казус».

На эти 32 фуэте Улановой московская публика отозвалась шквалом оваций.

Итак, в феврале 1935 года завсегдатаи Большого театра с нетерпением ждали встречи с ленинградской примой. Она же не находила себе места от волнения. И вдруг в день спектакля в ее гостиничном номере раздался телефонный звонок. Услышав в трубке громкий, веселый голос Толстого, Галя даже не сразу сообразила, что он в Москве.

— Ты не бойся, — бодро говорил Алексей Николаевич. — Я здесь! Буду на спектакле. Не волнуйся, пожалуйста, всё сойдет хорошо.

Уланова вспоминала:

«Не могу сказать, чтобы я перестала волноваться. Но я поняла, почувствовала всем

своим существом, что я не одна, что ленинградцы со мной, мне стало как-то теплее... Во время спектакля ко мне в уборную принесли записку от Толстого. Он писал, что всё идет хорошо, что после спектакля он будет ждать меня и моего ленинградского партнера Сергеева в артистическом подъезде и повезет нас ужинать к Горькому. Надо ли говорить о том, как я была горда и счастлива?

В то время ему важны были не наши имена, а сам факт появления творческой молодежи, приход в искусство новых людей, которые несли и новые возможности. Алексей Николаевич чувствовал и улавливал их... Я не помню, чтобы он ошибался в оценках, говоря об исполнении плохом или хорошем. Иногда он делал попытки показать чью-то удачу или оплошность на сцене. Конечно, это был шарж, но очень точный. Мы, профессионалы, соглашались с ним, хоть и покатывались с хохоту».

Самого Алексея Максимовича они не застали, но его домашние встретили артистов очень приветливо. В конце ужина на столе появилась приготовленная специально для них яичница с ветчиной. Галя сказала, что ей очень нужно позвонить маме в Ленинград — рассказать, как прошел спектакль. Толстой повел ее в кабинет Горького. Тем вечером он во всеуслышание заявил, что талант Улановой по ясности и прозрачности напоминает ему талант Моцарта. А еще он называл ее «милой, чудной обыкновенной богиней». Она злилась: «Богини где-то там, в облаках, а я работаю до седьмого пота».

Центральная пресса восторженно писала о «триумфальном успехе» балерины. Авторы отмечали, что «в бессильности танца Улановой — главная его

прелесть»; что ее лиричный талант «чужд какой бы то ни было размагниченности», но «окрашен светлым, жизнеутверждающим колоритом»; что «в полудетском лице ее, окаймленном светлыми волосами, в гибких тонких руках, во всём стройном, небольшом, слегка сухощавом теле, умеющем выгибаться в арабеске, как туго натянутый лук, есть что-то от рисунков художников раннего итальянского Возрождения».

Певица Нина Дорлиак рассказывала, как после «Лебединого» они с друзьями шли и молчали. Если кто-то пытался заговорить, его тут же останавливали: слова казались бессмысленными и даже кощунственными. Танец Улановой привел их в какое-то гипнотическое состояние.

Юрий Завадский тоже был на спектакле 27 февраля. К балету он относился прохладно, в Большой театр согласился пойти за компанию. Глядя же на Одетту, почувствовал ком в горле...

Однако его память почти не сохранила впечатления от первой встречи с Улановой. Всплывала только сцена на вокзале, когда московские поклонники провожали балерину в Ленинград: «У окна вагона стоит бледное, сосредоточенное существо, смотрит в окно, покусывая губы, какое-то необычайно одинокое и тихое существо, немножко пугливое, замкнутое...»

Зато когда 9 июня 1935 года Уланова вновь выступила в «Лебедином озере» на сцене Большого, Юрий Александрович решил на знакомство.

— Скажите, как отнеслись к вам партнеры по спектаклю?

— В сущности, никак особенно не отнеслись. Отнеслись, как обычно к приезжающему участнику спектакля.

Успех спектакля был настолько велик, что балерину вызывали уже после первого акта.

— Это потому, что я приезжая, — отмахнулась Галина Сергеевна.

— Ну а не заходили к вам за кулисы? — допытывался Завадский.

Уланова ответила в некотором замешательстве:

— Нет... нет...

А вечером следующего дня они случайно встретили одну из ведущих балерин театра, которая подбежала к Улановой со словами: «Как жаль, что я не сумела участвовать в нашей депутации, которая заходила к вам за кулисы!»

«Галина Сергеевна покраснела до корней волос, старалась на меня не глядеть и как-то незаметно перевести разговор, чтобы я не слышал всего этого, как бы стесняясь своего успеха», — вспоминал Завадский.

Режиссер влюбился в Уланову, как гимназист. Но затевать роман было некогда: Юрий Александрович со своим театром-студией готовился к «переброске» в Ростов-на-Дону, где в середине 1935 года завершилось строительство огромного театрального здания в форме трактора. Дела там шли ни шатко ни валко, поэтому партия и правительство постановили укрепить провинциальную труппу столичными артистами.

Когда летом 1938 года «ростовчане» оказались с гастролями в Ленинграде, коллеги устроили для них веселый вечер, на котором Галя в гротескном фраке играла на огромном барабане. Завадский запомнил ее смущение, стремление не быть на виду, держаться как можно более незаметно. Судьбы балерины и режиссера еще пять лет играли в прятки.

Галина Сергеевна была приглашена на открытие Ростовского театра, состоявшееся 29 ноября 1935 года. Официальное письмо, поступившее в ГАТОБ, попало к Вагановой. Ничего не сказав Гале, Агриппина Яковлевна откомандировала Дудинскую и Чабукиани. Прошло около двух месяцев, кто-то увидел это приглашение и

сказал Улановой. На ближайшем уроке она при всех попросила объяснить, почему вместо нее поехала Дудинская.

— По желанию Ростовского театра, — ответила Ваганова.

— Это ложь. — И Уланова ушла, хлопнув дверью.

С тех пор она перестала заниматься в классе Вагановой и разговаривать с ней. Та в долгу не осталась. «Груша готова сжить со свету Уланову», — судачили за кулисами.

А ведь еще полгода назад Ваганова специально для Гали и Вахтанга Чабукиани сочинила вставной номер «па-де-де Дианы и Актеона» в возрожденном балете «Эсмеральда».

Свою редакцию некогда популярного спектакля Агриппина Яковлевна создавала под режиссерской эгидой Сергея Радлова. Подошла она к ответственной постановке во всеоружии большой литературы. Раз уж балетный театр прочно оперся на классику, то и столетнюю «Эсмеральду» надо вернуть в лоно породившего ее романа Гюго «Собор Парижской Богоматери» — для омоложения средствами драмбалета. И всё же Ваганова спасовала перед сценой праздника у Флёр де Лис, где традиционно функционировали античные боги в танцевальном «обрамлении» дриад. Правда, теперь они оказались «исторически оправданными» персонажами, ведь, с точки зрения постановщика, такие празднества были характерны для знатных парижских домов.

Роль Эсмеральды досталась Вечесловой, драматическая выразительность которой напомнила писателю Михаилу Козакову игру Комиссаржевской. Впрочем, через два месяца после московских гастролей Кировского театра с великой актрисой стали сравнивать Уланову, да так с тех пор и повелось.

«Уланова — это болезнь моей души, — признавался Соломон Михоэлс. — Не могу о ней говорить спокойно. Дело не в том, что она неповторима. Конечно, она неповторима. Но я бы сказал, что она — божественна. Уланова мне напомнила Комиссаржевскую. А что было в ней? Выходил человек на сцену, не произнося еще ни единого слова. Но вы сразу же ощущали появление целого мира».

Казалось, образ Эсмеральды был создан для Гали, и она, пусть тайно, не могла не приноравливаться к нему. Как-то балерина призналась: «Сожалею, что робко мечтала об Эсмеральде». Однако Ваганова решила по-своему — дала Улановой сложнейшую по технике партию Дианы. «Она была так хорошо поставлена, что позволяла артистам показать себя с лучшей стороны», — говорила Галина Сергеевна.

Почему всё-таки выбор пал на нее? Возможно, хударук помнила прекрасно-холодноватую улановскую нимфу из ученического «Грота сатира». Возможно, Агриппине Яковлевне нужна была идеальная, вдохновенная легкость Гали. Только ее Диана могла отрешить публику от хореографических прописей и заставить восторженно внимать наваждению совершенного образа.

Впоследствии Галина Сергеевна с большой теплотой вспоминала дуэт Дианы и Актеона, сюжет которого сводился к преследованию нежной богини агрессивным красавцем. Наверное, молодые, полные сил танцовщики исполняли изысканный номер не без увлекательной эротичности.

«Ваганова нас выбрала, для нас специально ставила. Уланова танцевала Диану бесподобно, ни с кем не сравнить! Она не нагнетала страстей, а создавала утонченно-женственный, романтический образ. В ней таилась своя загадка, которой она притягивала. Партия

технически сложная, но трудностей совершенно никто не замечал», — свидетельствовал Вахтанг Михайлович.

На репетициях Галя почувствовала настоящий кураж. Триумф в «Бахчисарайском фонтане» окрылял. Успех в Большом театре воодушевлял. В результате на премьере «Эсмеральды» 23 апреля 1935 года публика так горячо принимала Уланову и Чабукиани, что они едва не затмили главных персонажей балета. Все без исключения отметили, как легко Уланова справилась со сложностями хореографии, какой прелестной богиней она предстала.

Толстой решил особо отметить премьеру и заказал в «Астории» стол на 20 человек. «Веселились мы до утра, — вспоминала Вечеслова. — Обсуждали спектакль, говорили о работе балетмейстера, художника, исполнителей. Были серьезные разговоры, были шутки и смех. А с каким азартом танцевал Алексей Николаевич фокстрот!..»

В родном театре Уланова станцевала Диану еще раз, а потом исполнила эту партию в Москве, в рамках Декады ленинградского искусства, проходившей в конце июня 1935 года. Уже в пожилом возрасте об этом выступлении она много и охотно говорила, причем постоянно противореча самой себе:

«Начинается па Дианы и Актеона с того, что я иду по диагонали из верхнего угла сцены, целясь из лука в кого-то. Правительственная ложа в Большом театре расположена именно в том углу, куда я двигалась, целясь стрелой, стоящей на тетиве. Вдруг слышу испуганный шепот Чабукиани: «Галя, делай перекидное и двигайся в другую сторону». Я машинально всё сделала. За кулисами Вахтанг объяснил мне, что в ложе за занавеской одиноко сидел Сталин и,

стало быть, я нацелилась из лука непосредственно в него. Ночь я не спала, ждала вызова куда-то. Слава богу, всё обошлось, хотя дирекцию мягко «пожурили».

Другой вариант:

«На том спектакле, когда пришел Сталин, я испытывала особое волнение. Вышла на сцену, увидела: Сталин сидит в боковой ложе. А в нашем па-де-де есть такое движение, когда я как бы пускаю стрелу из охотничьего лука — стрелы нет, но лук у меня в руках, и я его натягиваю, как для пуска стрелы, — и как раз в то направление, где ложа Сталина. Но разве можно в его сторону воображаемую стрелу направить? Хореография в том номере сложная, на ходу менять танцевальные па и комбинации невозможно, да и нельзя. Я всегда против, чтобы меняли поставленное балетмейстером. И всё же судорожно пыталась хоть как-то не совсем прямо держать лук».

Скорее всего, никакой паники по поводу воображаемой стрелы, направленной в ложе Сталина, не было, как отсутствовало в хореографии номера определенное движение «прицела». Все участники спектакля не могли не знать, что в театре будет присутствовать Сталин. Умозаключение Галины Сергеевны могло возникнуть под впечатлением «разоблачительных» материалов всего «советского», лившихся потоком с начала 1990-х. Сама же она всегда прекрасно знала, чего хочет, что может и что от нее требуется.

Располагавшаяся прямо у левой стороны сцены ложа, при новой власти превращенная в

правительственную, в течение Декады никогда не пустовала. Публика была потрясена «Бахчисарайским фонтаном», «Эсмеральдой», «Лебединым озером». Уланова была занята во всех спектаклях. До этого она в качестве приглашенной примы танцевала на сцене Большого театра в балетах «Шопениана» и «Жизель».

Перед генеральной репетицией последнего у Гали раздулся громадный ячмень. Но выступить всё равно надо было. Файер повез ее в кремлевскую поликлинику на Сивцевом Вражке. Балерина вспоминала:

«Я не имела отношения к этой больнице, мне там что-то делали, и я вышла на сцену с опухшим глазом. Юрий Федорович для меня первый человек в Большом театре. Он был мне близок, и я чувствовала его поддержку при всех моих первых шагах в Москве. После каждого спектакля он всегда звонил и говорил: «Давайте поговорим, как сегодня прошел спектакль». Так было каждый раз».

Двадцать четвертого мая Уланова дебютировала в московской «Жизели».

Выдающийся чтец Дмитрий Журавлев говорил, что, увидев балерину в этом спектакле, был «абсолютно потрясен встречей с великой драматической, вернее сказать, трагической актрисой в соединении с безупречным пластическим, танцевальным выражением образа». Его изумила улановская игра в танце: «Я — заболел! И болезнь моя называлась — «Галина Уланова»!»

Улановский «вирус» подхватила вся столица. Ей только предстояло выйти на сцену, а уже катилось по рядам и притягивало чудодейственное: «Уланова!.. Уланова!..»

«1935 год был для меня годом большой проверки», — говорила Галина Сергеевна. По ее словам, «Бахчисарайский фонтан» спровоцировал идею показать москвичам спектакли Кировского театра: «Способствовали этому поначалу многочисленные восторженные рецензии прессы, а затем и гастроли, организованные, кстати, по предложению тогдашнего наркома обороны СССР Климента Ворошилова, видевшего балет в Ленинграде и высоко отозвавшегося о нем».

В Декаде ленинградского искусства принимал участие целый «десант» питерских артистов: Академическая капелла под управлением Александра Свешникова; певцы Мигай, Печковский, Преображенская, Вербицкая, Халилеева; Симфонический оркестр Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского; пианисты Владимир Софроницкий и Павел Серебряков; семилетний композитор Олег Каравайчук; Аркадий Райкин; Театр имени А. С. Пушкина. Однако о выступлении Галины Сергеевны писали охотнее всего. Казалось, уже трудно было прибавить что-либо к сказанному, однако поток восторгов не иссякал. «Никогда еще, кажется, мы не видели таких бесконечно нежных отношений, какие существуют между музыкой Чайковского и танцем Улановой. Это рассказ о любви и грусти, простой, вдохновенный и чистый», — отмечала спецкор газеты «Известия» Татьяна Тэсс. Некий И. Еремеев, сухо комментировавший программу концерта, не смог удержаться: «С огромной лирической силой танцует Уланова песнь о любви, прелестную песню без слов».

В финале концерта звучала еще одна «песнь» — о Сталине. И если об этой кантате вождь съязвил: «Товарищ Дунаевский приложил весь свой замечательный талант, чтобы песню о товарище

Сталине никто не пел», то о «песни Одетты» отчеканил: «Уланова — это классика». «Привольный орел» засвидетельствовал почтение «Белому лебедю».

Месяцами двумя ранее генеральный секретарь ВКП(б) произнес: «Кадры решают всё». Театральное служение Галины Сергеевны выглядело убедительной иллюстрацией этой мысли. Она стала лауреатом четырех Сталинских премий, причем первая — 1941 года — была получена «за выдающиеся достижения в области искусства». В том же году и с такой же формулировкой была награждена Дудинская, но премией второй степени. Первую степень вручили и Лепешинской, солистке Большого театра. Только эти три балерины имели четыре Сталинские премии. Но лишь Уланова получила Ленинскую и две звезды Героя Социалистического Труда.

Как раз в 1935 году Сталин формировал «иконостас» советского искусства. Мхатовский спектакль «Враги», по его рекомендации поставленный В. И. Немировичем-Данченко, был записан в «эталонные» произведения театрального соцреализма, а опера Ивана Дзержинского «Тихий Дон» — музыкального. Остальные должны были равняться на образцы, в том числе на творчество Улановой. Всё, что танцевала балерина, становилось классикой. Всё, что она отвергала, до «классики» недотягивало. Так произошло с постановками, задуманными специально под Галину Сергеевну, но по разным причинам прошедшими без ее участия: «Весенняя сказка», «Татьяна», «Жанна д'Арк», «Накануне». Уланова стала «козырным тузом» советского балета.

Улановские движения были красноречивее многих слов. В конце концов, «инженером человеческих душ» могла быть и балерина, неизменно верная букве и духу соцреализма. Тридцатые годы нуждались в «грезе», способной представить свое время ярче, нежели

«натуралистический» рассказ. «Небылица», изложенная пленительным языком хореографии, становилась «летописью». Уланова блистательно справилась с непосильной на первый взгляд задачей.

Когда в октябре 1935-го на башнях Кремля двуглавых орлов заменили на звезды из уральских самоцветов (они были заменены на рубиновые через два года), стало очевидно, что и в балете поднялись новые — советские — звезды, из которых Галя оказалась самой яркой.

Наконец, Сталин терпеть не мог стука пуантов по сцене. Галя же была легка и бесшумна! Да и танцевала она красиво — не по частям, когда вот это движение — прелесть, а тут смазано, а целиком красиво.

Юзовский вспоминал, как в 1935 году в Москве велись споры вокруг имен Улановой и Дудинской:

«Пальма первенства досталась Улановой.

Некоторые ярые москвичи рассуждали в таком приблизительно духе:

— Уланова — она наша, «москвичка», а Дудинская — это, извините, Петербург. Это старые каратыгинские традиции: техника, внешность. Где же «душой исполненный полет»? Мы — мочаловцы. Bravo, Уланова!»

В это время за спиной Улановой происходили события, способные изменить ход ее карьеры. Она узнала об этом только в 1958 году, когда Большой театр гастролировал в Париже. Серж Лифарь вспоминал, что встреча с Улановой в Гранд-опера его «перевернула». Тогда-то расчувствовавшийся «премьер-сюжет» и рассказал Галине Сергеевне о давней интриге.

Началась она в 1932 году, когда Лифарь, руководитель балетной труппы Гранд-опера, поставил новую редакцию «Жизели» с Ольгой Спесивцевой в главной роли. После шести триумфальных спектаклей

этуаль переманил в свою труппу Михаил Фокин. О вводе на роль Жизели молодых солисток не могло быть и речи. Лифарь сразу же подумал о советской балерине и решил обратиться за помощью к Вагановой. Та смогла приехать из СССР только в начале 1935 года. На вопрос, кого бы она посоветовала на роль Жизели, она, не колеблясь, ответила: «Я пришлю вам одну из лучших советских балерин Семенову». Но вдруг Ваганова внезапно вернулась в Париж и заявила: «Я знаю французов и предпочла бы вместо Семеновой прислать другую балерину — Галину Уланову».

Разумеется, Ваганова не могла неожиданно передумать. Просто, пока подготовка официального приглашения Семеновой шла своим чередом, кремлевское руководство было покорено талантом Улановой, увидев в ней идеал «советской девушки», авангард развития советской художественной культуры и «драгоценный материал» на экспорт. Против парижского тура Семеновой категорически возразил Ворошилов, писавший Сталину: «Когда-то я был уверен, что Шаляпин возвратится. Я даже поставил бутылку коньяка покойному Михаилу Фрунзе. И я проиграл. Довольно возможно, что Семенова не вернется». Решили переиграть кандидатуру на Уланову, но поздно — из французского МИДа пришел ответ, что «менять фамилию в приглашении не представляется возможным». Семенову решили выпустить в Париж под личную ответственность ее «гражданского мужа» посла СССР в Турции С. Е. Карахана и советского полпреда во Франции В. П. Потемкина.

В следующий раз Уланова не попала в Париж в 1937 году. Незадолго до открытия Всемирной выставки Алексей Толстой писал: «Советский балет — это первое, о чем вас спрашивают французы». Девиз выставки — «Искусство и техника в современном мире» — очень

подходил творческому настрою Галины Сергеевны. Вот ее прямая речь того времени:

«Даваемое мной на сцене — односторонне. В жизни я советская женщина, живой человек. Я живу интересами родины, я чувствую огромную ответственность перед народом... Если бы я могла посмотреть на себя на сцене, вероятно, я сама себе не понравилась бы, мне горячо хочется показать на сцене свои жизненные, жизнедеятельные черты.

Как изумительны, как замечательны наши советские женщины, наша молодежь, наши девушки. Капитаны дальнего плавания и строители индустриальных гигантов, героини колхозных полей и создатели мировых ученых трудов, летчицы и водолазы, директора заводов и машинисты, государственный деятель и простая скромная советская женщина, строительница новой жизни, стахановка производства.

Советский балет общепризнан лучшим в мире, а мне глубоко стыдно за него. За 20 лет, — подумайте, 20 лет, — мы не создали нового советского балета...Мне бывает стыдно идти на спектакль, чтоб всё снова и снова танцевать лебедей и принцесс. И как исполнителя меня мучит надоедливое однообразие моих партий. И как художник, и как гражданин я горячо мечтаю о новом, о советском балете. Я прямо физически всем своим существом ощущаю накопившуюся энергию, которой нет выхода.

Речь идет, конечно, не о фальшивой современности «Светлого ручья». Да, конечно, это трудно, бесконечно трудно показать в

балете, танцевать нашу советскую действительность, но это нужно, я прямо ощущаю необходимость этого. Вероятно, даже наверно, для этого надо будет отказаться от пуантов, фуэте, от основных движений классического танца. Возможно, надо будет начать с народных танцев, с характерных движений. Но нужно, необходимо, желанно дать зрителю в балете новое, наше, современное, советское. Я не могу больше так. Если не будет никакого просвета, то я уже решила приготовить партию Насти в «Партизанских днях»^[15]. Эта партия никак, ни с какой стороны не подходит ко мне. Пусть я провалюсь, но это будет моей попыткой, пробой шагнуть в новый балет, приблизиться к воплощению в балете нашей захватывающей современности».

Руководство страны отправило на Всемирную выставку МХАТ, Краснознаменный ансамбль песни и пляски Красной армии и Уланову... запечатленную в скульптуре Елены Янсон-Манизер.

И всё же Галя танцевала «в Париже» — там разворачивались события нового спектакля «Утраченные иллюзии», который в 1936 году поставил Ростислав Захаров на музыку Бориса Асафьева, по либретто и в декорациях Владимира Дмитриева. Уланова рассказывала:

«В «Утраченных иллюзиях» была новая для балета драматургия, новые сюжеты. Спектакль получился очень трагичный по звучанию, и еще, мне кажется, нигде не было такого аромата эпохи, как в этом балете. Он был, конечно, пробой, экспериментом на пути исканий новых,

реалистических выразительных средств... После «Бахчисарайского фонтана», где содержание более простое, здесь всё оказалось сложнее. Это был своего рода камерный балет, и требовал он, конечно, иных решений, нежели большие, помпезные, эффектные спектакли. Если бы не было «Фонтана», если бы не было «Иллюзий», то не получился бы сразу «Ромео». Не сразу, но каждый раз что-то пополнялось. Поскольку за счет драматизации ролей танцевально партии были обеднены, спектакль «Утраченные иллюзии», наверное, и не удержался на сцене. Но он получил в то время общее признание и вызывал интерес».

Либретто прихрамывало на обе ноги — и стилистическую, и жанровую, а вот ноги балетных артистов оказались не у дел из-за «недостатка танцев» в драматически избыточном эклектичном действии. Впрочем, либретто Дмитриева руководство ГАТОБа приняло: если автор обещает ударить по «тлетворному влиянию буржуазной среды», разоблачить власть мещанства и денег над художественным творчеством, кто же решится возразить? Да еще музыка авторитетного Асафьева...

Уланова писала:

«Работа над образом Корали снова показала, что развитие выразительных возможностей танца — реальный процесс, происходящий в нашей хореографии. Появление новых сценических задач в связи с драматичной музыкой Б. Асафьева заставляло искать новые выразительные средства в балете...

По сравнению с предыдущими балетами Б. Асафьева в «Утраченных иллюзиях» было

больше выдумки, разнообразия приемов инструментовки. Удачно было введено соло рояля для характеристики Люсьена — композитора-романтика. Интересны были некоторые ритмические находки, например, в вальсе «слета сильфид». Рельефные бытовые характеристики таких персонажей, как Камюзо (его образ был обрисован подчеркнуто шансонеточным мотивом), помогали создать в спектакле реалистическую жизненную атмосферу».

Захаров искренне считал, что «углубленная работа над созданием реалистических образов в его спектакле «по Бальзаку» послужила нашим ведущим артистам хорошей школой формирования актерского мастерства».

Работа опять начиналась с «застольного» периода. Уланова читала и перечитывала произведения из цикла «Человеческая комедия». Все ее мысли, чувства, заботы теперь были сосредоточены на роли Корали, по канве которой балетмейстер нехотя рассыпал горсть выразительных танцев. «Совсем недавно в разговоре со мной Г. С. Уланова с огорчением отметила то обстоятельство, что в новых балетах почти нечего танцевать», — писал Юрий Бродерсен накануне премьеры. Но и эта малость казалась пиршеством на фоне полного отсутствия хореографии в других партиях. Галя скромно называла отсутствие танцевальных характеристик «частными недостатками» и приветствовала обращение советского балета к реалистической «жизненной атмосфере», когда «все танцевали (правда, недостаточно) и все *играли*».

Как всегда, Уланова медленно осваивала партию, постепенно, вдумчиво входила в образ, желая не просто покорить его, но поднять выше задуманного

постановщиком. А балетмейстер Захаров легкомысленно приписывал улановские достижения своей методе:

«Никогда не забуду, как, работая над «Утраченными иллюзиями», я читал Улановой вслух письмо Эсфири к Люсьену («Блеск и нищета куртизанок»). Она безмолвно слушала, и из глаз ее лились слезы. Так у Улановой зарождался образ, который впоследствии она тонко воплотила в спектакле. Я читал ей это письмо как балетмейстер-хореограф, видевший уже танцевальную линию партии. Мне нужно было обменяться с артисткой мыслями не только о содержании будущего спектакля, не только о тексте партии, но прежде всего о ее подтексте... У нас завязалась живая беседа о Париже того времени, о бедных студентах из Латинского квартала, об актрисах «Гранд-опера», об их поклонниках из среды аристократов и банкиров; о талантливых, честных людях, не сумевших пробить себе дорогу в жизни, и о продажных журналистах... о карнавалах, происходивших в помещении «Парижской оперы»; об игровых домах и рулетке, где неудачники теряли последнее в надежде игрой поправить свои дела. Словом, мы старались перенестись в Париж 30-х годов прошлого века и воссоздать в своем представлении образы бальзаковских героев.

Результаты такой углубленной работы были поразительны. До тех пор мы все знали Уланову как чудесную лирическую танцовщицу, обладавшую неотразимым обаянием. Но то, что она показала в роли бальзаковской Корали, было для всех неожиданным. Здесь впервые развернулся ее талант драматической актрисы. Можно сказать, что именно после выступления в балете «Утраченные иллюзии» Уланова смогла создать образ шекспировской Джульетты такой потрясающей силы».

Конечно, не обошлось без консультаций Елизаветы Ивановны Тиме. Она несколько раз присутствовала на репетициях нового балета. «Мы вместе обдумывали и проверяли внутреннюю оправданность танцевальных дуэтов, — вспоминала актриса. — Галина Сергеевна забегала к нам домой. На столе специально для нее лежал целый ворох материалов о Бальзаке, рисунков, гравюр эпохи «Утраченных иллюзий»... Уланова блистательно справлялась с этой большой и ответственной работой и проявила себя не только интересной лирической актрисой, но и настоящей молодой героиней».

О роли Корали Галя беседовала с великим трагиком Юрием Михайловичем Юрьевым, и это общение пополнило копилку психологических деталей образа, приблизив его условно-романтический строй к художественной правде. В работе над «Иллюзиями» Улановой помог А. Н. Толстой. Галина Сергеевна вспоминала их долгие прогулки, разговоры по вечерам в гостиной перед пылающим камином:

«Не могу сейчас восстановить в памяти всё, что он говорил, но как он это делал, забыть нельзя: подбор слов, образы, неожиданные обороты, оригинальное построение фраз пленяли воображение и приковывали внимание. При всём том свежесть и оригинальность строя его речи никогда не производили впечатления нарочитости, стремления сказать «не как все». Напротив: он говорил живо, не задумываясь, естественно, и его необычайный по сравнению с нашей серой, повседневной, истертой речью язык был для него вполне органичен. Так он думал, так говорил и так писал...

Когда я читала «Петра Первого», меня не оставляло ощущение почти физической

осязаемости языка героев. Перечитывая «Гадюку», я не могу постичь, как, каким образом писатель сумел проникнуть в самые сокровенные тайники женской души, узнать ее бесконечные, многоликие желания, подчас неисповедимые и для самой героини. И так едва ли не в каждом рассказе, повести, романе Алексея Толстого».

Галя как никто умела переплавлять в драгоценный творческий материал всё увиденное и услышанное. Корали, исполненная ею всего пять или шесть раз, стала легендой. Балерина постоянно обращалась мыслями к своей героине, видимо, чувствуя какую-то недосказанность. Она была полностью согласна с Соллертинским, считавшим «Иллюзии» одним из самых «недостаточно у нас оцененных спектаклей».

Уланова подчеркивала, что после «Бахчисарайского фонтана» и «Утраченных иллюзий» речь уже не шла о «непреодолимой» стене между танцем и пантомимой:

«Сама пантомима в балете должна быть настолько музыкальна, настолько проникнута строем чувств и мыслей композитора и его героев, чтобы публика воспринимала ее вместе с танцем — как гармоническое целое. И в этом — тоже новая черта нашего балета...

Приведу пример из «Утраченных иллюзий». В третьей картине второго акта есть сцена Корали и банкира Камюзо. Богатый покровитель танцовщицы является к ней, когда она принимает своего возлюбленного — молодого композитора Люсьена... Задорная импровизация заканчивается вызывающей позой: одной рукой подбоченясь, другой Корали лихо надевает

цилиндр. Но он велик ей и... предательски проваливается, закрывая лицо. Камюзо медленно его снимает, и тут зритель должен увидеть преображенное лицо юной танцовщицы: ведь она разоблачена! Опасность грозит и ей, и ее милому... Танец переходит в пантомиму: упавшие руки, потухший взгляд, втянутые плечи — всё это должно передать страх и горе Корали, а потом иными выразительными средствами мимики и танца она должна показать твердую решимость порвать с Камюзом, свою преданность Люсьену, радость первой чистой любви... Так сочетание пантомимы и танца помогает находить верную сценическую характеристику».

Об этом коротком эпизоде вспоминали все, кому посчастливилось побывать на «Утраченных иллюзиях». Сам Захаров был поражен не менее других: «До сих пор перед моим внутренним взором стоит сцена, когда Корали, не желая больше скрывать свою любовь к Люсьену, выводит его из-за ширм и в неистовом гневе изгоняет своего покровителя, старого банкира Камюзо. Нежная Одетта, наивная Жизель, печальная Мария превращались здесь в разъяренную тигрицу. Но и эту бурную сцену Уланова проводила с присущей ей красотой формы и женским обаянием».

Василий Макаров, которому удалось несколько раз посмотреть Галину Сергеевну в «Утраченных иллюзиях», размышлял о ее бальзаковской героине: «Многие моменты нельзя забыть. Спокойно и просто держится Корали в репетиционном зале. Она вдохновенно просветляется, внимая музыке Люсьена, безудержно, но мягко зарождается и нарастает ее искренняя влюбленность в самого Люсьена, естественно и непринужденно проявляется ее чувство в

переходе к танцу. После триумфа премьеры в ней больше счастья любящей женщины, чем тщеславия актрисы. Какой непосредственной радостью проникнут ее «вакхический» танец счастья, танец апофеоза любви с Люсьеном. А дальше — униженная Корали. Как эмоционально и музыкально «слоняется» она в тоске по Люсьену. Сколько благородства в рискованной сцене с Камюзом, которую так легко свести к семейному скандалу; но у Улановой пощечиной звучит брошенный ею стул. Какое трагическое звучание вариации, когда стенают руки покинутой Корали. Как трогателен ее «плачущий» танец с костюмом Сильфиды. Сколько обреченности в ее финальном уходе в небытие.

Танцевальная трудность «Утраченных иллюзий» заключается не в технической виртуозности, а в эмоциональном овладении рисунком партии, в правдивости и естественности танцевальных мест, в единстве исполнения пантомимы и танца, в органичности их взаимопереходов. И Уланова изумительно преодолевает эти трудности... Средствами классического балета, характером всех своих движений Уланова создает действительно танцевальный образ, она танцует в образе, и образ у нее нарастает в танце».

Содержательная, участливая «пушкинская» гармония была в ней и до, и после «Бахчисарайского фонтана». Поэтому Серж Лифарь приветствовал в ее лице «настоящую русскую балерину, такую, какой видел ее наш великий поэт Пушкин». Улановский талант заключал в себе и земное, и небесное — вполне по оксюмору поэта, у которого мадонна — «чистойшей прелести чистойший образец».

Премьера «Иллюзий» прилась на самое начало 1936 года, когда раскатисто гремели по всей стране слова Сталина: «Жить стало лучше, товарищи, жить стало веселее. А когда весело живется, работа

спорится. Если бы у нас жилось плохо, неприглядно, невесело, то никакого стахановского движения не было бы у нас».

Стахановское движение, зародившееся в сентябре 1935-го, развернулось не только на производстве, но и на культурном фронте, о чем напоминал появившийся тогда флаг с двойным портретом Ленина и Сталина и со словами «Искусство принадлежит народу», «Жить стало лучше, жить стало веселее!». А руководство этим народным достоянием вменялось Всесоюзному комитету по делам искусств, созданному постановлениями Политбюро ЦК ВКП(б) и Совета народных комиссаров от 17 января 1936 года. Теперь «все дела искусств» подчинялись верному ленинцу, безупречному коммунисту товарищу Керженцеву, знавшему толк в научной организации труда. Этот просвещенный государственный деятель преуспел на многих ответственных постах, поскольку умело держал руку на идеологическом пульсе. Создатели «Светлого ручья» и «Утраченных иллюзий» сразу почувствовали крепко отлаженную «руководящую роль партии».

Премьера «Светлого ручья» на музыку Дмитрия Шостаковича с огромным успехом прошла 4 апреля 1935 года в МАЛЕГОТе — Малом Ленинградском государственном оперном театре (бывшем Михайловском). Публика валила на спектакль, обеспечивая аншлаги. Но вот беда: танцовщики воплощали «не советские образы, а советские типажи». На «упущение» смотрели сквозь пальцы: в конце концов, сценическим площадкам Ленинграда позволялись эксперименты.

Ладно бы спектакль и дальше шел в МАЛЕГОТе — так нет же, 30 ноября его перенесли в Большой театр. Однако в Москве не забалуешь! Там сразу заметили аполитичную склонность постановщика Федора Лопухова к развитию «традиции Петипа», для которой

пантомима была всего лишь «вспомогательным средством». В течение трех действий зрителю предлагалось наслаждаться ткацким хороводом, потешным танцем доярки и тракториста, пляской кавказцев и кубанцев, колхозным карнавалом, где маршировали капуста, помидоры, лук... Прекрасно поставленные номера радовали трудящихся, забавляли интеллигенцию и резали глаз руководящим товарищам своим «мюзик-холльным планом». Поселянка оказывалась «балетной», каким-то неведомым путем попавшей в северокавказский колхоз, где, встретив бывшую подругу по хореографическому училищу, принималась выделывать сложнейшие па не хуже самой премьерши. Видимо, все эти «причуды» (именно так первоначально назывался балет) должны были олицетворять культурную «смычку» города и деревни.

В преамбуле к спектаклю Федор Лопухов и автор либретто Адриан Пиотровский полемизировали с драмбалетом: «Думать, что можно в поисках реализма заменить «условный» танец якобы бытоподобной, якобы реалистической пантомимой, — это значит идти на недопустимое обеднение балетного спектакля, это значит жертвовать поисками подлинно реалистического стиля в угоду его поверхностно понятого натурализма».

В Москве, всегда казавшейся жителям Северной столицы «большой деревней», заявить тему противопоставления «столичных артистов» «колхозной самодеятельности» было делом рискованным. Не случайно после постановки «Светлого ручья» в Большом театре партийные бонзы приняли решение о недопустимости экспериментов на «образцовой» сцене.

Когда через месяц Кировский театр выпустил постановку «Утраченных иллюзий», стало понятно, что «драматическая» и «танцевальная» концепции балета скрестили шпаги. Получилось удивительное пересечение двух параллельных хореографических

миров «Ручья» и «Иллюзий» в точке под названием «Сильфида». Сейчас, в период культурной безучастности и нигилистического хладнокровия, эти спектакли могут мирно сосуществовать в Большом театре; тогда же, в середине 1930-х, плеть соцреализма упорно пыталась перешибить обух старорежимного балета. Михаил Габович взвалил вину за идейную близорукость исключительно на либреттистов, ведь именно они вводили классику в действие балета, а потому и повинны в ее «оправдании»: в «Утраченных иллюзиях», «Трех толстяках», «Крепостной балерине», «Пламени Парижа» героиней спектаклей становилась профессиональная балерина, через которую протаскивался «эстетствующий формализм».

Шостакович упоминал одно из рабочих названий «Ручья» — «Две сильфиды»: подразумевалась не только встреча подруг-балерин на фоне «причудливых узоров убранных колхозных полей», а и номер Классического танцовщика, переодевшегося сильфидой и своими «полетными» движениями имитировавшего «романтическую грезу». Смешно и нелепо...

Совсем не то являла Уланова в «Утраченных иллюзиях». Она была актуальна в «круге благоуханном» старинного образа, правдива в условном мире хореографии. Ее танец наполнялся тонкой психологической игрой, никогда не изменяя балетной эстетике. Голубов-Потапов верно заметил, что Уланова «словно приобщает национальное к балетному, а балетное к общечеловеческому». Для этого необязательно крутить фуэте «среди золотистых пшеничных скирд» — достаточно отражать приемами своего искусства высокую правду натруженной русской души.

Шестого февраля 1936 года редакционная статья газеты «Правда» оборвала полемику Лопухова и Захарова: «Светлый ручей» был назван «балетной

фальшью», а его авторы, включая композитора, — «проворными и бесцеремонными людьми». Многие тогда бросились «вырывать из формалистическо-декадентских пут» создателей балета. Одного из них, Адриана Ивановича Пиотровского, «доспасались» до того, что в 1937 году подвели под расстрел «за диверсию».

Захаров тоже поспешил на передовую борьбы с «проявлением буржуазных влияний в музыкальном театре». Зря старался: пусть он не попал в число пострадавших, но и в победители не вышел. Ему тоже пришлось утратить свои «иллюзии».

«Проблема художественного творчества, проблема изолированности художника в буржуазном обществе — вот тема, которую хочет поднять этот балет, — писал Сергей Радлов. — Но нет такого гения пантомимной игры, который бы нашел способ жестами перебросить эти идеи через рампу. Поэтому все эти редакторы, журналисты и банкиры становятся малозначительным придатком в спектакле. Тут не поможет никакая изобретательность режиссера. Можно играть очень хорошо... или очень плохо... все равно сюжет из плана социального властно переливается в чисто лирический, любовный. Любовные радости или страдания балерины Корали, очень хорошо переданные Улановой, остаются главной, наиболее убедительной темой спектакля... Высшей точкой балета... становится танец отчаяния Корали с тремя друзьями Люсьена в конце второго акта».

Вновь только улановская Корали встретила единодушное признание. Товарищи же Захаров и Лопухов не оправдали доверия, оказанного им партией, а в их лице — всему балетному искусству: один не смог разоблачить буржуазные нравы, другой не справился с «построением народного, колхозного балета». Ладно, в «Иллюзиях» действие развивалось в Париже; но ведь в

«Ручье» сфальшивила родная тема, получился хореографический памфлет, дискредитирующий соцреализм.

«Товарищ Уланова» заявила:

«Под новым балетом я, всячески приветствуя современную тему, отнюдь не разумею лишь прямое «отображение сегодняшнего дня». Эта задача для нас актуальна, но вряд ли разрешима легко и просто — «в лоб». Новое в искусстве, а значит, и в балете, — это всё, что созвучно нашему миропониманию и нашим стремлениям, что помогает нашей борьбе и приближает наши великие победы. Поэтому нам так дороги и близки Пушкин, Бетховен, Шекспир, Леонардо да Винчи...»

Итак, Уланова — это классика. «Титул» обязывал ко многому — даже в быту.

В 1935 году Улановы переехали на проспект Дзержинского, 4, в квартиру 45. В октябре 1938-го Галя, уже без родителей, переехала в квартиру 39 того же дома, построенного в начале XX века. Он имеет солидный неоренессансный вид, который ему придают симметричные двухъярусные эркеры и облицованный гранитом фасад, украшенный беломраморными женскими фигурами в овальных медальонах, гирляндами, венками, масками, рогами изобилия. Два последних элемента декора вполне соответствовали статусу проживавших здесь людей — по большей части именитых: оперных певцов, народных артистов Ивана Ершова и Софьи Преображенской, Исаака Дунаевского. В 1937 году сюда переехала Агриппина Ваганова, а вскоре и Татьяна Вечеслова.

В комнате Улановой доминировали книги — прочитанные, перечитанные, ждущие своей очереди, просмотренные, изучаемые. Они приносили балерине знания, отдых, радость, наделяли мыслями, будоражили чувства. За стеклянной дверцей книжного шкафа виднелись тома энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона; на книжной полке соседствовали «Вопросы ленинизма» и «Моя жизнь в искусстве» Станиславского; на столе размещалась стопка книг о художниках из серии «Kunstler Monographien» Германа Кнакфуса; художественные альбомы и монографии о Репине, Серове, Левитане красовались на нижней полке у столика с лампой; на письменном столе лежали учебники. Повсюду — на тахте, на креслах, на тумбочке у кровати — виднелись раскрытые тома. В то время у Гали под рукой были «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Прощай, оружие!» Хемингуэя, «Витязь в тигровой шкуре» Руставели...

Уланова с ее работоспособностью, дисциплинированностью и собранностью служила ярким примером умелой организации труда. Она была сама себе «тайм-менеджером», причем очень успешным, и к двадцати шести годам достигла положения прима-балерины лучшего театра страны, вошла в худсовет и профком балетной труппы, являлась непременным участником шефских концертов, получила звание «ударник производства».

Каждое 8 марта Галине Сергеевне вручали грамоту, которой дирекция и общественность ГАТОБа отмечали ее как исключительную артистку и прекрасного художника хореографического искусства и выражали уверенность, что и в дальнейшем ее талант и социалистическое отношение к труду создадут еще много прекрасных образов.

Уланова придумала себе девиз: «Жить — как все, работать — лучше всех». Она принимала участие в

избирательных кампаниях в Ленинграде, о чем, например, свидетельствует удостоверение, выданное ей 15 ноября 1939 года президиумом Октябрьского районного совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов за подписью и. о. председателя Андрея Бубнова.

В 1936 году она мечтала получить значок «Ворошиловский стрелок», поэтому записалась на курсы стрельбы из боевой винтовки. Судя по сохранившейся мишени с датой «10 декабря 1937 года», рука у балерины была твердая: четыре попадания в «десятку» и одно — в «семерку». Товарищ Уланова успешно сдала нормы ПВХО и даже стала инструктором по этому комплексу^[16].

Словом, Галя увлеклась тем, что Немирович-Данченко называл «игрой с жизнью». Она, как и режиссер МХАТа, обладала «полным стопроцентным чувством идеологии» и советскую «ортодоксальность» пестовала в себе не без удовольствия, находя в этом волнующий импульс к творчеству. 6 сентября 1936 года советское правительство учредило высшее почетное звание «Народный артист СССР». В. И. Немирович-Данченко и еще 12 театральных деятелей удостоились этой поощрительной награды. Мечтала ли о подобном отличии Уланова?..

Внешний вид Галины тоже был в образцовом порядке. Она имела своего парикмахера, маникюршу, была клиенткой первого в стране трикотажного ателье дамской моды, открытого в 1933 году на Невском проспекте. Одеваться здесь считалось престижным. С легкой руки Михаила Зощенко заведение получило неофициальное название «Смерть мужьям» — видимо, не только из-за неотразимости принарядившихся дам, но и по причине цен на изящно-строгие костюмы советского «от кутюр».

В сдержанной — до жесткости — манере поведения Улановой, в глуховатом голосе, в деловитом рукопожатии мало что напоминало о ее нежных, лиричных героинях. Это засвидетельствовал Макаров:

«В автобус на ходу ловко вскакивает подтянутая, крепкая, широкоплечая девушка в строгом, английского покроя синем пальто, в темном берете, в желтых, на толстой каучуковой подметке полуботинках. Уверенные, широкие, мальчишески-грубоватые движения, неяркое, бледное лицо, чуть насупившийся взгляд...

Показывая кондуктору «карточку» (так в Ленинграде называют сезонные проездные билеты), она чуть распахнула пальто, и на левом ревере ее черного костюма показался значок «Ворошиловского стрелка».

Уланова говорила, что эти «карточки», выдаваемые солистам балета, давали право заходить в трамвай с передней площадки и стоять около вагоновожатого — таким образом удавалось беречь ноги в невообразимой толчее. «...Девяносто пять процентов проходящих женщин нагружены какою-нибудь тяжестью: жестянками от керосина, корзинами, кошелками, мешками. И чем старше женщина, тем тяжелее ее груз... В трамваях эти мешки и кульки — истинное народное бедствие», — писал К. И. Чуковский в 1932 году. За несколько лет ничего не изменилось.

Кстати сказать, укоренившееся представление, что Уланова принципиально уклонялась от общественной жизни, опрометчиво. Ольга Лепешинская без обиняков заявляла, что, не будучи членом партии, балерина «всегда откликалась на все просьбы актеров или руководства». Да и сама Галина Сергеевна считала:

«И никакую творческую работу нельзя себе представить без участия художника в общественной жизни, в жизни своего народа. Вникая в произведения других искусств и живя

общественной жизнью, наш балетный артист обогащает и вооружает себя для новых достижений в своем искусстве».

Ни одна из знаменитых танцовщиц не опубликовала столько статей, сколько числится в улановской библиографии. Ее подпись стоит под требованием улучшить жилищные условия, например, писателю Юрию Олеше и художнику Александру Тышлеру. Она охотно присоединилась к хлопотам по увековечению памяти танцовщицы Лины По, ослепшей после тяжелой болезни и ставшей интересным скульптором.

Ходила она и на собрания, и на политзанятия. Из однажды брошенной ею в сердцах фразы, что надо либо серьезно заниматься искусством, либо танцевать в правительственных концертах, не стоит делать обобщающих выводов. Мало ли какие слова могла позволить себе всемирно признанная балерина, уже отдавшая творческую дань круглым датам ВЛКСМ, ГПУ, МХАТа, съездам КПСС и ВЦСПС. В 1930—1950-х годах Уланова избиралась депутатом городских советов Ленинграда и Москвы.

Юбилеи и творческие вечера именитых советских деятелей искусства редко проходили без ее участия. О том, как ценилось присутствие балерины на подобных чествованиях, свидетельствует, к примеру, черновик послания ей народного художника СССР Константина Юона, составленный, очевидно, в октябре 1955 года, когда живописец отмечал восьмидесятилетие. Мучительный подбор слов выдает мальчишеское волнение лауреата Сталинской премии, академика, орденоносца:

«Ваше появление на моем празднике глубоко меня осчастливило и для меня незабываемо до конца моей жизни. Больше всего на свете я люблю музыку и танец. Сочетание этих двух бессловесных ценностей в Вашем

танце говорит о самом значимом на земле — о человеческом счастье...

Получить из Ваших рук цветы к моему юбилею было для меня счастливейшим мгновением моей жизни.

Примите мою самую большую признательность за Ваше внимание и доброту, за Ваше участие на моем незабываемом вечере.

Все это делает меня Вашим большим должником. Я хотел бы, чтобы у Вас осталась какая-нибудь память о моем празднике, в котором Вы приняли такое большое участие. Я надеюсь, что мы сообща найдем форму моей признательности Вам.

От всего сердца позвольте Вас обнять, поцеловать, пожелать Вам в жизни здоровья, счастья и благополучия.

Ваш всей душой».

Восьмой сезон 1935/36 года Галя открыла «Щелкунчиком». Всего она станцевала в двадцати четырех спектаклях. 18 января 1936 года Уланова выступила в специально возобновленной для нее «Жизели». Галина Сергеевна говорила:

«Изменчивость репертуара часто разлучает нас даже с самыми любимыми произведениями. Но мы знаем: наступит день — и они снова вернутся на сцену. Так было и с «Жизелью» — одним из самых милых моему сердцу балетов. Почти год я не танцевала заглавную партию балета Адана, но когда вернулась к ней, она показалась мне еще более содержательной, трогательной и одухотворенной. Так, встретившись вновь после долгой разлуки с близкой подругой, открываешь в ней новые лучшие свойства ее души».

Через несколько дней театровед Симон Дрейден откликнулся на спектакль статьей:

«Еще пять лет, — и театр будет отмечать столетие «Жизели»... «Будничное» возобновление стало большим театральным явлением. Именно на таких спектаклях ярче всего обнаруживаешь, какой, в сущности, замечательный артистический коллектив имеем мы в нашем балете и притом коллектив непрерывно растущий, приобретающий... всё новые и новые положительные качества.

Галина Уланова — Жизель. Это, пожалуй, один из самых обаятельных образов хореографического театра. С каким изумительным танцевальным мастерством, одухотворенностью, пластичностью рисует Уланова образ простодушной и жизнерадостной крестьянской девушки, вернее — девочки, обманутой вероломным возлюбленным.

Смотря сцену сумасшествия Жизели, зритель реально ощущает всю лихорадочную смену мыслей Жизели, в сознании которой беспорядочно проносятся обрывки воспоминаний о встречах с любимым. Трогателен диалог «духа» Жизели со своим возлюбленным, пришедшим на ее могилу. Казалось бы, «мистическая чепуха», бред, наивный, смешной для взрослого зрителя, — но Уланова вкладывает в эту сцену такую силу живого, глубокого чувства, такие реалистические краски, что зритель по-настоящему волнуется существом действия.

Восхищают легкость, воздушность, отточенность танца Улановой... Но — что особенно значительно — техника не ощущается как нечто самодовлеющее, танец является... основным средством построения живого сценического образа. Образ растет, развивается в ходе действия, в движении спектакля, в движении, в танце актера».

Уланова мудро отстранилась от стилизации рисунка партии Жизели «под Сильфиду». Связь этих двух хореографических произведений была внятной для танцовщиц эпохи романтизма. Улановой она виделась опосредованно. Обращение к фольклорным истокам роли погрузило ее в те омуты материала, где колдовское время спрятало русалочью тайну.

Селигерские заводы, куда Галя любила забираться в своей байдарке, будили в ней вдохновенную свободу. Она мечтала о Снегурочке, испарившейся от любовной страсти — так густой селигерский туман ранним утром утолял жажду Солнца. Она думала о красавицах-русалках, плетущих венки из цветов и качающихся на ветвях деревьев. Она размышляла о несчастных недолюбивших виллисах, которые белыми тенями бродят по миру. Недавно кто-то из селигерских гостей прочитал ей стихотворение Аполлона Майкова:

*Из ущелий черных
Вылетели тени —
Белые невесты:
Широко в полете
Веют их одежды,
Головы и тело
Дымкою покрыты,
Только обозначен
В них лучом румяным
Очерк лиц и груди.*

Могильным холодом веяло от улановского, казалось бы, сердечного танца, которым ее Жизель защищала от расправы Альберта. В угасшем сердце сохранилась лишь неисчерпанная любовь, которая и спасала ветреного графа.

Пляска жизни уступила место пляске смерти. Жизель подавала Альберту последнюю милостыню — движением руки поднимала с земли беспечного юношу, а затем каменеющими шагами уходила в небытие.

После Марии и Корали Уланова смогла подобрать к символическому образу Жизели реальный ключ. Она порвала с романтической экстравагантностью и устремилась в область экзистенциального. Восставшая из гроба сумасшедшая девушка свидетельствовала о грехе человеческой самонадеянности. Блаженная виллиса взывала к совести здесь, на земле, ибо оказавшись по ту сторону бытия, уже ничего нельзя изменить. Ценой собственной гибели улановская Жизель доказывала, что честность и искренность всегда вступают в фатальное противоречие с миропорядком. Так молодая артистка через переосмысление старого балета выходила на вечные темы и делала это очень смело, не боясь «неправильностью» своего замысла разрушить хореографическую традицию. Уланова писала:

«Жизель во втором акте полна глубокой неизбывной печали. Она знает высшие тайны и истины, она сама доброта и мудрость, она находится в горней вышине и оттуда из вечности тянутся к земле ее нерасцветшая любовь к юноше и мудрое прощение ему... Тихой грусти, раскаяния и прощения полон их дуэт. Виллисы лишаются своей власти и с первыми лучами солнца исчезают. Жизель теряет силы. Перед Альбертом падает белый цветок, последнее прощание ее любящей души. Видение Жизели тает, но навсегда она останется живой в сердце Альберта».

Творчество Улановой стало, пожалуй, парадоксальной кульминацией ленинского замысла о замене церкви театром: оно позволило зрителям сохранить в себе «внутреннюю церковь». Но осознать это во всей полноте можно, только взглянув на искусство балерины глазами ее современников.

Шестого марта 1936 года Уланова и Сергеев танцевали «Жизель» в Большом театре. Москва уже полюбила балерину и ждала ее выступления. Гастроль анонсировали развернутые газетные статьи, где балерину называли талантливейшей, пленительной, обаятельнейшей. В одной публикации отдавалось должное «чуткой музыкальности, исключительной пластичности и неповторимой напевности линий» артистки, но в первую очередь подчеркивалось ее блестящее техническое мастерство.

Во время спектакля в Большом театре Галина Сергеевна получила незначительную травму. На этом ее злоключения не закончились. Вскоре, танцуя «Спящую красавицу», балерина серьезно подвернула ногу.

«Про Уланову знаю, что она снова слегла, после того как встала. Она повредила себе сумку сустава большого пальца левой ноги; оказывается, очень серьезно», — писала Л. Д. Блок 27 апреля 1936 года.

Сразу после окончания сезона Галя вместе с Вечесловой уехала на лечение в Ессентуки, в санаторий № 1 Всесоюзного объединения курортов. 13 июня 1936 года она сообщила Макарову:

«Доехала благополучно. Санаторий хороший, но пока живу в комнате у врача санаторного, перееду 16-го числа. Мест не было, когда мы приехали. Здоровье без перемен. Только приняла две грязевые ванны. Лечиться

ходить близко. Настроение неважное. Погода очень плохая, всё время идут дожди...

17-го в Ессентуках будет концерт Гельцер, мы обязательно пойдем посмотреть старушку. Она всё еще не может успокоиться. Напишу Вам об этом выступлении.

Чернил нет, простите, что пишу карандашом. Сегодня будем слушать по радио «Фонтан» из Москвы, что будет занятно, мне не приходилось слушать раньше.

В общем, очень строго и хочется скорей кончить это лечение грязью и питье воды и ехать отдыхать как все нормальные люди».

Из-за травмы в сезон 1936/37 года Галя входила постепенно. Только 4 августа она начала заниматься на Селигере. 10 октября Макаров получил от нее письмецо:

«Многоуважаемый Василий Васильевич, очень тороплюсь, бегу на «Утраченные». Ноге лучше, только что начала заниматься, танцевать в спектакле не буду. Первый спектакль будет, конечно, «Лебединое» в октябре. В Москву буду приезжать и танцевать один-два спектакля, тоже с октября. Чувствую себя хорошо, всё же ноге немного больно, думаю, что с занятиями разойдется. Привет Москве.

Ваша Г. Уланова».

Осчастливленный Макаров схватился за перо: «Как Ваша нога? «Спящая» действительно становится для Вас фатальной. Надеюсь, всё зажило, Вы аккуратно [ходите] в класс и репетируете, репетируете и... и... и... у Вас нет времени, чтоб черкнуть мне письмишко?»

Надеюсь, что всё же выкроите Вы немножко минуток, чтоб написать мне, как Ваше здоровье, как нога, как обжились Вы в новой квартире (!!). Какая роскошь! Какой Ваш ближайший репертуар, что сейчас готовят нового, как дела в театре, как Мария Федоровна и Сергей Николаевич, как успехи, как наш полк. Ну, напишите, пожалуйста...»

О девятом сезоне Улановой можно сказать определенно: он прошел без премьер, если не считать участия в новой редакции «Пламени Парижа». После горемычного «Светлого ручья» всех словно парализовал страх споткнуться о генеральную линию партии и неверно отобразить «дух эпохи».

Центр тяжести выступлений Улановой постепенно смещался в сторону московской сцены. Если в родном Кировском театре она приняла участие в двадцати трех спектаклях, то в Большом театре пять раз исполнила Марию в «Бахчисарайском фонтане», два раза Одетту-Одиллию в «Лебедином» и 16 мая 1937 года танцевала премьеру этого балета в новой редакции Асафа Мессерера и Евгении Долинской. Кроме того, Уланова выступила на правительственном концерте для членов VIII Всесоюзного съезда Советов, состоявшегося в Москве 25 ноября — 5 декабря 1936 года для утверждения новой конституции. Она была занята также в «Бахчисарайском фонтане», который шел с аншлагом четыре раза подряд в московском Зеленом театре. Не случайно Макаров интересовался в письме: «Наконец наступил сентябрь — очевидно, прояснились перспективы Вашей работы — останетесь ли в Ленинграде, будете ли в Москве?»

«Улановский полк»

Популярность Улановой росла. К ней тянулись самые известные люди Северной столицы. В доме у Тиме и Качалова она уже была своим человеком. Манизеры ввели ее в круг художников, покорявших талантом, обаянием, искрометным и глубоким умом. В их компании Галина проводила чудесные вечера.

Скульптор Игорь Крестовский, сын известного беллетриста, автора «Петербургских трущоб», в 1939 году изобразил Уланову на многофигурном фризе первого в СССР трехзального кинотеатра «Москва». Георгий Верейский написал ее портрет, Михаил Аникушин изваял бюст. В 1965 году, через 30 лет после знакомства с Галиной Сергеевной, Владимир Стрекалов-Оболенский выступил составителем альбома «Советский балет в творчестве Янсон-Манизер», где была представлена «уникальная панорама советского балета во главе с легендарной Улановой».

Василий Шухаев, оформивший в Кировском театре балет «Тщетная предосторожность», до конца дней своих не мог забыть, как весной 1937 года, сразу после премьеры спектакля, он вместе с Улановой отправился встречать восход солнца над Невой. «Это был восторг...» — только и мог выговорить мастер.

Галя, оказываясь за одним столом с известными артистами, упивалась их рассказами, «в буднях великих строек» звучавшими эхом заповедного «мира искусства».

Евгений Шварц не был балетным завсегдатаем, но обязательно смотрел улановские выступления, говоря, что боится пропустить ее пластические «находки», актерские удачи.

Замечательный акварелист Никаз Подберезский из-за своего огромного роста не помещался в обычном ряду партера Кировского театра, однако отказать себе в удовольствии любоваться своим кумиром не мог. Приходя «на Уланову», он получал специальное кресло.

Поклонником Галины Сергеевны был и Михаил Зощенко. Правда, поклонение это распространялось исключительно на ее балеринскую ипостась. В этом он признавался Мариэтте Шагинян, когда писал о Шостаковиче: «Мне было с ним так же трудно, как с Улановой. Мое солнце не светило для них. Не приближение, а «отталкивание» происходило. И это было удивительно и для меня и для них».

Вениамин Каверин, прочитав это письмо, задумался о «типах отношений»: «Это не значит, что между Шостаковичем и Улановой было хотя бы малейшее сходство, но «токи» Зощенко в обоих случаях были сходными. И сопоставление этих трех великих людей по своей остроте представляет собой еще никем не разгаданную теорему. Если искусство Шостаковича — катастрофа, конфликт самоотрицания, то в Улановой чувствуется железная воля, которая властно отменяет все попытки нарушить гармонию ее искусства. Не знаю, стремился ли Шостакович познать себя, как это всю жизнь делал Зощенко, и удалось ли ему это. Между тем самопознание было как бы самой природой заложено в Улановой, недаром она, быть может, первая в мире доказала, что в танце главное — голова, а потом уже ноги. Она легко добралась до простоты, которую так долго искал Пастернак. Той характерной простоты для прозы Зощенко, которая с разительной ясностью противоречила его доброй, смелой, щедрой, тонкой, раздираемой необъяснимой мукой душе. Мукой, от которой он годами пытался избавиться и причину которой он тщетно искал».

Как и во времена оны, обожатели балетных артистов яростно соперничали в длительности оваций своему кумиру, в количестве букетов и вызовов на бис.

К 1936 году сформировалась группа поклонников, называвшая себя «наш улановский полк». Ее

«маршалом» был Николай Николаевич Качалов — вождь селигерского отдыха, хозяин дачи в Детском Селе, где балерина часто проводила свободные дни.

«Полковником» «улановцев» являлся его полный тезка, коренной петербуржец профессор Костромитин. Ему еще не исполнилось сорока лет, а он уже являлся основоположником научной школы электрификации железных дорог, участником реализации плана ГОЭЛРО на транспорте и основателем кафедры электроснабжения в Ленинградском институте инженеров железнодорожного транспорта. Он прекрасно играл на рояле, часто посещал филармонию. Костромитин любил в творчестве всё «передовое», но всепоглощающую страсть испытывал к поэзии Маяковского и к танцу Улановой. Интересом к творчеству балерины он заразил и своего ученика В. И. Голубова-Потапова. В театре представлялся как «шеф клаки» и на этой ниве действовал вполне профессионально. Когда после спектакля начинали затихать аплодисменты и вот-вот по свистку должен был окончательно опуститься занавес, из первого ряда раздавались громовые рукоплескания — Костромитин в последний раз салютовал в честь своего обожаемого «предмета». Уланова относилась к нему по-дружески, брала с собой на все гастроли. Верный почитатель не пропустил ни одного ее спектакля не только в Ленинграде, но и в Москве.

В «улановском полку» был и свой «морской волк» — Владимир Людвигович Сурвилло, инженер-механик, профессор и капитан 1-го ранга, 38 лет отдавший Балтийскому флоту. Его коренастая фигура в морской форме виднелась почти на каждом спектакле балерины. Седовласый кораблестроитель с неизменно строгим выражением лица после каждого улановского спектакля съедал коробку шоколадных конфет — видимо, так сублимировались его чувства и гасилось

слишком сильное волнение. С Улановой он был знаком, но не близко.

Доктор физико-математических наук Иван Афанасьевич Кибель в свои 30 лет уже являлся основоположником научной школы в метеорологии. (В 1941 году методика Кибеля легла в основу расчетов давления на лед при прокладке Дороги жизни по Ладожскому озеру.) Молодой ученый не пропускал ни одного выступления Улановой. Изредка ему удавалось побывать на ее гастролях в Москве. Этот неказистый, маленький и очень скромный человек не скрывал своего восхищения балериной. Летом он на день-два появлялся на Селигере. Галина Сергеевна не раз брала Ивана Афанасьевича в кавалеры, когда ходила в театр или в гости.

К «улановцам» примыкал Александр Семенович Стрелков, археолог, искусствовед, сотрудник Эрмитажа и Академии истории материальной культуры. Импозантный ученый — высокий, с гордой осанкой — часто появлялся на спектаклях Улановой и в Ленинграде, и в Москве, куда постоянно приезжал читать популярные лекции. Он так и не познакомился с балериной, что не помешало ему быть стойким солдатом «улановского полка».

В Москве «улановцев» представлял лучший московский красильщик тканей Василий Стригунов. В Ленинград он не ездил, а вот в столице присутствовал на всех Галиных спектаклях, неизменно одетый в серый костюм. У него не было правой руки, поэтому он аплодировал, ударяя левой ладонью себя по ноге.

«Младшим командиром» «улановского полка» «служил» московский искусствовед и переводчик, руководитель историко-теоретического факультета Академии архитектуры, профессор Александр Георгиевич Габричевский. В 1936 году он вернулся из ссылки и вскоре увидел Галю в ролях Марии, Корали,

Дианы. Этот глубочайший знаток западного искусства, литературы и философии был автором трудов о художниках итальянского Возрождения Якопо Тинторетто и Андреа Мантенья, поднимавших проблему «синтеза противоположностей». Вероятно, именно этим привлекла его Уланова, которую художник Николай Бенуа называл «Рафаэлем с душой Микеланджело». Балерина стала для Габричевского доказательством правомочности его «новой науки об искусстве», основанной на «феноменологии художественного предмета как особой формы бытия».

Существовала одна ниточка судьбы, связывающая Габричевского и Уланову: Максимилиан Волошин и Коктебель. Александр Георгиевич был членом «коктебельского братства», в 1932 году похоронил Волошина, а через 36 лет и сам был упокоен на коктебельском кладбище.

«Личным адъютантом» Гали можно назвать Андрея Григорьевича Чернова — личность уникальную, из тех, кто, активно участвуя в истории, сознательно остается в тени. К «улановскому полку» его причисляли условно, ибо к «Галине Сергеевне» он находился ближе, нежели к «Улановой». Несмотря на молодость, Чернов был ловким деловым человеком из категории «управделами»: владел редким умением звонить нужным людям, имел знакомства во всех канцеляриях и знал, как провести документ в обход «среднего звена» чиновников, спускающего на тормозах интересные идеи и проекты.

Во время революции Андрей попался на глаза самому Ильичу. Все Ульяновы приняли участие в судьбемышленного мальчика, обласкали его и определили на учебу. Какое образование получил Чернов, не знал никто, однако ему невозможно было отказать в запасе знаний. Лучше всего он умел считать, просчитывать и рассчитывать, к наукам питал безграничное уважение,

был тих и незаметен — словом, человек, полезный любой власти. Какое-то время Чернов работал в аппарате Кремля, потом переходил из одного советского учреждения в другое и наконец прочно обосновался в Академии наук СССР, став незаменимым помощником ее президента В. Л. Комарова в хозяйственных делах. Андрей Григорьевич обладал огромными связями — к примеру, мог запросто позвонить заведующему секретариатом Сталина А. Н. Поскребышеву (кстати, большому любителю театра). Неудивительно, что Чернов принимал активное участие в организации московских спектаклей Улановой и администрировал ее московский быт.

В «улановскую партию» входил еще литератор и критик Василий Васильевич Макаров, оставивший в своем дневнике бесценные свидетельства жизни балерины с 1 марта 1934 года по 20 октября 1937-го.

«Василий Васильевич Макаров, журналист, работник журналов по театру и искусству, «ленинградский балетоман из Москвы», балетный коллекционер, обладатель одного из лучших собраний балетных фотографий. 34-х лет, холост. Угловатый, близорукий неказистый человек в синем костюме и в очках, смотрящий в бинокль даже из первого ряда и последним прекращающий свои меланхоличные по частоте аплодисменты. Полумосквич-полуленинградец, он бывает почти на всех спектаклях Улановой, будь то в Москве или Ленинграде. С Галиной Сергеевной знаком, но далеко», — написал он о себе в 1938 году.

Увидев Галю в Ленинграде в феврале 1934 года, Макаров сразу же захотел написать для нее «какой-нибудь лирический русский (не а-ля русс, а русский) балет, реалистический, на тему какого-нибудь большого писателя, из жизни XIX века России. Может

быть, даже из крепостной жизни (Улановой можно дать русскую крестьянку без пейзажности)».

Прошел год, и после дебюта Улановой в Большом театре он не мог уснуть, повторяя, как заклинание: «Хочется писать об Улановой... Очень хочется писать об Улановой... Буду писать об Улановой...»

А еще через несколько месяцев, 30 сентября 1935 года, Василий Васильевич метался в любовной горячке:

«Мне 33 года. Я дважды женат, в общей сложности 15 лет. Восемнадцать лет я увлекаюсь балетом — балетоман со стажем.

И вот... Дня не проходит, чтоб я не вспоминал, не думал, не мечтал о ней.

Когда передо мной Галина Сергеевна, я становлюсь слеп, глух и нем. Скован и связан. Не нахожу слов, не нахожу места, некуда себя девать. Мечтаю о ее взгляде. Гляжу — и не вижу. Так много хочется, надо сказать. Несу несвязную чушь. Глаза ловят каждый жест, слово каждое ловит слух, но впустую всё это — память бездействует, замирает, не воспринимает ничто.

Когда я вижу Уланову — я сам не свой, не чувствую себя. Смятение чувств, волнение охватывает, пронизывает всего меня. Распрямляются плечи, поднимается, расширяется грудь, глубже и чаще дыхание, громко бьется сердце в груди, корпус подается вперед. Впиваются руки в бинокль, глаз с нее нельзя свести, не в силе от всего, жадно, неотрывно впитываешь каждый ее жест, движение, па. Стоит ей только появиться на сцене, стоит только мне увидеть ее, такую милую, дорогую, родную мою, всю душу мою просвещающую, всё существо мое захватывающую, — как сразу, тотчас иначе начинает жить всё мое существо, весь организм мой, быстрее становится и горячее кровь, как будто какой-то живительный, радостный и благодатный, умиротворенный ток непорочной, чистой, задушевной ласки проходит по

всем жилам и венам моего тела. Смотришь, смотришь, неотрывно смотришь за ней, всем существом своим «подпеваешь» вторичным движением творимой ею дивной поэме (симфонии).

Мне беспредельно, томительно хочется перенестись к ней, высоко-высоко вознести ее вверх на руках, обнять, крепко прижать к своей груди, обеими руками не взять — прикоснуться к ее голове, гладить нежные белокурые волосы, неотрывно смотреть в глубину ее очей, целовать ее дивные пальцы, руки, плечи, глаза и рот.

Я люблю ее».

Чтобы приблизиться к своему кумиру, неугомонный критик придумал «безумный» проект, о котором написал Галине Сергеевне в феврале 1936 года. Безоговорочно считая Уланову «величайшей и непревзойденной балериной современности», он решил организовать в Москве ее выступление — но не обычный концерт из отдельных номеров, показанных на голой эстраде, а творческий вечер с отрывками из балетов на театральной сцене, например в Камерном или Вахтанговском театре. Чтобы «легче и дешевле получить помещение», он предлагал начать представление под выходной день — в 23.30, наметив труппу из восьми «душ», включая саму Уланову.

«Мне хочется, чтобы такой огромный талант, как Ваш, знало как можно больше народу, чтоб Ваше имя гремело побольше, — сообщал Макаров своему кумиру. — Я — «болельщик», «балетоман», назовите меня как хотите. Мне просто больно, меня злит, когда повсюду, на каждой тумбе, захлебывается Н. Д. Волков, перевозит М. Т. Семенову (прекрасную балерину, которую я очень уважаю, но которая, по-моему, не выдерживает никакого сравнения с Улановой). Меня злит и возмущает, когда я представляю себе человека, через 100 лет роющегося в связках газет и журналов и

повсюду натыкающегося на дифирамбы не тем, кто их заслужил». К «искреннему привету» он прибавил «лишенную мелочной доли вещественности» просьбу о встрече.

План так и остался на бумаге. Однако эта затея позволила Василию Васильевичу войти в улановский дом, где он стал своим человеком. 10 декабря 1938 года Галина Сергеевна писала:

«Милый Василий Васильевич!

Вы меня простите, что так долго не смогла написать Вам. Сейчас я свободна, потому что лежу дома со стертой ногой, которую стерла на «Спящей». 16-го танцевать не буду. Очень грустно быть привязанной к кровати и ставить всякие компрессы и примочки, мне хотелось танцевать эту «чертовку», но после больших колебаний и уговоров доктора мне всё же пришлось уступить. Приезжайте, посмотрите мою новую квартиру, очень симпатично, у меня две комнаты, можете остановиться... Да, вообще, Вы совсем забыли наш Ленинград, и письмо я от Вас получила только одно. Конечно, моя переписка может отбить всякую охоту писать, но всё же я — ленинградка, а таких Вы уважите.

Привет.

Г. Уланова».

Век Макарова был короток — 44 года. Самым ярким, ослепительным, чудесным и мучительным оказался «улановский» период его жизни.

Десятый сезон

Премьера новой редакции «Раймонды» состоялась весной 1938 года, и Галя станцевала главную партию. Но еще в конце 1937-го, во время репетиций, она сыграла немаловажную роль в другом представлении — отставке Вагановой с поста художественного руководителя балета Кировского театра.

Феноменального таланта Агриппины Яковлевны хватало на постоянный контроль над своими ученицами. Далеко не всем это нравилось. Она говорила об изменении со временем фигуры балерины, о необходимости интенсивной борьбы с физическими недостатками, «преодоленными в детстве и возрождающимися вместе с возрастной деформацией», но упускала из виду изменения в характерах подопечных. Словом, педагог воспитывала у своих «девочек» такой нрав, что стоило только им войти в пору артистического расцвета, как конфликт не заставил себя ждать.

У Гали претензий накопилось, пожалуй, больше, чем у других воспитанниц Вагановой: та не дала ей роль Эсмеральды, а в партии Дианы она смогла отличиться лишь внешней прелестью — зрители не получали того наслаждения от ее танца, которого ожидали после постановок Захарова.

Ростислав Владимирович не скрывал своего отношения к Агриппине Яковлевне и во время «чистки» академических театров ловко ввел в творческую дискуссию идеологическую подоплеку, выступив с заявлением, что, дескать, она не может быть художественным руководителем из-за чуждого мировоззрения и отсутствия интереса к современным театральным течениям.

Сама Ваганова тоже подливала масло в огонь. Во время первой Декады ленинградских театров на банкете в «Метрополе», изрядно подвыпив, кричала своим ученицам: «Поди-ка сюда!», в другой раз пьяная

танцевала на столе. Те, кто знал ее «в молодости», разводили руками: «Теперь Груша стала потише». Появился некий «обвинитель», говоривший о фотографии, где она в непотребном виде сидит на коленях у офицера и распевает: «Тру-ля-ля» (потом выяснилось, что это — пациент сумасшедшего дома). Кто-то распускал сплетни, будто сохранились материалы о дореволюционном прошлом народной артистки РСФСР Вагановой, но до поры их держат под спудом.

Нарыв прорвался на собраниях балетной труппы 7 и 9 декабря 1937 года, когда артисты открыто высказали свои претензии к худруку, назвали ее «тормозом в работе», осудили за презрение к комсомолу и равнодушие к словам товарища Сталина о чутком отношении к людям. Директор ГАТОБа Асланов заявил о необходимости лечить «наш театральный организм» не примочками, а методом «хирургического вмешательства». Итог подвела Уланова: «Я считаю, что нужен новый человек для нашего художественного руководства, который бы творчески руководил нашим балетом».

А ведь незадолго до этого она вместе с Вечесловой посвятила «классу Вагановой» статью, приуроченную к сорокалетию творческой деятельности «лучшего педагога нашей страны». Правда, авторы не обошлись без двусмысленностей: были упомянуты и строгая дисциплина на занятиях у Агриппины Яковлевны, о которых «говорит вся школа»; и то, что она «из-за чрезвычайной загруженности» дает уроки только избранным артисткам; и ее «неуклонное совершенствование» исключительно в области педагогики:

«Наблюдая за Агриппиной Яковлевной... мы поражаемся ее яркой фантазии, ее смелости задавать комбинации, которые тридцать-сорок лет тому назад и

не снились первоклассным педагогам балета. Наши артистки проделывают без видимого напряжения такие *pas*, в частности прыжки, которые трудны солистам-мужчинам... От души приветствуя Агриппину Яковлевну, мы высказываем сожаление, что она не имеет возможности дать нам побольше часов своего замечательного преподавания. То же самое и в отношении репетиционной работы: несмотря на то, что все мы достаточно опытные и знаем свое дело, нам часто не хватает на каждодневных репетициях глаза и руководства этого исключительного педагога».

Ранее от шельмования Ваганову спасал ее покровитель, народный комиссар просвещения РСФСР А. С. Бубнов, но в октябре 1937 года он был арестован. Надежда была еще на преданную ученицу Марину Семенову, однако и у той возникли серьезные проблемы: в апреле она съехала с квартиры Л. М. Карахана на Никитской на свою жилплощадь в Брюсовом переулке. Ходили слухи, будто Семенова выходит замуж за танцовщика Большого театра Владимира Голубина, с которым у нее давнишний роман: «И это при живой жене, беременной вторым ребенком!» А в мае Карахана арестовали. Марина боялась выходить из квартиры, и о помощи любимому педагогу не могло быть и речи. Эти обстоятельства развязали руки балетному коллективу ГАТОБа. Однако партия и правительство понимали, что, хотя незаменимых в Стране Советов нет, всё же и «заменимыми» разбрасываться не стоит. Ваганову решили с почетом «перебросить» на преподавательское поприще, где ей не было равных. Художественным руководителем балетной труппы стал Леонид Лавровский.

Свой десятый сезон 1937/38 года Уланова провела очень интенсивно. Например, с 1 по 24 сентября у

балерины было 20 концертов и спектаклей, с 1 по 16 ноября она участвовала в массе представлений, так что даже похудела на четыре килограмма. 22 марта Галина выступила в премьерной «Раймонде». При этом она не переставала жаловаться на «скуку и безрепертуарность» в театре, «пустоту» концертов, «творения без действительности». «Мне осталось танцевать еще пять лет», — говорила Уланова без тени лукавства. Свои спектакли в Москве она называла «отдушиной» и 23 февраля 1937 года писала Макарову:

«Не приехала я потому, что все разговоры о контракте и его подписании в Москве очень просты, а у нас это почему-то осложняется и нужно выжидать, когда всё утрясется и мне разрешат работать в Москве. Вообще получилась страшная нелепость. Подождем, увидим».

Ее манила та «новая Москва», которую метко, проникновенно, стильно изобразил на своем полотне Юрий Пименов в 1937 году. Гале казалось, будто она сама мчится с ветерком по первомайской, омытой теплым ливнем, гордой советским благосостоянием красавице-столице, проезжает площадь Свердлова, где в сквере у Большого театра благоухает сирень. Ее завораживала та Москва, где играли мхатовцы, вахтанговцы, таировцы. Ее интриговала та Москва, где проходили «незабываемые встречи» Сталина и членов правительства с женщинами-общественницами — как на картине Василия Ефанова, ставшей художественным «хитом» 1937-го.

Все вокруг говорили о красоте «нашей» женщины и о красоте родной природы, подразумевая не абстрактную, безличную красоту, а свежую, здоровую, цветущую, полнокровную социалистическую красоту,

«освещенную новым солнцем», в лучах которого расцвел культ молодого, натренированного тела спортсмена, рабочего, воина... и, конечно же, танцовщицы. На фоне физического уничтожения политического врага особое значение для советской власти приобрела «планомерная биополитика», иначе говоря — «контроль над телами».

К 1938 году имя Улановой стало почти нарицательным. Писательница Лидия Гинзбург вспоминала «самодовольно-начальственно-либеральный» анекдот о некоем подхалиме, который при обсуждении «Краткого курса истории ВКП(б)» заявил, что «Уланова стала лучше танцевать после того, как проработала две главы курса». Нормой «правильного» поведения считались «большевистская прямота», упражнения в критике и самокритике. «Долой взаимную амнистию!» — гласила повестка дня. Галя варилась в этом соку, определив его вкус одной фразой: «Это была моя молодость. И то, что это было страшное время, мы узнали потом». Прав музыкант Михаил Коллонтай, сказавший о сталинской эпохе: «Мы совсем не так ее воспринимаем, как участники событий, идеологизированы-то мы, а не они».

В таком «актуальном» обрамлении создавалась новая «Раймонда». Это было не просто редактирование старого материала. Главные герои балета поменялись местами: сарацин Абде-рахман стал положительным, а крестоносец Коломан — отрицательным. Раймонда предпочла благородного восточного повелителя жестокосердному европейскому рыцарю. Деспот выдвинулся в авангард действия, для чего Василию Вайнонену и Юрию Слонимскому пришлось полностью переписать сценарий со ссылкой на романы Вальтера Скотта, а Борису Асафьеву и Максимилиану Штейнбергу — перетрясти всю партитуру Глазунова. Валентина Ходасевич сделала монументально-суровое

декоративное оформление в духе средневековых легенд, обрушив пестроту и яркость на костюмы.

Первоначальное либретто, сочиненное писательницей Лидией Пашковой, являлось слабым звеном «Раймонды». Однажды Глазунов спросил Петипа: «Скажите, вы помните сюжет «Раймонды»? В чем там дело?» Балетмейстер ответил: «Конечно...» Потом подумал и признался: «Нет, не могу вспомнить. А вы?» — «Я тоже». Новый спектакль стремился к динамично-осмысленному действию с яркой хореографией. Соллертинский считал, что Вайнонен «дал возможность ведущим хореографическим актерам и прежде всего Галине Улановой по-новому раскрыть свое богатейшее мастерство, расширить свой артистический диапазон». От Петипа в партии Раймонды остались две вариации из первого акта, сцены сна и классическое «венгерское па» из третьего акта; всё остальное балетмейстер поставил заново, дав исполнительнице простор для создания образа.

Уланова еще раз убедилась, что ее творческий мир несовместим с вайноненским. В сугубо танцевальной партии Раймонды она искала драматические свойства, пыталась нащупать в хореографических элементах внутреннее содержание, сущность роли, без которых ей не удавалось полностью подчинить себе техническую сторону танцев. «Она читала Вальтер Скотта, романы о средневековых рыцарях, говорила с авторами либретто, спорила с постановщиком, консультировалась со знатоками, пока, наконец, нащупала, почувствовала существо образа. Но даже на последних репетициях балета приходилось искать какие-то детали, последние штрихи, чтобы оправдать те или иные движения и танцы», — свидетельствовал Семен Розенфельд в 1938 году.

После премьеры стало очевидно, что Раймонда Улановой оказалась достойна симфонической музыки

Глазунова и стала в один ряд с ее Одеттой и Жизелью, хотя и представляла собой новый характер. Николай Волков любовь Раймонды не к рыцарю, а к мавру воспринял как «одну из вариаций на тему Отелло и Дездемоны, как этюд о первых счастливых днях венецианского воина и златокудрой патрицианки»: «Уланова в этом шекспировском фрагменте преображается. Уже не сломанная лилия, не умирающий лебедь, а женщина, охваченная земной страстью. Это — голос крови... «в крови горит огонь желанья» Пушкина. И здесь вдруг открывается новая грань Улановой, новая ступень крутой лестницы «странностей любви».

Она продемонстрировала блестящую танцевальную технику, которой в то время владели не более четырех балерин, обогатила ее содержательной выразительностью драматического мастерства и вывела «голубую» роль в зачарованное пространство романтических баллад Жуковского и таинственных песен Оссиана. А там уже рукой подать до Джульетты...

Во второй половине 1930-х годов Касьян Голейзовский назвал Уланову «великим революционером в классическом балете». Причем она сумела, ничего не разрушив, критически освоить художественное наследие. Оригинальным творческим методом ей удалось видоизменить сам подход к, казалось бы, канонизированному техническому мастерству, подняв его над формальностью.

После премьеры «Раймонды» Иван Соллертинский писал: «Воплощение центрального образа балета — блестящая победа балерины Галины Улановой. Не говорю уже о безукоризненном и, как всегда, глубоко одухотворенном исполнении танцев, в частности — замечательной вариации из «Сна»... Раймонда Улановой обогащает репертуар артистки в драматическом отношении: от образов трепетно-лирических,

обезволенных, элегических, обреченных (вроде Марии из «Бахчисарайского фонтана») в данном спектакле артистка переходит к созданию драматической роли иного, большего и действенного масштаба. В творческом пути замечательной балерины это — новый сдвиг».

О «новых горизонтах», открывшихся Галиному искусству, говорил и Юрий Слонимский: «Ни тени грусти, ни намека на безнадежность, ни ноты отчаяния в движениях Улановой— Раймонды!.. Лирическая природа ее таланта обогащается и расширяется».

Любовь Блок заявляла, что Дудинская, танцевавшая во втором составе, опять, как и в «Утраченных иллюзиях», противопоставлялась зрителями Улановой в качестве... «победителя в соревновании», ведь ее положительные качества лежали «на пути правильного разрешения проблемы *игры* в балетном спектакле» при помощи «простейшего, продуманного и умелого движения». В отношении Улановой Любовь Дмитриевна была категорична: «В первом составе Уланова и Сергеев (исполнитель роли Коломана. — *О. К.*) ищут «реального» истолкования своих персонажей, придавая им домашний, «комнатный» облик, стараясь приблизить их к человеку XX века. Уланова, как и во всех своих ролях, прибегает к мельчанию жеста, к маленьким домашним ужимочкам, нарочито избегает всякий намек на стиль изображенной эпохи, всякую оттанцованность жеста. Напротив, и чисто классический танец старается Уланова так же опростить обыденностью, смельчить, сделать домашним и уютным. Каковы результаты такого подхода к жесту и танцу? Прежде всего, далеко не всегда *понятно* сценическое задание, которое выполняет Уланова в данный момент. Она боится выразительного, не житейского театрального жеста, заменяет его мелкой домашней ужимкой, часто остающейся непонятной».

В целом Блок сетовала на «необработанные и некультивированные» вкусы и требования, распространенные в балетной труппе Кировского театра, намекая, конечно, на Уланову: «...всё смелое, весь широкий размах, все индивидуальные поиски сценического жеста почитаются за «ломание», а одобрением пользуется мелкая, будничная, робкая, неотчетливая манера, которая и слывет за единственно приемлемую «естественную» игру. Что об эти вкусы порой разбиваются наилучшие стремления балетмейстеров, показал нам выразительный пример двух составов «Раймонды».

И всё же большинство критиков пришли в восторг от «возрастающей танцевальности» Улановой и объявили ее «победителем в соревновании». Сама балерина была категорична: «Я напрасно выступила в новой редакции «Раймонды» Вайнонена 1938 года — мне не хватало внешних данных».

Сезон Уланова закончила празднованием десятилетия творческой деятельности. Судя по всему, 16 мая, когда шел «Бахчисарайский фонтан», никто и не думал о специальном празднестве. Однако на «славную юбиляршу» обрушилась лавина поздравлений, и потому руководство театра после очередного «Фонтана» 31 мая устроило ей и Вечесловой «исключительно теплое» чествование.

«Цветами были завалены уборные артисток и режиссерская комната при сцене и сама сцена, — констатировала газета «За советское искусство». — Вступительной речью открыла торжественное заседание тов. Шмырова... Множество подарков было поднесено юбиляршам, но больше всего растрогало их скромное внимание зрителей. С прочувствованной надписью зрители поднесли Галине Улановой книгу об Анне Павловой, а Татьяне Вечесловой книгу «Наша родина». От имени обеих растроганных юбилярш

отвечала Татьяна Вечеслова, заявив, что они поражены таким исключительным теплым товарищеским отношением к ним. Хорошую выставку, посвященную Улановой и Вечесловой, организовал культполитсектор театра в фойе 3-го яруса».

Театральные партком, местком и комитет ВЛКСМ преподнесли балеринам юбилейные адреса. Дирекция и художественное руководство ГАТОБа «с глубоким и сердечным удовлетворением» поздравили подруг с юбилеем «замечательной артистической деятельности на поприще советского балета» и пожелали «в предстоящие многие годы вплести новые роскошные лавры в лавровый венок советской Терпсихоры».

В телеграмме от МХАТа говорилось о наслаждении, которое Уланова «дает в своих незабываемых образах», и выражалась надежда, что «Правительство в ближайшие дни оценит Вас как лучшую балерину нашего Союза». Телеграммы прислали Василий Макаров, оперный певец Сергей Мигай, а режиссер Лев Мейсель вдогонку отправил еще и письмо: «Нахожусь под впечатлением Вашего изумительного образа! Сегодня радостный день! Я вижу Вас на сцене! Мысль о Вас не покидает меня ни на одну секунду! Жду ответа от Вас каждый день, по несколько раз узнаю: «нет ли письма?» Но, увы... ни единого слова. Может быть, мои письма *пропали, и Вы их не получили?..* Умоляю Вас, милейшая Галина Сергеевна! Простите меня за мою бестактность и *недопустимую настойчивость!* Я всё прекрасно понимаю, но молчать нет сил! Прошу Вас от всей души, напишите хоть одно слово, умоляю!!»

Солисты оперы желали Гале «еще на много лет украшать сцену». «Улановский полк» к цветочной корзине приложил записку с поздравлением «изящной волшебницы танца». Цветы прислали режиссер Н. В. Петров, доктор медицины А. В. Смирнов,

преподаватель хореографического училища
Е. И. Снеткова-Вечеслова и др.

Татьяна Вечеслова посвятила подруге стихи:

*Тобой гордится наш балет,
Ты славишь десять лет театр,
А нашей дружбе двадцать лет —
Она возникла в alma mater.
На сцене зависть есть и зло,
Ты ж верь в счастливую планету.
И нет того, чтобы могло
Заставить дружбу кануть в Лету!
Твое искусство глаз ласкает,
Ты поэтична, ты легка.
И если в рай кто попадает —
Ты попадешь наверняка!
Но на земле дела неплохи,
А нам всем счастье ты даришь,
Живи же, друг мой, три эпохи,
Цари, как до сих пор царишь!*

Генерал-лейтенант, член-корреспондент Академии наук СССР, великий географ Ю. М. Шокальский писал: «Прекрасной молодой Балерине и талантливой Артистке, начала коей я видел еще в Училище — от одного из старейших балетоманов, помнящего Евг. Соколову, Вазем, Вергину и др., в искреннюю благодарность за сохранение истинно художественного чувства меры и за поддержание славы нашего Балета».

Ленинградский театральный музей выразил глубокую уверенность, что советский балет обогатится еще целым рядом вдохновенных образов, которые создаст Уланова. Работники сцены Кировского театра признавались: «Полеты нежных вдохновений / следим с волнением в крови / и с жаром пламенного чувства, /

восторга тихих умилений». Журнал «Аврора» приветствовал Уланову как «царицу видений и королеву нежных фей». Журнал «Пунш» витийствовал: «Дорогая, любимая Галина Сергеевна! На щит Уланову! С любовью встречаем! Приветствуя, украсив, увенчаем венками роз, и ландышей, и лилий, и славу возгремим! А в радости привета, восторгов не тая и не щадя усилий, торжественно ей грянем многи лета!» Тиме и Качалов пожелали «милрой Гале», чтобы ее творчество «сохранило на многие годы ту неувядаемую свежесть, нежность и поэзию, которой полна сейчас природа и зелена весна».

После юбилейного шума и гама Уланова отправилась в отпуск на тихий Селигер. В будущем сезоне начиналась тяжелая работа над «Ромео и Джульеттой». А еще ей предстояло пережить первую любовь — неведомую, жуткую, невысшимую, отчаянную, непредсказуемую, лучезарную, изматывающую. Она уже стояла на пороге Галиной судьбы, чтобы, как пелось в модной песне, «нечаянно нагрянуть, когда ее совсем не ждешь».

Любовь

Летом 1938 года на Селигере было, как всегда, весело, вольготно, интересно. Уланова ценила главную добродетель дачной публики — ненавязчивое щедрое гостеприимство. Она чувствовала себя спокойно и беспечно:

«Байдарка, заросли камышей, белое «поле» кувшинок... Я брала в байдарку патефон и уплывала одна далеко-далеко, в какую-нибудь уединенную заводь, слушала там пластинки. И удивительно сливались музыка и лесные

шорохи, плеск воды... Тут всякие фантазии приходят в голову...»

Но в один прекрасный день пожаловал Николай Эрнестович Радлов, и Галя смешалась. В лучах его великолепия померкло озерное очарование. Она почувствовала совсем новое, необычное чувство. Вернувшись в конце августа домой, она первым делом села за письмо:

«Спасибо Вам за то, что Вы существуете, спасибо людям, которые Вас уговорили приехать в это чудное место, спасибо за последние дни лета, которые мне облегчают жизнь и работу в таком грустном городе, каким сейчас является Ленинград. Как жалко мне становится, тоскливо, и я начинаю скучать, стоит только вспомнить прогулку ли, просто разговор, катание на байдарке и всякую мелочь, связанную с Вами, моментально становится так радостно, так хорошо, так хочется кричать, петь и делать глупости (хотя я уже делаю). И вот всё это совершенно замечательно. Я поняла из Вашего письма, что Вы не хотите, чтобы я приезжала, хорошо. Буду ждать Вас в городе, если Вы когда-нибудь пожелаете затруднить себя лишним звонком по телефону. Спектакль четвертого я посвящаю Вам, и если бы Вы были другом, то прилетели [бы] на него.

Когда я перечла письмо, мне стало стыдно. Всё, что Вы говорите и пишете, мало похоже на правду, и вообще Ваш стиль и манера меня немножко пугают, и я боюсь попасть в глупое положение. Ну, Бог с Вами».

По воспоминаниям Валентины Ходасевич, в 1938-м деревня Неприе была перенаселена. Радлов жил в избе Смирнова. Туда полетели телеграммы от Улановой: «Очень скучаю город мрачный вспоминаю Селигер милых людей и жалею своего раннего отъезда поцелуйте Степана^[17] привет всем Галя»; «Погода чудесная работать еще тяжелее хочу вернуться если кто-нибудь из неприевцев останется простите за частые телеграммы привет всем особенно Степану Галя».

Любовь — падчерица прозорливости. На волнах зачарованного озера Николаю Эрнестовичу невозможно было разобрать, благословение или заклятие исходило от нежных рук балерины. Она признавалась, что в те дни чувствовала себя Снегурочкой, улетучившейся из-за любви: «Есть какие-то вещи, испытав которые, человек теряет себя. Недозволенные как бы. Всё в жизни, казалось бы, достигнуто, и вдруг человек теряет всё. Вот так хотелось почувствовать, поискать...» Галина Сергеевна была уверена, что любовь невозможна без растворения в возлюбленном: «Я не могу любить на время; если я полюблю, я безумно привыкаю и тогда отдаю себя всю, но очень грустно, что я всё время нарываюсь на людей, которые мне не могут дать всего для полного моего счастья». Е. И. Тиме называла ее «душечкой». Но чеховской глупышке было далеко до Улановой, нрав которой ковался в огне страсти.

Восьмого октября 1938 года Галя писала Радлову:

«Вчера мне прислала Надежда Алексеевна Пешкова из Москвы несколько карточек, снятых на Селигере, и я там такая толстая и крепкая, что мне даже не верится, что я была такой. Хочешь, я тебе пришлю одну из них? Да, Селигер. Ты пишешь, что мне нужно было внимательно смотреть на тебя на Селигере, я и смотрела, может быть, больше, чем нужно. Да,

тогда ты был здоров и был веселый, кроме одного дня, когда и я лежала у себя на гамаке, и ты под вечер зашел ко мне, и мы с тобой поехали на байдарке догонять целую компанию, которая отправилась раньше нас. Мы не догнали и приехали домой. Да что тебе писать об этом, ты еще был слепой и ничего не замечал, как ты много пропустил, может быть, замечательного времени. Ты очень тугой, или у тебя на глазах была пелена, туманы, и только тогда, когда мне надо было уезжать, вдруг что-то с тобой случилось, или я уж очень настойчиво надоедала тебе. Любящим не важно, как, но случилось, и ты любишь меня, а я-то полюбила как, ты даже сам этого не понимаешь. Как это могло так случиться, а случилась чудесная вещь, которая заполняет меня так, как никогда раньше».

Воспитание ее чувств завершилось любовью к этому невероятно интересному, просвещенному человеку. В любовных делах нет места уму, поэтому 28-летняя балерина, казалось бы, поднаторевшая в отношениях с сильным полом, осталась один на один с тем единственным чувством, которое пасует перед доводами рассудка. Теперь она руководствовалась только любовным беззаконием, беспечностью и беспричинностью:

«Разум мне говорит, что, конечно, нужно забыть всё, забыть для нас же, что это и у других людей, что это просто, не думать, не писать, не встречаться. Но, к сожалению, это разум, и я до сих пор жила им, теперь говорит сердце, а оно не подчиняет себе разум, и я ничего не могу побороть в себе».

Словом, Галя попала в любовный хоровод. Тщательно контролируемая ею эмоциональная сторона жизни получила невероятную нагрузку, ведь приходилось скрывать свою сердечную привязанность к женатому мужчине. А Уланова жаждала получить его всего, без остатка. 2 октября 1938 года она писала:

«Мне теперь кажется, что ты существуешь только в природе, что реально тебя я не представляю, что вся моя любовь к тебе — это любовь к чему-то нереальному, к чему-то вообще в пустоту. Я так перелюбила за эти дни тебя, так перегорела, что когда ты приедешь, я даже не буду знать, как себя вести, я люблю твои письма и свои к тебе, а реально тебя представить я сейчас не могу и боюсь этого. Когда я сегодня перечла твое первое письмо, я прочла его спокойно, с почти трезвой головой, мне стало очень больно за себя. Ты совершенно ясно пишешь о том, что счастья мне дать не можешь, мужем быть не можешь, любовником тоже и ничего не можешь. Тягостная у меня представлялась жизнь впереди, я не помню, что я тебе писала, я была так заполнена своей любовью и так боялась всего, что ты мне написал, я, главное, боялась остаться одной со своей безумной любовью, которая меня заполняла до краев».

Через неделю Уланова отправила Радлову ответ на его послание:

«Ты пишешь, чтобы я проверила себя. Мне теперь ничего не нужно, для меня всё так ясно, так понятно и так хорошо, что только при одном воспоминании твоего имени я начинаю

улыбаться. Родной мой, неужели ты теперь начинаешь сомневаться во мне? Я от тебя не требую никаких жертв, и чем меньше их будет, тем лучше для нас же. Я всё понимаю, но иногда многое хочется, и я не сдерживаю себя и глупо об этом пишу... Чувство мое вынашивается как самое дорогое и ценное в жизни, и эта первая такая большая наша разлука нам обоим очень много дала хорошего, правда, милый?»

На следующий день, 10 октября, после признания Николая Эрнестовича о невозможности развода с женой, Уланову прорвало:

«Зачем ты пишешь мне о самом страшном и самом больном моем месте? Я смирилась со всем, я понимаю всё. Но пойми и ты меня, я буду говорить не тебе, я буду говорить вообще. За последнее время у меня вопрос о муже стал больным вопросом. За всю свою жизнь я была всегда третьей и мирилась с этим. Никто в этом не понимал, мне даже это положение как-то льстило, и было что-то приятное, тайное и занятное. Теперь я устала от всего этого, бесконечные условности, урывки тайных встреч, много лжи, устройство и налаживание разных отношений — всё это утомило меня. Правда, радость была, но не того порядка, как это может быть у людей такого сорта, которые становятся любовницами. И тут всегда это было у меня на последнем месте. Мне это никогда не нужно было, я думаю, может быть потому, что я слишком много своих физических сил отдаю работе, может быть поэтому — не знаю, вернее, нужно родиться для этого другим человеком, чем то, что я собой представляю. Я пробовала, и

у меня ничего не получалось. Не любя, связь с близким человеком для меня невозможна, хотя знаю, что бывают такие люди, которые могут так жить: сегодня один, завтра другой. Так что в этом отношении я очень странный человек.

Меня никто не знал настоящей, и думаю, что не узнает, так как я сама себя в этом вопросе не знаю. Для меня этот вопрос самый большой и святой, и я так просто не могу с ним обращаться, это мне не нужно. Я бы могла иметь сколько я сама захочу любовников и отношений разного порядка, но всё это пошло, а главное, нет того желания, которое в некоторых женщинах бывает чрезвычайно обострено. Им легко, они получают удовольствие и потом забывают об этом, а я ни удовольствия [не получаю] и никогда не забываю, вот в этом несчастье. Мне всё противно даже думать об этом. Вот, переживая все эти состояния, мне безумно хочется устроить свои дела, свою жизнь, свой уют, чтобы с удовольствием приходить домой и знать, что тебя ждут с лаской и любовью, что ты сама стремишься как можно скорее домой, в свой дом, к себе. Я хочу, чтобы ко мне приходили люди, мне симпатичные, чтобы я была хозяйкой. В общем, всё то, чтобы жить правдиво и открыто. Я имею на это право, я не такой уж плохой человек... Ну хорошо, я больше думать об этом не буду, всё равно надо нести свой крест, если ты его взяла».

Супруга Николая Эрнестовича Надежда Константиновна (они поженились в 1924 году) до него была замужем за известным флотским офицером Е. Е. Шведе. Она родилась в морской семье вице-

адмирала К. А. Плансона (первая жена Радлова Эльза Яковлевна была дочерью генерал-лейтенанта артиллерии Я. Я. Зандера).

Надежда Шведе обучалась основам живописи в Новой художественной мастерской, а завершила художественное образование в 1923 году в Высшем художественно-техническом институте, созданном на базе Академии художеств. Особенно ей удавались портреты людей неординарных — Николая Гумилева, Владимира Маяковского, Бориса Пильняка. В 1936 году Радлова запечатлела Уланову, значит, была с ней знакома. Конечно, балерина, работавшая с Сергеем Радловым, не могла не встречаться с его старшим братом.

Совмещение их судеб случилось в то время, когда Радловы переехали в Москву. Окончательно обосновались они на новом месте весной 1938 года. Николай Эрнестович развил здесь такую же бурную деятельность, как в родном городе, где он в звании профессора преподавал рисование в Академии художеств, написал ряд серьезных искусствоведческих статей и был председателем правления Ленинградского союза советских художников. В столице Радлов занял профессорскую должность в Московском художественном институте, постоянно сотрудничал с журналом «Крокодил», другими юмористическими и детскими журналами, занимался иллюстрированием книг, руководил графической секцией Московского союза художников. Как раз в 1938 году книга Радлова «Рассказы в картинках» с текстами Даниила Хармса, Нины Гернет и Натальи Дилакторской получила вторую премию на Международном конкурсе детской книги в США. Уланова поздравила его срочной телеграммой, отправленной на московский адрес мастера: Успенский переулок, дом 9, квартира 2.

Очевидно, 49-летнему Николаю Эрнестовичу не было резона заниматься перегруппировкой сил на личном фронте. Он сопротивлялся нешуточной страсти Гали, пытался снизить ее градус. Уланова не сдавалась:

«Я каждую секунду перечитываю Ваше письмо, не убивайте меня тем, что Вы хотите уничтожить в себе свое чувство, дайте мне силы жить и работать, мне нужно быть на людях, мне нужно работать, а у меня нет сил. Я уже четыре дня не выхожу из дома. Всё время я ждала, когда же, наконец, будут эти мучения за те радостные дни, которые я провела в течение этого месяца. Вот теперь они наступили, такие жестокие, такие мучительные. Может быть, потом со временем я смогу побороть себя, но не сейчас, сейчас невозможно, нужно жить, нужно работать. Только Ваша любовь может мне дать силы, может поднять меня на ноги. Я Вас умоляю, подождите, может быть, само всё пройдет, нужно всему время. Пишите мне и дайте мне силы, так ужасно жить одной со своими мучительными мыслями».

При существенной разнице в возрасте и несходстве эмоционального склада многие личностные качества Радлова и Улановой: безупречное чувство меры, пронизанная артистизмом внутренняя свобода, презрение к дилетантизму, умение эффективно распоряжаться запасом приобретенных знаний, опыта и профессиональных навыков, способность исчерпывающе задействовать природный творческий дар — совпадали. И всё же Радлов не мог (или не хотел) до конца довериться любви балерины. Она это заметила:

«Но почему меня всегда любят не всю, не всё мне дают, а соблюдают только свои интересы? Вот почему это происходит, если я чего-то не понимаю или не умею. Или не верят мне, что со мной можно создать жизнь, или отталкивает всех, что я артистка. Не знаю что, но факт остается, как это ни печально, фактом. Я одна уже многие годы. От этого происходит моя застенчивость, моя скрытность, моя неуверенность, вся моя замкнутость. Я чувствую, как я с каждым годом всё больше и больше закрываюсь от людей и мне всё тяжелее и тяжелее. Я тебе это пишу как другу, который мне поможет в этом, может быть, разобраться и научить понять то, что я не понимаю».

Радлов происходил из саксонского рода, проживавшего в Петербурге с 1806 года. Его дед, Лев (Леопольд) Радлов, до 1963 года служил хранителем Этнографического музея Императорской академии наук и существенно пополнил его фонды, а отец, выпускник Петербургского университета, известен как философ, книговед, преподаватель, редактор «Журнала Министерства народного просвещения», автор статей в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона, один из учредителей Философского общества, директор Государственной публичной библиотеки. Эрнест Львович был женат на дочери адмирала А. А. Давыдова, двоюродной сестре Михаила Врубеля. В их доме гостили известные в петербургских научных кругах люди, например историк Е. В. Тарле, лингвист Д. Н. Овсяннико-Куликовский, литературный критик Ф. Д. Батюшков, философ Владимир Соловьев. Трое детей унаследовали атмосферу родительского дома, сочетавшую, казалось бы, несочетаемое: богемность, серьезность интересов,

бытовую чистоплотность, презрение к фамильярности, ненавязчивую амбициозность и остроумие.

Николай Радлов получил фундаментальное образование: окончил историко-филологический факультет Петербургского университета, учился в мастерской профессора Д. Н. Кардовского в Академии художеств. Когда в 1919 году Галю приняли в хореографическое училище, он уже был избран профессором в Институте истории искусств, где с успехом читал лекции о западноевропейском искусстве XIX века. Потом он стал проректором, научным секретарем и вошел в состав правления издательства «Academia», публиковавшего научные труды института.

Поэтесса Ида Наппельбаум писала о «привлекательной петербургской фигуре» Радлова: «Все его ученики, конечно, были в него влюблены, но он был недоступен, замкнут, холодноват. Изысканно одет, светски вежлив, славился как первый танцор на вечерах. Он сам и его жена, тоже художница (очень талантливая) Эльза Яковлевна, и их маленькая дочка жили тут же, в кулуарах этого дворца (Института истории искусств. — *О. К.*)... Образ жизни... был богемный, свободный. У них собирались многие люди искусства в поисках приюта. Иногда допускались и ученицы. Это были более смелые и энергичные дамы, чему я, совсем неумелая девица, завидовала... к сожалению, брак этот вскоре распался, у Н. Э. начался роман с художницей Н. К. Шведе (она ушла от своего мужа). Эльза Яковлевна тоже ушла к другому человеку, но очень скоро заболела, заразилась скарлатиной от своей дочки и умерла. Помню похороны, и как эти двое мужчин несут ее гроб и оба плачут».

«Кулуарная» жизнь института отличалась хаосом отношений и бурей страстей, что вполне соответствовало моде 1920-х годов на «свободную любовь», подобную «стакану воды в жажду». Правда, в

конце 1930-х мода эта прошла, а вот «жажда» осталась, поэтому Радлов не слишком старался избавиться от привычек единственной в своем роде послереволюционной свободы. Галя придерживалась иных взглядов. 6 ноября 1938 года она ответила на его неожиданное письмо:

«Я всё еще хожу и живу в каком-то странном блаженном состоянии, и вчерашний спектакль был особенный, говорили, что так я никогда не танцевала. Мне всё кажется, что наше теперешнее расставание это не то, которое было раньше, что ты уехал с тем, чтобы опять вернуться, и я спокойно жила и жду нашей встречи как что-то законное, определенное, на которое я имею право. Откуда у меня такая уверенность, я и сама не знаю, но это так, и я чувствую себя счастливой и спокойной. Сегодня я опять танцую на концерте у себя в театре после торжественного заседания и сейчас нахожусь дома и жду, когда за мной приедут. Ты спрашиваешь, хорошо ли то, что случилось с нами, с одной стороны хорошо, а с другой плохо. Я боюсь, что ты привыкнешь к такому положению и наш «случай» будет для тебя обычным случаем в твоей жизни. Всё может быть, поэтому это плохо, и опять я попадаю в такое положение, когда на меня будут смотреть как на случай, к которому привыкнут и который забудут.

Я тебе, кажется, говорила уже о том, что моя подозрительность и неуверенность происходит от того, что серьезно меня не воспринимают и слово «люблю» становится не тем, которым бывает обычно.

Хорошо, что меня оторвали от письма и я уехала в театр, а то бы я развила такую мрачную психологию. Только что приехала с концерта, концерт прошел хорошо, танцевала 7-ой вальс Шопена. Меня Фрейдков^[18] звал в Дом кино, но я не пошла, завтра надо рано вставать, чтобы пойти на трибуну смотреть парад. <...>

Мне вчера сказали, что на спектакле я была больше, чем обычно, возмужалой и «женственной». Если это действительно так, то это понятно, от чего, правда? Ты мне очень много дал, спасибо тебе, родной мой...

Мне что-то не понравилась твоя фраза, где ты пишешь: «Будь счастлива по мере возможности и без меня». Это навсегда или только на время? Мне стало страшно, может быть, ты мне что-нибудь готовишь? Ведь очевидно, я очень боюсь потерять тебя и в каждой фразе нахожу самое больное для себя. Этого же не может быть, ты же любишь меня и знаешь, как я тебя люблю, ведь правда?

Да, еще есть словечко «передышка», это тоже скверно, значит, больше десяти дней ты со мной не можешь быть, тебе нужна передышка. Прости, что я тебя так долго оторвала от самого себя и от твоих дел, буду теперь знать и больше трех дней тебе не надоедать. Всё, всё прости, я глупа и ревнива, я так люблю, что пишу глупости, прости еще раз и думай обо мне не так уж плохо... Прости за мою ерунду, я очень тебя люблю и всё время нахожусь в приподнятом состоянии, и даже стала с людьми смелее, скоро буду нахальной девчоночкой».

Радлов привык жить широко, с достатком. В творчестве он умел быть гибким, не поступаясь

ремесленными принципами. Мастерство шаржиста ярко проявилось в его сборнике «Воображаемые портреты», где ленинградские литераторы представлены во всей нелюбимой сути. А если кто-то из писателей оказывался ему особенно дорог и близок, то достаивался чести быть запечатленным на «серьезном» портрете, отражающем мысли и душу модели. Одним из таких «любимцев» был Михаил Кузмин, нередко заходивший к Николаю Эрнестовичу, иногда в компании Лидочки Ивановой. Его портреты оберегаются Пушкинским Домом и Русским музеем.

«Разговаривая с Николаем Эрнестовичем, можно было подумать, что он по профессии литературный критик, такое огромное место в его жизни занимали книги, так тонко разбирался он в том, что читал, — вспоминал Корней Чуковский. — Именно оттого, что он был таким замечательным книжником, его так любили в литературных кругах; с Алексеем Толстым, Тыняновым, Михаилом Зощенко, Евгением Шварцем его соединяла многолетняя дружба. Писатели любили ему читать свои рукописи, ибо он обладал непогрешимым вкусом. Куда бы он ни шел, куда бы он ни ехал, в кармане у него была книжка, русская, английская, французская. Он читал всегда — и в трамвае, и в очереди — с той немного иронической усталой улыбкой, которая так шла ко всему его изящному облику».

Мастерство Радлова-иллюстратора говорит само за себя в оформленных им более чем сорока книгах для взрослых и детей. Он никогда не подыгрывал писателю, а на равных с ним созидал художественный мир произведения. «Краденое солнце» Корнея Чуковского или стихотворения Агнии Барто идеально дополнены красочно-щедрой графикой Николая Эрнестовича, которая интересна уже многим поколениям малышей и их родителей.

Он творил книгу не только картинками, но и шрифтом — так было с первым изданием «Двенадцати», за что он получил благодарность и от поэта («Николаю Эрнестовичу Радлову — автору заглавных букв с искренним приветом. Александр Блок. 1 марта 1919 г.»), и от иллюстратора Юрия Анненкова («Н. Э. Радлову в память о нашей дружбе и в благодарность за огромную помощь — обложку»).

Он умел дружить творчески, деятельно, участливо. Со своим товарищем Михаилом Зощенко разрабатывал темы карикатур для журнала «Бегемот». Радлов иллюстрировал сборник Зощенко «Фельетоны», а тот сочинял подписи к его рисункам. Вместе они сделали две юмористические книжки — «Веселые проекты» и «Счастливые идеи».

В 1924 году Николая Эрнестовича и Михаила Афанасьевича Булгакова сдружила работа над иллюстрациями к «Дьяволиаде». А через два года Радлов оформил булгаковскую книгу «Рассказы».

Дневник Елены Сергеевны Булгаковой пестрит сообщениями о супругах Радловых. Однако дружба не мешала ей сделать меткое замечание: «Он — блестящий собеседник, сложный человек. Очень злой». 16 марта 1939 года Булгакова отметила, что на вечере у Радлова были «Книппер-Чехова, художник Осмёркин с женой, архитектор Кожин и мы». Частенько там собирались пианисты Лев Оборин и Павел Серебряков, особо близкие Николаю Эрнестовичу коллеги Александр Яковлев, Николай Ремизов, Василий Шухаев, Василий Мешков. В 1933 году на обеде у художника познакомились Анна Ахматова и Михаил Булгаков. У него гостили и знаменитые шахматисты, не оставшиеся без дружеских шаржей. Радлов, как и его брат Сергей с композитором Сергеем Прокофьевым, посещал Шахматное собрание, сам отлично играл, следил за

соревнованиями, иллюстрировал шахматную литературу.

«Дом Радлова славился не только изысканным гостеприимством, но и, что самое главное, утонченными людьми, — вспоминала искусствовед Августа Сараева-Бондарь. — В нем не велись закулисные разговоры о дрязгах, распрях, недоброжелательности в творческой среде. Я не могу сказать, что всё это отсутствовало в жизни, по крайней мере, ленинградских художников, но в доме Радлова было иначе. Там пел Печковский, декламировал Юрьев, читали Зощенко, Федин и Тынянов, своими рассказами вызывал восхищение Толстой, под громкие овации пародировал Андроников, острил молодой Акимов».

Вот такой человек буквально сразил впечатлительную Галю. Ее пленили обаятельный облик Радлова, его безупречные, непринужденные манеры, изысканная элегантность, отменный вкус. Внешнее изящество художника удачно контрастировало с его меткой живой мыслью, блистательным чувством юмора. Деликатность и отчужденность, презрение к банальности и фальши, сердечная чуткость и сарказм, своеобразный парадоксальный юмор и сдержанность поведения Николая Эрнестовича восхищали и немного пугали Галю. Она любовалась его высокой, подтянутой фигурой, восхищалась его умением быть одновременно простым, подчеркнуто корректным и не допускать никакого панибратства. Она его любила. Мучилась, металась, совершала оплошность за оплошностью, раскрывая без остатка свою душу. В течение двух недель с 15 по 30 сентября 1938 года Уланова забрасывала Радлова страстными письмами:

«Вчера вечером Вам звонила из театра, но, очевидно, Вы уже уехали, хотелось услышать еще раз. Ваш спектакль ^[19] досидела как-то

пусто и машинально смотрела на сцену, почти с трудом понимая, что происходит. Посмотрела на часы, Вы в этот момент были около Любани, и я почувствовала, что совершенно всё кончено. Просыпаюсь утром и почувствовала, что никуда не могу идти, к тому же появился насморк и кашель. Для домашних это причина, почему я остаюсь дома, а для меня совершенно ясно другое, что я ничего не хочу и ничего не могу. Так это и будет, что я буду лежать дома и мучительно переживать Ваш отъезд. Это, может быть, очень глупо и малодушно, но это так и есть, и я скоро буду похожа на героя романа Цвейга «Амок». Начинается болезнь очень серьезная, глубокая, и как взять себя в руки и начать жить, я просто не знаю. Я целый день лежала с закрытыми глазами, к горлу подступал ком, и приходилось себя всё время удерживать, чтобы не заплакать. А еще пустое кресло, где еще вчера было всё, а сейчас ничего. Я совершенно не могу на него смотреть, на все цветы и все-все мелочи. Вы должны понять мое состояние. Я, конечно, отлежусь, всё передумаю, и станет легче жить... Как взять силы и как быть настойчивой и подчинить себя всему разумному и правильному?»

«Сейчас час ночи, я только что пришла из театра и с жадностью набросилась на еду, которую я ела впервые за целый день. Утром как всегда я была в школе, а в три часа меня вызвали просматривать артистов, которые хотят поступать к нам в театр, и я там просидела до половины восьмого, потом взяла машину и

поехала в театр, т. к. там шла «Раймонда», в которой я считаю дублершей. Правда, болит голова, но все воспоминания о Вас меня делают бодрой и забывается всякая усталость. Я вспоминаю Ваши печальные глаза в поезде и Вашу усталую улыбку, и мне приятно, что Вам немного грустно уезжать от меня. Если это не сон, а это, несомненно, не сон, то жизнь совершенно замечательная вещь, и жить так хочется, как никогда еще не хотелось. Начинаю считать дни, когда я Вас увижу, и мне кажется, что я брошусь к Вам и сама перецелую каждую частицу Вашего лица, а в нем есть особенно любимые места, которые будут отмечены с особым вниманием, если Вам будет не очень противно и Вы дадите мне его в мою полную собственность. Почему Вас сейчас нет? Вы же должны быть со мной! Страшная вообще штука жизнь...»

«Я так мало еще Вас знаю, а с моим неверием к людям это очень трудно. Я верю Вам во всё, потому что люблю Вас, и вместе с тем боюсь верить, так как это ни на что не похоже, радостно и страшно... Каждую минуту я думаю о Вас, всю свою работу я веду под знаком Вас, мне хочется добиваться все лучшего и лучшего только для Вас, только с Вами у меня есть сила работать. Не будь у меня цели и стремления к Вам, я бы, наверно, бросила всё то, что несмотря ни на что Вы вызвали во мне столько сил и желаний. И я чувствую, что становлюсь старше с моим новым, таким замечательным чувством. Спасибо за всё».

«Помогите мне, напишите, если Вы действительно любите меня, что Вам тоже тяжело быть без меня, как мне без Вас, вдвоем всё же легче переносить все тяжести жизни. Сегодняшний день — это просто безумие, помимо моего гриппа, во мне происходит что-то страшное. Наверно, в таких состояниях постепенно путаются мысли и люди сходят с ума... Очевидно, я люблю больше, чем может вынести мой организм. Я начинаю сомневаться, я мучаю себя, я проверяю все мелочи, все слова, сказанные Вам, и начинаю находить в них неискренние нотки, не совсем, может быть, правильные мои поступки, а от этого неверные действия. Меня нельзя оставить совершенно одну, мне нужны всё время подтверждения, иначе я себя замучаю своими подозрениями. Я хочу верить Вам, я хочу любить. Смотрите, не играйте мной, говорите мне правду, всё равно у меня всё кончено, я осталась одна, и только Ваша правда и Ваша любовь может мне дать силы жить и работать. Думала ли я когда-нибудь, что попадусь так серьезно, так неожиданно и так сильно? Я жду Вашего письма с ужасом, а вдруг там написано плохо, мне даже страшно писать об этом, тогда для меня всё кончено. Но не может же быть, не могу я так обмануться. Боже мой, как тяжело, если бы только знали».

«Вы спрашиваете, что Вам делать? Вы делали всё, сказали мне правду, Вы думаете, я

ее не знала? Нет, я знала и боялась думать о ней, иначе не могло и быть, но как больно, что мое первое настоящее чувство меня именно так встречает. Что же делать мне? Вот это действительно тупик. По Вашим словам мне нужно, вернее, Вам нужно, чтобы я всё забыла, забыла Вас, забыла свою любовь. Мужа нет, любовника нет, нет четверти июля, нет ничего, а любовь всё же есть, и она выше всего этого вместе взятого, я не могу себя так ломать, у меня не хватит никаких сил, вначале мучиться от любви, а теперь эту любовь прогнать и выкинуть совсем в пустоту. Я не могу всё это делать, это свыше человеческих сил. Если Вам так мучительно сознание, что Вы не можете мне дать счастье, то неужели все мучения пройдут, когда Вы узнаете, что я разлюблю Вас? Неужели этого Вам будет достаточно, чтобы убить свою любовь?

Вам будет всё равно, какими способами я буду вырывать из себя мою любовь. Что Вы хотите от меня, напишите прямо. Я мало понимаю, получив такое письмо. Хотите ли Вы, чтобы я не существовала, или хотите иметь мою любовь хотя бы в письмах, если встречи не могут быть, или если они будут, то несколько часов в месяц, что Вас больше устраивает. Что Вам нужно от меня, я отдала Вам всю себя, я готова на все мучения, только бы Вы не разлюбили меня, я ничего не могу, я не способна ничего сейчас предпринимать, я за эти два дня так измучилась, что все мысли вылетают из головы, и я плохо понимаю.

Получил бы кто-нибудь другой такое письмо, как я сегодня, Вам бы, очевидно, не ответили совсем, а я или глупа, или так сильно люблю,

что пишу и еще прошу любви от Вас. Наверное, Вы скоро мне пришлете письмо с просьбой не писать, и мои письма будете уничтожать, ну, что делать, я ничего не могу, лучше мучиться с любовью, чем без нее... Вы спрашиваете, что Вам делать, и я тоже Вас, и мы оба боимся ответа друг друга. Вы спрашиваете, стоит ли несколько часов всех наших мучений, я думаю, что я легче переживу еще несколько мучений более жестоких за только сознание того, что опять я смогу увидеть Вас и быть с Вами, для этого стоит жить, для этого стоит мучиться, это и есть настоящая любовь. Не бывает любви без мученья, это всё не настоящее, что так радостно и без труда даётся.

Вы только представьте себе, какими могут быть эти несколько часов, можно умереть от счастья, испытав их. Я не могу всё это потерять и сама всё это затоптать. Я хочу любить так, как я люблю. Я вам не буду писать о своих мучениях, я не буду делать Вам неприятности, только не отгоняйте меня от себя, я хочу броситься к Вашим ногам и повторять без конца, как я Вас безумно люблю. Я всё поняла, что Ваше письмо было первой попыткой оттолкнуть меня, но я пропускаю это мимо ушей, очевидно, я получу более определенное Ваше решение и тогда мне придется сознаться самой себе, и самолюбие встанет на первый план, а вдруг оно и тогда не встанет, и любовь всё же победит, что же мне тогда делать?»

«29 сентября 1938 года. После вчерашнего Вашего письма я спала хорошо и сегодня пошла

в школу заниматься, было желание, а сил-то и не оказалось, еле кончила урок, голова кружится, ноги не держат, очевидно, эти дни взяли у меня все мои физические силы. Все спрашивают в школе, почему я не ходила, не занималась и почему я так похудела. Действительно, я очень осунулась, и видно по глазам, что я что-то пережила. Отвечаю всем, что болела и еще сейчас плохо себя чувствую. Мне просто страшно, как я буду работать в таком состоянии, конечно, нужно было бы уехать недели на две отдохнуть, но сейчас нельзя, нужно готовиться к двум спектаклям, еще третьего у меня концерт в филармонии, правда, я там танцую два старых номера. Это ничего, я с ними справлюсь, а вот к тем двум нужно много сил. Я успокаиваю себя, что это, может быть, первый день я так себя чувствую. Завтра, очевидно, будет немного легче, а потом пойдет всё по своему руслу, кто знает. Приложу все силы, чтобы не распускаться и держать себя в руках. Я же знаю, что ты любишь меня, что думаешь, что тебе тоже нелегко, всё это меня должно поддерживать, но, очевидно, эти несколько дней много отняли у меня как моральных, так и физических сил. Что это были за дни, я с ужасом о них вспоминаю».

«Любовь моя, радость моя, как я счастлива, Боже мой, как я тебя люблю! Только что мама принесла мне твое письмо, я со страхом его распечатала, боялась, что там написано страшное для меня, а оказалось, что ты любишь, вспоминаешь и не бросаешь меня и не велишь

мне забыть тебя. Какая радость для меня, сразу взялись откуда-то силы, сразу стало весело, сразу всё забылось, и мои безумные дни после твоего отъезда мне кажутся каким-то тяжелым сном...

Если ты будешь мне писать такие письма, как последнее, я буду жить, буду работать, я завтра пойду в школу и начну работать, у меня появились силы, и, кажется, кончились мои мучения. Не будем думать о будущем, будем жить настоящим, еще так много предстоит в жизни неприятного, я думаю, что нам обоим будет легче. Ведь есть главное — это наша любовь, и что бы ни было, иметь такое чувство — это счастье, и как же можно мучиться, имея его. Никогда в жизни я не испытывала таких ужасных дней, как эти пять дней, я сидела дома, больше лежала, плакала, никого не впускала к себе в комнату и говорила всем, что я больна, я бросила работу, а свою работу я никогда не бросала, ни при каких обстоятельствах. Это всё говорит о том, что я люблю по-настоящему в первый раз в жизни, мне сейчас хочется кричать от счастья — от счастья, что ты любишь меня, что ты хочешь меня видеть, что ты стремишься ко мне. Я буду носить с собой твое письмо и каждую свободную минутку его перечитывать. Я его перечитаю до дыр. Я не знаю, что я с ним буду делать. Что ты мне даешь, если бы только знал!»

Согласно закону любовного тяготения Галя устремилась к тем, кто мог поделиться информацией об обожаемом ею «предмете», и отдалилась от близких ей, но малознакомых Радлову людей.

Ничего не подозревавший В. В. Макаров писал Улановой 25 августа 1938 года:

«Дорогая Галина Сергеевна!..

Очень давно не видел и не слышал я Вас — очень соскучился. Как Вы? Отдохнули, поправились, погуляли? Ужасно хочется повидать Вас. Вряд ли удастся это раньше сентября. Но на первый спектакль Вашего 11 сезона вырваться будет необходимо.

Вы не *очень* плохо относитесь к приставучему москвичу? Вам не очень трудно было взять лист бумаги и карандаш и написать мне записочку? Ну, пожалуйста, черкните мне, как прошло Ваше отдохновение на Селигере, чем Вы жили, отдыхали... Воображаю, сколько раз Вас фотографировали — заранее у меня слюнки текут... Как Вы себя чувствуете, начали ли заниматься, какие планы и желания, когда открывается сезон, когда Ваш первый спектакль?..

Очень надоедаю Вам? Но вот полтора месяца сдерживался, не писал, не призывал, а теперь — не выдержал, простите меня. Можно мне ждать Вашего ответа?

Глубоко уважающий Вас Макаров».

Погруженная в любовное томление Галина Сергеевна ответила только 3 октября, не забыв указать свое расписание:

Сентябрь — 4-го «Лебединое», 22-го «Раймонда».

Октябрь — 12-го «Спящая».

Ноябрь — 5-го «Фонтан», 9-го «Лебединое», 12-го «Спящая», 17-го «Лебединое», 28-го «Лебединое» в Москве.

«Милый Василий Васильевич!

Я посылаю Вам то, что Вы просили. Очень жалею, что мало видела Вас в Москве. Правда, я была очень занята, но и Вас теперь трудно поймать. Приезжайте к нам, Вы совсем забыли,

как выглядит Ваш любимый город, и я думаю, что у меня будет свободное время и мы сможем поговорить как следует.

Завтра танцую «Лебединое» у себя, а сегодня очень забавно снималась в телевизионном центре на такой маленькой сцене, что не знаю, получилось ли что-либо. Следующий спектакль 12-го утром «Щелкунчик», а с восьмого снимаюсь в кино три дня подряд — Умирающего лебедя. Как будто бы довольно много работы.

Приезжайте.

Уважающая Вас

Г. Уланова».

Она искала общения с дочерью Радлова от первого брака Лидией и сообщала любимому в письме от 7 марта 1939 года о встрече с ней на вечере актера Лузанова: «Мы весело провели время, немного подсмеиваясь над смешными сторонами его исполнения. Девятого будем с ней у Ксюши».

Ксюша, Ксения Михайловна — жена ленинградского композитора Юрия Кочурова. В 1938 году Уланова настолько сблизилась с ней и ее матерью Надеждой Платоновной, что доверяла им свои сердечные тайны. 11 сентября Галя писала Николаю Эрнестовичу:

«Сегодня вечером поеду к Кочуровым, мне будет приятно быть там, так как я, несомненно, буду рассказывать о Селигере, а Селигер без Вас сейчас пустое место. Мне хочется встречаться с теми людьми, которые знают Вас, и я в разговоре могу говорить о Вас, а это для меня сейчас только и нужно. В запасе у меня еще Толстые, к которым я пойду через

несколько дней. Вот так я и буду жить до Вашего приезда. А тот день, когда Вы приедете, будет записан в истории как самый радостный и светлый день одной женщины».

Ослепленная любовью, Уланова была беспечно доверчива. А Ксения Кочурова знала и ловко играла на любовном интересе приятельницы, быстро вошла к ней в доверие и стала ее наперсницей. Галя не замечала, в какой опасности была. Возможно, именно легкомыслие и спасло ее: легко пройти по минному полю, не догадываясь о риске.

Театральный художник Любовь Васильевна Шапорина записала в дневнике: «...только у них (Кочуровых. — О. К.) слышишь такую архиконтру, которая мне всегда казалась провокацией». Допрашивавший ее сотрудник НКВД спросил: «А вы знаете их друзей?» — и назвал Галю Уланову. Шапорина отвечала, что за последние четыре года была в этом доме всего несколько раз и ее не встречала. У Любви Васильевны «создалось впечатление, что донос на контрреволюционные разговоры идет от Ксении».

На скольких еще допросах фигурировало имя Улановой и через сколько подобных «бесед» прошла сама балерина? Осведомительство тогда навязывали поголовно. Так, жене художника В. В. Дмитриева в 1938 году говорили в НКВД: «У вас бывают в гостях такие люди! Приглашайте почаще, побольше. Мы и с квартирой поможем». После решительного отказа ее арестовали.

Из-за любви к Радлову Галя, по ее выражению, приступила к «ликвидации двух отношений» — с Качаловым и Дубовским. Она признавалась, что «неожиданно сожгла палку с двух концов», хотя долго «не решалась и выбирала то одно, то другое, мучилась

сама и других мучила и не находила выхода во всех этих положениях». Тяжесть «тройного соединения» давила, была горькой и ненужной: «...За последнее время вдруг так случилось, что я почувствовала внутри себя страшную объективность и ясность в отношениях с этими людьми, и как-то всё сразу резко изменилось, и эти люди стали вообще людьми, с которыми я только знакома».

У Гали состоялся серьезный разговор с Качаловым, в процессе которого она окончательно убедилась, что возврата назад быть не может. От жесткого объяснения с Николаем Николаевичем ей стало нехорошо, голова раскалывалась, поднялась температура. Профессора возмутило, что Галя позволила себе на фоне всех сплетен открыто находиться в доме у Радловых. Он заявил, что ее с Радловым встречали на улице, видели в ресторане, все знают, что она бывает у любовника в гостинице, и вообще их отношения ни для кого не секрет. Уланова, не выдержав, заявила, что сплетники правы — она по-настоящему любит первый раз в жизни, а оттого всё делает необдуманно и неосторожно. Галина Сергеевна со вздохом констатировала:

«Он простился со мной навсегда, и вообще просто дружеских отношений не может быть. Ну что делать, это честнее, чем делать вид, якобы ничего нет и поддерживать хорошие отношения. Конечно, я получила по заслугам. Всё же тяжело, теперь я осталась совершенно одна».

Впрочем, через несколько дней началось второе действие «качаловской драмы». 10 октября Уланова писала Радлову:

«Со мной говорила Елизавета Ивановна, которая раньше бы никогда не говорила на эту тему со мной. С Ник. Ник. происходят страшные вещи, он вдруг страшно опустился, стал пить и ничего не может делать. Она просила меня что-нибудь предпринять, поговорить с ним и помочь поставить его на ноги. Она боится за его состояние здоровья, которое с каждым днем становится всё хуже и хуже».

Уланова пришла к Качалову для разговора, но тот встал перед ней на колени, уткнулся в ее ноги и заплакал, как маленький ребенок. Он сказал, что сам не знает, как могло так получиться, что Галя давала ему силы жить и работать. А теперь всё это ушло и он остался таким, каким должен быть в свои годы: измученным и уставшим от жизни и никому не нужным. Николай Николаевич целовал Гале ноги, до боли сжимал руки, вел себя очень странно, как будто бредил. Она невольно вскрикивала при каждом его движении. Страсть завела его за черту благоразумия и вырвала признание, что к Гале у него впервые в жизни появилось такое мужское влечение, которое его сводит с ума. Раньше ему удавалось это скрывать, показывать только обожание *балерины*, но теперь, когда на него обрушились ее признания, это влечение всколыхнулось с такой силой, что он ничего не может с собой поделаться.

Уланова мучилась угрызениями совести и безумной жалостью. У нее опустились руки. В отчаянии она писала Радлову:

«Как сильны и страшны бывают людские страсти. Очевидно, я сама когда-нибудь окажусь в таком положении от того, что я слишком много принесла людям мучений. Я

ушла вчера от них совсем разбитая, я не могу его так бросить, нужно поддержать его состояние, но как? Я не могу делать страшных вещей, нужно найти середину этих отношений, я еще буду с ним говорить, я буду ласковой и доброй. Может быть, мне удастся что-нибудь сделать. Вот видишь, какие вещи происходят вокруг меня».

Шестого ноября Уланову по телефону попросили зайти к Качалову, который не вставал с постели уже третий день. Тиме сказала, что у него что-то с сердцем и это отчасти связано с чувством к Гале. Она признавалась Радлову:

«Когда счастлива, то чужие переживания становятся непонятны, это очень жестоко, может быть, но я так счастлива, что хочется только думать и говорить о себе. Теперь Николаю Николаевичу остается всё пережить и свыкнуться с этой мыслью. Для него в жизни всё кончено, и о чем-то новом не может быть и речи. Слишком он много жил и знал, силы уже не те, и он ставит крест на всю свою жизнь. Он верно чувствовал еще на Селигере, наблюдая мои отношения к Вам, и говорил мне, чтобы я не смеялась. А теперь я плачу и мучаю себя и других».

С Дубовским всё прошло более спокойно. Увидев на Селигере Галю и Радлова, он всё понял и ретировался без боя, а может быть, и с облегчением. В конце концов, вот уже почти семь лет дирижер периодически приходил к балерине на ночь — без обязательств, без чего-то романтического. Когда в театре начался сезон 1938/39 года, Евгений Антонович просто перестал

разговаривать с Улановой. Она окончательно поняла, что этот «страшный эгоист» никогда ее не любил, и ей стало обидно. Галя припомнила, как ухаживала за ним во время его болезни, да и вообще он привык, чтобы за ним ухаживали. Поразмыслив, она поставила на отношениях с Дубовским крест, сообщив Радлову:

«Всё равно не переделать человека. Конечно, если бы он хотел, было бы другое дело еще несколькими годами раньше. А теперь уже бесполезно, да мне ни к чему. Вижу его на репетициях, здороваюсь, и всё. Чуть-чуть обидно, что за все годы он не может просто поговорить и выяснить его и мое положение. Ну ладно, Бог с ним. Мне теперь не страшно быть одной, у меня есть ты, правда, далекий, чужой, но всё же и мой».

Коварство вершилось исподтишка, слухи тлели. 6 октября Уланова уже открыто говорила о «сплетнях толстовских». Она хорохорилась:

«Пусть они будут еще больше, им любопытно, они сами ничего не могут, ничего не чувствуют, и Бог с ними, а нам должно быть всё равно, не в этом дело, пустяки, нужно быть выше этого. Я теперь осмелела и буду во всех отношениях смелой и жестокой, и им только будет завидно. Имея твою любовь, да не быть смелой, можно целые горы ворочать и принять на себя испытания, и все же крича, как это все замечательно».

Ей-то, свободной «девчоночке», что, а Радлов был женат уже 14 лет и, судя по всему, дорожил своим положением. Поэтому он отвечал Алексею Николаевичу

Толстому, с раблезианским размахом смакующему тему «безумной влюбленности Гали в Николашу», что совершенно к этому равнодушен и раздражен ее безумными поездками к нему на Селигер. Заявление пятидесятилетнего героя-любовника придало пересудам дополнительную пикантность. Уланова отреагировала жестко:

«Если это действительно так и Ваше отношение ко мне именно такое, и что якобы Вы сами это говорили, то меня это приводит в полное недоумение. Я подозрительная, и такие мелочи могут многое испортить. Я отлично понимаю всю трудность нашего положения, и Вы смотрите сами, как Вам можно поступить, чтобы причинять как можно меньше огорчений. Конечно, без неприятностей не обойтись, но тем более нужно говорить серьезно именно теперь, потом будет еще труднее».

Галя решила «пригасить» сплетни, везде появляясь с кинорежиссером Леонидом Траубергом, пожинавшим лавры после выхода на экраны кинотрилогии о Максиме. Она нарочно говорила, будто Леонид Захарович (кстати, давно женатый) ее постоянно навещает, сводила его со своими знакомыми — в надежде, что они перестанут говорить о ней с Радловым. А в начале декабря Уланова решила учинить скандал:

«Я ударю по лицу одного драматического артиста, который совершенно в непозволительном тоне в очень большой компании народа говорил гадкие вещи про меня, я его должна буду на днях встретить или на улице или где-нибудь, мы знакомы, и я ему

ответчу за его язык. Всё это, конечно, ерунда, но всё же она очень действует на меня».

Но пересуды не прекращались. 10 декабря 1938 года Уланова писала Радлову:

«За эти дни я много узнала о нас с тобой. Передаются такие мерзкие сплетни, люди так хотят знать все подробности, что выдумывают всевозможные гадости и передают друг другу с новыми вариантами. Это очень противно тем более, что чувствуешь себя совершенно беспомощной, нельзя заставить их молчать, разубеждать — значит усилить подозрения, а так хочется хорошенько им всем ответить и поставить на место. Представляю, как тяжело вам в Москве выслушивать, очевидно, похожие сплетни. Я много передумала за эти дни, и мне кажется, что наши с тобой отношения чем дальше, тем будут труднее. Мне стыдно портить вашу спокойную жизнь, я причиняю массу неприятного и тяжелого, и всё равно конечного итога не может быть, стоит ли так мучить человека из-за каприза твоей любви, с которым ты прожил такую большую полноценную жизнь. Я еще сравнительно молодой человек, бывают неудачи, но что делать, нужно умнее жить. Правда, любовь выбрать себе нельзя, она сама приходит, не спрашивая тебя, но, конечно, нужно ею руководить и допускать ее очень осмотрительно и осторожно. Я же привыкла делать всё то, что хочу, вот и получаются у меня страшные, непонятные, сложные встречи с людьми. Чувство мое будет жить во мне, ты мне только помоги тем, что разделишь мою мысль... Я хочу, чтобы всем было хорошо, хочу, чтобы

меня оставили в покое и не трепали мои нервы зря этими сплетнями. Хотя же очень глупо на всё это обращать внимание. Я люблю тебя и не знаю, что делать. Помоги мне или любить тебя, или всё бросить и забыть тебя».

Кто-то донес Радлову, что Галя продолжает навещать Качалова. Николай Эрнестович в порыве ревности упрекнул ее в желании его «испытать или подразнить». Она оправдывалась, что хочет постепенно и спокойно разрешить проблему, объясняла свои встречи жалостью, которая поможет ее другу примириться со своим положением. Однако Радлов, видимо, специально нагнетал обстановку, обвиняя Галю в чувстве к «сопернику». Она писала о «неприкосновенности» своей любви, он настаивал на своем. Тут уже не выдержала Уланова:

«Очень неприятно и больно, что у тебя такие мысли и ты так думаешь... Нет, я не могу примириться с этим, так совершенно невозможно, нужно что-то решать. Куда мне уйти от своей любви, ты же веришь, что я люблю по-настоящему, ты же веришь, что только ты — один, ради которого я делаю многое. Я поступаю честно, и ты не должен сомневаться во мне и моих действиях».

Радлов не унимался и бросил фразу: «Я тоже живу втроем». Уланова остолбенела от неожиданности:

«Умоляю тебя, ради нашей чистой любви, не пиши мне о своей тройной жизни, я не хочу ее знать. Я не думала, что это на меня может произвести такое страшное впечатление. Я не хочу думать об этом, не могу. Никогда эта

сторона вопроса меня так сильно не трогала. Это лишний раз доказывает, что я люблю... Из-за своих неверных и мучительных для меня подозрений мне больше не веришь и не хочешь моей любви? Что же мне делать? И как доказать тебе и рассказать, чтобы ты всё понял?»

Она пробовала выдержать характер и не писала Николаю Эрнестовичу несколько дней. Но, конечно, ничего из этой затеи не вышло, и в Москву полетело очередное послание:

«К черту все благодетельства, я хочу быть радостной, счастливой, я имею на это право. Сплетни всё равно будут, раз они уже есть, и если наши отношения кончить, то этим сплетни не остановишь. Нужно мириться со всем этим... Будем ждать от судьбы каких-нибудь решений, она за нас пусть отдувается».

Судьба, которая одна знает, что случится с человеком, не заставила себя долго ждать и «отдулась» весьма радикально: в конце мая 1939 года Уланова сделала аборт, ее отношения с Радловым по привычке тянулись еще какое-то время и в начале 1940 года сошли на нет. А в декабре 1942-го Николай Эрнестович скончался из-за травмы, полученной во время бомбежки дома, где он жил. Галина Сергеевна пережила его на 56 лет и упомянула, кажется, только однажды — в разговоре с писательницей Саньей Давлекамовой.

Свершение

Сезон 1938/39 года не принес Галине Сергеевне ни премьер, ни вводов. Зато она много снималась —

сработала дружба с киношниками. 8 декабря 1938 года в эфир вышел первый на ленинградском телевидении праздничный концерт, посвященный Дню Конституции, в программу которого были включены выступления главных творческих сил города, в том числе Улановой. Ее положение на артистическом Олимпе укреплялось с каждым сезоном. Одиннадцатый завершался бравурно: 1 апреля 1939 года балерину наградили орденом Трудового Красного Знамени и присвоили звание «Заслуженная артистка РСФСР».

Юрий Тынянов говорил: «Искусство рождается неблагополучием». Тяжелая форма любовной горячки медленно отступала. Галя изменилась: лицо утратило детскую припухлость, раскрепостилось сердце, глаза выдавали переживание глубокого чувства, взгляд был наполнен тревогой, строгостью и даже опаской.

У каждого своя вера и своя любовь. Уланову испепеляло бесплодное усилие ее пламенного влечения. А как писал Прокофьев, «жизнь есть влечение (без влечения нет жизни); чем сильнее мы манифестируем влечение, тем полнее мы выражаем жизнь». Внутри пульсировал вопрос, почему она теряла Радлова. Ответ не давался, ускользал, хотя разумом она понимала, что следовало быть мудрее и покорнее. Кроткой, как голубка, и хитрой, как змея. Но любящий человек эгоистичен в счастье, и его любовь задыхается без полной свободы. А если над душой влюбленного вечно торчит жена, то любовь начинает сохнуть от постоянных терзаний. Николая Эрнестовича умучили две обожавшие его женщины...

Двенадцатый Галин сезон 1939/40 года стал исключительным, ключевым в ее судьбе.

Ее срочно вызвали в Москву — танцевать 28 сентября 1939 года Одетту-Одиллию. Оказалось, что в тот день министр иностранных дел Германии Иоахим

фон Риббентроп и нарком иностранных дел СССР Вячеслав Молотов подписали германо-советский договор о дружбе и границе. Этому событию предшествовал большой банкет в Большом Кремлевском дворце, в перерыве которого Риббентроп с сопровождавшей его делегацией посмотрел в Большом театре второй, «белый» акт «Лебединого озера».

Майя Плисецкая, доставшая билет в бельэтаж, наблюдала за важным гостем, восседавшим в царской ложе. Четырнадцатилетнюю ученицу балетного училища заворожило бриллиантовое кольцо на пальце Риббентропа, но даже сияние чуда ювелирного искусства не заслонило свет, идущий от Улановой. «Меня поразили ее линии, — вспоминала Майя Михайловна. — Ее арабески словно прочерчены тонко очиненным карандашом. У нее была замечательно воспитанная ступня. Это бросалось мне в глаза. Она ею словно негромко говорила. Руки хорошо вписывались в идеально выверенные, отточенные позы. Меня не покидало ощущение, что она беспрерывно видит себя со стороны. Во всём была законченность и тщательная продуманность. Резко бросалось в глаза различие ленинградской и московской школ. За весь спектакль она ни разу ничего не «наваляла».

Риббентроп «с благосклонностью и вниманием» смотрел на сцену и не скупился на аплодисменты. Действительно, в «тихом» образе Лебедя Уланова была на редкость хороша и привлекательна. Вернувшись в Германию, он написал: «Я часто слышал, что нынешнее оперное и балетное искусство в России не уступает существовавшему в царские времена. Прима-балерина, приехавшая ради нас из Ленинграда, танцевала великолепно. Я хотел было лично поблагодарить танцовщицу, но граф Шуленбург (немецкий посол в Москве. — *О. К.*) отсоветовал: это могут воспринять с

неудовольствием. Я послал ей цветы, надеясь, что в Кремле это не вызовет неприятных последствий».

Цветы доставила сотрудница германского посольства. Галя не знала, что с ними делать. «Компетентные» товарищи, к которым она обратилась, дали «добро».

Уже через несколько дней, 2 октября, Уланова получила официальное письмо от немецкого импресарио Фрица Штаншейта «провести в Германии гастрольную поездку».

Поскольку 1 сентября 1939 года началась Вторая мировая война, ни о каких гастролях Улановой не могло быть и речи. Тем не менее импресарио настаивал. 19 октября Галина Сергеевна телеграфировала ему о невозможности принять предложение. Он ответил: «Несмотря на это, я хочу Вам предложить прислать большое количество гляцевых фотографий, которые я распространю бесплатно во всех немецких иллюстрированных журналах. Это будет служить Вам хорошей предварительной пропагандой в Германии. Одновременно я довожу до Вашего сведения, что в Германии совершенно незаметна война, поэтому нет причины, чтобы Вы отсрочивали поездку. Условия здесь наилучшие... В заключение я прошу Вас еще раз, высокоуважаемая г. Уланова, сюда приехать, когда Вам позволит свободное время».

Свободным временем Галина Сергеевна не располагала. Страсти по Радлову бурлили в ней, репертуарные спектакли и концерты шли своим чередом, а начавшаяся работа над ролью Джульетты изматывала. Позднее она призналась:

«В балете «Ромео и Джульетта» я переживаю всю коротенькую жизнь Джульетты. В первом акте я еще совсем ребенок, веселый, непосредственный. Потом встречаю Ромео.

Рождается любовь, упоение счастьем, а отсюда и решимость бороться со всеми, кто хочет их отнять. Всё это было впервые, потому что ни в одном балетном спектакле не проходила вся человеческая жизнь.

Я абсолютно не верила, не понимала, как я смогу всё это пережить на сцене, страшно долго билась над третьим актом, медленно находя в себе какие-то капельки, которые потом помогли мне в этой сцене.

Мне кажется, что делая какой-то большой образ, нужно всё-таки в себе находить те черты, которые тебе близки и подходят к тому образу, который ты должен воплотить на сцене. И если многое в тебе совпадает с тем образом, над которым ты работаешь, то всё получается естественно и просто. Тогда у зрителя возникает доверие к тебе, потому что он видит правду».

Судьба подвела Галю к шекспировской героине очень вовремя. Тщательно пестовавшая сдержанность ее чувств вдребезги разбилась о чувственную страсть. Любовной имагинацией замкнулся круг духовно преображенных улановских ролей. Ей осталось только воплотить Джульетту. Замысел этой роли своим появлением обязан Сергею Эрнестовичу Радлову и получил творческий импульс от любви Улановой к его старшему брату Николаю. В конце концов благодаря Джульетте Уланова освободилась от любви к Радлову, сделав ее хореографическим материалом. Все переживания «за Джульетту» тесно переплелись с ее личной жизнью и личными впечатлениями. Страсть и страдание женщины облеклись в искусство балерины.

Джюльетта давно стояла на пороге улановского творчества. «Дискуссионное» исполнение этой роли Марией Бабановой, в 1935 году гастролировавшей в Ленинграде с Театром Революции, неожиданно открыло новые возможности. Годом ранее Сергей Радлов поставил в своем театре-студии «Ромео», по мнению известного критика П. Маркова, «без ложной красоты, но с подлинной красотой, без приподнятой торжественности, но с побеждающей страстностью, без грустного умиления, но с протестующей силой». Он тут же, видя потребность эпохи в «больших спектаклях современности», задумал «перевести» шекспировскую трагедию на балетный язык специально для Кировского театра. Однако в 1935-м Большой театр перехватил инициативу, но вспомнив, что его сцена не для экспериментов, отказался от постановки. Только в 1939 году ГАТОБ принялся за партитуру Прокофьева. Театр, вот уже целую пятилетку с почетным усердием осваивавший шедевры мировой классической литературы средствами поэтически-образного танца, не мог пройти мимо Шекспира.

Брутальная эпоха требовала вещать даже о «тонких материях» «во весь голос». Шекспир пришелся как нельзя кстати, тем более что внутри строгих форм его произведений, отринувших бытовую суетность и мелочность, оплакивалась растоптанная человечность.

К тому времени Сталин достиг апогея власти и, по закону политического жанра, нуждался в возвеличивании искусством. 1 августа 1939 года была торжественно открыта Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (будущая ВДНХ) — своего рода советский Версаль. 8 октября 1940-го на экраны вышла музыкальная комедия «Светлый путь», где награжденная орденом Ленина Золушка (Любовь Орлова) уверенно шагала со своим прекрасным принцем (Евгений Самойлов) по сверкающему пространству

ВДНХ под «Марш энтузиастов» Исаака Дунаевского. Между этими событиями, 11 января 1940 года, состоялась премьера балета «Ромео и Джульетта», который, вопреки трагическому финалу, точно вписался в картину всеобщего ликования: образы Возрождения, ренессансное мироощущение, замешенное на «гении и злодействе», апология мира, в котором нет виноватых, а потому виноваты все, — всё было злободневно. «Предвесенняя» отважная Джульетта стала индугенцией суровой эпохе.

Интересно, что свой балет Прокофьев сочинял ровно столько времени, сколько строилась Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. В варианте 1935 года финал должен был быть выдержан в согласии с христианской верой в бессмертие души и иллюзорность смерти. Оживающей Джульетте полагалось танцевать с живёхоньким Ромео в присутствии народных масс. От смелой метафоры пришлось отказаться. Однако ближе к долгожданной премьере появился новый соблазн.

В 1939 году монумент Веры Мухиной «Рабочий и колхозница» в ранге «эталона соцреализма» занял кульминационное место перед входом на Всесоюзную выставку. Партийцы от искусства тут же среагировали. «Когда мы ставили «Ромео», нам сказали: нельзя ему умирать, это слишком печальный конец. Давайте мы сделаем какой-то апофеоз... Мы должны были быстренько ожить и перед спущенным занавесом стать, как на ВДНХ стояла эта... Потом мы доказали этим людям, которые ведают искусством, считают, что они понимают, что не надо так делать, и потом это сняли», — вспоминала Уланова на вечере памяти Лавровского. Конечная поза Ромео и Джульетты на первых порах действительно соответствовала абрису мухинского шедевра — на это намекал Соллертинский в рецензии на премьеру: «Не оправдан и скомкан финал

балета, где сценаристы и балетмейстер отошли от Шекспира без особой для себя пользы».

Работа над «Ромео и Джульеттой» продвигалась мучительно. 26 декабря 1939 года Прокофьев писал Мире Мендельсон:

«...Приехав в Ленинград, сразу, без заезда в гостиницу, в театр, где начался скрип неслаженных частей спектакля, волнения, пара колкостей, истерики Улановой и «пророка Исайи»^[20]. Словом, премьеру отложили на 3-е, и я 30-го возвращаюсь в Москву.

В промежутках между репетициями клеиваю заплатки в партитуру, главным образом по линии углубления ее. Ибо как «потоньше», так не доходит до танцоров, и они, приучась мыслить ногами, теряются».

Неприязнь между артистами и композитором установилась со дня первой читки либретто. Уланова вспоминала:

«...Мы очень смущались, когда немного хмурый, сердитый Сергей Прокофьев стал часто присутствовать на репетициях. Считали себя перед ним ребятами. Он казался нам высокомерным, насупленным, суровым, «Фомой неверующим» по отношению к танцовщикам, что было очень обидно. И только позже мы поняли, что это милейший, очень добрый и мягкий человек».

Балерина хорошо запомнила стычки между Леонидом Лавровским и Прокофьевым, постоянно возникавшие на первых этапах постановки. Хореограф убеждал композитора, что надо еще дописать музыку и что сюита, предоставленная им в распоряжение театра, коротка для создания полноценного спектакля. Тот упорно повторял: «Я написал сюиту и больше ничего

делать не буду. Вещь сделана. Она готова. Хотите — ставьте, хотите — не ставьте...» — и в страшном раздражении покидал репетицию, чтобы вскоре вернуться.

Лавровский всё-таки настоял на своем — ради «исторической и общественной атмосферы» вставил в партитуру «Ромео» около двадцати минут музыки из других сочинений Сергея Сергеевича, которому ничего не оставалось, как смириться с произволом и приблизить свой опус к драматургии либретто.

Галя категорически не принимала произведение Прокофьева и считала себя «бедной», потому что «все эти звуки» только мешали ей танцевать. На вопрос об отношении к «Ромео» она отвечала: «Спросите Лавровского, он приказал мне любить эту музыку».

Исайя Шерман вспоминал, как Константин Сергеев, которому долго не удавалось «свести» комбинацию па с музыкой, в сердцах воскликнул:

— Эта какофония безгранична!

Не замеченный им Прокофьев парировал из глубины темного зала:

— Как и глупость балетного актера!

На дружеском ужине после премьеры Уланова отомстила за своего Ромео. «Нет музыки печальнее на свете, чем музыка Прокофьева к «Джюльетте», — произнесла она дерзкий тост прямо в глаза композитору.

Прокофьев, воодушевленный грандиозным успехом долгожданной постановки, заразительно рассмеялся. Улановская бестактность сошла за веселую шутку. Впрочем, артисты Мариинки в своем язвительном остроумии всегда балансировали на грани приличия. Уланова невольно последовала примеру одной из балерин конца XIX века, отозвавшейся о музыке Глазунова к «Раймонде»: «Она будет глазу нова — уху дика».

Генеральная репетиция «Ромео и Джульетты» состоялась 8 января 1940 года, в день тридцатилетия Улановой. Прокофьев телеграфировал поэтессе Мире Мендельсон, с которой у него был роман, что всё прошло «довольно прилично». А вот о премьере, по словам Миры Александровны, композитор иногда вспоминал с горечью: «...после спектакля он стоял всеми забытый за кулисами, мимо него пробежали на сцену на вызовы публики взволнованные артисты, и только после многократных выходов Уланова и Сергеев бросили ему на лету: «Сергей Сергеевич, не выйдете ли вы с нами?». Он присоединился к триумфаторам и, как писала балерина, «был, как ребенок, счастлив»: «Когда мы его вытаскивали на сцену, он кланялся с какой-то застенчивой улыбкой, просто удивительно. Эти глаза... Они были у него совершенно детские, веселые, радостные. Это был большой праздник для него. Он увидел результат этого спектакля, он поверил в него».

Уланова не сохранила в памяти день, когда увидела композитора. Кажется, он впервые появился в зале во время читки либретто и объяснения Лавровским своего замысла. Балерина писала:

«Вошел довольно мрачный человек, так нам показалось, мы его боялись. Тогда не было, как принято нынче, прослушивания музыки, просто приходили и начинали выполнять то, что нафантазировал хореограф. Прокофьевская музыка была трудной, и я была очень озадачена: как мне всё сделать. Ведь прежде никогда не приходилось воплощать такие глубокие темы. Работа увлекла меня необычайно».

Зато Галине Сергеевне хорошо запомнился день одной из первых оркестровых репетиций «Ромео», когда она лично познакомилась с Прокофьевым:

«Встреча эта совпала с ужасными моими страданиями: накануне мне оперировали десну, и я пришла на репетицию с раздутой и завязанной щекой и заплаканными глазами... И вот в таком плачевном виде автору балета была представлена его будущая Джульетта. И так как она оказалась совершенно неработоспособной, репетицию отменили».

Свой путь к Прокофьеву Уланова называла сложным. В юности ее потрясла услышанная в филармонии симфония Берлиоза «Ромео и Джульетта». Она всегда очень любила увертюру-фантазию Чайковского на тему этой шекспировской трагедии и считала, что естественно танцевать адажио именно под эту музыку. Галя откровенно призналась Сергею Сергеевичу: «Знаете, мне не хватает, особенно в любовной сцене на балконе, мелодии, которая бы захватила». Прокофьев посоветовал: «Пойте про себя музыку Чайковского, а движения делайте те, которые задал Лавровский». Действительно, ей стало проще схватить рисунок танца.

Словом, «неудобную» музыку Прокофьева Уланова почувствовала не сразу из-за ее кажущейся «нетанцевальности»:

«Приходилось даже считать, чтобы попасть в такт. А ведь еще надо было раскрыть образ, понять и Шекспира и Прокофьева. Прокофьевская Джульетта — романтична, шекспировская — скорее земная. Мне же надо найти свою Джульетту, которая бы сочетала и

то и то. Самым интересным моментом работы является, по-моему, нащупывание тех или иных черт будущего образа, поиски нужных, единственно правильных сцен, поступков. Это рождалось нередко в разговорах с балетмейстером, в горячих плодотворных спорах с композитором. Сложная гамма психологических переживаний Джульетты, ее превращение из шаловливого ребенка в решительную женщину — вот что стремилась я показать в моей Джульетте».

После премьеры Соллертинский признавал, что Уланова «всецело пошла за композитором» и поэтому в ней раскрылись некоторые новые стороны дарования, особенно в первой сцене с Кормилицей. Однако поначалу ее Джульетта всё же отчасти напоминала «былые романтические облики воздушных девушек» — иногда Раймонду, но более всего скорбный образ Корали. Балерина была согласна с маститым критиком:

«Не будь тех же «Утраченных иллюзий», нам бы не сделать сразу «Ромео и Джульетту». В постановке Леонида Лавровского сказалось лучшее, что накапливалось годами. Мы много экспериментировали, и нам помогало то, что уже несколько лет мы, учась на своих же спектаклях драматическому мастерству балетного актера, приобрели кое-какой опыт, который и давал нам смелость поставить на балетной сцене одно из величайших творений Шекспира».

Она откровенно признавалась, что только со временем «срослась» с прокофьевской Джульеттой и уже не могла представить себе иной музыки:

«Потом как-то вдруг всё стало родным. Я же не музыкант и не музыковед, чтобы изучать музыку Прокофьева, поэтому у меня это совершилось как-то интуитивно, когда я пропустила ее через свои чувства, через понимание чувств Джульетты, чтобы звучание помогал о движениям, помогало выполнять задания балетмейстера. Музыка для меня — движение чувств. Когда я слушаю ее в зале Консерватории, то не думаю пластическими движениями, а думаю чувствами. И только потом музыка может излиться в движении, поскольку моя профессия связана с ним.

Даже у такого большого композитора, как Сергей Прокофьев, в музыке к его лучшему балету «Ромео и Джульетта» есть страницы, которые нам приходилось «согревать» своим внутренним чувством, своей «внутренней мелодией», находящей выражение в танце и мимике.

По музыке, например, первое адажио на балконе несколько хорально, и мы, исполнители, как бы «додумывали» что-то за композитора, обращаясь к Шекспиру. Но так как музыка С. Прокофьева при всей своей современности созвучна гениальному творению шестнадцатого века, «додумывание мелодии» танцовщиками, очевидно, не только не противоречило замыслу композитора, а сливалось с ним воедино, и зритель видел танец, который он воспринимал как живое и непосредственное отражение мысли и Шекспира, и Прокофьева. Так, танец, рождаемый музыкой, танец, который можно назвать *движением музыки*, делает ее зримой.

Как возникает то, что называют выразительностью, осмысленностью танца? Объяснить это, в общем, невозможно. Тут важны нюансы. Важно, насколько тонко танцовщик чувствует танец и, конечно, музыку. Когда говорят о слитности танца и музыки — это не общая фраза, но прочувствовать эту слитность очень трудно. Вот знаешь свой танец, знаешь, как должна делать те или иные движения, но вдруг по музыке чувствуешь — «просится» еще какой-то, ну, скажем, вздох. И всё становится иным. Те же движения, но уже и не совсем те. Быть может, это ясно только специалистам, но из танцевальных нюансов состоит содержание балетного образа. Сюда входит всё то, что ты в жизни передумала, чему удивилась... Не напрямую — сложнее. Это не значит, что вот танцую Марию — читаю Пушкина, Джульетту — читаю только Шекспира. Неожиданные могут быть ассоциации».

Для Гали, конечно, важно было показать конкретную девушку из знатного веронского рода Капулетти. Но не только это:

«Я искала типические черты женского облика эпохи Раннего Возрождения, и в этом смысле мне очень многое открыли картины гениального итальянского художника Боттичелли. Разве *primavera*, весна — не сама Джульетта — образ предельной конкретности, по-шекспировски красочный, живой? И мне надо было добиться, чтобы он не утратил ничего в этом смысле».

*...Столь легкая нога
Еще по этим плитам не ступала.
Влюбленный дух, наверно, невесом,
Как нити паутины бабьим летом^[21].*

Чем больше она думала о своих задачах, тем неразрешимее они казались. Как раскрыть в юной героине вечную, общечеловеческую тему? Ответ искала у Данте, и особенно пришлись по душе его слова: «Любовь, любить велящая любимым...» Читала и перечитывала «незабываемо трогательные» легенды, предания и поэмы о несчастной, всепоглощающей любви Фархада и Ширин, Лейли и Меджнуна, Абесалома и Этери... Роковыми для их чувства оказались внешние обстоятельства, «бессильные, впрочем, любовь заглушить и уничтожить». Уланова билась над темой вечной любви, которая, по ее мнению, куда шире темы вражды Капулетти и Монтеки. Образ любящей Джульетты требовалось обобщить и воплотить с шекспировской полнотой. А для этого надо было идти от музыки... нет, не Чайковского и Берлиоза, а исключительно Прокофьева.

Балерина писала, что причина успеха балета Прокофьева, секрет его неувядаемой свежести скрыт в его удивительном созвучии трагедии Шекспира:

«Прокофьев своей сильной и своеобразной музыкой, содержащей такие ясные, яркие характеристики, что они диктовали нам выразительность, смысл наших действий, движений, требовал: можно, нужно поступать так и только так, как говорит, как велит музыка. Это очень облегчало нам определение характера танца. Но ведь и его надо было создать, сочинить из той небольшой «азбуки»

известных балетных движений, которой мы располагаем. Балетмейстер Лавровский поставил спектакль, отвечающий музыке и содержанию трагедии».

Однако здесь Уланова подпала под позднейшее, устоявшееся впечатление. А в 1940-м, как заметил музыковед Михаил Друскин, балетный коллектив, взявшийся за постановку, «должен был неминуемо вступить в творческую полемику с музыкой Прокофьева», что и произошло. Сочная красочность, «буйная атмосфера» спектакля шли, скорее, за словом трагедии, а не за мыслью партитуры. Не случайно пышные декорации Петра Вильямса композитор счел «недостаточно острыми». Режиссерские приемы Сергея Радлова помогли Лавровскому в разработке экспозиции и мизансцен, но и обрекли на излишне детализованную мотивировку сюжетных ходов, что абсолютно чуждо прокофьевской поэтике. «Хореографическое действие разработано темпераментно и изобретательно. Однако думается, фантазии постановщика могли бы открыться еще более богатые возможности, если бы он стремился к большей свободе в переложении текста драмы на язык танца», — резюмировал Друскин.

Целый ряд замечаний последовал и от Ивана Соллертинского. Самое существенное: «Замыслы балетмейстера, в целом всегда детально продуманные и режиссерски изобретательные, часто осуществляются вне музыки и иногда даже вопреки музыке».

И только одна «ласковая и нежная» Джульетта в исполнении Улановой, «актрисы бесконечной трогательности и огромного сценического обаяния», не вызвала никаких возражений, ибо ее трактовка была целиком и полностью в ладу с музыкой Прокофьева — в духе прозрачных тонов раннего романтизма, а не до предела сгущенных позднеромантических красок. Тем

самым балерина добилась исключительной полноты воплощения роли. Именно в «Ромео и Джульетте» она окончательно обрела себя благодаря умению оставить событийный контекст образа только для фона его психологически обобщенной характеристики.

Майя Плисецкая, увидевшая спектакль через несколько месяцев после премьеры, всё поняла: «Многое было ново и непривычно. И партия балерины в первую очередь. Уланова нигде не переходила с поверхностного рассказа сюжета на вереницу знакомых каждому по балетному классу движений — плие, пассе, алясекон, перевести в арабеск... Все эти движения, конечно, были, но я их не замечала. Драма шекспировской пьесы рассказывалась ею вне связи с балетной лексикой. Чья это была заслуга? Постановщиков, Прокофьева, замечательной выучки вагановской школы или самой Галины Сергеевны? Всё помогло, но дар неба, думаю, был решающ».

Однажды Галина Сергеевна поведала о методе работы балетмейстера:

«Леонид Михайлович всегда был готов на репетиции. Когда ты приходишь на репетицию, то каждый творческий человек работает по-разному. Некоторые приходят и лепят на ходу, другие приходят более или менее готовые. Лавровский принадлежал к числу тех людей, которые были готовы. Когда я приходила на репетицию «Ромео и Джульетты», всегда из зала выходили Семен Каплан и Елена Чекваидзе — это были люди, с которыми он экспериментировал, пробовал, а потом мы приходили на почти уже им решенные, готовые вещи, и продолжалась наша совместная работа. Я лично всегда исполняю очень точно то, что

мне показывает или говорит балетмейстер. Пока я до конца не знаю сути своей роли в спектакле, я слепо подчиняюсь балетмейстеру. Потом возникает мысль, раздумья и следующие репетиции бывают всякие: с чем-то соглашается или не соглашается балетмейстер, с чем-то соглашаюсь или не соглашаюсь я, так мы находим какой-то особый язык образа».

Уланова вспоминала, что в период «большой работы» над спектаклем у нее долго не получались некоторые движения, па и сцены так, как хотел Лавровский, потому что он требовал «умения читать партию между строк». То есть в основных положениях и ходах балерине представлялась некоторая свобода для «введения чего-то от себя». «Вот благодаря этому доверию Лавровского к артистам работалось очень интересно, потому что всегда нужно было быть очень сосредоточенной, очень наполненной мыслью о спектакле», — говорила Галина Сергеевна. Постепенно она начала «уходить в роль» и что-то стало вырисовываться. «Исполнительница роли Джульетты Уланова — умная актриса, всю жизнь, не в пример другим, отвергавшая трюки. В этом отношении Лавровскому работать с Улановой было легко», — свидетельствовал Федор Лопухов. Уланова писала:

«Следует задуматься над тем, почему Джульетта или Жизель, «разговаривающие» именно танцем, воспринимаются сегодняшним залом как существа реальные, будят в человеческих сердцах самые высокие и благородные эмоции... Еще и еще раз возвращаюсь к тому, чтобы напомнить, что балет — условное искусство, еще более условное, чем, скажем, опера... Но чем больше

условность искусства, тем больше обобщений оно требует. Поэтому мы можем показать лишь какой-то собирательный образ сегодняшнего дня, создать такую музыку и на ее основе танец, который выразит душевные качества героя нашего времени или такого героя, который будет совершенно созвучен душевному строю нашего современника».

В. И. Голубов-Потапов тонко почувствовал и родственность улановской Джульетты шекспировской героине, и несовпадение с ней. Он считал, что этот образ балерина «постигла из жизни, постигла своим жизненным опытом и современным мироощущением, она сотворила ее соответственно с законами своего искусства, а не «списала» послушно из пьесы», и заключал: «Потому-то Уланова идет от жизни, от своего современного мироощущения, от опыта творчества, от принципов своего искусства. Шекспир дает ей только схему событий и мысль. Да, мысль, которую труднее, чем что-либо, выразить в танце».

Парадоксально, но с одной стороны, все признали работу Улановой «бесспорной», с другой — сыпались упреки то в чрезмерной романтичности, то в нарочитой простоте, то в отсутствии южного темперамента и кипучей страсти. Однако замечания подобного рода задевали индивидуальность Улановой, а не созданный ею образ Джульетты, который опять-таки всем показался «шекспировским». Известный шекспировед профессор М. М. Морозов вначале был уверен в невозможности средствами хореографии передать трагедию веронских влюбленных, но увидев танец Улановой, воскликнул: «Это настоящий Шекспир!» Такая оценка не покажется чрезмерной, если принять во внимание ту «всемирную отзывчивость», которая отличает и гениального англичанина, и великих

живописцев Ренессанса, и русских мастеров, способных непосредственное личное переживание переплавить в общечеловеческое. Улановское дарование из этого ряда.

Балерина смело противостояла постановочному замыслу, изложенному в премьерной брошюре: «Театр видел тему спектакля не в драме интимных переживаний, а в борьбе отживающего Средневековья с наступающим Возрождением». Она не следовала желанию театра «переложить шекспировский текст на язык балета», интуитивно считая «повествование» в танце заблуждением. Текст Шекспира Галя только вдохновлялась. Ее поиски художественной темы всепоглощающей любви лежали в пространстве музыкального материала. И тема эта была обобщенно шекспировская, позволившая раскрыться ее Джульетте. Уланова говорила: «Мысль о том, что истинная, глубокая любовь возвышает человека, удесят�еряет его силы, делает его способным на великое мужество и подвиг, не может не увлекать: она согревает и наполняет каждую сцену, каждый танец».

В спектакле была одна короткая, но очень важная мизансцена, где беспечная Джульетта из шалости срывает маску с Ромео и видит его лицо. «Будто молния сверкнула, выстрел раздался, — раскрывала Уланова свою трактовку. — Она подбегает к нему... Движение тут должно говорить: что случилось со мной? кто ты? что с нами произошло? Если нет этого выстрела, этой молнии, то получаются не те движения, а значит, и не то впечатление. А когда Ромео ее поднимает на грудь, то надо смотреть лицо в лицо». Журналист Инна Руденко вспоминала, как 86-летняя Галина Сергеевна, увлекшись рассказом о репетиции с молодыми танцовщиками, показала этот фрагмент: «Она легко вспрыгивает на высокий стул, садится на колени, сжимается вся в удивленный комочек, тела как бы нет;

одно лицо, а на лице только глаза, — и я вижу ту Джульетту, что потрясла больше четырех десятилетий назад».

Сцена венчания во втором акте завораживала пластическим совершенством улановских арабесков. «Весь этот эпизод был исполнен сдержанности, удивительного целомудрия и одновременно какой-то осторожности, внутренней скованности, словно герои боялись расплескать чувство благоговения, переполнявшее их, — писал Дмитрий Черкасский. — Поэтому переливы оттенков чувств, мимолетность поз, жестов, взглядов, присущие сценическому существованию Улановой, здесь исчезали, уступая место экономным, но чрезвычайно выразительным позам. К таким моментам принадлежало, например, начало венчания. После появления Джульетты, ступавшей по лилиям, которые разбрасывал на ее пути Ромео, начинается их диагональный ход к алтарю. Когда в оркестре расцветала скрипичная фраза, Джульетта с вытянутой вверх рукой, поддерживаемая Ромео, переходила в позу первого арабеска. Арабеск этот был неотразим; невысокий, на 90 градусов, он покорял изумительной красотой линии груди, устремленной к алтарю, — линией, плавно переходящей к ноге и истаивающей в складках белого платья. Эта поза была не просто красива, но исполнена глубокого смысла. Казалось, Джульетта сердцем стремится к Мадонне, моля сохранить ее огромное и хрупкое счастье. Затем Ромео наклонял Джульетту к алтарю, что еще больше усиливало выразительность позы, и, наконец, опускал любимую на колени».

Черкасский считал, что этот арабеск не был результатом сознательной работы Улановой. Однако весь строй художественных воззрений балерины говорит об обратном. Да и грош цена «изумительной

природной гармоничности», если она не дополнена живой мыслью пытливого ума.

Федор Лопухов называл сцену обручения Ромео и Джульетты настоящей победой Лавровского и всей советской хореографии: «Даже религиозный человек ничего не возразит против *таких* танцев перед изображением Богоматери. Вся сцена сделана с большим тактом и главное — с чувством».

Непостижимый бег улановской Джульетты к патеру Лоренцо остался в истории как шифр, ключ к которому потерян навсегда. Он, длящийся всего несколько мгновений, ошеломлял эмоциональностью, отчаянным порывом, безудержной смелостью и жертвенной верностью любви. Никакой спонтанности переживаний, концентрированная сосредоточенность чувства, страстный полет — к кому? к Лоренцо, к Спасителю? А может быть, от чего-то страшного, несправедливого, жестокого, пошлого? В эти считанные секунды, когда Уланова в черном гамлетовском плаще пробежала вдоль ramпы от правой кулисы к левой, ярко заявлял о себе талант балерины. Публика буквально приподнималась с мест, внимая этому чуду, и разряжала пережитый катарсис шквалом оваций. Сама Уланова писала:

«Бег Джульетты подобен импровизации. Но надо было знать, что заставляет человека так бежать. Джульетта в панике и растерянности, вдруг она вспоминает, что есть человек, который ее спасет. Она — как существо, которое перед смертью хватается за соломинку, и с этим ощущением Джульетта бежит сломя голову, чтобы выжить. Вот когда тебе известно всё предшествующее, то ты и бежишь не просто, а как-то иначе. Я всегда долго работала в репетиционном зале, но старалась танцевать каждый раз как бы импровизацию, которую не

повторишь. Адо этого и книги, и драматические спектакли, и музыка, и живопись, и жизненные взаимоотношения должны были стать моей второй натурой, войти внутрь меня. И чтобы отлежалось всё хорошее. Вот в этой «импровизации» и есть творчество! Была ли у меня Джульетта живым человеком? Мне это трудно сказать...»

Без сомнения, в 1940 году в беге Джульетты Уланова переживала свою отчаянную любовь к Радлову:

«Лето, двухэтажный дом на берегу Селигера, мучительный, взволнованный разговор, и вдруг порыв протеста, боли и гнева срывает меня с места, я стремительно, не помня себя, бегу вниз по лестнице, потом к озеру и прихожу в себя, только почувствовав холод воды, в которую вошла с разбегу. Нет, я не думала, не хотела утонуть, просто бежала, сама не зная, куда и зачем».

Уникальный пластический рисунок образа Джульетты удался Улановой благодаря великолепному владению трепетными руками, ступней, которую Лавровский называл «кистью ноги», и выразительным, подвижным корпусом. В результате ее телесный «инструмент» являл то, что дирижер Большого театра А. М. Лазовский называл «легато Улановой».

А еще Галина Сергеевна окончательно разрешила спор о танце и пантомиме, терзавший противников и сторонников драмбалета, и, как писал искусствовед Виктор Городинский, сделала это «просто и экономично»: «Невозможно определить, где, в какой момент у Улановой — Джульетты начинается танец и прекращается пантомима. И то и другое служит

продолжением, развитием и формой единой и той же целостной художественной линии. Ее танец и пантомима есть воплощенная в движение музыка». Совершенный образ улановской Джульетты подвел итог всей истории драмбалета, которая без искусства балерины просто не состоялась бы. Своей гениальной Джульеттой она открыла путь психологическому направлению в хореографическом театре. Формы классического танца стали средством выражения глубоких человеческих переживаний, овеянных поэтическим чувством. Хореограф Ростислав Захаров справедливо заметил: «После Улановой балет не мог оставаться прежним».

В вечер премьеры «Ромео и Джульетты» в ГАТОБ имени Кирова Ленинград был мрачен и неуютен по причине затемнения — недалеко шла война с Финляндией. Спектакль был на грани срыва. В самом конце 1939 года собрание музыкантов оркестра решило «не давать спектакль во избежание конфуза». Прокофьев пребывал в полном отчаянии и, как вспоминала его супруга, «говорил, что не пойдет больше ни на репетиции, ни на премьеру». Сергей Радлов тоже ходил мрачнее тучи. Все уповали на чудо.

И чудо свершилось.

Несмотря на критические замечания по поводу некоторых деталей постановки, театр принимал поздравления с большой удачей. «Ромео и Джульетту» признали крупным событием в жизни советского хореографического театра, убедительным свидетельством настоящей творческой атмосферы в балетном коллективе и великолепного хореографического мастерства труппы — от балерины до кордебалетной танцовщицы. Действительно, ансамбль поразил слаженностью и яркими шекспировскими красками: «байронический» Ромео

Константина Сергеева; жестокий, чванливый Тибальд Роберта Гербека; заразительно смешливый Меркуцио Андрея Лопухова; колоритная Кормилица Евгении Бибер; граф Парис Бориса Шаврова; феноменальные прыжки Владимира Фидлера в роли Шута; темпераментная пляска Нины Стуколкиной, исполнявшей партию Служанки. Костюмы Петра Вильямса признали «одним из сильнейших элементов спектакля», а его декорации — первоклассными. Тем не менее главной виновницей торжества стала Уланова. Все были согласны, что это — ее спектакль, ее театральное счастье.

Городинский приветствовал балерину: «Зритель испытывает глубокое потрясение, видя образ Джульетты, созданный Улановой... То, что сделано Улановой в балете «Ромео», возвышается над всем, что мы знали о ней до сих пор. Не побоюсь сказать, что Джульетта Улановой есть совершенное творение артистки. В роли Джульетты советская балерина Уланова по праву вошла в ряд крупнейших художников танца, в число тех, кто двигал вперед хореографическое искусство, определял и указывал пути его развития».

Федор Лопухов писал: «В спектакле Лавровского на первом месте стоит и будет еще долго стоять только Уланова, в полной мере по-шекспировски раскрывшая образ Джульетты. Сегодня Уланова — первая балерина советского балета, несущая в своем творчестве самое драгоценное и нужное».

Николай Волков отмечал: «Когда каждый раз видишь, как замечательная лирическая актриса играет, танцует, и танцует, играя Джульетту, то всё кажется мало, чтобы оценить высокую поэтичность образа. Но, быть может, важнее всего подчеркнуть, что метод игры-танца Улановой — это метод очень сосредоточенного и очень самозабвенного погружения

себя в образ. Уланова танцует как бы для себя, но это «для себя» так внешне выразительно и эмоционально, что зритель не может оставаться безучастным свидетелем всего того, что переживает Джульетта во все недолгие минуты своей короткой и трагической любви».

Ростислав Захаров подвел итог, заявив, что ее Джульетта «превзошла по силе выразительности образ и в драматическом, и в оперном спектаклях».

Слава, как известно, окрыляет морально и укрепляет физически. Подтверждением тому является приказ по театру от 28 января 1940 года:

«19 января в связи с болезнью солистки балета Дудинской Н. М. балетный спектакль «Лебединое озеро» был поставлен под угрозу снятия его и замены другим.

Солистка балета Г. С. Уланова, несмотря на то, что она была занята большой творческой работой по премьере «Ромео и Джульетты» и накануне выступала в этом спектакле, предложила заменить заболевшую Н. М. Дудинскую и таким образом предотвратила замену спектакля.

За высокосоциальное отношение Г. С. Улановой к своему производству Дирекция театра объявляет ей благодарность».

Через четыре месяца ГАТОБ, Малый оперный театр и прочие «отряды советского искусства» отправились из колыбели Октябрьской революции в Москву на свою вторую Декаду. Передовица одной из центральных газет патетически славословила «смотр достижений нашей культуры»:

«В работе ленинградских мастеров особенно радуют интенсивность художественной жизни, широкий диапазон творческих интересов и стремлений, разнообразие художественных форм. Советское искусство живет чрезвычайно интенсивно, развивается

бурными темпами. Эта полнота, энергичность, напряженность движения вызваны тем, что в социалистическом обществе искусство заняло почетное место, в нем видят могучий фактор культурного развития, в нем заинтересован народ. Партия и правительство постоянно помогают мастерам искусства в их творческой деятельности. Они установили замечательную традицию обмена художественным опытом путем показа в Москве лучших достижений национального по форме, социалистического по содержанию искусства всех народов нашей страны. Эта традиция стала уже законом нашей художественной жизни».

Декада проходила с 17 по 26 мая 1940 года. Театр имени Кирова помимо опер Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова привез четыре балета: «Ромео и Джульетту», «Лауренсию», «Сердце гор» (все на музыку советских композиторов) и «Лебединое озеро» в редакции Вагановой. Заинтересованная столичная общественность признала искусство ленинградских танцовщиков «ослепительным», а мастерство Улановой, Чабукиани и Сергеева «поистине непревзойденным».

Уланова в 1946 году писала:

«Если гастроли 1935 года остались мне памятными на всю жизнь, то вторая Декада была, пожалуй, самыми счастливыми днями моей жизни. Двенадцать лет назад я впервые дебютировала в Ленинграде в большой роли лебедя в «Лебедином озере», и теперь снова в столице нашей страны я танцевала лебедя. На этот раз я уже не считала пируэты и не боялась ни бархата, ни прожекторов. С огромным успехом танцевала я и в «Ромео и Джульетте». Я танцевала просто и легко. Земля и воздух в танце — для меня лишь средство для выявления

чувств. Восьмилетним ребенком вступила я в Ленинградское хореографическое училище и думала ли тогда о столичной сцене Большого театра!»

Бесподобный корабль под названием «Балет Кировского театра» плыл между Сциллой и Харибдой — войной и репрессиями. Были арестованы Кольцов, Бабель, Мейерхольд, убита Зинаида Райх, расстреляны Пильняк и один из авторов либретто «Ромео и Джульетты» профессор Адриан Пиотровский. Искусство зависло над непредсказуемой, святотатственной бездной «системы». Таланты спасались кто как мог. Прокофьев к шестидесятилетию Сталина написал напичканную эротизмом «Здравицу». Шостакович строчил музыку к приглянувшемуся вождю кинофильмам. А Галя Уланова утверждала, что люди с узким кругозором не могут создать значительного сценического образа, поэтому она является постоянным слушателем лекций по вопросам марксистско-ленинской эстетики, философии, политической экономики, устраиваемых регулярно для артистов театра. «В основе каждого жанра искусства лежит большая мысль, а чтобы правильно передать мысль, надо много знать, очень много», — заявляла балерина. В общем, жизнь казалась «беспредельно» нескучной. В художественном пространстве, целиком зависящем от идеологических норм культурной политики, где сам Иосиф Виссарионович выступал продюсером всех времен и народов, было упоение особого рода. Его невозможно передать, его надо пережить.

Советская цивилизация оказывала Гале знаки внимания. О ней писали: «Уланова — гордость и слава советского балетного искусства. Настоящая дочь нашего советского времени, плоть от плоти советского

народа. Возглавляет блестящее созвездие советских балерин, утвердивших мировое первенство советской хореографической культуры»; «Под благотворным влиянием всей советской культуры сформирована художественная индивидуальность Галины Улановой»...

Ее выступление буквально взвинтило столичную интеллигенцию. Плисецкая вспоминала: «Ромео» впервые смотрела Москва. Уланова танцевала Джульетту. Этот вечер стал для москвичей настоящей художественной сенсацией. Весь ансамбль действующих лиц был на подбор. Но Уланова выделялась. Идя на спектакль, я ждала увидеть еще один Балет Балетович, хотя молва донесла и до моих школьных ушей несметные похвалы постановке. Но увиденное затронуло меня сильно».

Галя играла любовь — и шекспировскую, и свою, зрелую, познавшую горечь.

Святослав Рихтер назвал Уланову — Джульетту «богиней, потерявшей голову от любви». Правда, в день семидесятилетия балерины в его дневнике появилось уточнение: «С Джульеттой в ее интерпретации я абсолютно не согласен — она там «богиня» вместо сумасшедшей от любви девочки. Но победительницу не судят — хвала ей!»

«Уланова — гений русского балета, его неуловимая душа, его вдохновенная поэзия» — это уже слова Сергея Прокофьева.

Народный артист СССР Николай Хмелев делился «огромным» впечатлением: «Уланова настолько пластически выразительна, так искренна и нежна, глубоко чиста и правдива, что веришь каждому ее жесту, движению. Ее танцевальный рассказ о переживаниях Джульетты, ее любви к Ромео воспринимаешь совершенно естественно. Испытываешь чувство огромной радости, забываешь, что искусство танца лишено слов, — оно красноречиво, ярко, оно

передает возвышенные и чистые эмоции любящей Джульетты, оно, как музыка в симфонии, подчинено раскрытию темы вечной любви и красоты. Улановой тонко угаданы чудесный стиль и правда величайшей трагедии, ее сокровенный, но вечно новый и юный смысл. В ее игре, танце не было ни одного момента, движения и позы, которые не были бы оправданны».

Сергей Образцов говорил: «Как сумела она убедить весь зрительный зал, что только такая любовь имеет цену, что только так стоит любить, что человек, знающий такую любовь, — богач. Я никогда не понимал бюрократического деления спектаклей на современные и классические. Всегда мне казалось, что современный спектакль — это тот, который волнует современного зрителя. И никакого другого признака нет. На «Ромео» я еще раз убедился в этом. Это был современный спектакль, нужный. Спектакль больших чувств, а, следовательно, по-настоящему советский спектакль».

Восемнадцатого мая, сразу после спектакля в Большом театре, Виктор Ивинг записал в дневнике:

«Так провести труднейшую роль Джульетты, как это делает Галина Уланова, может только гениальная трагическая актриса. Причем надо еще учесть, что эта актриса лишена самого мощного средства воздействия. В ее распоряжении лишь танец, мимика, жест. Извольте этими средствами передать Шекспира. И, тем не менее, вам ни на минуту не приходит мысль пожалеть о сравнительной бедности изобразительных средств балета. Наоборот, вас восхищает богатство изобразительных средств Улановой. Вы восхищаетесь тончайшими переходами из одного настроения в другое. Вас изумляет широчайший диапазон чувств, которые выражает артистка. <...>

Бледное, удивительно невзрачное, обыденное лицо, каких сотни встречаешь на улицах, и внезапно, чудесно

преображение. Его преобразила любовь, которая в жизни девушки всегда чудо.

Уланова — несомненно, лучшая балетная артистка нашего времени. Это не просто талантливая балерина. Это — великий лирический поэт танца. Ей подчас достаточно простым движением положить руку на плечо партнера, чтобы растрогать зрителя до слез и добиться большего впечатления, чем это может сделать иной поэт, громоздящий сотни слов, желая выразить горькую боль и скорбь, и отчаяние, и беззаветную преданную любовь. Танец ее восхищает тонкостью и точностью очертания, легкостью и прежде всего своей выразительностью. Она танцует, как птица поет. Зритель не замечает технических трудностей. Уланова с мудростью большого мастера избегает подчеркивать момент их преодоления, чуждается щегольства своей виртуозностью — греха, в котором повинны едва ли не все балерины. По этому самоограничению и познается подлинный художник.

Поразительны ее руки. Правильно говорили о говорящих руках, о красноречивых руках, умных руках. Руки Улановой даже обладают даром слова. Но они не говорят, а поют, в каждом их изгибе, повороте вы почувствуете хореографическое *bel canto*».

Соломон Михоэлс откликнулся на московскую премьеру:

«Я не случайно говорю, что она божественна. После «Ромео и Джульетты» в зале осталась даже так называемая «галошная» часть публики, — осталась та публика, которая обычно, не дожидаясь конца, бежит к вешалке. Есть предел аплодисментам и вызовам, можно вызвать десять — двенадцать раз. Но нет, ее вызывали без конца. В чем дело? Оттого ли, что хотелось высказать ей свою благодарность? Нет, хотелось лишний раз посмотреть на Уланову. Вот впечатление, которое она произвела.

Станцевать Шекспира, и так, чтобы об этом говорили, что это действительно шекспировский образ, что такой Джульетты не было даже в драме, — это значит открыть новую страницу балетного искусства. Это и сделала Уланова».

Улановский образ промелькнул, словно бег Джульетты, в стихотворении Анны Ахматовой «Лондонцам» — отклике на бомбежки английской столицы осенью 1940 года:

*Двадцать четвертую драму Шекспира
Пишет время бесстрастной рукой.
Сами участники чумного пира,
Лучше мы Гамлета, Цезаря, Лира
Будем читать над свинцовой рекой;
Лучше сегодня голубку Джульетту
С пеньем и факелом в гроб провожать,
Лучше заглядывать в окна к Макбету,
Вместе с наемным убийцей дрожать, —
Только не эту, не эту, не эту,
Эту уже мы не в силах читать!*

Напророчила Анна Андреевна вселенскую славу Улановой, пришедшую к ней именно в лондонском Ковент-Гарден после выступления в роли «голубки» Джульетты. Сама же балерина часто спрашивала у людей, знакомых с поэтессой: «А что Ахматова? Как она?»

Президент Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина Ирина Александровна Антонова не так давно доверила свои воспоминания автору этих строк:

«Уланова была одним из явлений не просто искусства, а жизни. Она помогала жить. Я познакомилась с ней как с балериной очень давно, во

время гастролей Мариинского театра в Москве в сороковом году. Я слышала, что есть такая балерина Уланова, ведь я очень любила балет, много ходила в Большой театр, смотрела даже Гельцер в свое время...

И вот я узнала про Уланову. У меня не было на нее билетов, но был билет на Остужева в «Отелло». Я несколько раз видела этот спектакль, поэтому билет в Малый театр обменяла на билет в Большой...

На меня спектакль «Ромео и Джульетта» произвел огромное, очень необычное впечатление. Таких балетов еще не было. Но потом, когда Уланова стала артисткой Большого театра, я колоссально много ее смотрела. Я помню Алексея Толстого, сидящего во втором или третьем ряду партера, Завадского. Я приобщила мужа к этим походам. В начале спектакля, в прологе, когда открывается занавес и просто стоят патер Лоренцо, Ромео и Джульетта, глаза Улановой казались огромными и невыносимо голубыми, она просто смотрела в зал, и я начинала плакать. Мой муж мне говорил, что ты плачешь, ты же из-за слез не видишь спектакль. Однако то были самые счастливые слезы, которые доводится пережить.

Она производила на меня, человека, занимающегося изобразительным искусством, необыкновенное впечатление не только самим танцем, но и каждой позой, поворотом головы, движением, выражением лица. Я считаю, что Уланова — явление, формирующее душу, во всяком случае, для меня. В моей жизни было несколько таких опорных точек в искусстве и литературе: Уланова, Василий Иванович Качалов и в какой-то момент, но не в таком масштабе спектакли с Бабановой в Театре Революции. Я не говорю о литературе, это особое дело.

Для моей души Галина Сергеевна — одно из главных опорных явлений в искусстве и жизни, дававших возможность в какие-то моменты чувствовать себя

необыкновенно счастливой, а в какие-то несчастной. Она действительно стоит в стороне, она совершенно особенная, потому что как бы ни отличалась Майя Михайловна Плисецкая от Кати Максимовой, это всё-таки один ряд балета. Но такой балерины, как Уланова, больше не было и нет. И то, что давала она, уже никто не смог дать. Кому-то это не очень нравилось. Я знаю, что некоторые считают ее хорошей балериной, но главный улановский план — эмоциональный, выразительный, образный — не всем близок. Технические возможности тоже в балете важны, но дело не в этом. Те впечатления, которые были от молодой Улановой, — в моих глазах, в памяти, в сердце. Как их опишешь? Тогда ее не снимали, очень жаль, и многим уже не понять особенность Улановой.

Это одно из главных событий моей жизни — я видела Уланову. И не просто видела, а много раз, поэтому она «объемно» существует в моей жизни как критерий, точка отсчета, по которой можно судить, что хорошо, а что плохо, что ценно, что не ценно. Это ценностный критерий добра и зла, качественного и некачественного. Хорошо, когда в жизни такие точки отсчета появляются».

Впрочем, были и другие завсегдатаи «Ромео и Джульетты». После того как в 1946 году Лавровский перенес спектакль в Большой театр, столичные музыканты старались не пропускать ни одного представления. «Уланисты» приписывали такое постоянство обаянию своего кумира. Однако Мстислав Ростропович умерил их пыл, заявив, что Уланова нравится ему «только постольку, поскольку она не мешает слушать музыку», за что чуть не был побит.

После премьеры «Ромео и Джульетты» в Большом театре усталая и радостная Уланова вернулась в гостиницу «Метрополь». Не успела она прийти в себя,

как раздался стук в дверь. На пороге стояли Прокофьев и Николай Радлов. Их тон не допускал возражений:

— Сейчас же едемте в Дом литераторов на товарищеский ужин. Нас там ждут.

Балерина вспоминала:

«В большом зале были художники Вильямс, Дмитриев, много других знакомых лиц. Встретили нас аплодисментами, и под их шум мы прошествовали к общему столу. Я очень смутилась, когда Прокофьев пригласил меня танцевать. Это был самый обыкновенный фокстрот, но Сергей Сергеевич словно слушал какой-то свой собственный ритм, начиная шаг, будто опережал такт музыки... Мне это было очень непривычно, я путалась, не попадая в шаг, и очень боялась, что так и не смогу уловить этот совершенно особенный, прокофьевский ритм, наступлю своему партнеру на ногу, собою с шага и, словом, обнаружу, что совсем не умею танцевать... Но постепенно наш танец наладился. В следующем я уже чувствовала себя уверенно и свободно. Вечер прошел очень дружно».

В писательском ресторане играл джаз, всё вокруг бурлило и куролесило. Галя, сразу попавшая в центр внимания, оживилась, покраснелась, расцвела. Она заметила сидящего за столиком в глубине зала необыкновенно статного, вальяжного красавца-мужчину в возрасте «за сорок», которому она отдавала предпочтение, и припомнила их давнюю мимолетную встречу. Да, с нее не сводил глаз Юрий Завадский.

В конце вечера он подошел к Улановой. Оказалось, режиссер вернулся из Ростова-на-Дону, чтобы

возглавить Театр имени Моссовета, расположенный в саду «Аквариум».

— Это тот сад, где когда-то был Мюзик-холл? Там я первый раз танцевала в Москве.

Слово за слово... Им сразу стало интересно друг с другом. Завадский попросил разрешения позвонить. Уланова позволила ему зайти. Через день он уже провожал балерину в театр, потом пригласил на концерт. Отношения складывались стремительно.

Сумасшедший успех у публики, галантное ухаживание Завадского... Любовь к Николаю Радлову опрощалась, сдвигаясь на периферию ее судьбы.

Во время Декады был дан торжественный правительственный прием в честь ведущих ленинградских артистов. 29 мая Уланова и Сергеев танцевали номер «Грезы любви» на музыку Листа на концерте в Кремле для руководства страны. После этого концерта Сталин пригласил балерину и еще несколько артистов на просмотр фильма «Волга-Волга». Он посадил Галю рядом с собой. Та страшно смутилась, вся сжалась, а Иосиф Виссарионович, словно не замечая ее замешательства, добродушно благодарил и поздравлял. Точных слов балерина не запомнила: «Я словно пребывала в каком-то шоке: надо же — я вот так близко вижу самого Сталина!»

На следующий день Уланова исполняла те же «Грезы» в Колонном зале Дома союзов и в клубе НКВД, где в 1931 году состоялся ее московский дебют. Наверняка среди чекистской публики уже практически не осталось тех, кто помнил Галино выступление девятилетней давности.

В июне Уланову наградили орденом «Знак Почета» и присвоили звание «Народная артистка РСФСР».

Если балет «Ромео и Джульетта» произвел в Москве сенсацию, то к завершающему Декаду «Лебединому озеру», знакомому столичной публике по гастролям

Кировского театра 1935 года, был ажиотажный интерес.

Видный функционер от музыкального искусства Моисей Гринберг писал:

«Советский балет — и это важнейшая черта нынешнего этапа его развития — следует принципам балетной драматургии Чайковского. И, конечно, вовсе не случайно, что замечательная Одетта в «Лебедином озере» — Уланова ныне создала такой вдохновенный, правдивый образ Джульетты. Внутренняя близость и родственность этих двух образов у Улановой совершенно оправданны.

Вот почему такой глубокий смысл и значение приобретает тот факт, что вслед за тремя советскими балетами театр имени Кирова показал вчера Москве свою постановку «Лебединого озера». Театр как бы хочет сказать нам: вот откуда мы идем, вот какую традицию мы охраняем, вот образы, которыми мы руководствуемся.

Огромная важность хореографических опытов театра имени Кирова как раз и состоит в том, что, воспринимая традиции Чайковского, он по-новому творчески осмысливает и использует их для воплощения важных тем и сюжетов, образов новых героев».

Балет Чайковского, который Уланова назвала «протанцованной загадкой», воспринимался в майские дни 1940 года как приветствие ленинградского балета к столетию со дня рождения композитора. И именно эта дата спровоцировала соперничество Семеновой и Улановой за право называться «танцовщицей Чайковского».

Застрельщиком полемики стал Давид Тальников, опубликовавший в пятой книжке журнала «Театр» статью «Композитор и две балерины». Весь свой критический пыл автор направил на то, чтобы увенчать

лаврами Одетту — Семенову и одновременно развенчать Лебеда — Уланову. Только имея серьезный козырь на руках, он мог позволить себе подобную дерзость. Необходимый аргумент ему подбросило изменение некоторых приоритетов в культурной политике текущего момента.

Двадцатого декабря 1939 года Совет народных комиссаров СССР принял постановление «Об учреждении премии и стипендии имени Сталина». Следующей осенью в Комитете по Сталинским премиям началось обсуждение кандидатур. Как ни странно, мерилом достижений отечественных деятелей искусств оказалась «категория радости». Одному из первых соискателей, спектаклю Немировича-Данченко «Три сестры», не помогло определение «очень национальная пьеса». Вождю не понравилось «минорное» воплощение чеховской драмы, что потянуло за собой перенос акцента с маловразумительного понятия «советская тема» к внятной мифологеме «национальный романтизм».

Статья Тальникова строилась на лукавом подтексте, акцентирующем в творческом мире Улановой одну лишь «чистую лирику». Уланова, по его мнению, явилась «носителем идеи импрессионизма, лирического искусства «настроений», откуда происходила ее «внутренняя разорванность, условная дисгармоничность». Тальников сближал пластический мир улановских арабесков и пируэтов с миром Блока в поэзии, Равеля и Дебюсси в музыке и даже «в каких-то оттенках» с миром Врубеля в живописи, особенно с «Царевной-лебедью».

«И так хочется порою, когда смотришь на эту юную царицу лебедей, в которой нет ничего царственного, когда слышишь дробное и милое постукивание по театральному полу ее крепких балетных носочков, увидеть в ней какую-то светлую радость порывов,

несгибаемость перед «роком», молодую свежесть надежд. Хочется почуять и лирические тревоги, и сладкий запах весенней березы, о котором пел Чайковский, но не «последний, догорающий вечер», а «зарю» этой пусть и «туманной», романтической юности!» — патетически восклицал Тальников.

В лирике одухотворенного, наполненного стихийным, эмоциональным содержанием танца Семеновой критик видел то «особое звучание, которое кажется наиболее отвечающим и характеру самого «Лебединого озера», и задачам современной его интерпретации».

Далее он заявил, что Семенову в балете надо представлять как «пушкинскую» балерину, открывшую своим стремительным и динамичным лирическим танцем в действии «главу из истории рождения нового, советского мироощущения в искусстве». Но тем самым он вставал на скользкий путь, поскольку теперь не мог обойти стороной провал балерины в московской постановке «Бахчисарайского фонтана», когда Захаров вынужден был снять ее с премьеры. Однако и тут находчивый театровед всё повернул в пользу своей протее, заявив, что, судя по предварительным наброскам, семеновский образ Марии был значительно дальше от «Жизели» (намек на Уланову) и ближе к Пушкину «с его светлой и такой «телесной» лирикой». А посему, заключал Тальников, Одетта Семеновой — от «пушкинского» начала в творчестве Чайковского, а ее «такое легкое, воздушное и грандиозное, такое действенное и патетическое» искусство стало «поэтической апологией Чайковского-реалиста». И вообще только «радостное, светлое мироощущение наших дней» вернуло Чайковскому его «подлинное, реалистическое лицо», чуждое романтической интерпретации.

Инсинуации Тальникова сразу получили отповедь коллег. М. А. Гринберг утверждал по горячим следам последнего спектакля Декады, что «песенность», удивительная воздушная стройность и поистине классическая цельность формы танца Улановой захватывают и в полной мере отвечают замыслу Чайковского.

Н. Д. Волков тоже отозвался на гастрольное выступление балерины: «Знаешь, вернется эта девушка-лебедь на свое Лебединое озеро, и ей останется только одно — умереть, исчезнуть без следа. Самый танец Улановой в «Лебедином озере» необычайно ясен, и от этой хрустальной ясности еще трагичнее воспринимается музыка Чайковского и ее олицетворение на сцене — Уланова — Лебедь».

В. И. Голубов-Потапов вступил в прямую полемику с Тальниковым. Утверждение последнего, что Уланова — «носительница идеи декадентского импрессионизма», вдохновляемой Блоком, критик парировал:

«В сближении ее с Блоком нет, конечно, ничего предосудительного, тем более что и Блок своим творчеством выходил за пределы декадентства, склоняясь к великой русской поэтической традиции. Но где видно, что именно в настроениях Блока, а не Пушкина, не Лермонтова она черпает свое вдохновение? Ведь в кристальной чистоте и ясности ее образов, в прозрачной, незамутненной простоте ее техники так много общего с классическим стихом Пушкина! Это скорее неоклассицизм в балете, классика, избранная и озаренная современностью. Почему же она «блоковская», а не пушкинская, не лермонтовская, не тургеневская или, наконец, не чеховская, если к ней уж так упорно пристал отпечаток импрессионизма или же в ее искусстве кое-кому слышится отдаленный резонанс интеллигентской удрученности и разочарованности эпохи безвременья?.. Искусство Улановой отвечает

вкусам и убеждениям Чайковского, сходится с ним во всем и созвучно искусству Чайковского».

Мастер драматической сцены Серафима Бирман заметила в одной из своих статей, что Одетта Улановой — «живое воплощение красоты и громадной правды, хотя эта правда не такая, как жизнь».

Сама Уланова поясняла «меланхоличность» своего Лебедя:

«Когда принц вступал в борьбу со злым гением и уничтожал его, спасая девушек и меня от чар, я верила, что есть вечная любовь, что нарушение принцем клятвы — заблуждение, вызванное сходством Одиллии и Одетты, которое может сделать человек. Но нотки грусти, несбыточности счастья проходили через весь спектакль».

В 1940 году к столетию со дня рождения композитора вышел сборник «Чайковский и театр». Галина Сергеевна написала для него статью «Лебедь», завершив ее словами:

«Я чувствую, что мой танец не противоречит музыке, что он связан с ней. После многих лет работы танцевальные движения стали выражать внутреннее состояние образа. Мне легко оставаться в образе до конца спектакля — и это самое главное. Хотя еще очень много недоработано и несовершенно, но, танцуя лебедя, я каждый раз чувствую, что мне в какой-то мере удастся передать зрителю лирику музыки и образа».

На этом сражение за Чайковского между Улановой и Семеновой не закончилось. В ход пошла тяжелая

артиллерия. В стенограмме беседы Немировича-Данченко с молодыми актерами о театральном восприятии, состоявшейся зимой 1941 года, есть слова, ставшие яблоком раздора между балеринами: «Представьте себе такую картину. Идет балет «Лебединое озеро», адажио второго действия. Огромный, великолепный зал, до отказа... набитый зрителями. Играет одна скрипка — с легким, почти воздушным сопровождением нескольких струнных, и танцует одна балерина — кордебалет вместе с декорацией просто почти неподвижный фон. Только балерина и скрипка. И не слышно дыхания тысячи восьмисот человек, и проносится веяние тех секунд — трех-четырёх-пяти, — которое и составляет самое зерно театрального восприятия, секунды того вдохновения, какое, кажется, нельзя приобрести никакими усилиями и никакой техникой, секунды того охвата, ради которого существует и это роскошное здание, и директор, и художник, и осветители — словом, три тысячи человек коллектива Большого театра работали над этим спектаклем, а в конце концов самое глубочайшее волнение получено от одной танцовщицы и одного скрипача, исполняющего музыку, созданную Чайковским... Но... завтра этот же танец будет проводить другая балерина, обладающая не меньшей силой техники, и будет так же виртуозно играть скрипка ту же музыку Чайковского. А те секунды, которые были вчера, всё же не создадутся. Не хочу называть имен».

Марина Семенова относила это высказывание к себе, Уланова была уверена, что Владимир Иванович говорил о ней.

Точку в дискуссии поставила Сталинская премия.

Председатель Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко во главу угла ставил «достижения великорусского искусства». Уланову он поместил в

почетный ряд мастеров, воспевающих и созидающих «национальный характер». Однако этого было явно недостаточно. У каждого члена комитета были свои протезы. Дунаевский, например, боролся за Лебедева-Кумача — автора «текстов к общеизвестным песням» и в споре доходил до сравнения «позывных станции Коминтерна» с «ножками Улановой».

Галине Сергеевне покровительствовал Соломон Михоэлс, назвавший ее Джульетту «поистине новым словом в балете», лишенным «отвлеченно-лирических балетных стихий» и «сказочно-фантастических танцевальных изощрений».

Самым яростным Галиным защитником был Алексей Толстой. Он подчеркивал, что эта балерина — «явление мирового порядка»: «Помимо Джульетты она создала еще три роли: Жизель, в «Лебедином озере» и в «Бахчисарайском фонтане». Это не то что одна удача замечательной актрисы. Она больше Павловой, потому что соединяет в себе трагедийную актрису и балерину. Ее танец — это выражение ее психологического состояния. Это очень серьезный кандидат на Сталинскую премию».

Артистку, поставленную в один ряд и даже выше Комиссаржевской и Павловой, не могли обойти наградой. 15 июня 1941 года Галине Сергеевне вручили Сталинскую премию первой степени «за выдающиеся заслуги в развитии балетного искусства». Марина Семенова получила премию второй степени — «за большие достижения».

Кому как, а Улановой с каждым днем жизнь казалась лучше и веселее. Московские гастроли завершились для нее приглашением отдохнуть в подмосковном санатории Лечебно-санитарного управления Кремля «Барвиха», недавно открытом в бывшем замке баронессы Мейендорф. Там она

познакомилась с людьми, подарившими ей «драгоценное» общение, — Сергеем Эйзенштейном, Василием Качаловым, Эмилем Гилельсом, Мартиросом Сарьяном, рисовавшим всех по очереди. Уланову художник написал со светлым ликом одновременно скромного и уверенного в себе человека с широко распахнутыми синими глазами-озерами.

Эйзенштейн часто звал Гаю к Толстому на расположенную неподалеку от санатория дачу, и она с радостью соглашалась составить ему компанию. Уланова вспоминала:

«Я хорошо помню один из таких дней. Эйзенштейн играл с женой Толстого Людмилой Ильиничной в теннис. Я, как умела, подыгрывала, а потом ушла бродить по саду. Тут и показался, окончив работу, Алексей Николаевич. С таинственным лицом, делая гримасы и «магические знаки», он пригласил меня следовать за ним. Мы пробрались в малинник и там, потихоньку от Людмилы, начали «воровать» большие и сладкие ягоды. Я видела, как уходили с лица Алексея Николаевича напряжение и усталость. Он умел развлекаться, как никто другой. Всегда умел жить весело, широко и свободно, хоть, быть может, в тиши рабочего кабинета был совсем другим».

В Барвихе было комфортно, но Уланову тянуло на Селигер, в милую сердцу деревенскую избушку, во дворе которой, в сарае, скучала по ней байдарка. Однако сезон еще не закончился. Галя вернулась в Ленинград и 21 июня танцевала третий акт «Ромео» на торжественном представлении, данном в честь 45-

летия творческой деятельности Н. А. Соляникова — «отца» ее Джульетты.

Наконец-то сезон завершился! Галя поспешила в ненаглядную деревню Неприе. Там ее поджидало письмо Завадского: он просился приехать. Уланова разрешила. И через неделю к пристани пришвартовалось допотопное колесное суденышко «Совет». Юрий Александрович, одетый с иголки, грациозно сошел на берег. Он без особого труда освоился со спартанской обстановкой своей «хозяйки». Неприхотливость балерины, еще совсем недавно покорившей столицу и вознесенной на советский Олимп, немного озадачила холеного режиссера: вставала с петухами, каждое утро делала экзерсис, скромно питалась, просто одевалась. Однако увлеченному Завадскому всё в Гале нравилось и ко всему в ее жизни хотелось приобщиться. Двухместная байдарка подходила для этого идеально: тут тебе и близость, и возможность, оторвавшись от компании, уединиться в какой-нибудь заводи. Уланова внимательно всматривалась в природу, с детской непосредственностью слушала окружающий мир. Ее будничная бессловесность по содержательности не уступала театральной.

«Галина Сергеевна необычайно скромна, до педантичности чистоплотна в прямом и переносном смысле этого слова, — писал Завадский. — И сдержанна, замкнута, недоступна. Со стороны может показаться даже черствой. А с близкими, в кругу друзей, она веселится, как ребенок, простодушно, непосредственно и открыто, острит и шутит — такая молчаливая в юности, она будто бы эту свою прошлую замкнутость расколдовала и разговорила. Она умеет так просто и образно рассказывать. Ее наблюдательность удивительна. Всё ей внове, всё интересно, всё она слышит и видит, подчас неслышное

и невидимое, недоступное обывателю. И ее светлые глаза смотрят подчас так пронизательно и настороженно на случайного собеседника. Но как они доверительно открыты к природе! Ее любит она беспредельно и чутко, будто слышит, как трава растет... Летом на отдыхе часы проводит она в байдарке-одиночке. Одна, но совсем не одинокая. Природа — ее собеседник в эти часы».

Мелководная влюбленность Завадского, известного московского ловеласа, прозванного Раневской «перпетуум кобеле», мало-помалу превращалась в половодье серьезного чувства. Ко времени близкого знакомства с Улановой «ангелоподобный» герой романа Марины Цветаевой уже имел за плечами и великую актерскую судьбу, и арест, и почетную ссылку, и любовь к Вере Марецкой, и многочисленные увлечения. Галя вызывала в нем какое-то новое, непонятное, захватывающее переживание. Он и хотел быть с ней рядом, и страшился привязанности. Вспомнились слова из «Бесприданницы», которую он собирался ставить в Театре Революции с Бабановой: «Счастье не пойдет за тобой, если сама от него бегаешь». Счастье, в отличие от любви, не бывает беспричинным. Так каким словом выразить его сердечную тревогу? Влечение? Страсть? Нет, не то. И вдруг — слово найдено: обожание! Он обожает Галину Сергеевну.

Цветаева говорила о Завадском: «Весь он был эманация собственной красоты». Теперь же стал эманацией обожаемой Улановой. Чувство 46-летнего режиссера подхлестывала примета: он был равнодушен к цифре «13», а в имени «Галина Уланова», как и в его собственном, насчитывалось именно столько букв.

Хрупкую селигерскую жару в одночасье смял свежий августовский ветер. Гале надо было возвращаться в Ленинград. Завадский напросился в

проводящие. Подойдя к дому на улице Дзержинского, она неожиданно пригласила его зайти, чтобы познакомиться с родителями. Между ними сразу возникли доверительные отношения. Юрий Александрович зачастил в Питер. Теперь его главной заботой стало не пропустить ни одного спектакля Улановой.

Девятый вал всего недавно пережитого схлынул, оставив после себя пустоту, обеспокоенную память и благодарность удаче.

Премьера балета «Тарас Бульба», состоявшаяся 12 декабря 1940 года, прошла мимо Гали — ее не заинтересовала музыка Василия Соловьева-Седого. Зато она решила взять одну из вершин классики — партию Никии в «Баядерке», возобновленной в ГАТОБе под руководством Виктора Пономарева. Несколько номеров заново сочинил Вахтанг Чабукиани, он же и танцевал в первом составе с Дудинской и Йордан. 12 мая 1941 года Уланова вышла во втором составе вместе с партнерами Сергеевым и Вечесловой — и потерпела поражение. В кулуарах театра посмеивались над «уроками» актерского мастерства, которые Завадский давал своей пассии, тем самым запутывая ее, ведь в академической классике чем меньше играешь, тем лучше. А всего-то и требовалось чисто, чеканно исполнить виртуозный хореотекст Петипа под сладкую романсную музыку Минкуса да подпустить слезного переживания в вариации со змеей. Галя же словно вломилась с игрой «по системе Станиславского» в немой фильм о «сентиментальной горячке».

Поклонники улановского дарования были разочарованы, увидев ее в «Баядерке». Партия Никии явно не давала предпосылок для раскрытия «психологической мощи» балерины. Исполнение Улановой уже не могло состояться просто в рамках

сценической традиции старого спектакля — оно требовало «новой темы», чтобы провести современного зрителя по непроторенным балетным путям. Роли Марии и Джульетты обнаружили скрытые до того актерские качества Улановой и сняли с классических образов Лебедея и Жизели в ее исполнении ранее свойственные им недосказанность и отстраненность. Галина Сергеевна писала:

«Этот балет по сей день живет на многих наших сценах... И, быть может, не случайно именно на представлении «Баядерки» я впервые задумалась об огромной силе воздействия хореографического искусства, о его выразительности и всепобеждающей красоте. «Баядерка», в которой спустя несколько лет я сама решилась танцевать Никию, вошла в мою жизнь как триумф Семеновой, как понимание того, что роль в балете, даже не обладающем первоклассным либретто и музыкой, может оказаться образом огромной впечатляющей силы благодаря искусству исполнительницы».

Однако эти «не первоклассные» либретто и музыка сыграли с Улановой злую шутку. В поисках образа она пошла не от внутренней мотивировки, а от внешних новаций. Балерина надела Никию экзотической внешностью: иссиня-черный парик, терракотовый цвет лица, строго-волевой взгляд из-под сдвинутых бровей, смуглое, будто закаленное зноем тело — словом, индийская целомудренная храмовая танцовщица с ритуальной поступью. Буквально распластанные в сценическом пространстве арабески, нарочито устойчивые позы, скупые и волевые «обрядовые» жесты казались не привычно воздушными, а диковинно

плотными, подчеркнуто устойчивыми. Свою Никию Уланова делала земной. Трепет чувств уступил место благоговейным переживаниям.

Галина Сергеевна попыталась поднять мелодраматический образ Никии до трагического звучания, поэтому «маниакальный» монолог с корзиной цветов она наделила психологической глубиной, далекой от бутафорской «ориентальности» и идущей вразрез с примитивным музыкальным текстом. Казалось, она про себя пела Прокофьева. К тому же балерина, зачарованная образом баядерки, созданным Мариной Семеновой, не смогла отрешиться от него. Между улановскими замыслом и воплощением партии Никии оказалась пропасть. И только в последнем акте теней Уланова оказалась на месте, в своей стихии.

О «неподготовленности и растерянности» Гали в первых актах «Баядерки» вспоминал искусствовед Павел Громов: «Я был свидетелем страшнейшего провала Улановой — молодой и в расцвете славы... Вообще сейчас восстановление старых балетов Петипа немыслимо... Большой художник чаще всего сам понимает. Я как-то сидел близко. Рядом сидел Завадский, который Уланову чтил и подчеркнуто плакал по сюжету. Я видел, как с нее лил пот по голому телу — только две ленточки было, и эта тяжесть, пот как-то связывался с ощущением ею самой провала, я думаю».

От «Баядерки» с Улановой осталась только пара фотографий, но и их достаточно, чтобы понять особенность ее трактовки роли. Одна запечатлела балерину в сцене укуса змеи. «Вот смерть, схватившая за горло», — восхитился Николай Цискаридзе.

Конечно, роль, задуманная вопреки традиции, но не продуманная во всех деталях, выглядела неубедительно. Но что если улановская Никия была из категории «преждевременных ролей», и вернись балерина к ней, результат мог бы ошеломить

неординарностью? Ответ на этот вопрос дала сама Галина Сергеевна:

«Вообще ошибок, наверное, у меня было много. Бывали неудачные спектакли. Постепенно я от них отходила. С возрастом чувство отбора стало строже, неудачным был мой дебют в «Баядерке» 12 мая 1941 года, в Ленинграде. В Москве, в Большом театре «Баядерка» после войны не шла. Да и вообще партия Никии была уже на обочине моих поисков. Меня волновали более глубокие темы».

Уланова говорила, что как раз в то время Вахтанг Чабукиани приготовил с ней первый акт «Дон Кихота»: «Война помешала нам станцевать этот чудесный спектакль. А в Москве работа моя над Китри сделалась неинтересной. Так что эта роль совсем отошла от меня».

Публика же хотела видеть в Улановой исключительно «улановское», и Василий Макаров заявил категорично: «Да, пусть будет прав формально тот, кто поморщится некоторому однообразию и узости диапазона Улановой. Да, верно, но, конечно, и смешно и глупо ждать от нее блестящей Китри или Насти — сие невыполнимо. Не так уж это и плохо, что круг ее партий несколько ограничен, ибо все свои образы-партии, не забывая об их отличии, она имеет возможность пропитывать, насыщать своим основным образом, собою».

Война отменила всё, о чем мечталось и что планировалось. 23 июня состоялся спектакль, посвященный пятидесятилетию Елены Люком. Юбилярша танцевала первые акты «Дон Кихота» и «Жизели», а в вариациях гран-па из «Пахиты» были заняты все балерины, включая Уланову. Спектакль

прошел празднично, но без чествования, чтобы не затягивать вечер.

В последний день июня сезон закрылся «Лебединым озером» с участием Улановой.

Глава пятая

ВОЙНА

1941-1945

Злосчастье

Судьба провела Уланову через три величайших испытания — Революцию, Любовь и Войну. Выдержав, пережив и преодолев невзгоды, она изменилась внешне (в этом можно убедиться, посмотрев ее «Умирающего лебедя» в кинозаписях 1941 и 1956 годов), но не изменила своей духовной сути.

«Как будто одна жизнь кончилась до войны, вторая началась после войны. В войну я продолжала свою работу. Специально, чтобы мне не пропускать лучшие годы, не отдыхать, а что-то делать. Без всяких педагогов я делала сама класс. В те годы я танцевала», — говорила Галина Сергеевна. И в этих словах слышалось отчаяние, никогда ею не изжитое.

Во второй половине 1940 года специально «на Уланову» затеялись две премьеры. После триумфа «Ромео и Джульетты» в дни московской Декады директор ГАТОБа Е. М. Радин решил закрепить добрые отношения театра с Прокофьевым и обратился к нему с просьбой написать новое произведение. Композитор, очень довольный Улановой в роли Джульетты, пригласил ее в гостиницу.

— Какие темы привлекают вас, Галя? Быть может, мне что-либо новое для вас сочинить?

— Я мечтаю о Снегурочке или об образе, связанном с природой.

— Нет, «Снегурочку» не могу, лучше Римского-Корсакова не нафантазирую. Отчего бы не подумать о «Золушке» Перро?

Уланова вспоминала:

«В эту встречу он подробно рассказывал, почему до «Ромео и Джульетты» не верил в балет и не думал, что это искусство способно с такой полнотой воплотить музыкальные и литературные образы. Но теперь его отношение к балету изменилось совершенно, и он хочет писать музыку для нового спектакля».

Прокофьев сразу же принялся за работу. К началу января 1941 года Николай Волков составил либретто, в котором композитор хронометрировал каждый эпизод. Через полгода уже были готовы наброски некоторых сцен, например, отъезда Золушки на бал и самого бала. Однако осуществлению замысла помешала война.

Лихолетье вторглось и в проект постановки балета «Снегурочка». Отказ Прокофьева от этого сюжета не остановил Уланову. Верная своей мечте, она обратилась к театроведу и либреттисту Юрию Слонимскому, памятуя его интересную сюжетную версию «Раймонды». Тот сразу откликнулся по нескольким причинам. Во-первых, в советском балетном театре не было ни одного лирического спектакля, действие которого происходило бы в России. Во-вторых, только в особенной улановской пластике могли зазвучать весенние голоса любви.

«Помнится, я подумал тогда: странно складывается судьба этой выдающейся русской актрисы наших дней! — писал Слонимский. — В какие только уборы она не рядилась на своем коротком сценическом веку, где

только не разыгрывалось действие балетов, в которых она участвовала! Ни разу ей не довелось станцевать русскую девушку, где бы «душа» роли полностью соответствовала душе актрисы. По вине репертуара, по вине нас — «проектировщиков» новых балетов — Уланова не имела и не имеет возможности создать образ героини в спектакле с русским сюжетом. А как ярко рисовали бы такой образ танцы Улановой! Значит, такой образ и надо создать, такой сценарий и надо написать. И разом родилась догадка: Уланова — это Снегурочка».

Однако лад пьесы А. Н. Островского никак не настраивался на улановскую индивидуальность. «Не мог я делать Снегурочку искупительной жертвой. Мне претила мысль, что герои балета будут покорны воле природы, хотелось в балете утверждать иное. Пусть не Весна правит любовью, а Любовь — весной», — считал либреттист. Галина Сергеевна с ним согласилась. Таяние Снегурочки переставало быть возмездием, оно становилось наградой. Отсюда возникла «поступь» спектакля: «От бездействия зимней дремы — к весенней борьбе за счастье. От безмятежного детства в отчем доме — к бурной юности в чуждом мире. От узкого мирка детских грез — к безграничным просторам, открытым для взрослого человека».

Отойдя от сказки Островского, Юрий Иосифович обратился к русским и украинским фольклорным источникам, но их незамысловатое содержание тоже не подсказало решение образа Снегурочки. Борис Асафьев порекомендовал «опору и источник» для воплощения замысла — произведения Чайковского, в звуках которых так вольготно будет улановской героине.

«Времена года» и музыка к драме Островского определили сценарные ходы. Асафьев вспоминал, как Чайковский любил весной вслушиваться в дыхание

природы, наблюдать за буйными силами жизни, рвущимися к свету.

Уланова рассказывала о своих радостных весенних настроениях, о природных феериях, удивлявших ее на Селигере и в Крыму. Поделившись воспоминанием о восторге, пережитом во время встречи рассвета, она невольно подсказала Слонимскому финал балета: «Солнце заливает своим животворящим светом русскую равнину, а человек, взбежавший на холм, словно взлетает ввысь в безудержной радости бытия, в потребности ликования от окрыляющих его могучих сил». Музыкальным лейтмотивом этой сцены стала предложенная Асафьевым музыка романса Чайковского «День ли царит», точно передающего образ «вешнего половодья чувств». Благодаря участию артистки в разработке сценария тема первой любви приобрела в «Снегурочке» тургеневское звучание и вышла на первый план.

Слонимский и Асафьев хотели создать для Улановой «четвертый балет Чайковского», в котором она — и только она — смогла бы воплотить поэтический образ, волновавший композитора еще со времени работы над оперой «Ундина», но так и не получивший музыкально-хореографического претворения (разве что во втором акте «Лебединого озера» Одетта воспевала любовь, торжествовавшую победу над опасностью и смертью).

Уланова пыталась нащупать исключительные черты своей Снегурочки в «Ундине» Жуковского, в «Русалочке» Андерсена, в музыке Чайковского к весенней сказке Островского. Впрочем, не забыла она и о злободневных штрихах искомого образа. После того как в 1935 году советская власть приноровила православное Рождество к празднику Нового года, в дома вернулись елки, которые теперь украшали игрушечными красноармейцами, краснофлотцами, полярниками и увенчивали пятиконечными звездами.

Под елками стояли ватные куклы Деда Мороза и Снегурочки с лицами из папье-маше. Эти же персонажи обязательно открывали новогодние карнавалы, причем Снегурочка советской формации значительно повзрослела по сравнению с дореволюционным прототипом, и ее роль непременно исполняла привлекательная блондинка. Уланова, постоянно настаивавшая на актуальности своих балетных образов, тоже не могла не «осовременить», пусть даже опосредованно, мифологический персонаж.

«Не скрою — замысел этот таит в себе большие трудности, — откровенно говорил Слонимский. — Он призывает нас не назад — к балетам времен Чайковского, а вперед — к осуществлению заветов Чайковского, освобожденных от груза устаревших приемов, практиковавшихся в спектаклях его поры. Делая балет в традициях «Лебединого озера», хотелось отнюдь не дублировать приемы этого шедевра прошлого, а предлагать новые».

Война разрушила эти мечты Галины Сергеевны. Правда, Золушку она всё-таки станцевала, а вот самую что ни на есть «улановскую» роль Снегурочки ей так и не удалось воплотить.

В 1980 году Уланова получила письмо от своей знакомой Софьи Исаевны Рудиной: «Помню один вечер у Качаловых — в начале войны: Вы были там и в тесном кругу рассказывали о своей работе на оборону — шили в театре маскировочные сетки и прочее. И еще один эпизод, который, быть может, Вы вспомните, так как помните обо всём до мелочей, что связано с Ленинградом 21 июня 1941 г., т. е. накануне злосчастного первого дня войны. Вы и мой муж были у Качаловых, где обсуждались вопросы Вашего предстоящего переезда в Москву. Вы купили тогда у

Ник. Николаевича старинное псише^[22] красного дерева, и, по предложению Ник. Николаевича, муж, обладавший хорошим вкусом и любовью к старине, поехал к Вам — помочь наметить расстановку мебели».

Вновь и вновь Уланова подхлестывала фортуна: «В Москву! В Москву!» С одной стороны, ей хотелось открыть в самой себе нечто новое, неожиданное. Но, с другой — Москва ее настораживала:

«Я боялась, если хотите, своей ленинградской замкнутости. Как профессионал боялась потерять четкость, строгость, чистоту ленинградской балетной школы. В московской мне виделась поначалу излишняя удаль и даже порою что-то напоказ... С 36-го по 41-й я всё-таки не переходила. И, кто знает, сложись судьба иначе — может быть, и не перешла бы вообще. Что, если бы мне пришлось остаться у себя в Ленинграде и я не подвела бы и школу, и театр? Скажем, я должна была остаться там как патриотка Ленинграда, ведь там я родилась, там мне дали воспитание, я сделала первые шаги, а я ушла сюда, в Москву, но не по своему личному желанию, а так сложились мои личные обстоятельства. Волею судеб попала я в Москву».

Действительно, основательная судьба балерины мудро распорядилась возникшими обстоятельствами. Война застала Завадского на гастролях Театра имени Моссовета в Ворошиловграде. Ему было очевидно, что на Ленинград, колыбель революции, город с мощным промышленным и культурным потенциалом, враг обрушит один из основных ударов. Он не растерялся, выхлопотал командировку, чтобы спасти от опасности возлюбленную. Прибыв в Ленинград в начале июля, он

сразу сделал ей предложение. Решительность Юрия Александровича покорила Галю. Еще не остыв от любви к Николаю Радлову, она поддалась не опрометчивому чувству, а дальновидной рассудительности. В середине июля 1941 года Галина Сергеевна расписалась с Завадским. Война обязывала к крепким тылам и на личном фронте.

Артисты ГАТОБа собирались в эвакуацию в Пермь (тогда она называлась Молотов). Формально находящаяся в отпуске Уланова сразу после регистрации брака уехала с мужем в Москву. «Молодой», которому только что исполнилось 47 лет, привез новую жену на главную столичную улицу — улицу Горького, в построенный год назад шикарный дом 15, в большую трехкомнатную квартиру 104. Всё там было с иголочки, а до Красной площади рукой подать. Одно только стесняло Галю — ей пришлось «делить» супруга с властной, требовательной свекровью Евгенией Иосифовной и деспотичной домработницей Васёной, без которых Юрий Александрович не мыслил своего существования. Уланову он боготворил, а обеих «домашних» женщин обожал.

Скученность «соперниц» на квадратных метрах жилплощади, знойная духота и начавшиеся в ночь на 22 июля бомбежки Москвы заставили молодоженов уехать к приятелям в Абрамцево. Впрочем, и там покоя они не обрели из-за тесноты и многолюдства. Видя такое нестроение, скульптор Вера Игнатьевна Мухина и ее муж Алексей Андреевич Замков пригласили именитых скитальцев перебраться к ним на дачу в Абрамцево, где оказалась «лишняя» комната.

Хотя Уланова еще не была принята в труппу Большого театра, спектакли с ее участием уже входили в сентябрьский репертуар. Галина Сергеевна каждый день отправлялась в Москву на репетиции. Ей

приходилось около часа, а иногда из-за воздушной тревоги и больше, добираться на электричке до Ярославского вокзала, поэтому она выходила из дома с большим запасом времени.

Немногословные сводки Совинформбюро с каждым днем становились мрачнее. Москва постепенно пустела. Детей, учреждения, предприятия вывозили в срочном порядке. Из Ленинграда успели эвакуировать в Молотов родной Кировский театр; Чабукиани переехал в Тбилиси, а Лавровский и Чекваидзе — в Ереван. Сердце Улановой облилось кровью, когда 4 сентября она узнала об обстрелах родного города вражеской артиллерией. Вскоре началась блокада, длившаяся целую вечность. Пермские «гастроли» Мариинки вынужденно затянулись до конца мая 1944 года. Сергей Николаевич Уланов и в Молотове исправно исполнял режиссерские обязанности, Мария Федоровна вела класс усовершенствования балерин.

На абрамцевской даче благоухали цветы, наливался соком мичуринский сад. Пасторальная обстановка и отвлекала от постоянного беспокойства, и обостряла чувство тревоги.

В течение двух месяцев Уланова и Мухина виделись с пользой для своего искусства. Заранее планировать встречи не удавалось, поэтому они происходили спонтанно.

— Галя, у вас есть часок свободный? Пойдемте в мастерскую.

И начиналось общение прозорливого художника и непостижимой балерины. Ее портрет Мухина лепила в августе-сентябре. Во время сеансов они беседовали и Уланова погружалась в неведомые ей творческие смыслы.

— Люблю зверей, цветы, — говорила Вера Игнатьевна. — Обожаю рыб — изумительные движения,

исключительная пластика. Рыбы — это прямо цветы. Ведь в жизни больше цветов, чем мы думаем... Люблю положить руку на мрамор, нагретый солнцем. Мрамору старина придает прозрачность, живой желтоватый тон. Новый мрамор не так хорош, он непрозрачен, напоминает сахар. С детства и до сих пор люблю сидеть на берегу моря, бить камни и рассматривать их середину. Возьмешь круглячок, увидишь в нем щербинку, раскальваешь. Внутри пустота, гриб из кристалликов, друза... Чудные камни, просто поют... Я читала одно детское стихотворение, где мальчик называет камни цветами земли. Меня поразили меткость этого образа, ощущение большого поэта. В общем-то ничего, пожалуй, не жалко покидать на этом свете. Вот только великую природу, только ее...

«Как это верно!» — соглашалась про себя балерина. Позднее она вспоминала:

«Разговор во время сеансов всегда направляла Вера Игнатьевна. И разговор этот никогда не сводился к пустой светской болтовне — с ней просто невозможно было говорить о пустяках. Всегда — о серьезном, всегда — ради чего-то. Она часто говорила об ответственности перед жизнью и о том, что жизнь — это великое чудо, о красоте. Слова ее были просты, но как-то по-особому наполнены, содержательны. И сама она была простой и сильной. Мне она напоминала Валькирию, даже внешне».

Мухина, как и Уланова, была душой привязана к музыке, танцу, природе, но понимала их возвышенно, пламенно. Она считала бесстрастие грехом, а кипучее творчество — «самым великим двигателем жизни». Галина Сергеевна училась у нее стоицизму,

позволившему спустя несколько лет переосмыслить роль Джульетты:

«Я как бы заново задумывала свою героиню: она казалась озаренной всем опытом моей жизни, годами только что победно завершившейся войны. В Джульетте увидела я волю необыкновенной силы, способность и готовность бороться и умереть за свое счастье... Я увидела в новой Джульетте такие духовные качества, которые в других условиях повели бы шекспировскую героиню на подвиг общечеловеческого значения. В этой Джульетте я хотела, я чувствовала настоящую потребность показать человека, близкого нам по духу, в какой-то мере нашу современницу».

В начале сентября Мухина заявила, что «время художника, его нервные и душевные силы должны были принимать участие в великой битве». Первым «ударом» скульптора по смерти и жестокости стал ее портрет Улановой. «Лицо человека есть лицо истории», — говорила Вера Игнатьевна. Чувствуется, что пластика головки балерины с тонким профилем и выразительной линией шеи была для художника интереснее танцевальных па.

Скульптор запечатлела исстрадавшуюся молодую женщину, чувства которой перевоплощаются в образ, создала портрет трагической плакальщицы и романтической грёзы. Лицо Улановой — словно цветок запоздалый, тянущийся к солнцу из последних сил. Мухина вылепила голову исходя не только из реальности «модели», но и из ее художественной самобытности.

В том же сентябре Вера Игнатьевна изваяла надгробный памятник певцу Леониду Собинову на

Новодевичьем кладбище. Распластанный по мраморной могильной плите лебедь кажется потерянным от одиночества, призывающим смерть, обнимающим крыльями призрак невозвратного счастья. Не покидает ощущение, что именно в улановском «Умирающем лебеде» Мухина почерпнула столь неожиданные для ее стиля изысканность линий, приглушенный драматизм переживания, завораживающую красоту скорби. Надгробие стало воспоминанием о Собинове — Лоэнгрине в отраженном свете улановского Лебеда. А еще в нем явно слышался отзвук шекспировской метафоры: «Дьякон в ризе белоснежной, / Лебедь песню нам сплет».

Двадцать восьмого сентября Галина Сергеевна исполнила партию Одетты-Одиллии на сцене филиала Большого театра. Так и не получив официального назначения в его труппу, балерина должна была срочно выехать в Молотов, чтобы воссоединиться с Кировским театром. «Не упустить сейчас рабочий момент страшно важно и для вашего искусства», — напутствовала ее Вера Игнатьевна.

Эвакуация

Казалось, война обрушила на хрупкие плечи балерины, разменявшей четвертый десяток, непосильные испытания. Пути-дороги, болезни, спектакли, концерты, спартанский неуютный быт нещадно подрывали физические силы. Однако сила духа Галины Сергеевны победила обстоятельства и превзошла отчаяние. Она рассказывала:

«В Перми был маленький-маленький театр драмы с малюсенькой сценой. Нам думалось, что и поместиться на ней будет невозможно. Но,

в общем, чудно поместились: и опера пела, и наш балет, и я танцевала на этой сцене. Всё было очень мило, очень дружно, война как-то сдружила людей, и мы дружно работали в тяжелых условиях. Поскольку в Перми до этого балета не было, то публика была совсем не знакома с нашими спектаклями. Начинали мы на четверть часа раньше, чем полагалось. Перед каждым спектаклем выходила наша балетная артистка Мариэтта Франгопуло и рассказывала очень коротко о том, что такое классический танец. Рассказывала подробно сюжет сегодняшнего спектакля, а затем уже шел балет. А потом уже на второй-третий год перестала рассказывать. Потому что зрители уже всё понимали и любили балет. Туда приехала наша школа и потом, когда мы уже уехали из Перми, то кое-кто из наших артистов остался, и там открылся свой театр и своя школа».

В 1941 году Мариэтта Франгопуло записала в своем дневнике: «Сейчас это городок с каменными зданиями в центре, а чуть свернешь в боковую улочку, как утонешь в грязи и увидишь лишь деревянные постройки». Жила Уланова прямо через дорогу от театра, в гостинице «Центральная», прозванной пермяками «Семиэтажка». Память Татьяны Вечесловой сохранила эпизод, как Галина Сергеевна, перегнувшись через лестничные перила, кричала своей спешащей на репетицию подруге: «Таня! В буфет коровьи хвосты привезли! На тебя очередь занимать?»

В номерах по соседству жили писатели Израиль Меттер, Михаил Козаков, Михаил Слонимский, Семен Розенфельд, драматург Александр Штейн, либреттист Николай Волков, художники Валентина Ходасевич,

Татьяна Бруни, Натан Альтман, композитор Дмитрий Кабалевский и, конечно, артисты, балетмейстеры, режиссеры, дирижеры.

В эвакуации продолжала выходить театральная газета «За советское искусство». Директор ГАТОБа Е. М. Радин перед открытием сезона объяснил труппе, что теперь они служат как бы на «военном предприятии»: «Отношение к труду сейчас иное, чем в мирной обстановке. Суровая дисциплина, огромная трудоспособность, всё для фронта, всё для победы! Искусство — такое же оружие, бьющее по врагу».

Сергей Прокофьев, одно время работавший в Перми над балетом «Золушка», писал о «толпах людей, тщетно ждущих у театра перед началом, не вернет ли кто-нибудь билет». Галина Сергеевна всю жизнь помнила о своих выступлениях перед советскими воинами, отправлявшимися на фронт:

«Тогда в Молотове театр иногда целиком отдавали в их распоряжение. Как восторженно и благодарно принимали они артистов! Меня всегда трогало их внимание, их стремление к прекрасному, не убитому ни страданиями, ни ужасами войны».

Семнадцатого октября 1941 года Уланова дебютировала на пермской сцене в «Лебедином озере», 8 декабря она танцевала в «Бахчисарайском фонтане», 25 января следующего года выступила в «Пламени Парижа», 23 февраля участвовала в хореографической сюите «XXIV годовщина Красной армии», 25 октября 1943-го исполнила партию Жизели, а 1 ноября второй раз за свою карьеру вышла в роли Красной Шапочки в «Спящей красавице».

Писатель Вениамин Каверин на всю жизнь запомнил пятиминутную встречу с балериной, произошедшую,

когда он, служивший на Северном флоте, заехал в Пермь навестить семью:

«Шло «Лебединое», танцевала Уланова. После спектакля она зашла в ложу, где были общие знакомые, немедленно представившие меня Галине Сергеевне. Не знаю, что случилось со мной, но я заговорил с ней в каком-то несвойственном мне высокопарном тоне. Она внимательно выслушала меня, и с неба я, как камень, полетел на землю.

— Вам понравились мои косточки? — спросила она любезно...»

Журналист Арнольд Ожегов благодарил судьбу, что в отроческом возрасте его «путь к пониманию прекрасного в искусстве и в жизни» начался с Улановой и «Жизели». Он вспоминал, как, наслушавшись девчоночьих восторгов певцами и танцорами Кировского театра, вместе с приятелем решил взглянуть на это чудо:

«Только чудо-то было от нас за семью печатями. Во всём классе капиталу — и на один билет не наскрести. Да и поди достань его, если всё на много дней вперед распродано.

Но мы... решили во что бы то ни стало пройти. Театр был обнесен глухим забором. И всего три входа: парадный, прямо в здание; слева деревянная будка, встроенная в забор со сквозными дверями, — «служебный» вход, и еще ворота позади театра — для машин. Все три были для нас заказаны. Да мы на них и не рассчитывали.

Но что темным вечером для двух сорванцов высокий забор? Перемахнули, как родной порог».

Кое-как пробрались друзья в театр. Приятеля сцапали, а вот Арнольду повезло — «успел провинтиться к барьеру».

«Но вот занавес раздвинулся, и по рядам задышало: «Уланова — Уланова — Уланова»...

Девушка... еще ничего не сделала, пальцем не шевельнула, а уже охватило меня ожидание, предвкушение или предчувствие чего-то от одной этой позы. И уже после первого движения... начинаешь ждать: а что же дальше? И так всё время: что за этим, что еще дальше? Ничего поражающего, но всё — завлекает.

Я не знал, не понимал языка, на котором со мной разговаривали. И всё же, во всяком случае в первом акте, мне не надо было подстрочника: я хорошо разобрался в том, что происходит...

«Балет делает из слышанного зримое, и танец Улановой — всегда мелодия», — заметил один из искусствоведов. Вот этой-то мелодии я, естественно, и не мог уловить тогда, совершенно неподготовленный к восприятию необычного. Но танец, непосредственное обаяние таланта Улановой никого не могло оставить безучастным. Трагическая и нежная Уланова призывала к верности, мужеству. И потому дошла до меня старинная история девушки с неудавшейся судьбой, но сохранившей достоинство, что Уланова поведала мне ее с точки зрения современности».

В печатном органе обкома ВКП(б), газете «Звезда», 12 апреля 1942 года вышла статья «Патриотический долг» за подписью орденоносца, лауреата Сталинской премии народной артистки РСФСР Галины Улановой:

«Этот сезон театр имени Кирова, волею правительства, начал в городе Молотове. Мы живем и работаем в городе, напоенном дыханием героического, вдохновенного труда, труда для фронта, во имя торжества человеческой свободы. Это окрашивает в особые, неповторимые тона и наше творчество.

Коллектив театра имени Кирова всегда отличался дисциплинированностью,

трудолюбием. Мы все много и упорно трудимся. Все старые постановки пересматриваются глубоко и серьезно, приспособляются к сложным условиям местной сцены.

Серьезность нашей работы особенно сказалась в программе, подготовленной нами к 24-й годовщине Красной Армии. С еще большим увлечением мы готовимся к концерту 1 мая. Создать высокохудожественные сценические произведения — наш патриотический долг. Мы все стремимся выполнить его как можно лучше».

Руководимый Завадским Театр имени Моссовета командировали в Среднюю Азию, в Чимкент. Сам режиссер, желая быть рядом с Галей, буквально на перекладных добрался до Молотова. Биограф Юрия Александровича М. Н. Любомудров записал его воспоминания:

«Однажды на пороге комнаты, где поселилась Уланова со своими родителями, вдруг возник странный человек. Обросший, с исхудавшим лицом, запавшими, утомленными глазами, он зябко кутался в помятое демисезонное пальто. За плечами висел перевязанный веревкой холщовый мешок. В человеке домочадцы не сразу узнали Завадского.

В Перми он провел около двух месяцев. Он ходил в библиотеку: «отрабатывая» назначенный ему паек, дважды в неделю читал лекции ленинградской труппе на театральные темы. В декабре стало ясно, что Москву отстояли... Завадского мучила неопределенность. Случай помог ему сделать выбор.

Уланову неожиданно посетил ее ленинградский знакомый — лейтенант ВВС. Он теперь летел в Москву, во время короткой посадки в Перми забежал повидать артистку. Завадский вдруг принял решение — другой

подобной оказии не будет! — отправиться в столицу. Немалых усилий стоило уговорить летчика нарушить инструкции и взять на борт непрошеного пассажира...

В Москве Завадский добился перевода своей труппы из Чимкента в Алма-Ату. В январе 1942 года он присоединился к труппе».

После отъезда мужа Галя сильно захворала — как говорил Радин, «осложнились ее профессиональные болезни». В феврале она затеяла хлопоты об отпуске, который хотела провести в Алма-Ате, а потом и вовсе остаться рядом с Юрием Александровичем до конца войны: «Мало ли что в тот период могло случиться? Вдруг потеряемся?»

Комитет по делам искусств при Совнаркоме СССР тянул с разрешением, поэтому в двадцатых числах марта балерина отправила письмо его председателю М. Б. Храпченко:

«Так как в данное время при создавшихся условиях, которые зависят от Вас, я не могу работать творчески спокойно, прошу Вас послать меня на фронт [с] бригадой или сестрой. Театру такой неполноценный работник, каким являюсь сейчас я, не нужен, а на все мои просьбы Вы не отвечаете и не помогли ни в чем. Если Вы не ответите и не найдете возможной эту просьбу, то буду искать поддержку у людей более человеческих».

Не позднее 29 марта Уланова получила положительные ответы от Храпченко и начальника Главного управления театров А. В. Солодовникова. Однако к тому времени она совсем расклеилась и 1 апреля 1942 года отбила Храпченко телеграмму: «Больна. Ехать никуда не могу. Убедительно прошу

разрешить возможное время отпуск Завадскому приезда Молотов. Уланова».

Юрий Александрович не мог оставить работу в театре. Несмотря на тяжелейшие бытовые условия, он без сна и отдыха сутками напролет ставил новые спектакли. Только за первые месяцы 1942 года Завадский выпустил четыре премьеры патриотического звучания: «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие» Л. Леонова и «Олеко Дундич» М. Каца и А. Ржешевского. Учитывая обстоятельства, Храпченко разрешил Улановой перебраться в Алма-Ату и «на разовых» выступить в Казахском театре оперы и балета имени Абая. 29 апреля Галина Сергеевна телеграфировала ему из Молотова: «Благодарю. Отпуском летом воспользуюсь после выздоровления. Вопрос бригады не снимается. Уланова».

Травма ноги перестала беспокоить только к середине мая. Балерина пробовала заниматься, но до конца сезона восстановить форму не удалось. Поэтому в первых числах июня 1942 года она выехала из Молотова, чтобы через Новосибирск добраться до Алма-Аты, где ее ждал Завадский (труппа его театра уже перебралась из Чимкента в столицу Казахстана).

Уланова вспоминала:

«Приехала туда поездом рано-рано утром, солнце из-за гор еще только поднималось. Пустые улицы, небольшие дома, бежит вода в арыках... И вдруг за поворотом — большая площадь. Колоннада нового театра оперы и балета. И сразу возникшее чувство — мне туда, скорее посмотреть, где буду работать... В те трудные военные годы студии, театры, режиссеры, артисты, эвакуированные по

приказу Родины в Алма-Ату, считали для себя святым долгом максимально приумножить творческие усилия. Ибо верили — придет победа. И знали, что сила настоящего искусства тоже рождает веру в счастье завтрашнего дня, приближает его. Значит, нужны, очень нужны и новые спектакли, и новые фильмы... Я отчетливо помню те напряженные алма-атинские дни, полные творческих исканий и того нового, что требовало время. Здесь, в Алма-Ате, снимался прекрасный фильм «Жди меня». Это был фильм о верности, о большой любви и умении преданно ждать».

Имена Завадского и Улановой тогда переплелись в монограмму, ставшую эмблемой таланта и ошеломляющего успеха. Их счастье притягивало внимание — не без пересудов. Их достижения пленяли — не без тайной зависти.

Двадцать пятого августа 1942 года переводчица Сусанна Укше отправила в Москву писателю Николаю Дмитриевичу Телешову отчет об алма-атинской жизни: «Была Ольга Форш. Некоторые вечера бывают интересные. Зощенко здесь, и был его вечер: очень хорошие детские рассказы. Видела Уланову и в восторге от нее. У нас здесь театр Моссовета, возглавляемый Завадским. Ставит чудесные спектакли...»

Режиссер МХАТа Василий Сахновский 31 июля писал жене: «Был я здесь в театре оперы и балета на «Лебедином озере», которое танцевала Уланова. Мне прислали билет. Было очень любезно со стороны тех, кто прислал. Я с наслаждением ее посмотрел. Она действительно прелестна. И дирижер был очень недурной». Спустя пол месяца он сообщил сыну: «Здесь масса москвичей и питерцев: Пудовкин (заходил ко мне), Трауберг, Пырьев, Барнет. Заходили ко мне

Марголис и Завадский из рус. драм. театра. Здесь же Тальников, Новицкий, Юзовский служат при театрах и кино. Тоже навещали меня. Все очень внимательны и ласковы. Здесь же Канделаки из театра Немировича. Он и режиссирует в опере и короткометражках в кино, и поет. Здесь же Уланова при Завадском. Я как-то к нему заходил и у него ее видел. Она очень простая и милая... Она здесь танцует в балете».

Об упомянутом Владимире Канделаки, ведущем певце Московского музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, Уланова вспоминала:

«В «Бахчисарайском фонтане», который я танцевала в годы войны в Алма-Ате, было вот что интересно. Балет Захарова был поставлен кем-то другим, и мне пришлось всем партнерам показывать их партии. И в роли Гирея несколько раз выступил Володя Канделаки. Как-то он мне сказал:

— Знаете, мне хотелось бы играть Гирея.

— Ну что же, давайте попробуем, — согласилась я, мне все равно нужно было учить с кем-то эту роль.

И он с таким удовольствием репетировал и танцевал эту партию. Конечно, чисто технические поддержки мы заменяли более легкими, но сцена в общем не пострадала, был найден какой-то альянс, компромисс. Это был интересный спектакль, и Канделаки был очень красивый эластичный Гирей».

В Алма-Ате Галя подселась к мужу и свекрови, занимавшим номер в гостинице «Дом делегатов»^[23], поблизости от Театра имени Абая. Лидия Сарынова, ученица местного хореографического училища,

оставила описание спартанской обстановки комнаты. Ничего, кроме самого необходимого: железная кровать, покрытая суконным одеялом, веревка с сушившимися балетными туфлями и репетиционными туниками. Скромный вид хозяйки в домашнем халатике завершал аскетическую картину.

Однажды в гостиницу к Улановой и Завадскому ввалился А. Н. Толстой — с женой и без копейки.

— Кормите чем хотите, мы голодные, — заявил он. Галина Сергеевна вспоминала:

«Еды было совсем мало, но как весело жарили мы что-то на керосинке, а потом с каким аппетитом всё уничтожили! В другой раз Алексей Николаевич должен был читать артистам драматического театра одну из своих ранних комедий «Нечистая сила». Его укусила какая-то ядовитая муха, и он зашел ко мне с распухшим носом. Но Толстой и мысли не мог допустить, чтобы чтение было отменено, чтобы он подвел людей или просто заставил себя ждать. Надо было видеть, как издевался он над своим обезображенным лицом, как вышучивал боль и не только не жаловался, но старался обрисовать происшествие в самом юмористическом свете, хотя смеяться было нечему!.. Но таково было свойство его природы».

На казахской сцене Уланова дебютировала 18 июня 1942 года в «Бахчисарайском фонтане». Она вспоминала:

«В Алма-Ате я работала в полную силу, танцевала дважды в неделю. Я восстановила «Жизель» полностью. «Фонтан» там шел, я подделывала, а вот «Лебединое» мне...

пришлось возобновить... Труппа там была собрана из артистов почти всех городов — Киева, Минска, Одессы, Львова.

Когда я делала «Жизель», мне казалось, что кроме своей партии я ничего не помню. «Ничего подобного, — говорят мне. — Начнете вспоминать и за всех всё вспомните». И действительно, я всё вспомнила, мне было самой очень интересно. Я показывала партии артистам и была и Матерью, и Герцогом, и Лесничим, и Миртой, и кем угодно. И даже кордебалет, движений которого, думала, совсем не знаю, я вспомнила. Всё показала, ну, может быть, за исключением каких-нибудь деталей, которые я старалась сделать близкими к оригиналу».

Пятнадцатого июля 1942 года в 17 часов Всесоюзное радио транслировало передачу «Гастроли Галины Улановой», подготовленную Николаем Ставрогиным. В ней речь шла о «центральных фигурах двух балетов, в которых алма-атинскому зрителю посчастливилось увидеть талантливейшую советскую балерину», — Марии и Одетте. Из репродукторов лились ставшие общим местом слова об улановских «чарующей красоте» и «неувядаемой романтичности», «многокрасочности блестящего таланта», «предельной пластике легких воздушных движений», «волнующей выразительности жестов», «тонкой поэтичности». В передаче упоминался постановщик «Лебединого озера» Ю. П. Ковалёв. Он, выпускник вечернего отделения Ленинградского хореографического училища, с 1936 года был балетмейстером и ведущим танцовщиком Театра имени Абая и в 1940-м перенес на алма-атинскую сцену вагановскую редакцию балета Чайковского. Получается, что Уланова в 1942 году не

«возобновила» спектакль, а создала собственную версию.

В финале передачи звучали слова: «К изумительному дарованию Галины Улановой вполне применимы замечательные слова Льва Толстого, сказанные им по поводу одной из картин гениального русского художника Ильи Репина: «Мастерство такое, что не видать мастерства».

Премьер казахского балета Булат Аюханов говорил, что Уланова породила в Алма-Ате зрительскую культуру восприятия балета: «Балет — это всё-таки епархия европейская... Я поступил в Алма-Атинский музыкально-хореографический комбинат в 1946 году, когда были еще свежи воспоминания педагогов о балерине. Конечно, мне, как ребенку, было интересно — Уланова, Уланова! Я состоялся благодаря Галине Сергеевне».

Война собрала в Алма-Ате почти весь цвет русской интеллигенции. Переселение, пусть даже всего на несколько лет, лучших представителей отечественного искусства невероятно подхлестнуло казахскую культуру. Но даже в сонме «великих и народных» Уланова стояла особняком. Спектакли с ее участием неизменно шли с аншлагом, и к зданию театра иногда приходилось отправлять конную милицию.

Наталья Ильинична Сац посвятила Улановой в роли Жизели пронзительный очерк-воспоминание, который точно передал чувства всех, кому довелось видеть балерину на алма-атинской сцене:

«Мысль о сыне (он находился на фронте. — *О. К.*) неотступно грызла и во сне. Может быть, поэтому средние спектакли меня раздражали, а хорошие казались безрадостными. Сердце было занавешено черным.

— Пойдем сегодня пораньше спать, — сказала я как-то дочке.

Она посмотрела на меня недоуменно:

— Се-го-дня? Да что ты, мамочка. Сегодня в нашем театре танцует Уланова. Понимаешь? Все билеты давно проданы, а я у того администратора, что раньше в нашей комнате контрамарки выдавал, еще вчера две выпросила. Пойдем скорее, он сказал: «Садись за час и не двигайся с места — в такой день всякое может быть».

Теперь я поняла, почему дочка с утра бегала принимать душ в балетном классе, так тщательно гладила «самое лучшее», единственное свое платье, стояла передо мной в струнку, как ландыш...

Мы вошли в зрительный зал за час до начала; откидные места кресел со стуком, напоминающим бой тамтамов, поднимаются и опускаются под пальцами людей, озабоченно снующих в поисках своих мест. Атмосфера непривычной праздничности.

Кто вошел? Неужели Эйзенштейн?! Он, кажется, снимает здесь «Ивана Грозного», но никогда еще не видела его входящим в театр и в Москве.

— Мамочка, Паганель, сам Паганель из «Детей капитана Гранта». Он — Черкасов, да?

Не успеваю повернуть голову, как тот же ликующий голос заставляет обернуться влево:

— Михаил Названов, тот, что позавчера был Олеко Дундич. До чего же он нам понравился, верно, мам?

Серафима Бирман, Вера Марецкая, Эдуард Тиссэ, Мухтар Ауэзов — число «великих» растет.

Второй звонок. Все сидячие места заняты. Любители знаменитостей в креслах партера шарят окулярами биноклей по зрительному залу, а люди большого искусства сидят молча, здороваются без улыбок, они предельно собраны — сейчас на их глазах будет священнодействовать Уланова.

У дверей, на балконе — везде, где только можно как-то прилепиться, стоят юноши и девушки. Стоят так прочно, будто выросли в пол. Напрасно мечутся

администратор и билетеры — страстные поклонники Улановой словно застыли в неуклонном решении, если на них не хватило сидячих мест, стоять неподвижно где угодно.

Третий звонок. Зазвучал оркестр. Зал затих. Вздрогнул и пополз занавес...

Кто-то захлопал, кто-то остановил возгласом «тише», словно боясь вспугнуть правду, так неожиданно возникшую на сцене. <...>

Ни один арифмометр не в силах сосчитать, сколько па-де-де видела я на своем веку! Красота, грация, поражающая техника, блеск завершенных поз — сколько радости дарят нам подчас балетные звезды. Но сейчас совсем другое: поэма первой любви. На наших глазах бутон тянется к тому, кого считает солнцем, и под лучами его улыбки раскрывает свои лепестки, превращается в цветок, распустившийся вот сейчас, на наших глазах.

Поразительно, что таинство возникновения первой любви, заключенное в каноны старого классического балета, воспринимаешь как нечто открывшееся твоим глазам впервые. Да, да — впервые в жизни! И радостно и страшно за эту девушку, которая всем своим существом поверила в счастье. Теперь для вас на сцене существует только одна Жизель. Вы размышляете о ней, когда она уходит в маленький домик лесничего, когда она улыбается, задумывается. Малейшим движением направляет она ваши мысли и чувства по дороге поэзии.

Сегодня никто не сможет отсчитывать, сколько кто сделал фуэте, радоваться лихому стуку балетных туфель, «крепкому носку». Когда Жизель танцует Уланова, поэзия поднимает зрителей на другую высоту.

«Она потрясает и очищает наши души» — эти слова Гейне сказал о поэзии в драмах Шекспира, но вспомнила я, живу ими сейчас, когда танцует Уланова.

Да, если бы Гейне был сегодня в этом зале, он плакал бы слезами счастья, а Станиславский не переставал бы повторять свое «верю».

Полторы тысячи таких разных людей, что вместил этот зрительный зал, объединены сейчас благоговейной тишиной. Мы верим! <...>

Сколько выразительных средств в распоряжении драматического актера для передачи со сцены горя! Он может говорить, кричать, плакать. А Уланова воздействует своим безмолвием — и каждому из нас сейчас хочется кричать, плакать, возмущаться тем, что в жизни возможна такая несправедливость.

Занавес медленно закрывается. В руках принца-охотника смертельно раненная птица — Жизель.

В зале тихо, почти никто не аплодирует. Хочется поглубже спрятать только что пережитое, сохранить его навсегда. Особенно молчаливы те, кто посвятил себя искусству, кто знает, как редко поднимается артист до таких вершин.

Ну а дочка еще маленькая. Ее восторги — словно журчащий ручей над моим ухом.

Я была потрясена только что увиденным. Слово пробуждалась от летаргического сна, вдохнув полной грудью жизнь величайшего искусства, такого нужного мне тогда, чтобы до конца захотеть жить.

Какое счастье, еще будет второй акт!

И вот... полумрак, множество балерин в белом, скользящий синий луч — царство виллис... Та, которую мы видим теперь, кажется отрешенной от всего земного. Застыли черты лица, взгляд устремлен в пространство. Кажется, она почти не соприкасается с землей, которая так жестоко обманула ее, и, превратившись в виллису, совершенно отрешилась от нее. В начале спектакля она была такой простой, близкой родной земле и природе, а сейчас слита с

ночным воздухом и, конечно, может подниматься вверх, летать. Она всё может.

Такой единой в правде образа и многогранной в его развитии до Улановой никто не мог быть. Это — чудо...

На сцене появляется красавец, погубивший Жизель... Он дотрагивается до нее своей большой красивой рукой, как бы задевает струны ее сердца, и вдруг боль пережитого заставляет в трагическом вихре вращаться ту, которая с таким трудом обрела покой и вдруг утратила его. Жизель Улановой — с запрокинутой головой, в безысходном круговращении неисчерпанного отчаяния... Как бы я хотела найти слова, чтобы передать то непостижимо волнующее, изумляющее и правдивое, что потрясло всех, способных поклоняться прекрасному, в тот незабываемый вечер. Ради одного этого мгновения хотелось уже через несколько дней спрашивать:

— А когда опять Галина Сергеевна будет танцевать «Жизель»?

Великое искусство Улановой будило веру в победу над всеми темными силами, веру в себя, неодолимое желание нести творческую радость людям. Такова сила подлинного искусства!»

Казахская балерина Наталья Викентьева вспоминала, как в театре появился артист балета Олег Сталинский — контуженный, на костылях: «Никто не мог поверить, что он когда-нибудь сможет танцевать. Присутствие Улановой, ее мужество в работе, ее участие вернуло его на сцену, он стал выступать...»

Именно в Алма-Ате Галина Сергеевна начала осваивать работу педагога-репетитора. Здесь она еще робко помогала готовить роли молодым казахским солисткам, проводила экзерсисы, дала последние профессиональные наставления перед дипломным спектаклем Музыкально-хореографического комбината.

В Алма-Ате Уланова собрала все свои силы, всю волю, чтобы танцевать, не изменить себе, не сломаться. Она сетовала на неблагодарность своей профессии:

«Такой порядок получается, ты много занимаешься, трудишься, стал большим мастером, получил развитие какое-то большое, эрудирован, есть опыт, ты уже взрослый человек. А годы не те, чтоб танцевать легко, молодо, как танцевала, когда тебе было 18, 20, 30 лет. Вот в этом есть наше несчастье. В любой профессии чем больше ты знаешь, тем дальше можешь идти. А у нас, наоборот, в тот период, когда ты как будто бы владеешь всем, тут тебе надо кончать танцевать».

Ее поведение в Театре имени Абая поражало коллег. В Улановой не было даже тени премьерства, она не позволяла себе манифестировать капризы или претензии. Балерина органично влилась в труппу и держалась естественно, без замашек звезды. «Мы так никогда не работали, после общения с ней все словно переродились», — свидетельствовала Викентьева.

Уланова вспоминала, как нелегко ей работалось из-за «страшной жары», к которой она так и не смогла привыкнуть:

«После многочасовых репетиций и спектаклей приходила полная разбитость. И вот тогда нам, «северянам», предложили поселиться в небольших горных дачках. Там было значительно прохладнее, хоть поздним вечером могли отдышаться. Там были сады, и осенью всё утопало вот в таких яблоках. Я очень хорошо помню эти яблоки».

С наступлением холодов началась другая напасть — промозглость плохо отапливаемых помещений. На Уланову, за кулисами готовящуюся к выходу на сцену, специально наводили прожектор, чтобы хоть немного обогреть.

В декабре 1942 года балерина тяжело заболела. Скученность «гастролеров поневоле», тяжелый быт, плохое качество воды сделали свое страшное дело — в Алма-Ате началась эпидемия брюшного тифа. Умер Борис Блинов, сыгравший в фильме «Жди меня». Умерла Софья Магарилл, блеснувшая в «Маскараде». Поразительное совпадение: Уланову свалил тиф именно в те дни, когда в Москве умирал Николай Радлов.

Завадский не находил себе места, каждый день навещал жену. Уланова выздоравливала очень медленно. Она окрепла лишь к весне 1943 года. В больнице рядом с ней лежал казахский мальчик. Он повторял в бреду: «Мама... мама...» Галина Сергеевна держала ребенка за руку, а когда ему стало лучше, пускала по палате бумажных голубей.

Девятнадцатого июня 1943 года близкий друг Улановой артист Дмитрий Лузанов отправил из Ленинграда в Алма-Ату письмо, вполне отражающее интересы того времени:

«Дорогая Галина Сергеевна!

Только что получил Вашу открытку и, как всегда, хочется сейчас же ответить, как будто мы с Вами и не расставались, а просто беседуем, как когда-то. Я недавно вернулся с дальнего концерта, утром огородничал (мы — ленинградцы — на 90 % огородники), конечно, устал за день, но писать Вам — это такое удовольствие, в котором трудно себе отказать. Наконец-то я получил Ваше вполне «благополучное» сообщение о здоровье и Вашей капризной ножке. Это очень радостно. А то приходит от Вас весточка через месяц после отправки, и в каждой

что-нибудь неблагоприятно, и не знаешь, что Вам написать по этому поводу. Если бы я был бы верующий, то после каждого письма Вашего ходил бы в церковь и ставил бы за Вас свечку к образу или подавал записку священнику «о здравии болящей рабы Божией Галины». Но, увы, я даже этим не могу воздействовать на Ваши хвори.

Как-то Вы, милая северяночка, переносите казахстанскую жару? Не завидую Вам в этом отношении. Очутись я в Алма-Ате, Вы узрели бы меня, вероятно, опять с распухшей, опаленной физиономией, как в нашу первую встречу на Селигере. У нас в Ленинграде июнь тоже жаркий, хоть несколько дней и было дождливо, но, конечно, наша жара для алмаатинцев была бы глухой осенью. А всё-таки, чудесно у нас! Город, хоть и сильно израненный, такой чистый, строгий, и его «петербургский» облик не меняется. По-прежнему свежо звучат пушкинские стихи о нем. Недавно на юбилейном вечере в Филармонии по поводу 240-летия города я читал вступление к «Медному всаднику». Это было очень волнительно для меня. Зал был освещен всеми люстрами, перед глазами с обеих сторон ряды колонн, торжественная тишина в публике и божественная музыка пушкинского стиха!..

Работаю я концертно очень много. Ленинградцы хотят смеяться, танцевать, наслаждаться солнцем, жизнью. Мы, актеры, развлекаем их, не щадя сил. Я стал заправским юмористом и вызываю взрывы смеха своими стихами «о каше» (то, что я Вам посылал). Город жив и будет жить, что бы ему ни сулили немцы! Получили ли Вы посланную мною поэму В. Инбер «Пулковский меридиан»? Это произведение, по-моему, моментами с удивительной точностью воспроизводит нашу ленинградскую жизнь в самую трудную пору зимы 1942 г. Мечтаю достать для Вас еще книгу Тихонова «Ленинградский год», замечательно изданную Военным

издательством с рисунками Морозова. Книга, которую и читать, и держать в руках — одно удовольствие. К сожалению, она в продажу не поступает и достать ее можно только путем связей. Надежда у меня имеется, и тогда Вы будете иметь подбор наиболее интересных книг, посвященных блокадному Ленинграду.

Очень возможно, что в июле или августе я поеду в Москву, по командировке нашего Управления по делам театров. Если это осуществится, наведаюсь о Вашей московской квартире. Ну, вот пока вкратце всё о нашей жизни. *Будьте здоровы.* Это первое и главное. Всего, всего светлого, солнечного, радостного, как Вы сами, милая, любимая Галина Сергеевна! Сердечный привет Юрию Александровичу. Жена Вам кланяется.

Ваш Дмитрий Лузанов».

И в этот же день Завадский принес Прокофьеву письмо Улановой, которое необходимо было передать ее родителям в Молотове. Юрий Александрович сказал, что Галина Сергеевна собирается поехать к ним.

Во время войны в Алма-Ату эвакуировали «Мосфильм» и «Ленфильм». Казахская столица стала центром советской кинематографии. Центральная объединенная студия выдавала почти 80 процентов всех отечественных кинокартин. Как раз в то время и в том месте Сергей Эйзенштейн снимал задуманный Сталиным фильм «Иван Грозный», Прокофьев сочинял для него музыку. Однако в мае 1943 года наступил перерыв в съемках, и композитор захотел на лето переехать в Молотов, чтобы в содружестве с Кировским театром возобновить работу над балетом «Золушка». Евгений Михайлович Радин решил собрать всех причастных к этому проекту — либреттиста Николая Волкова, намеченных на главные партии Уланову и Чабукиани.

Ставить балет первоначально должен был Чабукиани, но он находился в Тбилиси. Так как от Лавровского театр не имел никаких известий, директор прочил в постановщики Голейзовского.

Мира Прокофьева 30 июля 1943 года записала в дневнике: «Утром Сережа был у Радина. Оказывается, что Голейзовский болен, Захаров занят. Лавровский отказывается приехать из Еревана. Кто же будет постановщиком «Золушки»? Остановились на неожиданном варианте: предложить постановку К. М. Сергееву и Галине Улановой. Сергееву тотчас дадут знать в Москву, где он гастролирует. Уланова вот-вот должна приехать (в Пермь. — *О. К.*). Сереже рассказывали, что Сергеев занимался музыкой и отличается от многих своих коллег культурностью. Сережа считает, что это означает в известном смысле «ставить на незнакомую лошадь», но не против этого варианта... Музыка «Золушки» писалась два года назад, даже больше, и Сережа думает, что у Сергеева, Улановой, Фельдта (дирижера Кировского театра. — *О. К.*) могут появиться новые мысли, к которым он в какой-то мере будет прислушиваться». (Константин Сергеев поставил «Золушку» в Кировском театре в апреле 1946 года.)

На этот раз Уланова разминулась с Прокофьевым. Сергей Сергеевич был в Молотове с июня по октябрь 1943 года, а она отправилась туда как раз в октябре. Зато они тесно общались в Алма-Ате летом — осенью 1942 года и весной 1943-го.

Уланова встретила композитора «в несусветно жаркий день», когда он нес с базара в авоське овощи. Прокофьев сразу же пригласил балерину навестить его. Галина Сергеевна вспоминала:

«Я часто приходила к Сергею Сергеевичу в гостиницу, где он жил и работал. Узкая комнатка едва вмещала рояль. Что-то варилось на примусе. Сложенные постели, «обеденный» стол задвигались под инструмент, определяющий облик комнаты. Рояль и ноты... Ноты были повсюду: на крышке и пюпитре рояля, на полу, на подоконнике... Прокофьев был деятелен, бодр, полон замыслов. В ту пору он писал «Золушку» и по мере готовности отсылал нотные листы в Молотов, в Театр имени Кирова. Дело, разумеется, не в каких-то прямых ассоциациях. Но теперь мне думается, что тоже был глубокий смысл в выборе Прокофьевым именно этой темы для балета. Ведь тема «Золушки» — вера в счастье, в мечту, которая сбывается. Прокофьев говорил, что видит в этой роли меня».

Если для Прокофьева Уланова была единственной Золушкой, то Эйзенштейн считал ее идеальной царицей Анастасией.

Она вспоминала, как однажды, сидя на приступочке алма-атинской дачи, штопала балетные туфли, подняла глаза и увидела Эйзенштейна. Он тихо подошел, сказал что-то доброе. В его глазах забегали какие-то веселые «чертики». Принялись вспоминать Барвиху, катание на лодках, долгие прогулки по большому санаторному парку, за его пределами — в лесу, в поле, где было больше солнца, ветра, свободы и простора.

Уланова всегда испытывала двойственное ощущение после разговоров с Эйзенштейном:

«Трудно было понять: всерьез говорит Сергей Михайлович или как будто шутливую, остроумную сказку рассказывает. Вдруг скажет

что-то немного «свысока» и вместе с тем доверительно. Разговоры с ним всегда заставляли думать и даже фантазировать, если хотите. Еще и в этом, наверное, заключался секрет удивительного обаяния этого человека, которое покоряло вас раз и навсегда. А внешне Сергей Михайлович невольно напоминал мне доброго, уютного «плюшевого мишку». Однако с походкой пружинистой и упругой».

Милой шуткой показалось Галине Сергеевне его приглашение на роль царицы Анастасии. Но Эйзенштейн, посмеявшись над ее испугом, стал на миг серьезным, положил перед ней сценарий и начал говорить очень горячо и вдохновенно. Балерине показалось, что режиссер решил рассказать какую-то хорошую, умную сказку и попутно поделиться планами своей будущей работы... Уланова вспоминала:

«Всё оказалось всерьез. И тут пришло мое искреннее удивление. Почему именно меня, разве мало актрис в кино? Драматических ролей я никогда раньше не играла. Да и вообще немногословна, а на сцене привыкла обходиться совсем без слов. Однако Эйзенштейн со мной не согласился. Объяснил, что здесь, в Алма-Ате, еще раз смотрел меня в нескольких спектаклях «Жизели» подряд... Наверное, моя трактовка безумия Жизели как-то тесно увязывалась в фантазии Эйзенштейна с образом несчастной царицы, которой боярыня Евфро-синия Старицкая подносит яд... Сергей Михайлович оставил мне сценарий и просил его прочесть, подумать. Всё становилось былью.

Вскоре Эйзенштейн снова приехал ко мне на дачу, оживленный, напористый, готовый к

серьезному разговору. И тут уж мы начали вместе фантазировать. Сергей Михайлович хотел сделать в фильме не похожий на «Жизель», но решенный в том же пластическом ключе рисунок роли в эпизоде гибели царицы. Какие-то сцены — может быть, даже все, начиная от венчания Ивана на царство и свадьбы, — должны были возникать как бы в воспаленном воображении умирающей Анастасии.

Эйзенштейн меня убеждал, что исполнение роли будет построено главным образом на пластике. Помню, он очень интересно, не только рассказом, но и быстрыми, тут же созданными рисунками объяснял, показывая мне свое видение роли. Убеждал он столь талантливо, что устоять было трудно. Я согласилась, предстояли первые фотопробы».

Когда Уланову облекли в роскошный парчовый костюм, в котором открытым оставалось только лицо, она удивилась: разве можно в таком «запелёнатом» виде сделать намеченные пластические движения? Артистка требовала облегчить костюм. Ее предупредили, что Сергей Михайлович не согласится с изменениями. Но она всё-таки решилась: причесала волосы на прямой пробор, накинула на голову легкий газовый шарф, укрепила его тонким обручем.

«Вхожу в темный зал. Луч света — в лицо. Возражений Эйзенштейна не последовало. Значит, в чем-то согласился с моим представлением о внешнем облике царицы... Лишь слышу из темноты уверенный голос Сергея Михайловича, просит меня поднять глаза вверх, опустить вниз, повернуться в профиль.

Уже невольно неслись и неслись в моей голове мысли об Анастасии, ее любви к царю, ее жестоко оборвавшейся жизни... Таков, видимо, был «гипноз» великого Эйзенштейна, его умение заставить актера сразу «войти в роль». Позже он пошел на то, чтобы сделать костюм моей героини прозрачным, чтобы стала видна пластика. А так как всё это происходило в бреду, сама облегченность костюма по сравнению с остальными логически оправдывалась».

Ее пробы всем очень понравились. Но «благословенная» судьба наложила вето на планы своей подопечной.

В октябре 1943 года Завадский со своим театром вернулся в Москву. Формального повода для командировки Улановой больше не имелось, и она уехала в Молотов, где продолжал работать Кировский театр. Галина Сергеевна объясняла:

«Балет был моим основным делом и призванием, задержаться в Алма-Ате я не смогла. С большим сожалением принуждена была отказаться от съемок. И даже сейчас, много лет спустя, не покидает меня это сожаление. Я часто задумываюсь о том, как много, наверное, ярких, неповторимых граней творчества, жизни могло бы раскрыться мне в работе рядом с таким редчайшим художником, как Эйзенштейн. Ведь еще тогда, соглашаясь на роль Анастасии, я уже чувствовала, знала, что многие искания, замыслы Сергея Михайловича близки, дороги и понятны мне. В этом позже еще раз убедил меня его фильм, хоть не

увидела я в нем сцены, о которой мы мечтали с Эйзенштейном. Видимо, она была рассчитана лишь на какие-то мои пластические возможности...»

Сергей Михайлович долго не мог смириться с потерей и постоянно вздыхал: «Хочу Уланову! Хочу Уланову!» Ему нужна была «летающая» пластика балерины, отрывающая от всего «земного». Лицо Людмилы Целиковской, пришедшей на роль царицы, казалось режиссеру порочным. Сталин сразу заподозрил неладное и вычеркнул актрису из списка соискателей премии имени себя с исчерпывающим аргументом: «Царицы такими не бывают!»

В 1946 году Эйзенштейн увидел Уланову в московской постановке «Ромео и Джульетты». То, что пережил режиссер, нельзя назвать просто восхищением. Искусство балерины явилось для него доказательным примером его «учения о звукозрительном контрапункте». В следующем году он написал исследование «Неповторимость Галины Сергеевны Улановой», начинающееся словами:

«В балете сверкает Уланова.

Уланова — диво.

Уланова — чудо.

Уланова — несличима и несравнима с другими танцовщиками.

По признаку самого сокровенного.

По природе тайны.

По магии слияния измерений:

стихии движения звуков в мелодии

со стихией движения тела в танце.

В соизмеримом совпадении этого — чудо.

Магия.

Ибо воссоздание первичного синкретизма, первичной недифференцированной! синэстетики —

атрибут магического периода мышления.

Пралогического.

Логически предположить, что Уланова лишь *prima inter pares*^[24]. Лишь наиболее совершенная из себе подобных.

Носительница этого признака лишь в большей дозе совершенства.

— Не так.

Количество этой способности ставит ее по другую сторону водораздела качества.

Она принадлежит другому измерению. Замечаю это на «Ромео».

А завершает Эйзенштейн исследование выводом:

«И оказывается, что особенность и неповторимость Улановой в том и состоит, что «шаг» ее к совершенству «вперед» от других в том, что она умеет двигаться по ходу рисунка мелодии, а не только по линии совпадения ритмических акцентов.

И еще то, что она движется по музыке скользяще и не темперированно, подобно струящейся мелодии скрипки или хроматизму человеческой интонации».

К слову, в сороковые-пятидесятые годы — параллельно Улановой творили индивидуальности, не имевшие предтеч и последователей, «беззаконные кометы», отвергшие беспечную «поэтическую вольность» ради абсолютной сосредоточенной гармонии, с неподражаемыми лицами и голосами — Эдит Пиаф, Марлен Дитрих, Эва Гарднер, Мария Каллас, Магда Оливеро, Тоти Даль Монте, Анита Черкуэтти.

Когда Уланова уехала из Алма-Аты, в Театре имени Абая еще долго ощущалась пустота. В 1943 году Верховный Совет республики поощрил ее труды почетным званием «Народная артистка Казахской ССР».

Вдохновенный облик балерины той военной поры сохранили два портрета: живописный — кисти жившего в пермской эвакуации Виктора Орешникова, скульптурный — выполненный Верой Мухиной (первый хранится в Пермской художественной галерее, второй — в коллекции, принадлежащей семье скульптора).

Уланова победила смерть, покорила судьбе, обрела мудрость и смирение, в награду же получила венок славы, в котором переплелись лавр с терниями. В ее жизни началась пора воспоминаний и сожалений о том, что не случилось.

С сентября 1942 года ее ждали в Молотове, где Кировский театр приступил к работе над новым спектаклем «Гаянэ», посвященным 25-летию Октябрьской революции. Либретто было срочно переделано, чтобы приблизить его к военным событиям. Автор музыки Арам Хачатурян, информируя М. Б. Храпченко о ходе работы над спектаклем, упорно называл Галину Сергеевну исполнительницей главной роли. «В моем балете заняты все ведущие солисты балета до Улановой включительно, которая сейчас находится в Алма-Ате и приступит к работе позже», — писал композитор 19 сентября из Молотова. Премьера состоялась 9 декабря. Партию Гаянэ танцевала Наталья Дудинская.

Воссоединившись с родным театром, балерина вернулась к своему репертуару. В 1943 году местный поэт Борис Михайлов посвятил ей стихотворение:

*Я звуки скрипок плохо слышал.
Уже, теряясь, далеки,
Как отшумевший дождь по крышам,
Они стекались в ручейки.*

*Им подговаривала арфа.
В каком-то сказочном бору*

*Я видел руки: легким шарфом
Они играли на ветру*

*И трепетало чье-то тело,
Как ива утром у реки,
Потом, как облако, летело,
От зноя таяло и млело
И гасли скрипок ручейки.*

Уланова нередко получала письма от тех «незнакомых, но неизменно дорогих защитников родины», перед которыми выступала в театре, на концертах, в госпиталях. Для сражавшихся мужчин ее образ стал символом правды, святыней, идеалом, дающим силы выдержать отчаяние военных будней. Один из солдатских треугольников Галина Сергеевна показала журналисту Л. М. Бернштейну, а тот для театральной многотиражки «За советское искусство» сочинил статью за подписью балерины:

«В раскинувшемся среди заснеженных лесов гостеприимном уральском городе Молотове работал эвакуированный сюда наш театр — Ленинградский оперы и балета имени Кирова.

Однажды морозным зимним утром 1943 года я пришла на репетицию. Мне вручили письмо. Незнакомый почерк на конверте. Штамп ППС^[25].

«Добрый день, Галина Сергеевна!

Пусть мой знакомый почерк не удивляет Вас. Ведь Вас многие знают и любят... Маленький домик, из которого я Вам пишу это письмо, одиноко стоит на опушке большого соснового леса... «Маленький домик» у нас, по-военному, называется «караульное помещение». На столе стоит Ваша фотография (Лебедь из балета 'Лебединое озеро').

Два дня назад эта фотография была найдена нашими бойцами в одном из разрушенных войной крестьянских домов. Около двух лет пробыла она в немецком плену. Ее сняли со стены комнаты, в которой жил начальник немецкого гарнизона обер-лейтенант Альберт фон Кризе... Немецкий гарнизон и обер-лейтенант недавно разгромлены нашими частями. Ваша фотография — вещественная характеристика «нового порядка» в Европе. На фото — две пулевые раны. Очевидно, пьяный обер-лейтенант был большим «ценителем» искусства.

Вот и всё, что я хотел Вам рассказать. Я бы послал Вам Вашу оскорбленную фотографию, но она не принадлежит мне. Да и нужно ли это делать? Ее берегут. За нее мстят. Ее любят... Кто-то рядом поставил большой букет осенних полевых цветов (ох уж эти ленинградцы!).

С приветом (подпись)».

За время войны с немецкими фашистами я получала много писем от фронтовиков, но это письмо меня как-то особенно тронуло. Все мои мысли были обращены к обитателям «маленького домика» — автору письма и его боевым товарищам, отстаившим в жестоких боях свободу и культуру великой Родины, счастье всего мира».

Потом это письмо не раз упоминалось Галиной Сергеевной, обрастая некоторыми подробностями. Возник новый вариант:

«На рассвете выбили немцев из деревни, и вдруг увидели на земле простреленную фотографию Лебеда — Вашего Лебеда, уважаемая Галина Сергеевна. Мы унесли ее к себе в землянку. И, пока мы на отдыхе, у дневального появилась дополнительная обязанность: вступая на дежурство, сменять полевые цветы, которые ежедневно ставятся возле этой фотографии. Ваш

Лебедь, Галина Сергеевна, тоже борется против фашизма.

Ваш Алексей Дорогуш. 1942 г.».

Недоброжелатели ухватились за эти тексты и принялись делать из Улановой «фарисейку и ханжу», роняющую притворную слезу над «письмом с фронта». Хвала завистникам — они, как никто, умеют добавить перца славе гения. Между тем этот улановский сюжет был достоин кисти Александра Ивановича Лактионова. В середине 1940-х он написал картину «Письмо с фронта» — хоть и с иным содержанием, но зато с тем же просветленным смыслом. Сама балерина настаивала:

«Я рассказываю всё это не только и не столько для того, чтобы признаться, как приятно и трогательно было такое внимание, внимание людей, каждую минуту готовых ринуться в бой, быть может, на верную смерть, и всё же помнящих о театре, об искусстве. Я говорю сейчас о том, как приходит ощущение кровной, нерушимой связи с народом, своего неоплатного долга перед ним, перед каждым солдатом, с такой нежностью хранившим память о радости, полученной некогда в театре».

Были еще три друга-ленинградца, страстные поклонники Улановой, которые, уходя на фронт, передали балерине самодельную пластинку с записью посвященных ей стихов. В живых остался один, Августин Мухин. Со своим кумиром он познакомился только во время съемок фильма «Мир Улановой» и буквально терял дар речи от волнения.

Поэт Михаил Львов признавался, что еще до войны стал носить в кармане улановскую карточку и пронес ее

через военные и первые послевоенные годы:

«По несколько раз в день я смотрел на эту фотографию — и это мне помогало сохранять в душе, беречь — и святое поклонение чуду искусства, красоты, и веру во всё прекрасное.

*Я нынче страшным расстоянием
От мирной жизни отдален,
И вспомнить я не в состоянии
Театра свет, ряды колонн,
И лебединые страдания,
И лебединую беду.
Я только слышу тут рыдания
И только вижу лебеду.*

Несколько лет назад мне посчастливилось попасть на вечер, посвященный 30-летию работы Улановой в Большом театре. И когда Григорович со сцены рассказал о том, что многие солдаты на фронте в карманах носили фотографии Улановой, я говорил и себе, и соседям по залу Сергею Наровчатову и его жене, что это и обо мне. Искусство Улановой, чудо ее обаяния навсегда вошло в мою жизнь, украсило и обогатило ее. И, наверное, так могут сказать миллионы людей — поклонников гениальной балерины».

А у Галины Сергеевны текла — нет, стремительно неслась — напряженная жизнь, далекая от лирики и сантиментов. Когда Красная армия освободила Харьков, Уланова сразу устремилась туда. Балерина вспоминала:

«В театре — холод невероятный. Публика сидит одетая, мы, конечно, в легком театральном костюме. Выходишь на сцену — будто ныряешь в ледяную воду. После окончания номера, выходя раскланиваться,

накидываешь кофточку. Но выступали мы перед жителями только что освобожденного города, перед нашими героями-солдатами, которым завтра предстояло идти в бой. Их радушный прием давал нам чувство сопричастности в деле служения Родине, уверенность в скорой победе. И перед этим чувством меркли все трудности и неудобства».

В конце ноября 1943 года она в группе артистов приехала в освобожденный Киев, чтобы дать «для наших воинов-освободителей» несколько концертов в уцелевшем здании Театра оперы и балета имени Шевченко. Уланова свидетельствовала:

«Киев — мать городов русских, как некогда после нашествия татаро-монголов, так и после фашистских оккупантов, лежал в развалинах. Только главы бессмертной Софии да Владимирского собора висели над городом, да кое-где были расчищены улицы среди моря руин. Были разрушены и разграблены многие музеи, исторические памятники и среди них — знаменитый Успенский храм Печерской лавры».

В ноябре 1944 года министр иностранных дел Великобритании сэр Энтони Иден обратился во Всесоюзный комитет по делам искусств с приглашением русского балета на гастроли. Председатель комитета Храпченко незамедлительно предложил состав участников, порядок в котором показателен: Уланова, Лепешинская, Дудинская, Сергеев, Чабукиани, А. Мессерер, Файер, Лавровский, Вильямс. Однако в Лондоне Галину Сергеевну увидели только спустя 12 лет.

Тридцатого мая 1944 года в Молотове прощались с ленинградскими артистами. Партийный, советский актив и интеллигенция города присутствовали в полном составе. Места в президиуме собрания занимали руководящие товарищи, рабочие заводов, деятели культуры, «прославленные мастера оперы и балета» Уланова, Фрейдков, Нэлепп, Кашеварова, Дудинская, Сергеев, Мшанская и др. Секретарь обкома ВКП(б) Н. И. Гусаров выступил с докладом, в котором дал высокую оценку творческой деятельности коллектива театра и «от имени трудящихся горячо поблагодарил Кировцев за их большую помощь молотовцам в изготовлении оружия победы над врагом».

Среди итогов пребывания на Урале коллектива ГАТОБа в течение двух лет и девяти месяцев были 27 оперных и балетных постановок, свыше тысячи спектаклей, 14 концертов-спектаклей и около 3500 военно-шефских концертов. Десять концертных бригад выступали на фронте. Театр внес в фонд обороны более четырех миллионов рублей и сделал большие перечисления средств, полученных от целевых спектаклей в поддержку детей фронтовиков. За образцовую работу на Урале обком и горком ВКП(б), обл- и горисполком наградили почетными грамотами большую группу работников театра во главе с Улановой.

После Гусарова слово было предоставлено Галине Сергеевне:

«Прошли дни, много дней обыденного и в то же время совсем нового, своеобразного творческого труда в городе Молотове. Коллектив нашего театра, приехав на Урал, начинал спектакли в необычной для актеров обстановке. Трудно было привыкнуть к небольшой сцене. Скорее хотелось понять, как воспринимают зрители наши спектакли. Люди,

стекавшиеся вечером в театр после напряженного трудового дня, привыкли к нам. С каждым днем росло взаимопонимание, и мы гордились тем, что зрители приходят в театр не только отдохнуть, нет! Они приходят получить нечто большее — прикоснуться своим благородным сердцем к удивительным источникам искусства.

«Жизель», «Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан» — вот спектакли, в которых я танцевала здесь, принимая участие также в некоторых концертах. В новом городе хотелось показать со всей полнотой искусство танца, с любовью донести до зрителя создаваемые на сцене образы.

Вся наша жизнь принадлежит искусству. Много и серьезно работал весь коллектив театра. Не снижая уровня спектаклей, вкладывая всю творческую энергию, всё вдохновение, готовил их для новых зрителей, и зрители глубоко оценили, полюбили и поняли наше творчество.

Мне кажется, что пребывание в Молотове Ленинградского театра имени С. М. Кирова оставит большой след, заметно скажется в культурной жизни города. Уезжая, мы благодарим наших зрителей — молотовцев — за ту любовь, которую они высказали нам, которой поддерживали нас и каждый раз вдохновляли на дальнейшее высокое и радостное служение искусству».

После здравниц, под бурные аплодисменты произнесенных в адрес советского искусства, орденоносного коллектива Кировского театра, товарища Жданова^[26] и — в сопровождении овации — в

адрес «мудрого вождя, Верховного Главнокомандующего, Маршала Советского Союза, организатора наших побед великого Сталина», начался большой прощальный концерт. Почти все мастера театра блистали на сцене вокальным и балетным искусством. Зрители тепло встречали каждое выступление артистов. Раздавались крики:

— Счастливого пути, родные ленинградцы, но наша дружба будет крепнуть, вы будете наши постоянные шефы!

— Мы сроднились с вами, дорогие уральцы, и мы никогда не забудем вас, мы будем вашими шефами! — отвечали артисты.

В июне 1944 года труппа Кировского театра вернулась в родные стены. Уланова танцевала на сцене Ленинградской филармонии. Она вспоминала:

«После концерта мы шли к Исаакиевской площади по совершенно безлюдному Невскому проспекту в приподнятом настроении, громко разговаривали, обсуждая концерт, смеялись. И тут мы увидели, что редкие прохожие, иногда попадавшие нам навстречу, с удивлением смотрят на нас. И стало жутко и как-то неловко, что мы могли рассмеяться в этот светлый вечер на пустынных, тихих улицах города, где редко, очень редко попадались навстречу люди. Я испытала тогда ощущение, поразительное по трагизму. Было разрушено много домов. Но нас поразили не эти разрушения, а жуткая тишина и сосредоточенные лица людей. Они словно всё время думали какую-то тяжелую думу».

Балерина выступала перед ранеными бойцами. Особенно врезался в ее память концерт, данный для изувеченных людей в Аничковом дворце на маленькой

импровизированной эстраде: «Это очень волновало. Так, как редко бывает даже на залитой огнями сцене в Большом театре». В дни войны в театральных залах большинство зрителей составляли военные. Приехав на день в Москву или Ленинград, они во что бы то ни стало стремились попасть в театр.

«И в этом было такое несомненное доказательство высоты духовной культуры, чистоты и возвышенности народа, воинов Советской армии, что над этим нельзя было не задуматься: для них надо было создавать искусство новое, по-новому передумывать то, что уже было сделано прежде... Именно в годы войны я больше всего думала о современности искусства, о том, каким оно должно быть, чтобы ответить устремлениям нашего народа — труженика и солдата. Жизнь учила меня любить мой народ всё больше».

Летом 1944 года Уланова приняла приглашение о переходе в Большой театр и заняла там положение прима-балерины.

Глава шестая

МОСКВА

1944-1960

Венские вальсы

Знакомство зарубежной публики с искусством Улановой началось в кинотеатрах. Снятый в 1941 году советский фильм «Киноконцерт», в котором балерина исполнила номер «Умирающий лебедь», через два года под разными названиями вышел в прокат в США («Leningrad Concert Hall») и Англии («Russian Salad»).

За границей Галина Сергеевна впервые танцевала в июне 1945 года.

После того как 29 апреля глава австрийского временного правительства Карл Реннер передал официальным лицам СССР ноту с просьбой «признать вновь восстановленную государственность Австрии» и не отказать ему в помощи при выполнении его тяжелой задачи, началось налаживание хозяйственных связей между двумя странами.

Маршалу Коневу пришла блестящая мысль «выписать» из Москвы лучшие артистические силы и устроить в честь австрийского руководства и интеллигенции пышный прием и концерт в великолепном императорском дворце Хофбург.

«Несколько раз мне приходилось вблизи наблюдать за действиями И. С. Конева, и могу утверждать, что решительности ему было не занимать, — вспоминал ветеран дипломатической службы Н. М. Луньков. —

Сняв трубку правительственного телефона ВЧ, на другом конце которого был Сталин, Конев довольно смело поставил вопрос о срочном направлении в Вену артистов-звезд, которые не только продемонстрировали бы советское искусство, но и всколыхнули бы еще больше освобожденных из гитлеровских застенков австрийцев. На какой-то вопрос из Москвы Конев утвердительно заявил: «Товарищ Сталин, я гарантирую потрясающий успех наших звезд, в этом уверен и Реннер, мы оба просим удовлетворить нашу просьбу».

Уже на следующий день в Вену прилетели Галина Уланова с партнером Владимиром Преображенским, певцы Наталья Шпиллер и Алексей Иванов, скрипач Давид Ойстрах, пианист Лев Оборин, виолончелист Святослав Кнушевицкий и другие известные артисты.

Незадолго до концерта выяснилось, что Галина Сергеевна, собираясь в спешке, забыла взять самое главное — свои пуанты. Но для победоносной Красной армии не существовало преград. Конев разослал своих подчиненных на поиски «тапочек», и они удивительно быстро обнаружили в Вене пуанты нужного размера.

В Хофбурге был устроен пышный прием. Гости разошлись только под утро. Так как авиация союзников полностью разрушила придворный Бургтеатр, концерт проходил в варьете «Ронахер». Уланова, исполнившая вальс из «Шопенианы», «Умиряющего лебедя» и вальс Рубинштейна, имела оглушительный успех. Крики «бис» и шумные аплодисменты даже мешали ей танцевать. Австрийцы плакали от восторга, со слезами смотрели на балерину советские медсестры, солдаты и офицеры. Реннер и Конев, а за ними и все зрители несколько раз вставали, чтобы поприветствовать Галину Сергеевну.

На это представление были приглашены Вацлав Нижинский и его жена Ромола, которых конец войны застал в Вене. Ромола говорила, что встреча с искусством Улановой была в жизни ее мужа самой

удивительной с тех пор, как он оставил сцену из-за тяжелого психического заболевания. Она вспоминала:

«Когда мы приехали в театр «Ронахер», нас провели в ложу рядом со сценой. В переполненном зрительном зале были почти одни военные... Программу спектакля не объявили заранее. Перед тем как поднялся занавес, в нашу ложу зашел советский офицер. Поздоровавшись с Вацлавом, он сказал ему по-русски:

— Этот спектакль будет для вас сюрпризом. Надеюсь, он понравится вам и доставит удовольствие.

Трудно было поверить, что среди развалин Вены можно увидеть столь высокий образец хореографического искусства... Один балетный номер следовал за другим. Перед нами открывалось столь необыкновенное волшебство, что мы с трудом верили своим глазам... Мы с Вацлавом переглянулись. Затем он подвинул свое кресло ближе к сцене и, глядя как зачарованный на Галину Сергеевну, позабыл обо всём на свете... В ней одной как бы воплотились все великие балерины прошлого...

Вацлав, не отрываясь, смотрел на сцену и аплодировал после каждого номера с энтузиазмом юного студента. В конце программы, когда исполнялся вальс из балета «Шопениана» Михаила Фокина, в котором Вацлав когда-то танцевал с Тамарой Карсавиной, Нижинский крепко сжал руки и, пристально следя за каждым па, слегка покачивался, словно аккомпанируя танцу».

На другой день Ромола Нижинская приехала к Улановой в отель и рассказала, что Вацлав очень обрадован увиденным на концерте. По его мнению, советский балет строго придерживается классических традиций и фрагменты из балета Фокина были исполнены точно так, как некогда он сам танцевал их с Карсавиной. И вдруг во время этой беседы с кресла в глубине холла поднялся пожилой человек. Подойдя к

Галине Сергеевне и Преображенскому, он начал пожимать им руки. То был Вацлав Нижинский. Его сумеречное сознание прояснил «божественный» танец Улановой.

В Вене артисты Большого театра пробыли почти месяц. В свободное от выступлений время они посетили практически все знаменитые места, связанные с великими австрийскими композиторами, в «Фолькс опер» смотрели оперетты «Цыганский барон» и «Страна смеха», проехали по боевым дорогам, связанным с победами Суворова и Кутузова.

Вернувшись в Советский Союз, Галина Сергеевна поведала читателям, что, увидев плачевное положение театра в Австрии, «не могла не вспомнить свою страну, которая сумела даже в дни самых страшных битв не только сохранить свой театр, но и приумножить его славу».

Явление

После Вены Уланова сразу же отправилась на гастроли в Иваново, возглавив небольшую группу солистов Большого театра. «Как в гостях ни хорошо, а дома лучше, — говорила балерина. — Прекрасны наши леса, бескрайняя ширь полей, великие реки, могучий добродушный народ наш, в години испытаний показавший могучую силу и неукротимую волю. Нигде не бывает так спокойно и радостно, как у нас. Какая-нибудь тихая полянка, озаренная лучами заводи, прозрачный родничок в высокой траве говорят сердцу очень многое».

В приказе отдела по делам искусств Ивановского облисполкома от 5 июля 1945 года отмечалось, что выступления москвичей «явились событием большого значения в художественной жизни города Иванова.

Трудящиеся, присутствовавшие на концертах, получили большое эстетическое наслаждение от прекрасной программы, в которой мастерство переплелось с красотой, вкусом и отличным темпераментом».

В августе начался отпуск. 22-го числа Уланова писала Завадскому из дома отдыха, открытого для артистов Большого театра в усадьбе художника Поленова:

«Милый Юраша! Пишу тебе о том, что мы доехали с большим трудом. Дорога после Серпухово страшно размыта дождем, а паром не идет, и мы сели на страшную лодку и спустились на ней до Поленово. Обрато нужно тебе ехать машиной до Серпухово, оттуда на пристань «Серпухов» и ждать меня, пароход приходит к часу дня. Теперь тебе нужно узнать, когда идет пароход в «Плѣс» и в зависимости от этого написать с Надей, когда ты сможешь приехать, 28-го или 29-го. Узнай всё заранее как следует и позвони Наде и узнай, когда она уедет, должна 24 или 25-го.

Посоветуй Наде ехать до Серпухова машиной, а потом на пароходе, а то можно застрять. Захаров ночевал в поле и пришел пешком, нас просто счастье спасло, и мы не увязли, зато после Серпухово трясло так, что хуже мертвых ям самолета. Меня устроили в той же комнате, где и прошлое лето, только для шика стоит туалет красного дерева...

Конечно, идет дождь, но тепло. Лопаем масло, будем спать и болтать о пустяках.

Воздух хороший, но дождь!!!

Ну, целую тебя крепко.

Узнай всё подробно о «Плѣсе», пароходе, часе, дне и напиши с Надей. Целуй своих.

Привет от Володи и Славы. Целую.

Галя».

С Надей — характерной танцовщицей Надеждой Капустиной — Галина Сергеевна подружилась еще в Вене и потом ездила с ней почти на все гастролы. Ее племянница Елена Банке, несмотря на то что была на 15 лет младше примы, великолепно исполняла роль матери Джульетты. «Помню Уланову с того времени, когда она только начинала работать в Большом, — рассказывала Елена Стефановна. — По-ленинградски сдержанная и несколько отстраненная, сначала Галина Сергеевна ни с кем тесно не общалась. Первой, с кем она подружилась, была Капустина, так как они вместе оказались в одной артистической уборной. Тетя часто приводила свою новую знакомую к нам в гости на Кузнецкий Мост. Так постепенно я тоже сдружилась с Галиной Сергеевной».

Роскошную артистическую комнату занимала Ольга Лепешинская. Но с приходом в труппу Большого Улановой ей пришлось потесниться. Премьерскую примерку занимала еще одна подруга Улановой, Елена Ильющенко, тоже танцевавшая партию леди Капулетти. Здесь составилась «улановский» кружок, мило проводивший время и за порогом театра. Они довольно много общались и часто ездили на машине примы куда-нибудь погулять.

Об этой компании с раздражением писал партнер балерины Юрий Жданов: «Не хочу создавать впечатление, что Галина Сергеевна всё время пребывала в мире своих идеальных сценических героинь. В период, о котором я рассказываю, ее окружали несколько артисток балета, очень интимно приближенных. Люди из этого окружения сообщали ей все новости далеко не всегда объективно, а часто —

совсем необъективно. Эта же группа пыталась несколько раз нас «поссорить». Выразалось это в том, что Уланова без видимой причины переставала вести со мной даже обычные деловые разговоры и совершенно замыкалась в себе».

«Тесным кольцом дружбы и любви» ее обхватили танцовщики Сергей Корень, Владимир Преображенский, режиссер Сергей Штейн. Стала она «своей» и в старом деревянном домике в Филипповском переулке, 8, на задах Гоголевского бульвара, где жили режиссер литературной эстрады, создатель школы чтецов Евгения Гардт с матушкой А. Ф. Дансергоф, которую Галина Сергеевна иногда называла «мамочкой». Сюда привели ее Корень и Вера Игнатьевна Мухина, в 1944 году оформлявшая для Вахтанговского театра «Электру» Софокла в постановке Евгении Борисовны.

К своим добрым товарищам, принявшим ее в Москве, балерина причисляла Михаила Габовича, которого выбрала своим сценическим партнером, Асафа Мессерера и, конечно же, Юрия Файера:

«Короче, я хоть и поступила в труппу одна, но одинокой себя не чувствовала. Было много людей, старавшихся облегчить мне работу. Были и иные, потому что всегда нового человека встречают в театре чуть настороженно. Но поскольку я приезжала в Москву раньше, начиная с 1935 года, и каждый год бывала по нескольку раз, то ко мне более-менее уже привыкли и приняли в коллектив. Правда, в Большом театре тогда уже было много ленинградцев. Но попав в театр московский из Ленинграда, всегда немного чувствуешь себя скованно».

Конечно, появление на подмостках Большого не просто прима-балерины, а главной балерины Советского Союза, не всем понравилось. Ольга Лепешинская перестала занимать положение «единственной», ее однокурсница Софья Головкина в балетной иерархии переместилась на третье место, а поступившей в труппу в 1944 году Раисе Стручковой пришлось на первых порах исполнять обязанности основной дублерши Улановой. У Марины Семеновой было свое особенное место, и к концу войны оно уже в большой степени принадлежало истории. В 1945-м Лавровский подготовил для нее новую редакцию «Раймонды», а в 1946-м Захаров поставил «Барышню-крестьянку», но премьеры ничего не добавили к славе балерины, оказавшись «приветом из прошлого».

«Марина Семенова с пребыванием в Москве растратила всё, что могла, — ее первоначальная юношеская дерзость, которая пленяла, превратилась в... нахальство, которое тут возмущает (уличная танцовщица в «Дон Кихоте»). Лепешинская, которую очень хотелось бы отметить, есть величина, к сожалению, для Москвы отрицательная. Для Москвы голая техника, пусть такая совершенная, как у Ольги, нехарактерна, при этом еще с полным отсутствием мимических дарований. Она вся петербурженка эпохи Вазем и Соколовой», — констатировал Юрий Александрович Бахрушин в письме В. В. Макарову от 12 января 1945 года.

Зато улановская Джульетта поразила его, и двумя днями ранее он сообщил своему адресату: «Об этом надо писать не статьи, а книги, это Дузе, Комиссаржевская, Ермолова. Только на ней можно понять, что значит действенный танец, вытекающий и связанный с сюжетом. Видел единожды «Шахерезаду». Сорокина значительно ниже Улановой, но на много

голов выше Лепешинской и Семеновой как пантомимная танцовщица. Те только танцовщицы, хотя... и первые».

Вот такая расстановка сил на генеральном балетном фронте. Майя Плисецкая, принятая в труппу Большого в 1943 году, часто распределялась в одни спектакли с Улановой, но на другое амплуа: Зарема, Мирта, Хозяйка Медной горы. Свою великую партнершу она считала «рациональной танцовщицей», умеющей скрывать недостатки и подающей пример, «как нужно жить у нас»: «Когда я пришла в театр, ее называли «тихая карьеристка». И ведь действительно — из Ленинграда делать карьеру приезжали в Москву. Это было понятно. Но как она это делала — никто не видел. Это свидетельствовало о наличии ума. А потом она вовремя поняла, что «молчание — золото». Много в ее жизни к ней плыло в руки».

Майя Михайловна несколько лукавит. В Большой театр Галина Сергеевна перешла с уже «сделанной» карьерой и, судя по упорному отказу от ролей, специально на нее рассчитанных, очень боялась навредить этой карьере. Между прочим, 23 августа 1966 года в «Литературной газете» Плисецкая писала, что творчество Улановой всегда представлялось ей «огромной вершиной искусства»:

«Уланова создала свой стиль, приучила к нему. Она — эпоха. Она — время. Она — обладательница своего почерка. Она сказала свое слово, отразила свой век, подобно Моцарту, Бетховену, Прокофьеву...

Я всегда с охотой и радостью танцевала в балетах, где была занята Уланова... Уланова — исключительный, неповторимый партнер. Сколько бы я ни встречалась с ней на сцене или в съемочном павильоне, я не переставала удивляться этому ее свойству. Иногда я импровизировала в спектакле, то есть делала не так, как было задумано раньше, не так, как было заучено, и она немедленно отвечала на мои неожиданные

«реплики», тоже импровизировала — свободно и вдохновенно. Она всё принимала и воспринимала мгновенно, необычайно чутко. Порой, не скрою, я импровизировала просто из озорства, что-то меняла, а она отвечала тотчас, причем поразительно точно и бесконечно серьезно. Вот это серьезное отношение к своему искусству — черта не только творческой индивидуальности Улановой, но и ее человеческого характера».

Двадцать третьего января 1944 года Галина Сергеевна ввелась на роль Марии в возобновленном Захаровым «Бахчисарайском фонтане». Полноправным же членом столичной труппы она стала только в сезоне 1944/45 года, а до этого почти каждую неделю ездила из Ленинграда в Москву на спектакли. Уланова вспоминала:

«Вот так постепенно я переходила в Большой театр. Уже имея официальное приглашение, снова и снова приезжала на гастроли, но с окончательным решением перейти в Большой не торопилась. Но потом было уже трудно совмещать работу в двух театрах, и я осталась в Москве».

Да, здесь ее ждал муж. Перед первым спектаклем в сезоне она неизменно получала от него цветы с запиской. Сохранилась одна, датированная 25 сентября 1953 года:

«Родная Галюша!

Бесконечно прекрасная, бесконечно родная — светлый гений — пусть счастьем полнится твой дом, твое удивительное искусство — пусть новый год твоей творческой жизни будет прекрасен и радостен.

Твой Ю. З.».

Ее товарищи Сергей Корень и Владимир Преображенский еще в 1942-м перешли в столичную труппу. Вообще многие «кировцы» уже осели в Москве, например чета Манизер, Ростислав Захаров, Елизавета Гердт, Алексей Ермолаев.

Борис Хайкин, занявший в 1944 году пост художественного руководителя Кировского театра, писал 7 апреля Храпченко: «Если считать, что наш балет должен сохранить свое ведущее значение, а некоторые предпосылки у него к этому остались, то нужно подумать об этом очень серьезно. Прежде всего нужно немедленно и самым категорическим образом вернуть в труппу Г. С. Уланову и В. М. Чабукиани». Тщетный призыв! Понятие «наш балет» теперь транспонировалось в Большой театр. И ленинградская, и московская труппы болезненно переживали и потери, и приобретения: из-за смешения «своих» и «чужих» все нервничали, плели интриги, с удвоенной силой отстаивая свое место под софитами. «Легко ли было осмыслить происходящее как государственную и творческую необходимость?» — ворчал Юрий Слонимский. Честно говоря, не очень уж и сложно.

По словам Константина Симонова, «партийность художника, его страстная приверженность к идеям, воодушевляющим строителей социализма и коммунизма, — это душа нашего искусства». Если художник не пропитал насквозь свое творчество соцреализмом, то система, конечно, могла любить его талант, как душу, но и трясла его, как грушу. Идеологическая машина Страны Советов уже прочно стояла на рельсах учения марксизма-ленинизма. Управлял ею, конечно, сам вождь, а вот функционального уголька в топку общепролетарского дела исправно подбрасывал главный пропагандист и агитатор СССР товарищ А. А. Жданов, аки лев рыкающий на всех квазисоцреалистов. И на этой

государственной стезе ему не было равных. Послевоенные удары партийного теоретикометодологического топора в щепки разбивали судьбы Анны Ахматовой, Михаила Зощенко, Сергея Эйзенштейна. Постановления «О журналах «Звезда» и «Ленинград», «О кинофильме «Большая жизнь», «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» сыпались как из рога изобилия и сворачивали в бараний рог деятелей искусства, «в творчестве которых особенно наглядно представлены формалистические извращения, антидемократические тенденции, чуждые советскому народу и его художественным вкусам». Так что власть рабочих и крестьян была предельно откровенна в своих отношениях с художественной интеллигенцией.

Балетные не дремали. В Большом и Кировском театрах появилось новое увлечение: сигнализировать в органы о «политической неблагонадежности» коллег и строчить анонимки об «антисоветском выдвигении» того или иного артиста. Особенно часто в них упоминалось имя Лавровского — и не случайно. В январе 1944 года он писал Храпченко из Молотова: «Месяц, проведенный здесь, дал мне возможность составить план работ балетной труппы и вместе с тем окончательно убедил меня в полной необходимости приглашения новых людей в театр и замены ими людей негодных либо уже устаревших, что, собственно, одно и то же». Через три месяца Б. Э. Хайкин сообщал Храпченко, что для ГАТОБа пребывание Лавровского «в настоящий момент совершенно бесполезно». Сам Леонид Михайлович жаловался руководителю Комитета по делам искусств на оскорбительную несправедливость, которую он чувствовал по отношению к себе в Кировском театре, «находясь среди лауреатов, народных, дважды орденосных и т. д.». Обиженный балетмейстер занял жесткую позицию: «Я очень тоскую и очень скучаю без своей труппы и своего

театра, но должен откровенно заявить Вам, что ни сегодня, ни завтра, ни через год на прежних условиях и в прежнем положении в театр Кирова я не вернусь».

«Лавровский — очень сложный человек, очень решительный, он может любить и ненавидеть, — говорила Уланова. — Он — человек высокой культуры, совершенно нетерпимый к бездарности, и в то же время это человек необычайно чуткий. Из-за того, что он никогда не пойдет на компромисс, ему всегда бывает очень трудно. Мне кажется, многие не понимают его».

Скорее всего, не без участия Галины Сергеевны Лавровский принял под свое руководство хореографическую часть Большого театра. На балетмейстера Захарова она положиться не могла, зная его расположение к Семеновой и Лепешинской. В новом коллективе ей нужен был у руля свой человек, тем более что она не понаслышке знала всю подноготную столичной труппы. И Леонид Михайлович не подвел. Он, можно сказать, сделал московский репертуар балерины, воссоздав специально для нее «Жизель», вальс и прелюду в «Шопениане», «Ромео и Джульетту», «Красный цветок», и удостоился трех Сталинских премий. Для укрепления своих позиций Лавровский в 1944 году вступил в ВКП(б). Так что если уж кто и приехал в Москву делать карьеру, так это именно он.

Уланова писала:

«Война многое изменила, проверила в характере каждого из нас. У меня появилась настоящая внутренняя потребность — вдвойне отработать за войну, за жертвы, принесенные народом. Казалось, ко мне пришло второе дыхание. Позже я поняла, что и второе дыхание, и новое освоение ролей помог мне найти Большой театр. Его решительность во многом раскрепостила меня. Это было как бы

еще одно, новое начало моей творческой работы».

Как-то раз она разоткровенничалась:

«Что мне дал Большой театр? Я пришла сюда уже артисткой, имеющей репертуар и имеющей свои спектакли. Я была уже не совсем зеленая и совершенно не неожиданная. Большой театр дал мне возможность пересмотреть и сделать наново старые роли, которые в Ленинграде исполнены были мною много раз. Тот же «Фонтан» здесь я танцевала уже по-другому, потому что, во-первых, я была уже старше, другими были публика, окружение и коллектив. Но кроме старых спектаклей я танцевала и новые премьеры.

Не могу сказать, что всего этого я не имела в Кировском театре. Мне посчастливилось в свое время очень много экспериментировать. В Ленинграде я сделала даже, пожалуй, больше, чем в Москве. Но всё равно в Москве для меня началось что-то новое, другое...

Большой театр обязывает любого актера относиться с гордостью, любовью, бережностью и к своему искусству, и к роли, что создаешь сам или создают другие. Я почувствовала себя как бы начинающей жизнь, но уже более опытным человеком и артистом. Не сама по себе начала расти, а атмосфера Большого театра способствовала этому. С 1944 года в моем профессиональном искусстве началась более серьезная, более сознательная жизнь, не со школьной скамьи. И очень важными были встречи с людьми смелыми, энергичными,

масштабными. Их какая-то непосредственность порой даже шокировала меня, ленинградку.

Вся жизнь моя связана с Большим театром, всё мое искусство отдано ему. Я работаю на него, считаю его эталоном и без него в послевоенное время себя не мыслю. Не перешла бы в Большой театр — для меня самым лучшим, самым родным остался бы Кировский театр. Первые года два я обязательно ездила в Ленинград и почти каждый месяц танцевала там по спектаклю, по два...

Но если бы я осталась в Ленинграде, то не проработала бы такого количества лет, как в Москве. Возможно, там не пришло бы ко мне второе дыхание, меньше было бы новых спектаклей. А здесь всё для меня оказалось ново — кругом новые люди, новый коллектив, больший по масштабности, чем в Ленинграде, поэтому я сама как-то переродилась, стала новее. Этим я тоже обязана Большому театру. И он действительно явился моим вторым воспитателем, второй возможностью еще раз улучшить то начатое, что было сделано до войны, укрепить себя, еще раз раскрыться. Уверена: не было бы Большого театра, в Ленинграде я бы быстро начала съезжать «на нет».

Во время войны мне самой приходилось трудно работать «без глаза», никто за мной не следил, и когда я вдруг перешла сюда — это был толчок к работе, у меня был запас сил, хотя я и была усталая... У меня была очень интенсивная, сильная работа».

Поступив в труппу Большого театра, Уланова стала посещать экзерсис Асафа Мессерера. Она с гордостью

заявляла, что «первая начала заниматься вместе с мужчинами в замечательном классе Асафа Михайловича и поэтому несколько раскрепостилась»:

«Я попробовала. Меня приняли, хотя и чуть трудновато. В моем искусстве, наверное, появилась большая свобода движений, я стала танцевать шире, смелее, быстрее. Сама жизнь москвичей несколько отличалась от жизни ленинградцев. Здесь как-то всё быстрее, всё более темпераментно, всё несколько воспринималось иначе. И когда я стала пересматривать по-новому свои старые роли, то сказалась атмосфера Москвы, самих условий театра».

Сам Мессерер считал Уланову идеалом «самореализации». В сдержанности, деловитости балерины он видел проявление силы духа, концентрации воли. По его мнению, особый замкнутый склад психики позволял ей беречь себя для сцены. «Наблюдая Уланову в классе, я думал, что за дверью репетиционного зала она оставляет всё житейское — неприятности, огорчения, которые у нее могли быть, как у всякого другого человека, да и боли, немочи. Она не давала себе никаких поблажек... Труд танцовщика необыкновенно тяжел. Артист балета находится в зависимости от своего телесного начала. И компромиссы, поблажки, отсутствие воли сокращают его жизнь на сцене, которая и без того коротка. Уланова завидно длила свое долголетие, потому что умела работать. И в классе она была примером для остальных. Глядя на нее, все невольно подтягивались», — писал Асаф Михайлович.

Когда в октябре 1965 года шла подготовка к тысячному спектаклю «Лебединое озеро» в редакции

Долинской и Мессерера, последний посоветовал своей племяннице Майе Плисецкой пройти партию Одетты-Одиллии с Улановой. Сразу после работы над «Лебединым» Майя Михайловна написала: «Я очень жалею, что эта встреча произошла только сейчас. Уланова не только показывает безупречно правильную форму танца, она удивительно точно подсказывает технологический ход, прием, чтобы «всё вышло». Она, как замечательный врач, угадывает состояние твоего творческого «организма», «прописывает» нужное «лекарство» в нужной, точной «дозировке». Она покоряет своим отношением к делу, это воплощение кристальной честности, художественной совести в искусстве».

Свой педагогический опыт Мессерер почерпнул в Ленинграде, где посещал уроки Вагановой, знакомился с навыками преподавания Пономарева. Их системы подкупили его «логическим развитием всего урока, четким и ясным построением упражнений, очень разнообразными прыжковыми комбинациями». В Москве Асаф Михайлович занимался в очень сложном классе бывшего петербургского премьера Виктора Семенова, требовавшем большой выносливости. Таким образом, на экзерсисе в Большом театре Уланова столкнулась с методикой, обогащенной хорошо знакомыми ей приемами ленинградской школы. Однако главным для нее стало умение Мессерера найти для каждой хореографической композиции, каждого движения эмоциональную выразительную окраску и правильно распределить силы исполнителя.

Как говорил Николай Волков, «совершенство Улановой — это всегда совершенствование». Перейдя в Большой театр, Галина Сергеевна поняла, что без «другого глаза» ей не обойтись. Ленинградскую привычку готовить партии самостоятельно пришлось оставить — военная пора не лучшим образом сказалась

на физических силах. Да и неизбежные возрастные изменения требовали постоянного взгляда со стороны. На помощь балерине пришла Тамара Петровна Никитина, ученица Василия Тихомирова и Николая Легата, уже заканчивавшая карьеру солистки балета. Она занималась с кордебалетными артистками, перетанцевала массу сольных партий, поставила несколько номеров, до 1937 года служила ассистентом репетитора балета и прекрасно знала репертуар театра.

Видимо, Уланову с Никитиной свел Лавровский — его супруга Елена Чикваидзе тоже занималась у Тамары Петровны. Судя по всему, балетмейстер-репетитор прекрасно сработалась со своей великой ученицей. Улановский подход к занятиям явился откровением для всех артистов Большого театра. Партнеров она тактично приучала к своей манере работать. Репетировала очень внимательно, не позволяла себе никакого излишнего всплеска эмоций, никогда не повышала голос, не потакала своему настроению, была придирчива к мелочам.

«С ней я репетировал в два-три раза больше, чем с другими балеринами, даже самый часто исполняемый, «сидящий в ногах» балет, — вспоминал Юрий Жданов. — Неважно, что все технически сложные места прекрасно получаются сегодня, на завтра назначается следующая репетиция, на которой снова и снова мы проходим те же «куски». Уже в который раз репетитор Улановой Тамара Петровна Никитина говорит: «Всё отлично, Галя, можно заканчивать»; а Уланова: «Юрочка, давай повторим вот это место, чтобы было еще невесомее», — а чаще даже и не прибавляет никаких объяснений. Зато на спектакле о технической стороне не приходилось думать, ощущалась полная физическая свобода и взаимопонимание — высшая форма общения партнеров».

Если у нее что-то не выходило, она искала причину неудачи, повторяя движение снова и снова.

— Нет, сегодня не выйдет, устала...

Остановилась. Прошла по залу. Восстановила дыхание.

— Попробуем еще раз... последний...

И так до тех пор, пока не добивалась нужного результата.

Иногда требовательность Улановой доходила до смешного. Репетируя, например, «Бахчисарайский фонтан» с исполнявшим роль Гирея Петром Гусевым, она настаивала, чтобы при поддержке его указательный палец был непременно на ее пятом ребре. Только обещание измученного партнера «грохнуть ее оземь» умерило пыл балерины.

Готовя роли с Михаилом Габовичем, Галина Сергеевна добивалась не только внешней технической слаженности, столь важной для партнеров в балете, но и духовной общности. Ей не сразу удалось завоевать доверие партнера, который, по словам балерины, «обычно относился к своей «даме» чуть свысока, не очень считаясь с ее индивидуальностью и сценическими привычками». И тут Уланова показала тонкое понимание человеческой природы. По ходу репетиций она игнорировала вопросы Габовича, а требования премьера следить за его движениями и делать замечания оставляла без внимания. «Когда я, сосредоточив свое внимание на Джульетте, молчала, раздумывая о своем, он обижался: «Галя, почему вы мне ничего не говорите?» — «Миша, но вы ведь можете последить за собой в зеркале! Мне и самой надо на себя смотреть повнимательней...». И вскоре они уже были на равных: «Не только собственные цели маячили перед нами, а весь спектакль, каждый его персонаж возникал перед мысленным взором, вызывая то острые споры, то

согласное отношение к героям, их поступкам и настроениям».

Молодые партнеры, учившиеся у балерины и на сцене, и за кулисами, «мотавшие на ус» ее повседневные уроки, во многом преуспели. «То, что я постоянно работал с Улановой, в значительной мере уберегло меня и от растраты личности, когда невольно реагируешь на интриги, болезненные уколы и подковырки, которыми, к сожалению, так богаты театральные будни», — признавался Юрий Жданов.

Она скрупулезно относилась ко всему балетному антуражу. Сценическую площадку, балетные туфли, трико, костюмы называла «орудием производства», которое надо содержать в идеальном порядке. Галина Сергеевна признавалась:

«Может быть, настроения нет, вялость, домашние дела какие-то неладные... Но приду на сцену уже в costume, посмотрю немножко на декорации, подышу этим ощущением, проверю, всё ли мне удобно. Приду обязательно раньше, проверю пол сцены, попробую, чтобы всё это было свое, а не случайное. Я не умела играть импровизационно, с разбегу и за кулисами растерялась бы, не оказался в нужном месте оставленный очередной костюм или бутфорский букет цветов. Это какая-то, видимо, театральная щепетильность, театральная организованность, что ли».

Свою деятельность в Большом театре Лавровский начал с возобновления «Жизели» — специально для Улановой. Балетмейстер воссоздал спектакль, который в 1934 году перенес из ГАТОБа в Большой театр блистательный характерный танцовщик Александр Монахов. Его «петербургская» трактовка основывалась

на редакции Петипа. «И вот теперь, через десять лет, — возобновление этой постановки, но с измененным финалом, — писал Юрий Файер. — В прежней редакции балет кончался тем, что Альберта, лежащего без чувств после ночных видений, находят слуги. В новой постановке этого нет: потрясенный пережитым герой остается на сцене в одиночестве до того момента, как опускается занавес. Эта небольшая переделка, на мой взгляд, не затронувшая структуру балета, усилила в финале лирическую интонацию. Некоторому изменению в связи с переделкой подверглась и музыка финала. Б. Асафьев заново написал последний эпизод, построив его на удачном развитии «темы рассвета», которая появляется к концу сцены видений».

Уланова говорила:

«Именно здесь, в Москве, Леонид Михайлович сделал эту постановку. В старой «Жизели» очень много было условных вещей, и он их почти все снял. Но оставил романтический план того времени, без которого спектакль и не может быть сегодня. Когда мы приехали первый раз в Лондон и показали эту «Жизель», там очень удивились, увидев, как она романтична и проста без каких-то немых движений. Лавровский видит жизнь в движении, и поэтому в его балетах танец льется свободным потоком. Всегда поражаешься, как здорово он умеет слушать музыку, как чувствует контрапункт, как музыкально сочиняет танец. В «Жизели» он сумел, оставив старое, прибавить много нового, очень много душевного, внутреннего, чтобы актер мог что-то дать из своей души. Вот я, прежде чем выйти из домика Жизели, придумывала, чем там внутри занималась».

«Жизель», поставленная во время войны, надолго «прописалась» в афише Большого театра. Премьера балета состоялась 30 августа 1944 года и стала, как тогда писали, «огромным событием в культурной жизни». Правда, некоторые ревнители партийных установок решили бежать впереди соцреалистического паровоза и обвинили Лавровского «в склонности к мистике на основании мрачной кладбищенской обстановки второго акта». Знатоки балетной истории принялись объяснять публике, что выход виллис из могил надо понимать как романтический образ воскресающей весенней природы. Впрочем, Уланова заставила всех без исключения поверить в жизненную реальность представленной фантастики. Она так много пережила за последние годы, что ей хотелось выговориться — через свою Жизель и заострить обрывочность, нелогичность движений, когда героиня теряла ощущение реальной жизни: «Вот вроде есть небольшое движение полумысли — идет полутанец, потом — резкая, скорбная остановка. Снова полутанец...»

Романтическую сладость хореографии прошлого века Уланова буквально пропитала суровой романтикой военной эпохи и дала в образе Жизели патетику душевной стойкости, благородной чистосердечности, безграничной самоотверженности. Актрису явно увлекла тема способности человека к подвигу, идея жертвенного духовного долга. Роль освобождалась от бытовых черт и сосредоточивалась на глубоких обобщениях. Поэтому ее искусство так сильно волновало зрителей.

В «Жизели» Уланова танцевала с Алексеем Ермолаевым. Это был единственный партнер балерины, который не покорился ее творческой воле. На сцене действовали две самостоятельные мощные личности, предпочитавшие даже счастье переживать поодиночке.

Он — резок, вызывающ, циничен. Она — женственна, пленительна, поэтична. Однажды, десятью годами ранее, у Галины Сергеевны уже был парадоксальный дуэт с Вахтангом Чабукиани в «Эсмеральде». Но тогда получилось гармоничное единение, а с Ермолаевым вышло притягательное отталкивание, в иррациональности которого неожиданно забрезжил кочующий сюжет «Дон Жуана».

Уланова вспоминала:

«Прокофьев был уже болен, почти всё время жил за городом на Николиной Горе, но был полон творческих сил и огромных замыслов. Он хотел писать «Дон Жуана». Это было его давней мечтой, еще с той поры, когда балет «Ромео» поставили в Ленинграде. Кажется, «Дон Жуан» задумывался по Байрону, а может быть, композитор задумывал обобщенный образ, десятки раз воспетый в мировой литературе».

Прокофьев так и не воплотил свой замысел. В 1948 году оборвал работу над балетом «Дон Жуан» и приятель Галины Сергеевны Юрий Кочуров. Через 12 лет Эдисон Денисов преобразовал этот незавершенный опус в сюиту для большого оркестра. В изумительной музыке угадывается эскиз танца улановской донны Анны.

Уланова в «Жизели» потрясла Александра Вертинского: «Я ничего подобного в жизни не видел! Боже, каких вершин и высот может достигнуть творчество! Это точно дух Божий! Я сидел и ревел от восторга перед этим страшным искусством. Так потрясать мог только Шаляпин! Это был даже не танец, а пенье! За много лет я первый раз был потрясен. Почему я ее не видел раньше? Нельзя передать словами это впечатление. Тысячи мыслей были у меня в голове.

Как удержать, сохранить на земле это чудо? Как оставить потомкам это Евангелие для грядущих веков, чтобы учились у нее этому высочайшему, божественному искусству?»

Александр Николаевич вернулся на родину в 1943 году. Его закрытые концерты для деятелей искусств не раз посещала Уланова. Сталин был прав, когда в ответ на предложение создать для певца репертуар «советского толка» заявил: «У него есть свой репертуар. А кому не нравится — тот пусть не слушает». Право на свой неприкасаемый репертуар получила и Галина Сергеевна. Судя по всему, балерина боялась его потерять.

Восемнадцатого октября 1944 года в Москву с официальным визитом прибыл Уинстон Черчилль в сопровождении государственных деятелей. По словам британского премьер-министра, отношения между ним и Сталиным были как никогда хорошими. Переговоры проходили конструктивно и в атмосфере понимания. Вечером Черчилль и Сталин приехали в Большой театр. Увидев их в правительственной ложе, публика встала. Восторженная овация и приветственные выкрики не смолкали несколько минут.

Дипломат М. В. Садчиков, в 1944 году заведовавший отделом Наркомата иностранных дел, писал Улановой через 35 лет:

«Вы, Галина Сергеевна, помогли мне понять и полюбить балет... впервые я почувствовал сердцем то прекрасное, что скрыто за внешним блеском балетного представления, когда увидел Ваш танец на сцене... Это случилось в годы страшной мировой войны. В Большом театре шел балет «Жизель». В центральной ложе был Черчилль и члены нашего правительства. В зале царил атмосфера какой-то особой приподнятости и торжественности. Артисты танцевали с

исключительным воодушевлением. Вы вели, как всегда, заглавную партию. И я был так захвачен Вашим искусством, что забыл всё окружающее. Мне будто открылась великая тайна: я стал умом и сердцем понимать условный, но такой волнующе прекрасный язык балета — язык одушевленных пластических движений тела, и я как будто весь переселился в сказочно-прекрасный мир, раскрывшийся передо мной на сцене...

И тогда я понял, что это и есть подлинное слияние сцены и зрительного зала, что это слияние достигается не бутафорскими подмостками, перекинутыми со сцены в зрительный зал, а истинным искусством — искусством преображения жизни по законам высшей правды и красоты, невольно увлекающим сердца сидящих в зале зрителей».

Посол Великобритании в СССР, член Почтеннейшего Ее Величества Тайного совета и собутыльник «дорогого господина Вышинского» Арчибальд Кларк Керр, руководствуясь указанием Черчилля, организовал в своей резиденции на Софийской набережной великолепный прием, на котором присутствовал Сталин и, скорее всего, была и Уланова, к тому времени уже входившая в обиход персон, обязательно приглашаемых на всякого рода значимые мероприятия.

Английский писатель Джеймс Олдридж включил в свой роман «Дипломат», действие которого развернулось в 1945-1946 годах, сцену приема у министра иностранных дел Молотова. Автор перечислил там гостей: Вышинский, Майский, Микоян, Литвинов, Буденный, Эренбург, Лепешинская, Шостакович, Сергей Образцов, Константин Симонов с женой Валентиной Серовой.

Персонаж романа, атташе британского посольства Кэтрин Клайв, обратила внимание лорда Эссекса «на

хрупкую, бледную женщину, стоявшую рядом с высоким седым человеком».

«— Это Уланова, — сказала она. — Наша Жизель».

Слово «наша» показательно: до этого Эссекс и Кэтрин побывали в Большом театре на спектакле с Галиной Сергеевной, и после первого же акта дипломат забыл о своем пренебрежении к балету...

«Когда они досмотрели балет до конца и стали в очередь за пальто, Кэтрин сказала:

— Вы когда-нибудь видели что-либо подобное?

— Да, пожалуй, нет, — сказал Эссекс. — Во всяком случае, такого балета я не видел».

Видимо, именно Черчилль инициировал съемки фильма «Две балерины», ныне совершенно забытого. Рецензируя книгу Айрис Морли «Советский балет», Одри Вильямсон отметила в августе 1946 года, что в этой ленте «Уланова с поэтической мягкостью исполняет па-де-де из «Лебединого озера» (в Британии никогда не видели ничего сравнимого с плавными движениями ее рук), а Лепешинская — с такой же поразительной гибкостью и виртуозной техникой — испанский танец из балета «Дон Кихот».

Упомянутая книга Айрис Морли «Soviet ballet» вышла в лондонском издательстве «Collins» в 1945-м и уже через год была переиздана. Английская журналистка, писавшая для «Обсервер» и «Йоркшир пост», появилась в Москве в январе 1944 года с мужем и коллегой Алариком Джейкобом, работавшим на газету «Дейли экспресс». Происходившая из старинного аристократического рода, она была убежденной коммунисткой и своими идеями заразила супруга.

Переводчица Надежда Улановская помогала «прогрессивной английской писательнице» налаживать контакты с артистами, интервьюировать Уланову, Лепешинскую, Семенову и, как замечено в предисловии

к книге, «проявляла в погоне за балеринами истинно шерлокхолмсовское упорство». Билеты для Айрис доставала «весьма влиятельная личность» — главный администратор Большого театра Садовников, благодаря которому она имела возможность «видеть балет, когда ей это было удобно».

Зарубежные критики благосклонно отнеслись к работе Морли, до сих пор, кстати, не переведенной на русский язык. Материал «Советского балета» основан только на авторских суждениях об увиденном, поэтому приведенные в книге живые, прелестные характеристики балерин не потускнели и не потеряли актуальности.

Третью главу Айрис Морли отвела Галине Улановой, с которой общалась в первой половине 1944 года, когда та всё еще числилась в ленинградской труппе:

«Уланова вне сцены — это маленькая, бледная молодая женщина, которую, как ни забавно, никто не заподозрил бы в том, что она танцует. Замечательная осанка головы и плеч, присущая Семеновой и в большей или меньшей степени другим танцовщицам, у нее отсутствует совершенно. Если быть грубо откровенной — она наклоняет голову и сутулится. С первого взгляда она кажется человеком умственного труда, может быть, поэтессой или артисткой Художественного театра. Она блондинка и, как все ленинградские блондинки, как бы состоит из полутонов, освещенных постоянным северным светом. У нее привычка, разговаривая, проводить по русым волосам длинными пальцами нервных рук. Властная и вместе с тем ребячливая морщинка часто появляется между ее голубых глаз.

Говоря о чем-нибудь интересующем ее, она производит впечатление индивидуальности очень многогранной с постоянно меняющимся настроением — иногда строгим и утонченным, иногда счастливым и порывистым. Будучи чрезвычайно нервным человеком,

она своими чувствами отвечает различным стимулам с болезненной быстротой. Рок висит над Улановой, и вы все время ощущаете его присутствие в бледности матовой кожи и во всей хрупкости этой женщины. От всего, связанного с ней, вы получаете впечатление, что она очень хрупка и в любой момент может заболеть и покинуть сцену. Если это случится, это будет одной из самых ужасных потерь, которые может потерпеть Советский Союз... Всё же надеемся, что, достигнув тридцати лет без особых несчастий, она обладает большей жизненной силой, чем кажется.

В действительности в ее глазах есть взгляд утверждающий, немного стальной, говорящий о самообладании — ленинградский взгляд.

Уланова — советская балерина... Это значит, что в собственных глазах ее индивидуальность никогда не была увеличена зеркалом публичной популярности до уровня божественного гения, имеющего право на лесть, обожание, капризы.

Она, вероятно, великолепно знает о своих достоинствах, но в то же время она просто член ленинградского балета и самое важное — это «наш балет», говорит она и подразумевает, что вы согласны с его несомненным превосходством. Конечно, балет Москвы, имея теперь ленинградских учителей, стал лучше; но «культурный спектакль» Большого театра, конечно, еще не может равняться с Кировским.

«Скажите мне, — говорит она внезапно, — за границей есть балеты?» Я отвечаю: «О, да» и затем останавливаюсь, не очень уверенная в достоверности этого, если судить по исключительному уровню мастерства Улановой. Она продолжает говорить о необходимости сохранения классических форм и о том, что превосходство балета должно основываться на кордебалете, а не на звездах. «Например, — говорит она, — я так же не могу танцевать с плохим

кордебалетом, как в плохих костюмах и без света». В связи с этим я заметила одну деталь в балетах «Жизель» или «Лебединое озеро»: Уланову редко можно заставить отвечать на вызовы одну. Она отступает в ряды кордебалета, кланяется вместе с ними, и только упорная энергия зрителей может вынудить ее на краткое появление. Обычно в этих случаях она выглядит бледной, усталой, недовольной.

Значит ли это, что она скромна? Возможно. Но скорее, я думаю, это значит, что она была воспитана в советских традициях коллективного труда и рассматривает чрезмерный индивидуализм как «некультурный», подразумевая под этим отсутствие стиля, вкуса и утонченности, необходимых произведениям искусства... И о количестве своих выступлений в месяц она говорит, словно вагоновожатая или фабричная работница: «Да, три или четыре спектакля в месяц — моя норма. Больше было бы невозможно». Она заявляет это с точной уверенностью, и когда я говорю ей, что за границей знала балерин, танцевавших столько же раз в неделю, она хмурится: «О, нет. Это невозможно». Глядя на свои ноги, она добавляет, что всегда занимается два с половиной часа в день и три часа перед ответственным спектаклем. Но не больше.

Она надеется, что после войны сможет танцевать за границей. «Но, — говорит она, — в Англии могут не понравиться наши трехактные балеты. Они соскучатся». Мы немного спорим об этом, и затем, когда она поднимается, собираясь уходить, в ней происходит мгновенная полная перемена. Такой может быть любая здоровая русская девушка, щелкающая каблуками и отвешивающая легкий поклон в пояс — очаровательный, грациозный, энергичный. «Good bye», — говорит она по-английски со смехом, очень похожим на хихиканье.

Но это обратная сторона медали, лицевая сторона — это Уланова-танцовщица.

Мистер Бахрушин однажды сказал мне слова, которые, как мне кажется, являются чудесной характеристикой: «Главное в танце Улановой то, что вы никогда не видите, как это происходит. Только у Нижинского я наблюдал такую же текучесть движений. Она движется, происходит что-то чудесное, но вы никогда не видите промежуточной стадии. Вы не чувствуете исполнения. И вы никогда не поймете, как она на сцене становится такой несравненной красавицей, ведь глядя на нее вне сцены, вы не назовете ее красивой или даже интересной женщиной. Но случается что-то неопишное, и как чудесное созвездие, как лук Дианы, сверкающий в ночи, прекрасна артистка Уланова. Про нее нельзя сказать, что она хорошая танцовщица или артистка — танец, драма и поэзия соединены в ее искусстве».

Мне часто приходилось слышать: «Уланова божественна, но Лепешинская танцует технически лучше ее». Мне кажется, такие замечания делаются невеждами, ничего не понимающими в технике. Как превращается Уланова в луч луны на кладбище или девушку, умирающую в гареме? Только обладая совершенной техникой, можно совершить такие чудеса. Техника — средство, а не цель, чем меньше она заметна, тем лучше.

Доживи я до 90 лет, из всех событий моей жизни я буду рассказывать своим внукам только одно: «Я видела Уланову, танцующую Жизель».

Победа была не за горами. Наступала весна — любимое время года Галины Сергеевны. С киноэкранов разливался комедийный поток: «Сердца четырех», «Близнецы», «Небесный тихоход». Народ валом валил на «Без вины виноватые» и «Великий перелом». Ну а

когда показывали «В шесть часов вечера после войны» или «Пятнадцатилетнего капитана», публика буквально висела на люстрах.

Восьмого марта дирекция, партбюро и местный комитет Государственного ордена Ленина академического Большого театра СССР по заведенному порядку горячо приветствовали «дорогого товарища Уланову Г. С.» и вручили грамоту «за производственные успехи и активную общественную работу в дни Великой Отечественной войны».

Как раз в те мартовские дни в Комитете по присуждению Сталинских премий разгорелся спор о кандидатуре Улановой, который свидетельствует о закулисной возне вокруг ее имени. М. Б. Храпченко защищал балерину: «Жизель», по крайней мере, десять лет не шла в Большом театре. Это новая постановка Большого театра. Уланова — новое явление в Москве в этой роли. Ставил новый балетмейстер. Какое основание ей не присуждать Сталинской премии?» К сожалению, Михаила Борисовича не мог поддержать один из всесильных улановских доброжелателей — А. Н. Толстой: 23 февраля он скончался.

Галина Сергеевна очень переживала, что из-за гастролей в Ленинграде не смогла быть на похоронах Толстого. Ее долго не отпускали мысли о писателе. Когда после снятия блокады она с Кировским театром вернулась в Ленинград, то жила в гостинице «Астория», которая хоть как-то отапливалась. Толстой прибыл в истерзанный город в составе комиссии, расследовавшей зверства гитлеровцев. Уланова вспоминала:

«Однажды кто-то принес нам грудку маленькой зеленого цвета рыбы. Из нее в ресторанной кухне состряпали котлеты. Трапеза эта была достаточно опасной, но всем очень хотелось есть. Сомнения разрешил Толстой. Он

достал где-то бутылку вина и заверил, что с этим напитком можно проглотить хоть живого крокодила. Мы, смеясь, принялись за зеленые котлеты. Толстой хохотал громче всех. Но тут вдруг вспомнил, что в соседнем номере живет митрополит Крутицкий — член той же комиссии, что и Алексей Николаевич. Он мгновенно устыдился своей приверженности «суете земной» и притих. Но ненадолго, ибо радость жизни переполняла его».

За полгода до смерти Толстого они одновременно провели два месяца в подмосковном санатории «Сосны». Улановой необходимо было окрепнуть после воспаления легких. Писатель отшучивался по поводу своей болезни, но та подступала всё настойчивее. Алексею Николаевичу прописали сушеницу, настой сушеницы на «русском» масле и водке, но он заявил, что один эту гадость пить не будет и что Галя обязана составить ему компанию. Ей пришлось два раза в день вместе с ним принимать по ложке лекарства.

Уланова многому научилась у Толстого. Он явился одним из пестователей ее художественного мышления, призывал не прельщаться идеями общественной жизни, которые «часто ослепляют художника, и он, как человек, глядящий на солнце, не видит красок», а потому движется в своем творчестве «по оголенным схемам».

Как-то раз Толстой охарактеризовал сидевших у него за чашкой чаю «представительниц классического балета». О Вечесловой сказал что-то на тему материнства, Лепешинскую назвал «важным общественным деятелем — всё-таки член партийного бюро балета». А вот об Улановой заявил серьезно: «Это — Светило, которое освещает путь будущим артистам балета».

«Золушка»

Балетовед Юрий Бахрушин в письме Василию Макарову от 10 января 1945 года прямо заявил, что балеты современных композиторов «сейчас не звучат, когда объявлено: никакой советской тематики, только старые классические произведения», поэтому «Золушка» оказалась «под сукном».

Прокофьев, прекрасно понимая, куда дует ветер, сразу же расставил все точки над «i»: «Я писал «Золушку» в традициях старого классического балета. В ней есть *pas de deux*, адажио, гавот, несколько вальсов... Каждое действующее лицо имеет свою вариацию». Артисты не остались в долгу — Уланова утверждала: «...многое полюбилось нам «с первого взгляда».

Поставить спектакль на столичной сцене довелось Ростиславу Захарову. Он писал: «Сказочный балет-феерия со множеством волшебных перемен, превращений, панорам и фейерверков был откликом на радость и торжество, которые переживал весь наш народ в незабываемые дни мая 1945 года... Может быть, поэтому так тепло принималась «Золушка» публикой, заполнявшей зал Большого театра, и особенно воинами, возвращавшимися победителями с фронтов Отечественной войны».

Второй раз после «Спящей красавицы» Чайковского и Петипа отечественная хореография обратилась к сказке Шарля Перро. Но, видимо, в послевоенное время всем хотелось, глядя на сцену, только отдыхать, не напрягаясь для поиска неких глубинных смыслов и образов. И то, что поставил Захаров, походило на ладное попурри из старых номеров. Голубов-Потапов сразу уловил суть: «Даже на сцене Большого театра, приучившего зрителя к обстановочной роскоши и

декоративному изобилию, мы давно не видели такого сверкающего, шумного, праздничного зрелища. Захаров и Вильямс сделали всё возможное, чтобы спектакль получился яркий, оживленный, занимательный. Беспорядочность впечатлений, неопределенность и разноголосица стилей. А когда, в довершение всего, разноцветными струями бьют фонтаны, холодными искрами рассыпается фейерверк, сцена окутывается обманчивой и блестящей мишурой. Словом, это — феерия. И решена она блестяще». Балет «Золушка» открыл череду произведений сталинского ампира.

«Наводнение сцены «режиссерскими балетами», «балетами без балета» достигло к концу 40-х годов чуть ли не высшей точки. Повсюду вошли в моду большие пантомимы с танцами. Из таких спектаклей балет или изгонялся постановщиком, или уходил сам, как явно чужой. Захаров стал столпом этого губительного для балетного искусства дела», — раздраженно констатировал Федор Лопухов. С ним был солидарен Юрий Жданов: «На мой взгляд, весь антураж «Золушки» был по моде того времени излишне натуралистичен, что местами разрушало обаяние сказки».

Композитору не нравилась оркестровка В. Погребова, нарушившая «чувство и характер» его музыки, всегда чуждой декоративности и «орнаментальной пышности». Прокофьев стремился в центр сюжета и музыкальной канвы поставить «поэзию любви Золушки и Принца» и раскрыть ее в кульминационном адажио. Однако у Захарова было собственное представление о постановке: феерией он подавил сказку, всему происходящему на сцене придал помпезность. Тема любви буквально утонула в калейдоскопичной структуре спектакля. Оформление Петра Вильямса, еще более утяжелившее спектакль «шиком, блеском, красотой», следовало не замыслу Прокофьева, а намерению Захарова. Если для первого

Золушка была метафорой родины, терпеливо и мужественно победившей злые обстоятельства и выстрадавшей счастье, то второй творил с явной оглядкой на «высокие идейные» постановления ЦК ВКП(б) и на «советскую Золушку» Таню Морозову, воплощенную Орловой в кинокартине «Светлый путь». (Кстати, в мае 1945 года на «Ленфильме» началась работа над художественным фильмом «Золушка», создатели которого — Евгений Шварц, Надежда Кошеверова, Михаил Шапиро — находились под очевидным влиянием Золушки — Улановой.)

«В 1945 году, наконец, пришла долгожданная, выстраданная невероятным трудом и напряжением всех сил нашего народа героическая победа. Сразу как-то вздохнулось легче. Кажется, и небо стало голубей, и солнце ярче», — писала Галина Сергеевна. В то время, когда страна-победительница переживала невероятный подъем, «Золушка» пришлась как нельзя кстати.

Из-за того, что заглавную партию танцевали две прима-балерины, состоялись две премьеры. На первую Захаров выдвинул Лепешинскую и Габовича, на вторую — Уланову и Преображенского. Однако генеральную репетицию 18 ноября танцевала Галина Сергеевна.

Первое представление «Золушки» в Большом театре состоялось 21 ноября 1945 года, премьера с Улановой была дана через три дня. Новорожденный балет сразу причислили к «классическим произведениям».

В рецензии на премьеру, опубликованной в «Правде», Дмитрий Шостакович отметил: «Роль Золушки исполняли О. Лепешинская и Г. Уланова. Эти артистки — подлинные звезды нашего балета. Каждая из них по-своему прекрасна. И каждая создала свой трогательно-нежный и поэтичный образ Золушки. Трудно отдать предпочтение той или другой... Я бы только сказал, что Золушка Улановой более сказочна,

образ же, созданный Лепешинской, — более земной. И то и другое по-своему пленяет».

Мира Прокофьева записала в дневнике: «Она просто вся светится. Мне кажется, что чистота создаваемого ею образа соответствует чистоте музыки Сережи... Зал принимал спектакль горячо. Уланова всех восхитила. После спектакля Ю. А. Завадский рассказывал нам, что Алексей Николаевич Толстой сказал об Улановой: «Ну что вы хотите — это самая обыкновенная богиня».

Следуя рекомендациям врачей, Прокофьев на представлении с Лепешинской присутствовал только на первом акте, зато 2 декабря был на втором и третьем акте. «После второго акта артисты и публика увидели Сережу в ложе дирекции и начали аплодировать, — писала Мира Александровна. — Он поднялся и прямо из ложи протянул руку Улановой и Преображенскому, находившимся на сцене и подошедшим близко к ложе. После спектакля Сережа выходил кланяться».

Растаявший от успеха «интересного и блестящего спектакля» композитор адресовал Большому театру «в лице его руководителей и всего коллектива, участвующего в постановке», слова благодарности за «внимательное и любовное» отношение к постановке «Золушки», позволившее «включить в эту работу свои лучшие силы».

Двенадцатого декабря на спектакле побывал Борис Пастернак. На следующий день он отправил балерине письмо:

«Дорогая Галина Сергеевна!

Вы большая, большая артистка, и я со всё время мокрым лицом смотрел Вас вчера в «Золушке» — так действует на меня присутствие всего истинного большого рядом в пространстве. Я особенно рад, что видел Вас в роли, которая, наряду со многими другими образами мирового вымысла, выражает чудесную и победительную силу детской, покорной

обстоятельствам и верной себе чистоты. Поклоненье этой силе тысячелетия было религией и опять ею станет, и мне вчера казалось (или так заставили Вы меня подумать совершенством исполненья), что эта роль очень полно и прямо выражает Ваш собственный мир, что-то в Вас существенное, как убежденье. Мне эта сила дорога в ее угрожающей противоположности той, вековой, лживой и трусливой, низкопоклонной придворной стихии, нынешних форм которой я не люблю до сумасшествия и так откровенно безучастен к ней, что позволил ей низвести себя до положения вши. Желая Вам долгой жизни и постоянного успеха в претворении спорных и половинчатых пережитков в новую цельную первичность, как удалось Вам извлечь пластическую и душевную непрерывность из отрывистого, условного и распадающегося на кусочки искусства балета.

Я не собирался сказать Вам ничего, что было бы неизвестно Вам... естественно и заслуженно привыкшей к более сильным эпитетам и похвалам и более пространным признаниям.

Старое сердце мое с Вами.

Ваш Б. Пастернак 13 декабря 1945».

Буквально через несколько дней он вывел размашистым почерком слова из «Откровения Иоанна Богослова»: «Смерти не будет» — так поначалу именовалась рукопись, впоследствии названная «Доктор Живаго». Работая над романом, он мечтал: «... если бы людям дали волю, какое бы это было чудо, какое счастье!» — добавляя: «Я всё время не могу избавиться от ощущения действительности как попоранной сказки». Собственно, сказочный образ Золушки в интерпретации Большого театра и был «попоран» расточительным убранством сцены, излишне предметной мотивировкой действия, прозаическим шумом праздника. Улановская одухотворенная лирика,

наполненная «памятью и влечением сердца», тяготилась этой роскошью. Балерина упростила даже свой костюм, убрав из него «изыски».

В хореографическом материале, предложенном Улановой, не хватало красок, чтобы по-своему характеризовать натуру Золушки, как она ее понимала. Заявленный Захаровым — да и Прокофьевым — эмоциональный диапазон партии обеднял мораль сказки:

*Бесспорно, красота для женщин сущий клад;
Все неустанно хвалят вид пригожий,
Но вещь бесценная — да нет, еще дороже! —
Изящество, сказать иначе: лад.*

Для воплощения этого «лада» балерине пришлось мобилизовать всю проникновенную силу своего таланта, чтобы иллюстративный рисунок роли Золушки обогатить собственной артистической индивидуальностью. Спектакль от этого только выиграл, преодолев дивертисментную форму. Балерина поднялась над «хвастливой мертвой вечностью бронзовых памятников и колонн», преодолела «завал мраморной и золотой безвкусицы», светлой верой упразднила языческую выпренность сталинской эпохи. И именно это поразило Пастернака, подтвердив его мысль, что «общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна».

Во время работы над ролью Золушки Уланова написала заметку в театральной многотиражке:

«Как наметил мне режиссер, я старалась найти самое главное и понять это главное. Мало усвоить схематический рисунок роли —

необходимо убедиться в том, что ты делаешь, зачем и почему. Я всегда хочу понять, почувствовать и найти в себе те черты и свойства характера, которые ближе к намеченному образу. Вот в этих поисках я и нахожусь в настоящее время».

И всё-таки суетная феерия не позволила Галине Сергеевне полностью развернуть свое лирическое дарование. Она стремилась воплотить подлинную «взрослую» сказку Перро с глубоким философским планом, а ей предлагали существовать в адаптации для дошкольников. В этом материале прекрасно себя чувствовали Лепешинская и Семенова, которые действительно танцевали «феерично», а вторая — даже выпренно шикарно. Львов-Анохин тонко подметил: «Золушка Улановой взрослее, ее детская импульсивность, столь яркая и острая у Лепешинской, заторможена мудростью, осторожностью уже много терпевшего и вытерпевшего сердца».

Надо сказать, улановская трактовка партии Золушки была несколько противоречива: с одной стороны, балерина пыталась преодолеть «страдательность» роли, с другой — ей претило понимание счастья как «неожиданного благодеяния». Желая актуализировать сказочный образ, Уланова придавала ему качества терпеливости и мужества. Никаких подарков судьбы — всё завоевано смирением и трудолюбием. Однако такая интерпретация явно конфликтовала со всем строем феерии.

Голубов-Потапов откровенно признался, что в образ главной героини, как он истолкован театром, Уланова «вошла случайно»: «Золушку мы представляли другой. Вероятно, другой ее видела и Уланова».

Сама балерина писала:

«Сказка о Золушке была моей любимой сказкой в детстве. Мне нравилась эта добрая, веселая, безобидная девушка. И когда мне предложили роль Золушки, я с увлечением принялась за работу.

Я пробовала уговорить Прокофьева отдать Золушке чудесную музыкальную тему Феи-нищенки, которая мне очень нравилась. Но то были совершенно тщетные попытки. Прокофьев — композитор очень индивидуального видения, огромной творческой воли и принципиальности, неспособной ни на какие компромиссы. Если он видел, если слышал тему, свойственную Феи-нищенке, то ничто и никто не мог бы поколебать его и заставить отдать эту тему Золушке или какому-нибудь другому персонажу.

Сама мысль балета Прокофьева — победа человеческой доброты, скромности, трудолюбия — очень привлекала меня. Золушка покоряла своей душевной чистотой. Она так незлобива, так искренне и горячо верит в торжество справедливости и добра! Даже тяжкие испытания, выпадающие обездоленной падчерице, я воспринимала как преддверие грядущей радости. Что бы ни случилось, Золушка верит, что хорошее время наступит непременно. Основные музыкальные характеристики Феи-нищенки, Золушки, Принца полны предчувствия счастья. Эта основная мысль Прокофьева передается в чудесных мелодиях, в тончайших нюансах и оттенках, переносящих нас в глубокий, нежный душевный мир героини. Ее чувства я и стремлюсь передать в танце. <...>

Я танцевала Золушку, но я как-то не очень любила эту роль. Мне кажется, что должно быть

немножечко больше мысли, сказочности, какой-то недостижимости и мечты. В конце концов, мысль в «Золушке» сводится к тому, что у мачехи одна дочь более любима, а другая менее, но ведь этого мало. Нужно, чтобы в роли можно было страдать, думать, мечтать».

Тем не менее Уланова не переставала исполнять эту нелюбимую партию. Она даже была отмечена благодарственным приказом по ГАБТу за «высокоосознательное отношение к производству, выразившееся в срочном участии в спектакле «Золушка» 9 ноября 1946 г., в котором она не выступала более 1/2 года».

В 1946 году за роль Золушки Уланова получила свою вторую Сталинскую премию. Юрий Слонимский прислал ей поздравление:

«Дорогая Галина Сергеевна!

Пытался послать Вам поздравительную телеграмму, но телеграфный лаконизм делал мои слова казенными, мелкими.

Конечно, каждое награждение балетного артиста укрепляет уважение к этому искусству. Но всякий Ваш успех, всякая Ваша творческая победа имеет куда большее значение. Ведь именно в Вашем творчестве познаются глубже и яснее всего ведущие тенденции нашего современного балета. Поэтому хотелось бы, чтоб сценаристы, балетмейстеры, композиторы сочиняли балеты так, как Вы их танцуете. Конечно, это возможно лишь приблизительно — Вы неповторимы. Эта неповторимость и делает Ваши успехи особенно драгоценными. Я счастлив, что в моей аргументации есть, благодаря Вам, самый убедительный довод: «Хотите понять — взгляните на танцующую Уланову». Этот довод не раз выручал меня в критические минуты. А в часы тяжелого раздумья, как у всех нас бывает, я

укрепляюсь в своих убеждениях, вспоминая опять же Вас.

Это обязывает меня, поздравляя Вас с наградой, благодарить за помощь мне. От души рад каждому Вашему общественному признанию. Надеюсь, что ежегодно буду свидетелем новых».

Сама Галина Сергеевна считала лучшей Золушкой Раису Стручкову, получившую эту роль в 1947 году. Именно Струčkова в 1960 году снялась в фильме-балете «Хрустальный башмачок» по спектаклю Захарова.

Анна Ахматова саму Уланову видела сказочной героиней, не обладавшей какими-то выдающимися качествами, отличавшими ее от всех великих балерин, «скромной и незаметной Золушкой среди них; но как Золушка победила всех своих сестер, так и она поднялась на особую, недоступную остальным высоту».

Апогей

Свою личную пятилетку «восстановления и развития» 1946–1950 годов Уланова открыла 11 января премьерой «Шопенианы», где исполнила седьмой вальс и прелюд. Специально для нее Леонид Лавровский возродил на сцене Большого театра этот фокинский шедевр. Галина Сергеевна предпочла на новом месте службы не выпускать из рук ролей, которые принесли ей известность.

Московская публика, давно не видевшая «Шопениану», осознала, насколько прекрасна эта хореографическая «пастель» и как трудна для исполнения, хотя не изобилует техническими выкрутасами и даже сторонится их. Завоевать благосклонность зрителей в столь идеально-романтическом балете дорогого стоит. К счастью,

произошло полное совпадение сильного в лирике Лавровского с обладавшей лирическим даром Улановой.

Впрочем, военное время, пощадив крылышки Сильфиды, упразднило в ее движениях трогательную мягкотелость. Теперь звуки Шопена сопровождали их сдержанную грациозность. Балерина переосмысливала роли, тактично изменяла их нюансировку, согласуясь со своим воззрением, и, таким образом, актуализировала искусство балета. Сама она говорила:

«Тут уже приходилось заниматься не только чистой техникой, а здесь техника нужна была как помощник, как средство выразительности, с ее помощью можно было выразить все чувства, все переживания. У меня по названию спектаклей было не очень много. Но я танцевала их в разные периоды, в разное время. Я становилась старше, появлялся опыт и чисто житейский, и театральный, и кругозор становился больше. И поэтому, мне кажется, что каждый спектакль был для меня новым, хотя они были одного и того же названия».

Во второй половине 1940-х годов Уланова обновила свои сценические костюмы — они стали более изысканными. Черты ее лица утончились — казалось, природа, едва прикоснувшись к нежному облику балерины, придала ему эффектный оттенок.

В 1946 году в Детгизе вышла «История одной девочки» Магдалены Сизовой. Успех был огромный. Книга переиздавалась несколько раз, и автор, ведомая успехами своей героини Гали, не переставала дописывать новые главы. В результате в 1959 году повествование включало уже и гастроли московского

балета в лондонском театре «Ковент-Гарден» осенью 1956 года.

«Девочка» явно превзошла ожидания своей создательницы, выведя ее на международный уровень. 29 октября 1955 года норвежская газета «Friheten» анонсировала публикацию книги: «Рассказы эти увлекательны и захватывающи». Чуть ранее столичная датская «Land og Fock» информировала читателей: «Мы будем печатать рассказы о величайшей современной балерине Улановой советской писательницы таким образом, чтобы вы смогли их вырезать, сохранить и составить целую книжку о детстве маленькой Гали, которое совпадает с годами возникновения советской власти».

А началось всё осенью 1944 года, когда Галина Сергеевна тяжело переболела воспалением легких. Юрий Александрович Завадский мог не только блистательно поставить спектакль, но и срежиссировать жизненную ситуацию. Он «подкинул» хандрящей от безделья супруге Магдалену Ивановну, и той удалось разговорить скрытную балерину на целую книгу, а потом еще и угодить написанным текстом. Одобренная Галиной Сергеевной рукопись отправилась в производство. Через много лет на вопрос своей доброй знакомой Е. А. Карташёвой: «Всё ли в книге правда?» — Уланова ответила: «Не всё, хотя она написана очень близко к тому, что было на самом деле. Например, не было никакого Марсика» На самом деле Марсик (щенок) был, но под другой кличкой. Почему-то одни имена были настоящие (например, Вечесловой), а другие изменены (Тиме и Качалов превратились в супругов Терновых).

Впрочем, книга вполне отвечала требованиям, изложенным в августе 1946 года в докладе товарища Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград»: «Искусство, изображающее советского человека,

должно прежде всего указывать на хорошее, лучшее в нашей жизни». «История одной девочки» ввела Сизову в писательский цех. После рассказов о Гале она сочинила повесть «Михайло Ломоносов» и роман о Лермонтове «Из пламя и света», которые тоже стали очень популярными.

1946 год для Улановой завершился премьерой новой версии балета «Ромео и Джульетта».

При переезде в столицу Лавровский захватил с собой балетмейстерский «багаж», во многом общий с Галиной Сергеевной. Она говорила:

«Работа с Леонидом Михайловичем у нас продолжалась и дальше здесь, в Москве. Вообще, когда я сюда приехала, я была более подготовленная, и мне было уже легче. Нельзя сделать спектакль раз и навсегда, чтобы он был один и тот же в течение многих и многих лет. А мне уже пришлось танцевать «Ромео», поэтому постоянно что-то такое додумывалось. И каждый спектакль нов и дорог для меня, ибо образ шекспировской героини никогда не может быть раскрыт до конца. Сколько ни работаешь над его сценическим воплощением, всегда хочется найти в нем хоть еще одну крупичку нового. В Большом театре «Ромео» был немного переставлен, и как-то уже было удобней и ближе сделано».

Действительно, Лавровский не механически перенес свой спектакль со сцены Кировского театра, а радикально пересмотрел решение ряда сцен и танцевальный язык отдельных персонажей, углубил их характеристики. Тем же путем шел и художник Вильямс. Даже Прокофьев, после премьеры 1940 года

писавший, что мастерство танцоров могло быть «еще более ценно, если бы хореография точнее следовала за музыкой», не уклоняясь от «основной версии», теперь постоянно ходил на репетиции. «Он был доволен постановкой Лавровского и новой оркестровкой, которая, по мнению некоторых музыкантов, уступала ленинградской, но была необходима в Большом театре, исходя из размеров сцены и зрительного зала», — вспоминала Уланова.

Конечно, имя Галины Сергеевны неприкасаемо стояло в первом составе. А вот двух других исполнительниц партии Джульетты лихорадило. Директор Большого театра Ф. П. Бондаренко приказал Лавровскому вывести из второго состава Елену Чикваидзе и заменить ее Мариной Семеновой. По всей вероятности, последнюю так вдохновил неожиданно шумный успех в «Золушке», что она решила вновь вступить в соперничество с Улановой.

Разгорелся скандал. 3 мая Леонид Михайлович жаловался Храпченко на директора театра, который третировал его и дискредитировал как руководителя балетного коллектива и постановщика, имеющего полное творческое право выбора состава для «своего» спектакля. Объяснить перетасовку артисток Бондаренко смог только фактом «родственных отношений» постановщика и балерины. Интрига закончилась тем, что Семенову отстранили от участия в спектакле, а Чикваидзе 25 декабря участвовала в генеральной репетиции. 28 декабря Уланова танцевала премьеру.

Военный переводчик, писатель Елена Ржевская вспоминала: «Я день-деньской просиживала над очерком. Напряжение этих безысходно монотонных дней было взорвано. Мне достался билет в Большой театр на Уланову, «Ромео и Джульетта». Очарование Улановой взволновало, покорило. Поэзия

одухотворенности. Трепет ее рук, чуть дрожащие плечики, когда она пробегает по сцене к аббату. Не забыть. Какое счастье, что я видела ее на сцене. И в час ликующего чувства, и в смятении, отчаянии, гибели — поэзия любви. Каково опять браться за свое. Можно заплакать. Боже мой, какую галиматью я пишу, какое убожество!..»

Нужно было обладать обаянием и мастерством Улановой, чтобы зрители с наслаждением и безоговорочной верой покорялись каждому ее движению, лаконичному по форме и масштабному по содержанию. Она всё время пребывала в образе и даже в сцене смерти, на высоко поднятых руках Ромео, не прекращала «танцевать» статическую позу.

В облике улановской героини видели идеальные черты искусства Возрождения. Однако интуиция балерины всегда стояла на страже принципов темы подвижнической, жертвенной и спасительной любви, побеждающей рок. Чувства публики приближались к катарсису.

Литературовед Эмма Герштейн писала в марте 1954 года золотке Марины Цветаевой Елизавете Яковлевне Эфрон:

«Да, я видела вчера Уланову в «Ромео» и впервые за много лет опять была в *театре*. <...>

Вначале Уланова не произвела на меня сильного впечатления, хотя я и сразу оценила необыкновенную мягкость и вместе с тем естественность ее движений (когда она покорно склонилась перед матерью, целуя ее руку). Интеллигентное лицо, фигура «модерн» — без форм, слишком большие кисти рук для ее небольшого роста, ноги, лишенные рельефных линий.

Волнение пришло ко мне в четвертой картине — бал у Капулетти. Никогда я не думала, что семейный праздник может быть таким грозным. Тяжеловесный ритм роковой повседневности (гениально найденный

Прокофьевым) уже предвещал трагическую судьбу Джульетты. Танцующие бросали на пол подушки, как тяжелые камни, как орудия смерти. А она в стороне от всех так мило резвилась, даже немного угловато, еле заметно, кривя направо походку.

Когда она впервые целовала Ромео, я уже была очарована всецело. Он высоко поднял ее, она оперлась коленями на его руки и поэтому была значительно выше его, и так невинно по-детски склонилась к нему, всплескивая от радости руками, обнимала его голову, как будто это была ее любимая игрушка. Но неведомое еще чувство заставляет ее насторожиться. Она удивленно проводит руками по своему легкому телу.

Джульетта и Ромео обручаются у монаха Лоренцо. Медленно, держась за руки, подходят они к аналою. На каждом третьем шаге Уланова становится на пуанты. Это каноническое балетное па приобретает у нее потрясающую выразительность. Она вырастает, поднимается ввысь, она вся, как натянутая струна. Напряженная сосредоточенность, доходящая даже до некоторой суховатости. Торжественно и страшно.

Парис — жених Джульетты, так хотят ее родители. Он танцует с ней и повторяет все жесты Ромео. Но как непохожа Джульетта на ту, которая на руках у Ромео была самой нежностью и весельем. Она оцепенела. Напряженная, скованная, она скользит в его руках, в глазах — страх и отчужденность. Парис спускает ее с рук, она смотрит на него долгим взглядом отвращения и тоски...

Парис в горе убегает, Джульетта остается одна в отчаянии, в гневе, в неистовстве. Ее движения становятся резкими. Она танцует в могучем волнении, я не могу оценить чистоту и совершенство балетных па, которые она исполняет с таким темпераментом, но с замиранием сердца я слежу, как она бежит по комнате в неопишемом волнении, опять становясь немного

угловатой, энергично двигает плечами и бедрами, как усталая, но решившая дойти во что бы то ни стало до цели, женщина, и, наконец, в порыве решимости схватывает свой черный плащ и бежит прочь из дому. Тяжелый занавес сдвигается, она выскользывает на авансцену и стремительно пробегает, нет, не пробегает, а *летит* перед занавесом в непобедимом стремлении к счастью и воле. Ее розовые одежды трепещут. И прозрачный черный плащ развевается.

Тем же стремительным бегом врывается она в келью к Лоренцо и бросается на стул... Лоренцо готов покориться воле родителей Джульетты. Она падает на колени перед Мадонной. Она обращена спиной к зрительному залу. Ее плечи ходят. И по этому движению плеч и спины мы чувствуем, как потрясено все ее существо, как глубоко заставляет ее вздохнуть отчаяние, как болит ее сердце.

Она утешена, когда Лоренцо решается дать ей снотворное питье. Монах идет за ней с плащом, хочет укрыть ее, обнимает за плечи, но она уходит все вперед с драгоценным зельем в руках. Наконец, она приходит в себя, он заворачивает ее в плащ, она такая худенькая под этим плащом, прижимается к нему мягким тающим движением с дочерней признательностью.

Джульетта покорна. Она соглашается на брак с Парисом; Но хотя знает, что эта помолвка фиктивна, отвращение и отчаяние опять охватывают ее. Я не запомнила, как исполнила она эту сцену, помню только, что в ней боролись насильственная покорность и протест, пока радость не пробежала по ней, как электрическая искра, когда она вспомнила о снотворном. Она выпивает его, и в ужасе, восторге, изумлении зажимает рот ладонью. Несколько секунд остается она с прижатой к губам рукой, как бы не желая дать разлиться драгоценной влаге, и вместе с тем с любопытством прислушиваясь — что же теперь с

ней сделается? — Потом она аккуратно прибирает свою постель, чтобы удобнее лечь и... Никогда я не забуду этого благодатного отдохновения, которое разлилось по всем ее членам, когда она легла на свою высокую кровать, засыпая. Тот же покой исходил от нее, когда в торжественной, печальной и многолюдной церемонии ее несли в фамильный склеп, и тот же покой разлит вокруг нее, когда Ромео находит ее в гробу в опустевшем склепе. Он берет на руки это безжизненное тело. Как оно безвольно. Ничего не напрягает его. Он подымает ее вверх, она сгибается пополам, как сломанный цветок, голова и верхняя часть туловища беспомощно никнут, он выпрямляет ее, и она опять безвольно, прямая висит на его руках, а когда он кладет снова в гроб это освобожденное тело, от него опять исходит и разливается этот неслыханный покой.

Медленно приходит в себя Джульетта, теперь она порывисто дышит, не так, как дышат беспомощные актеры, желающие изобразить волнение (были такие и в этом спектакле), а действительно как очнувшийся человек. Когда она видит мертвого Ромео, она заражает нас таким неподдельным отчаянием, музыка так величественна и трагична, что я не помню уже, как закаляется Джульетта. Но замечательно, что, умирая, она искала для себя удобной, покойной позы. Ее нашли мертвой, доверчиво опершейся на мертвое тело Ромео.

Вот всё, что я могла запомнить с первого раза, присутствуя на этом празднике одухотворенной плоти.

Для того чтобы описать это произведение высокого искусства, нужно слушать музыку и воспринимать в соответствии с нею жизнь на сцене, знать секреты балетного искусства, и найти ритм, которым позволено говорить об этой знаменитой русской балерине и гениальной мимической актрисе».

Уланова считала, что в ленинградском спектакле она «рисовала Джульетту в значительной степени

внешними приемами выражения образа», зато в московской постановке старалась углубить образ, проникнуться мудрыми мыслями, идеями Шекспира, чьи произведения — «величайшая школа и для искусства балета».

В Большом театре балерина заново решила для себя образ Джульетты. Из-за всего пережитого и перечувствованного в «сороковые роковые» она стала воспринимать спектакль как произведение современное:

«Я увидела сплоченность народа и его подвиг. Я увидела, как самоотвержен советский человек и как действенна его любовь к Родине. С полной отдачей себя, всех своих нравственных и физических сил жил он в те дни.

И эта жизнь научила меня новыми глазами взглянуть на мою послевоенную Джульетту и увидеть в ней волю необыкновенной силы, способность и готовность бороться за свое счастье, те духовные качества, которые, случись, могли бы повести шекспировскую героиню на подвиг общенародного значения. Этот нынешний взгляд позволил мне придать ей те черты мужества и решимости, которые раньше были не так выявлены».

Сегодня эти слова балерины могут показаться излишне пафосными, но во второй половине 1940-х они звучали искренне и естественно. Историк балета Вера Красовская вспоминала:

«Иногда Мария Федоровна Романова отлучалась в Москву, чтобы повидаться с дочерью и посмотреть ее в каком-нибудь балете. Возвращения ее дожидались с интересом, ведь Галина Уланова еще недавно была

красой ленинградской сцены, и труппа ревниво следила за ее успехами.

Когда Мария Федоровна после очередной поездки в Москву вошла в класс, ее тут же обступили:

— Ну, как Галя танцевала Джульетту?

Добрейшая Мария Федоровна, приветливо улыбаясь, отвечала:

— Отлично, девочки, отлично. В последнем акте, когда Галя выпила яд, она вышла на авансцену, остановилась... глаза, полные слез (у нее еще насморк был). Ну, прямо Зоя Космодемьянская».

Эпизод, рассказанный в духе анекдота, точно отражает эстетические и идеологические приоритеты послевоенной эпохи.

Перед каждым спектаклем Галина Сергеевна шла на сцену, чтобы побыть в комнате Джульетты:

«Я должна, обязана верить, что эта комната моя: вот мое зеркало, мое любимое кресло, моя постель... Неважно, что зеркало ничего не отражает, что постель — жесткие доски, покрытые тканью, разрисованной «под парчу». Для меня всё это должно быть привычным и дорогим. Обычно я всегда стараюсь чуть-чуть подвинуть кресло, дотронуться до своего плаща, «посмотреть» в зеркало, и эти, казалось бы, ничего не значащие движения помогают создать реальное ощущение сценической обстановки, поверить в нее, почувствовать ее для себя необходимой и естественной».

А перед сценой в саду Уланова спрашивала себя: «Какие там растут цветы?» И, начиная танцевать, ощущала их аромат.

Известный актер Дмитрий Журавлев был потрясен тем, как Галина Сергеевна сыграла в «Ромео и

Джульетте»:

«Казалось, [в сцене на балу] она должна была просиять, обрадоваться, улыбаться, встретив и полюбив Ромео; вместо этого я увидел испуганные, вопрошающие глаза, тревогу, смятение. Это было существо, раненное стрелой любви...

Развитие образа: утренняя сцена в спальне Джульетты, отчаяние после решения родителей о ее замужестве, этот совершенно незабываемый пробег к патеру Лоренцо и сцена обручения. Многие плакали! Перед нами было чудо!..»

А сама балерина честно признавалась:

«Перед исполнителями балета стояла сложная задача передать приемами хореографического искусства динамику шекспировской драматургии и, вместе с тем, ее гениальную простоту. Секрет вечной неувядаемости этого балета состоит, по-моему, в том, что музыка Прокофьева необыкновенно полно выражает мысли и чувства шекспировских героев, открывая возможность ярко воссоздать их образы в танце».

Двадцать пятого марта 1947 года в Большом театре давали закрытый спектакль в честь участников сессии Совета министров иностранных дел держав-победительниц. Литературовед Юлиан Оксман, счастливый обладатель пригласительного билета, писал жене: «Видел я В. М. Молотова, Вышинского, Жемчужину, Бевина, маршала Бидо^[27] с женою, всех военных экспертов, всех послов с дамами и т. д. и т. п. Впечатление огромное, незабываемое. Рассмотрел всех за четыре часа, конечно, внимательно. Шел новый балет «Ромео и Джульетта». Плясала Уланова — это нечто до того восхитительное, что и представить трудно, не то

что описать. Балет поставлен изумительно, что примиряет даже с музыкой — скучной и ученой».

За эту «восхитительную пляску» Галина Сергеевна в 1947 году получила третью Сталинскую премию.

1947 год не принес Улановой новых ролей, зато одарил двумя событиями, закрепившими за ней ведущее положение в советском балете. Первым была вошедшая в анналы балетной истории «Спящая красавица», которую ГАТОБ дал 22 мая в честь 125-летия со дня рождения Мариуса Петипа^[28].

Спектакль вызвал невероятный ажиотаж. Во всех ролях, даже самых крошечных, были заняты ведущие силы балета. Мимические партии разобрали корифеи драмы и оперы. Вокруг театра дежурила конная милиция. Публика штурмовала здание. Представление надолго задержалось. И вот, наконец, настало торжество торжеств.

Семенова, Уланова и Дудинская в роли Авроры сменяли друг друга в каждом акте. По воспоминанию Аллы Осипенко, исполнительницы роли пажа, Марина Тимофеевна «посыпала свои волосы золотой пудрой. Когда она вышла на сцену и стала танцевать, то над ней как нимб поднялся золотой столб. Она была очень красива, величественна и горда очень». Правда, техническая сторона ее исполнения не вызвала восторга. Дудинская виртуозностью довела зал до экстаза. Однако Уланова затмила всех. Очевидцы называли ее танец «чудом» — столько в нем было поэтического очарования и тонкой музыкальности. Сама она писала о своем понимании роли:

«В нежном и элегическом адажио сцены теней хореографический рисунок построен на арабесках. Плавные движения балерины должны создавать ощущение почти призрачной

воздушности танца: в его протяжных, певучих линиях — устремленность к тому манящему, единственному «нечто», которое раскрывается в ликующей радости последнего акта балета-сказки».

Она, почти десять лет не танцевавшая Аврору, «пела» корпусом, ногами, руками. И зрители аплодировали ее движениям, особенно когда, по описанию дирижера Юрия Гамалея, «пройдя сквозь круг nereid, Уланова стала в руках у М. Габовича (Принца) вынимать ногу вперед, а затем отводить ее назад в арабеск, наклоняя при этом корпус вперед, и так несколько раз подряд».

Адажио, исполненное Улановой под звуки виолончели, балетоман Дмитрий Черкасский назвал «художественным откровением»: «...линии склоняющегося и откидывающегося назад тела слились в унисон с мелодией. Они были бесконечны, длились безостановочно, их движение не нарушалось хотя бы мгновенной остановкой. Пластика была столь совершенной, столь захватывающе прекрасной, красота движений столь абсолютной, что зал замер, а затем всколыхнулся овацией. В эти считанные мгновения все прикоснулись к непостижимому... Вряд ли сама Уланова в полной мере осознавала, что рождало такое пластическое совершенство — она просто делала арабески и чутко слушала Чайковского».

Следующей овацией публика наградила Галину Сергеевну за исполнение вариации в постановке Федора Лопухова, с неподражаемым поочередным выниманием ног больше чем на 90 градусов. Зал стонал от восторга и не желал расстаться с балериной. Марина Померанцева, танцевавшая в первом акте фею Сирень, говорила: «Уланова бисировала свою вариацию. Имела наибольший успех. Грандиозный».

«Ни Дудинская, ни Марина Семенова... не воспринимались вообще, — утверждал Александр Белинский. — Уланова существовала в других измерениях. Привыкшие к ее элегическим партиям тех лет, придумавшие нелепую формулировку, что она прежде всего актриса, вдруг увидели неповторимую и, добавлю, до сих пор не превзойденную танцующую Спящую красавицу в ослепительном блеске лучшего хореографического творения Петипа». А Юрий Слонимский заключил, что тем вечером в улановской Авроре произошло совершенно естественное слияние кокетливой девушки с принцессой-грезой, желанным, но недостижимым видением, как задумали Чайковский и Петипа.

Участие в юбилейном представлении «Спящей красавицы» Галина Сергеевна называла «первым бисом» в своей жизни.

В тот год Владимир Ильич Голубов-Потапов завершил книгу «Танец Галины Улановой», на материале которой подготовил кандидатскую диссертацию, через творческий путь Улановой рассматривающую самые актуальные темы советского хореографического театра. Ростислав Захаров, оппонент диссертанта и представитель того научного направления, с которым полемизировал Голубов, решил с помощью своих единомышленников сорвать защиту.

Театральный критик Вадим Гаевский хорошо запомнил переполненный актовый зал Государственного института театрального искусства: в президиуме — корифеи Завадский и Михоэлс, за кафедрой — «злющий-презлющий Захаров, обвиняющий, по своему обыкновению, диссертанта во всех мыслимых и немыслимых пороках (мистика, идеализм, отсутствие марксистской базы,

обслуживание идеологических врагов, перепевы критиков-эмигрантов и всё прочее в том же духе)».

Неожиданно захаровский тенорок перекрыл густой баритон мхатовца Владимира Белокурова:

— Уланова — это Шаляпин!

Овация! Захаров покинул зал. Прения завершились. Голубову-Потапову была присуждена степень кандидата искусствоведения.

«Но еще только 1947 год, ораторов-доносчиков не слишком боятся — не то что два года спустя или за десять лет до этого, — пишет Гаевский. — А демагогическими приемами в споре с доносчиками научились владеть многие, даже самые порядочные артисты... Диссертацию поддержал, высоко оценив теоретический уровень, академик Асафьев, крупнейший авторитет, и научная дискуссия оборвалась, так и не начавшись».

Голубов-Потапов, с рвением возрождавший журнал «Театр» в качестве ответственного секретаря редакции, по совместительству был секретным осведомителем НКВД. По его наводке в январе 1948 года в Минске был злодейски убит Соломон Михоэлс. Одновременно ликвидировали и Голубова, знавшего обо всех агентурных мероприятиях, проводившихся по Михоэлсу.

Вскоре после похорон Соломона Михайловича состоялся вечер его памяти. Уланова танцевала «Умиряющего лебедя» Сен-Санса. «Танцевала на темной сцене, внутри светового круга, «брошенного» на сцену прямо под огромным портретом Михоэлса; движения ее рук были рассчитаны так, чтобы они всё время были протянуты к портрету, и как бы у подножия портрета в конце танца лебедь «умирал»... Это было то высокое искусство, от которого становилось страшно...» — вспоминала дочь Михоэлса Наталья.

Через месяц Уланова оплакивала Эйзенштейна:

«Для меня осталась благодарная память об этом удивительном человеке, его уме, обаянии, безграничном таланте. Даже нечастые, недолгие встречи мои с Сергеем Михайловичем — неизгладимый след в жизни».

Начало 1948 года выдалось для Большого театра очень нервным. 5 января на оперу Вано Мурадели «Великая дружба» пожаловал товарищ Сталин с избранными членами Политбюро. Увиденное на сцене разгневало вождя, и началась громкая, с налетом театральности, кампания «по исправлению ошибок на музыкальном фронте». На следующий день секретарь ЦК ВКП(б) А. А. Жданов, отвечавший за идеологию, провел совещание «по опере». Однако хореографическому «подразделению» краснеть не пришлось — там уже давно не замечалось никаких формалистических «диссонансов». Тем не менее все сигналы были приняты с повышенным вниманием, ибо, как говорила товарищ Уланова, «балет — это, пожалуй, самое трудное на подъем дело: должны собраться либреттист, композитор, балетмейстер, художник, что-то сделать, потом поставить, разучить с актерами, актеры войти в образ, и уж только тогда состоится спектакль; поэтому здесь ошибок допускать нельзя».

В конце января Михаил Храпченко был снят с поста председателя Комитета по делам искусств, и вскоре на его место назначен Поликарп Лебедев, а также создан новый оргкомитет Союза композиторов СССР во главе с Тихоном Хренниковым.

В начале февраля в прокат вышла картина Ивана Пырьева «Сказание о земле Сибирской», аляповатость которой и завораживала, и показывала пример «популярного искусства», которое должно служить обществу. Товарищ Жданов призвал к созданию советской «Могучей кучки» и формированию

всесторонне развитого человека через «красивость» окружающего мира. По его мнению, «красивой и изящной» могла быть только классическая музыка. Большой театр принялся за тотальное «оклассичивание» репертуара. Из нового предлагались... балеты «Лебединое озеро» в редакции Долинской и Мессерера, «Медный всадник» Глиэра и его же «Красный мак». Прокофьев оставил мысль о «Дон Жуане» и, по подсказке Лавровского, обдумывал балет на русскую тему.

В начале 1949 года Комитет по делам искусств объявил конкурс на создание современных советских опер и балетов, на что руководством страны было ассигновано 535 тысяч рублей. В план театра должны были включить 12 произведений, оплачиваемых по высшей ставке: 60 тысяч рублей за оперу и 40 тысяч за балет. Большой театр заказал три балета: «Свет» — о строителях социалистической деревни — либретто М. Габовичу, музыку Д. Кабалевскому; еще один «колхозный» балет по мотивам кинокартины «Свинарка и пастух» — либретто Л. Радунскому, музыку Т. Хренникову и А. Арутюняну; «Московские зори» — о строительстве социалистической Москвы — либретто Л. Кассилю, музыку А. Хачатуряну. Ни один из этих балетов не был написан, зато авансы получили все авторы.

На фоне таких идеологических предпочтений все планы второй половины 1940-х, завязанные «на Уланову», казались несвоевременными и утопическими. Судя по записной книжке Завадского, он обдумывал либретто «Манон Леско». А Николай Волков считал, что героиня «Дамы с камелиями» идеально подходила дарованию балерины. Муссировалась идея спектакля о судьбе крепостной актрисы. Сцена состязания русской танцовщицы и французской гастролерши должна была стать кульминационной: следом за виртуозными па

заезжей примы «нашей» чаровнице предстояла «простая, тихая, задумчивая, но согретая теплом сердца» вариация. Конечно, тема светлой и грустной «тоски тихого угасания, обаяния одухотворенного таланта, с терпеливым безмолвием гордого человеческого достоинства» выглядела вполне улановской. Однако балерина твердила другое:

«Разве качества советского гражданина, бесстрашного борца за мир и справедливость, его большое сердце, скромность, самоотверженная любовь к Родине — качества, с которыми нас на каждом шагу сталкивает жизнь, не могут, не должны быть воплощены в балете? Конечно, создать такой балет нелегко. Да и вообще балет — трудное искусство. Но ведь без труда не будет ни хлеба, ни машин, ни стихов... Искусство требует труда, и труда всей жизни. Перефразируя известные слова И. П. Павлова, можно сказать, что если бы нам было дано две жизни, то и их следовало бы отдать искусству, и при этом их бы всё равно было мало».

Владимир Дмитриев задумал поставить балет «Гамлет» с Улановой в главной роли. Затея не выглядела столь уж безумной — на драматической сцене знаменитая Сара Бернар играла датского принца. Замысел Дмитриева, скорее всего, опирался на проект Вахтангова, собиравшегося ввести на роль Гамлета трагическую актрису Анну Орочко, чтобы она стала дублершей Завадского. Герой самозабвенного долга в улановской интерпретации мог получить неожиданное звучание и новую — пластическую — глубину. Этот замысел не был реализован, как и вторая попытка снять Галину Сергеевну в кино. Она рассказывала:

«Не все балетные актеры, наверное, могут сниматься в кино, и не всякий режиссер может их снимать. Вернее, не всякому они могут оказаться нужны для его замысла. Сами приемы актерской выразительности в кино и в балете разные. Эйзенштейн как художник, мыслящий пластически, метафорами, хотел роль Анастасии решить в первую очередь пластически, поэтому пробы в «Иване Грозном» были бессловесными. А еще меня сняли, и остались кадры со словами — из проб к фильму Арнштама «Глинка» 1946 года.

Со словом нам, балетным актерам, бывает трудно работать — мы к нему не привыкли. У нас же словесный текст остается всякий раз внутри. Я произносила фразу и чувствовала, как по привычке к слову начинаю добавлять жест, мимику, пластику. В «Глинке» тоже должна была по-своему использоваться моя профессия. Глинка играл вальс. Я начинала танцевать, фантазировать. В сценарии была одна интересная сцена, когда моя героиня, уже больная чахоткой, сидела в кресле, вспоминала. В этом эпизоде было много драматизма. Наверное, всё-таки не случайно режиссеры приглашали меня на роли драматического плана.

Но пробы в «Глинке» происходили, когда в театре готовилась премьера «Золушки». Сниматься нужно было ночами. А днем репетиции требовали напряжения всех сил. Так мое искусство балета снова не позволило мне уйти даже на время».

Двадцать восьмого мая 1948 года в Кировском театре состоялось «товарищеское» чествование

двадцатилетия творческой деятельности «непревзойденной жемчужины русского балета». Как и десять лет назад, шел «Бахчисарайский фонтан» со второй юбиляршей — Татьяной Вечесловой — в роли Заремы.

В «преклонении» перед искусством Улановой признавались председатель Комитета по делам искусств при Совете министров СССР Поликарп Лебедев, артисты Николай Черкасов и Екатерина Корчагина-Александровская, сотрудник редакции газеты «Смена» Владимир Гиль, директор Ленинградского отделения Музыкального фонда СССР Петр Радчик, директор театральных касс Шунин, танцовщик Михаил Габович и др.

«Бесценную Галину Сергеевну» от души славил коллектив балета Большого театра. В телеграмме от родного Ленинградского хореографического училища говорилось: «Мы гордимся, что Вы окончили наше училище и создали славу советскому хореографическому искусству. Вся наша молодежь, горячо любя Вас и высоко оценивая Ваше мастерство большой актрисы, повседневно учится на образцах Вашего танцевального искусства... Ваганова, Ивановский, Романова, Петров, Поляков и учащиеся». В приказе по Кировскому театру балерина была названа «величайшим художником нашего времени» и отмечалось: «Мы гордимся восхищением и любовью столицы нашей Родины Москвы к Г. С. Улановой. Мы верим в ее неразрывную связь и единомыслие с нашим театром».

Правление Ленинградского отделения Всесоюзного театрального общества присоединило свой голос к числу чествовавших первую танцовщицу страны: «Мы горды и рады тем, что Ваше дарование воспиталось и расцвело именно в нашем городе, воспетом Пушкиным, Лермонтовым и Блоком, в творчестве которых и Вы

черпали свое вдохновение. Через несколько дней Правление ЛО ВТО счастливо будет поднести Вам изданную нами книгу, посвященную Вашему замечательному искусству, книгу, являющуюся первым опытом изучения Вашего творчества». Речь шла о монографии погибшего Голубова-Потапова, которую Борис Асафьев назвал «серией тонко начертанных очерков, литературных пастелей», запечатлевших «образ великой артистки, нашей современницы, одновременно и как новое перевоплощение великолепных традиций хореографической классики на русской почве, и как наше родное, живое искусство, взлелеянное нашей жизнью».

В конце сороковых годов Галина Сергеевна снова полюбила. Конечно, это чувство не могло сравниться с любовью к Радлову, но всё же оно расправило душу, взметнуло сердце и отложило увядание. Ее новый избранник, Иван Николаевич Берсенев, был на 21 год старше возлюбленной, знаменит, жизнелюбив, вдохновенен, внешними данными не уступал Завадскому. Карьеру сделал образцовую: еще до революции поступил в труппу Художественного театра, потом играл в Первой студии МХТ и во МХАТе 2-м под руководством Михаила Чехова. В 1948 году он уже десять лет возглавлял Театр имени Ленинского комсомола, там же играла его жена Софья Гиацинтова.

Ничто не предвещало крутой перемены участи двух известнейших пар столицы. Семейный стаж одной насчитывал семь лет, вторая приближалась к серебряной свадьбе. Оба режиссера были профессорами ГИТИСа и постоянно общались на педагогической ниве. После присуждения Завадскому первого ордена Ленина Берсенев и Гиацинтова телеграммой горячо поздравили его с высокой

правительственной наградой. В 1947 году обе артистки получили Сталинскую премию первой степени.

Отношения Улановой с Завадским быстро дали трещину. Ей было тяжело жить в квартире на улице Горького, где к свекрови и прислуге прибавился взрослый сын Юрия Александровича и Веры Петровны Марецкой Евгений. Она на какое-то время перебралась в гостиницу «Москва», а осенью 1948 года получила квартиру в новом доме 54/56 по Новослободской улице. Ее соседями стали писательница Галина Николаева и актер Николай Мордвинов.

Вскоре после того, как Галина Сергеевна освоила новую жилплощадь, к ней переехал Берсенев. Видимо, шестидесятилетнему Берсеневу в какой-то момент просто наскучила профессорская дочь дворянского происхождения, а накатанная жизнь ужаснула пресностью. О своих ощущениях он рассказал критику В. Ф. Пименову: «Может ли жить человек искусства без вдохновения? Что сделать, чтобы оно не угасало, не уходило с возрастом? Возраст и вдохновение — противники, кто переборет? Я хочу быть молодым, я хочу сохранить вдохновение, я испытываю прилив энергии, я хочу работать, я люблю жизнь. Жизнь только тогда полноценна, когда ум и сердце живут в гармонии...»

И тут появилась Уланова, благодаря которой он вновь воспламенился. Кто-то запомнил, как шли они около Большого театра: он — солидный, с тростью, и она — по-девичьи хрупкая, легкая. Их счастье останавливало взгляды окружающих.

«Никогда нельзя забыть, с каким выражением смотрел на Галину Сергеевну поддерживавший ее Берсенев, когда она, став на стул, тушила на елке догоравшие свечи, тоненькая, как маленькая девочка. Как кутал ее в машине, когда мне случалось ехать с ними...» — писала актриса Вера Бельцова. Они часто

гостили у Евгении Гардт, и Вера Васильевна вспоминала взгляд Улановой: «Он как бы бодрил и обогревал, тени банальных черт знаменитости не было ни в манере вести себя, говорить, смотреть. Ни превосходства, ни гордости, никаких «фасонов», скромно, со вкусом одетая, без крикливых модных деталей «наша Галя»... охотно говорила об искусстве, делилась впечатлениями от своих зарубежных гастролей. Приветливая, простая, но не болтливая в застолье, мягко смеявшаяся шуткам, подпевавшая общему хору в шутливых куплетах, часто звучавших за столом, Галина Сергеевна ничем никогда не подчеркивала своего имени и званий».

Уход Улановой Завадский переживал очень остро. Еще совсем недавно, к двадцатилетию творческой деятельности, он отправил ей цветы с запиской: «Светлый мой ангел — благодарю тебя за то, что ты существуешь — и терпишь меня! Твой — до потери в тебе своего. Ю. 28.V.48». Впрочем, объятия, притупившие боль утраты, подспели удивительно быстро.

Сохранилось письмо балерины ее верному другу Владимиру Гилю, написанное, вероятно, в конце лета 1948 года и немного проясняющее непростую ситуацию, ставшую «хитом» не одного сезона:

«Дорогой Владимир Самойлович, бесконечно Вам благодарна за все Ваши заботы: абажуры просто чудесные, уже на местах, и стало совсем уютно в нашем уголке...

Кашель мой, кажется, начинает проходить — надоел мне страшно.

Начала понемногу репетировать «Медного»...

Цветы мои еще не завяли, и пока что я с удовольствием прихожу к себе домой (это в буквальном смысле слова), да, забыла Вам

сказать, что Юр[ий] Александрович] Завадский женился и молодая жена уже переехала к нему на квартиру. Можете поздравить. Всё, как говорят, делается к лучшему. Пусть люди не только меня винят в этом вопросе, я знала, что я делаю, еще давно, но верить не хотелось. Какое счастье иметь то, что я имею. Это больше, чем счастье. Боюсь об этом говорить, я суеверная.

Привет,

Ваша Г. Уланова».

Уланова оказалась в числе главных артистических сил Советского Союза, которые 27 октября 1948 года участвовали в грандиозном концерте, посвященном пятидесятилетию МХАТа. После торжественного заседания с приветствиями и речами, букетами, награждениями на сцену выходили сплошь лауреаты Сталинской премии.

Пятнадцатого декабря Галина Сергеевна исполнила партию Одетты-Одиллии в возобновленном «Лебедином озере». Среди публики — Антонина Нежданова, Николай Охлопков, Алла Тарасова, Ирина Шаляпина, Рейнгольд Глиэр... «Слышала о Галином триумфальном успехе. Гордилась и радовалась», — писала Тиме Завадскому 19 декабря, когда Уланова вновь танцевала в том же балете (впоследствии она предпочитала выходить только в «белом» акте).

В новом сезоне 1949/50 года у Улановой были две новые роли. 9 сентября сезон открылся ее дебютом в партии Параша в «Медном всаднике» на музыку Глиэра в постановке Захарова. В интервью немецкому журналу «Свободный мир» Ростислав Захаров рассказал:

«Уланова, являясь образцом неутомимого труженика, испробует для каждой роли тысячи вариантов движения, пока не найдет такого, в котором

сама будет убеждена до конца. Иногда «вживание» в роль происходит очень мучительно. Так было в 1948 году в Москве, когда мы работали над вторым актом «Медного всадника». Начав пробовать то, что я предложил ей, она перестала танцевать и сказала: «Это невозможно». — «Возможно», — ответил я. «Невозможно», — повторила она. «Возможно», — опять возразил я. И так продолжалось, пока она, наконец, не потребовала, чтобы я ей показал всё сам. На мне вместо трико был костюм и тяжелые башмаки. Но что было мне делать? Мы поменялись местами, она села в партер, а я танцевал на сцене в костюме и в тяжелых башмаках. Я протанцевал отдельные па. Они сами по себе возможны. Но нужно было выяснить, как они выглядят внутри вариации. «Не могу же я протанцевать всю вариацию в тяжелых башмаках, Галя», — сказал я, уже вспотевший. И опять начался спор. «Невозможно», — говорит она. «Возможно», — говорю я. Не знаю, чем это могло кончиться. Наконец я начал танцевать всю вариацию с прыжками, позами и пируэтами. А она сидела в партере и смотрела на меня. Когда я закончил, она встала и сказала: «Возможно». Пошла на сцену и протанцевала. Но как она танцевала! Это было изумительное и неповторимое зрелище. За весь вечер она не сказала ни слова, только сердито блестели глаза. Это была грозная туча, поверьте мне, грозная туча!»

— На кого же она сердилась, — спросил журналист, — на вас или на себя?

— Кто может знать? Но мне кажется, на себя. Она предъявляет к себе исключительные требования и не бывает довольна до тех пор, пока всё задуманное, начиная с главного и кончая тончайшими нюансами, не будет удаваться так, как ей нужно.

Уланова с недоумением говорила об актерах, способных забыть о роли за порогом репетиционного

зала, и называла их ремесленниками, у которых в итоге ничего не выйдет, и признавалась:

«Даже бессознательно, подспудно идет работа мысли, фантазии. Гуляя в лесу или заваривая дома кофе, разговаривая со знакомыми или читая роман — всегда готовишь роль. Приняв ее в свое сердце, ты уже не освободишься от нее никогда. Она всё равно в тебе; растет и зреет постепенно, иногда годами, но каждый миг что-то с нею происходит».

«Медный всадник», как и «Золушка», получился феерическим и роскошным — с развернутыми пантомимными мизансценами, дивертисментами и минимумом танцев, которые постановщик использовал, когда надо было дать действенную характеристику героев. «Сложнейшая философская поэма Пушкина требовала своего, особого построения спектакля, при котором должен был главенствовать танец в образе, лишь изредка уступая место пантомимным мизансценам... — гневался Федор Лопухов, — авторы «Медного всадника» и не подозревали, как далеко уходят от самого существенного, как низводят балет до сценических картинок, лишь иллюстрирующих поэму. При таких условиях нечего ждать выражения ведущих мыслей Пушкина. Перевод идей и образов поэмы на язык балета не получился».

Воспоминания Улановой об этой работе имеют разные оттенки. То она говорила, что «спектакль был интересный, производил впечатление» и она «получила творческое удовлетворение от участия в нем». То метала грома и молнии:

«Советские композиторы не всегда считаются с балетной спецификой в своих

произведениях. Даже такой большой мастер, как Р. Глиэр, сделал сцену во дворе у Параши непомерно трудной для исполнителей. Он был вынужден поступить так из-за недостатков либретто, лишившего эту сцену всякого действия, но неоправданное нагромождение танцев значительно снижает уровень исполнения в этой сцене».

Вечеслова заметила, что улановская Параша таила черты какой-то сложности, загадочности, вряд ли свойственные этой простодушной девушке. Галина Сергеевна пыталась преодолеть одноплановость образа с помощью психологических и художественных обобщений, укрупняющих его масштаб. Она отстаивала свою точку зрения:

«Нужно пофантазировать. Если Евгений выбрал Парашу из большого круга девушек, значит, увидел в ней что-то особенное, отличающее ее от подруг. Параша — это безобидная, любящая девушка, которая гибнет, так и не успев расцвести.

Работая над балетом «Медный всадник», я стараюсь показать образ Параши, о котором у Пушкина только упоминается, в его жизненном развитии. Вспоминая другие женские образы, созданные поэтом, я хочу сделать Парашу простой и милой русской девушкой. Многие считают, что Параша в балете прежде всего должна быть проста. Да, проста, но в высшей степени поэтична. На это толкает меня сам Пушкин, ведь Параша — это тот идеал, который рисовался бедному Евгению в его мечтаниях. А может ли идеал быть не поэтичным? Можно наделить Парашу шаловливостью, даже

озорством — во втором акте балета, когда она в своем домике резвится в кругу подруг. Но я невольно делаю образ более строгим, например, в сцене свидания Параши с Евгением на Сенатской площади в первом акте. Здесь впервые девушка появляется перед зрителем. Поэтому особенно важна четкая характеристика образа именно в этой сцене.

И гениальная поэма Пушкина, и музыка Глиэра, и, наконец, встреча двух влюбленных в белую петербургскую ночь — всё это, я считаю, дает мне право облагородить и опозитизировать образ моей героини».

Замысел Улановой отталкивался от общения с пушкинской поэзией, оттуда черпала артистка черты для, казалось бы, несложного образа Параши. Теплота, исходящая от всепоглощающей любви девушки, ее самозабвение в горе и в радости позволяли балерине предъявить зрителям не эскиз, а законченный портрет.

Юрий Жданов, танцевавший Евгения, писал, что героиня Галины Сергеевны менялась от спектакля к спектаклю, становилась менее сдержанной и застенчивой, сильнее проявлялось ее чувство: «Когда я входил во дворик дома Параши и встречался взглядом с Улановой, то, не могу забыть, ее глаза светились, излучали тепло и свет, каких я раньше никогда не видел. И этот взгляд обращен на меня! От смущения я не знал, как вести себя, куда девать руки, и эта деталь как начало, как отправная точка помогала мне найти верное и более глубокое воплощение всей сцены».

В этом спектакле балерина завораживала предельной простотой и реализмом, который, по мнению Юрия Григоровича, «преодолевал собственные границы и уходил в символические, вневременные и вечные измерения, становился нереальным... и

порождал ощущение невозможности, чего-то из ряда вон выходящего». А когда в последнем акте Параша возникала в воображении Евгения светлой тенью, то производила истинно поэтическое впечатление, далекое от апологии смерти, а, напротив, попирала смерть бессмертием любви.

И всё же эта роль не приносила балерине полного удовлетворения.

В предпоследний день 1949 года Уланова в первом составе исполняла партию китайской танцовщицы Тао Хоа в «Красном маке» Глиэра в постановке Лавровского. На премьеру приехали Тиме и Качалов. Елизавета Ивановна отнесла эту роль к одному из лучших созданий балерины. Вальс-бостон в первом акте был признан шедевром.

«Вряд ли восстановление этого балета на главной сцене нашей страны вызывает необходимость аргументации, — писала музыковед Елена Грошева в «Советском искусстве». — Это потребовал советский зритель, давно отдающий свои симпатии первому советскому балету... Однако причина огромного общественного резонанса произведения Глиэра заключается прежде всего в острой политической злободневности его содержания и верно решенных художественных образов... Уланова, как всегда, захватывает силой поэтического обобщения чувств своей героини, пленяет художественным совершенством мастерства, высокой одухотворенностью танца».

Галина Сергеевна говорила, что с удовольствием выступала в «Красном маке»:

«Мне было интересно делать партию Тао Хоа, потому что к этому времени мне ни разу не приходилось танцевать в спектакле, где была

бы современная тематика, героиня сегодняшнего дня, русская девушка, русская женщина. А в балете Лавровского через образ китайской девушки я могла показать свое отношение к современности, показать через нее нашу женщину, наш современный мир. Это была роль, о которой я давно мечтала, — роль героического плана, где лиризм сливался бы с доблестью и отвагой дочери народа.

Внутренний образ китаянки был подготовлен предыдущими партиями, той же Джульеттой. Но Тао гибнет ради того будущего, которое она уже представила себе и в которое поверила. И хотя жизнь Тао приходится на двадцатые годы, хотелось придать ей сегодняшние черты. Образ должен был постепенно и жизненно, убедительно развиваться и находить всё логическое завершение в самопожертвовании, в героическом подвиге во имя народа. От смутной веры в то, что Ма Личен и его друзья бьются за правду, до сознательной борьбы за свободное будущее Китая — вот путь Тао. Она умирает, улыбающаяся, потому что знает: после нее народ будет жить счастливо.

Новые задачи и новые трудности подстерегали меня в этом балете. Было в высшей степени ответственно и сложно показать нашему народу — другу и брату народа китайского — отважную и нежную, трепетную и мужественную героиню борющегося Китая!»

Улановой нравились вариации — с веером и вторая, в которой ее ногти на руках были удлинены надетыми на пальцы колпачками. Весь рисунок танца в них

строился на мелких движениях, и балерина буквально плела из них замысловатые четкие узоры, похожие на изящную каллиграфию китайских иероглифов. Галина Сергеевна не стилизовала свой танец «под Китай», а словно оевала классические па духом китайской орнаментики.

Через два года Уланова побывала на гастролях в Китае, увидела «живых и мужественных» китайянок, и эта роль стала ей еще ближе и дороже:

«И дело не в каких-то прямых связях полученных впечатлений и танца: что вот, мол, побывав в Китае, я как-то по-другому стала танцевать мою Тао Хоа... Нет, я танцую ее по-прежнему. Но я лучше понимаю ее народ, больше его люблю, и какие-то его живые черты, которые я близко наблюдала, помогают мне показать их со стороны с большей достоверностью, сделать образ шире и ярче».

Борис Львов-Анохин вспоминал, как во время беседы о «Красном маке» Уланова, рассказывая о своеобразной грации китайских женщин, «не вставая с места, показала, как они держат голову, и в одном этом наклоне головы сразу возник женский образ — хрупкий, грациозно-застенчивый, чуткий», — и заключал: «Это, конечно, особый дар, умение мыслить пластическими образами».

И еще одна особенность Улановой бросилась всем в глаза именно в балете «Красный мак» — ее сценическая молодость. В Германии о балерине написали: «Das Ewig-Weibliche» («Вечная женственность»). А Порфирий Крылов, один из Кукрыниксов, сказал: «Уланова танцует в окружении подруг, которые, вероятно, в два раза ее моложе, а видишь только Уланову, молодую и бесконечно женственную».

В октябре 1949 года Уланова участвовала в конгрессе итальянских женщин в защиту мира. В журнале «Новый мир» она не щадила красок при описании контрастов Италии: «Роскошная природа и вопиющая бедность простого народа... Сотни, тысячи простых людей, взирающих на советских граждан с молитвенной преданностью и надеждой». Она танцевала «Умиряющего лебедя» и «Русскую» в нескольких городах Италии. Но особенно врезалась в ее память вечерняя площадь маленького итальянского городка неподалеку от Помпей:

«По-моему, там жили и работали угольщики. Мы приехали перед ними выступить, и они пришли нас встречать с факелами. И мы, взявшись за руки, пошли с факелами по темным улицам, что-то громко говоря друг другу, почему-то плача от радости... Кто-то пел... Пожалуй, на этой встрече я почти первый раз в жизни (себя, замкнутую, не узнавая) говорила долго, горячо, громко и, наверное, немножко наивно. Но так рождалось в те годы взаимопонимание».

В том же году Уланова побывала с гастролями в Чехословакии и Венгрии. Она писала:

«Я помню, как мосты, виллы, живописные, вьющиеся по гористым склонам улицы и аллеи Будапешта были безжалостно изуродованы; фашисты надругались над могилой героя венгерского народа Кошута; красивейшие здания города были разрушены. Но уже работал оперный театр, во Дворце культуры предместья Чепель на балу в честь советских артистов

самодеятельный симфонический оркестр рабочих металлообрабатывающих и машиностроительных заводов играл Чайковского, а в центре города итальянский тенор Тито Скипа пел в своем концерте итальянские, испанские и французские арии. А на бис он исполнил на русском языке романс Римского-Корсакова «На холмах Грузии». Мы видели, как возрождается жизнь, как побеждает красота, — и мы были счастливы. И мы не хотим, чтобы это счастье было разрушено».

Кажется, именно после тех гастролей Галина Сергеевна нашла для себя оптимальное общественное поприще — влилась в ряды борцов за мир. «Каждый художник... должен лелеять и отстаивать свое искусство от каких бы то ни было покушений на его творчество, от посягательств на его совершенствование и процветание» — таким был ее лозунг.

Уланова ссылалась на слова Станиславского, что «театр должен быть одним из главных орудий борьбы с войной и международным средством поддержки всеобщего мира на земле», и заявляла с трибуны:

«Искусству нужен мир! Я глубоко убеждена, что объединение воли миллионов людей земли, духовное общение меж[ду] народами разных стран, нерасторжимое рукопожатие людей интеллектуального труда может стать могучим заслоном на пути войны. Сквозь него не прорвется война, его не разрушит ни атомное, ни водородное оружие...

Разве певцу Скипа нужен аккомпанемент дальнобойных орудий?! Разве прима-балерине Ковент-Гардена Марго Фонтейн нравились

бесконечные воздушные тревоги и бомбардировки Лондона? Разве развалины театров «Квинс» и «Шефтесбери», разрушенных фашистскими бомбами, не вызывали в ней содрогания и желания добиться того, чтобы эти ужасы больше не повторялись?

Я помню мой родной Ленинград... в холоде и голоде блокады, с темными окнами эвакуированных театров. Помню, что в Театр имени Кирова попала фашистская бомба и сквозь разрушенный боковой фасад в зияющую брешь стены с улицы был виден наш красавец — серебряно-голубой зрительный зал, потускневший и замерзший. Кто же может забыть, что совсем близко от центра города — на расстоянии трамвайного маршрута — шли бои, Ленинград простреливался вражеской артиллерией, а люди его... не знавшие, суждено ли им жить завтра, продолжали работать во имя новой жизни, во имя будущего мира. И они победили».

Двадцать первого декабря 1949 года в Большом театре отмечали семидесятилетний юбилей Сталина. На имя вождя от коллектива, за подписью ведущих солистов, в том числе Улановой, был отправлен поздравительный адрес, в котором подчеркивалось, что его деятельность имела «огромное значение для развития и процветания искусства сцены Большого театра и всего музыкального искусства нашей страны».

Послевоенная пятилетка началась для Галины Сергеевны с присуждения ей второй Сталинской премии и завершилась уже четвертой подобной наградой — за партию Тао Хоа.

Наступало последнее десятилетие ее жизни на сцене. Для нее писали либретто, задумывали

спектакли, сочиняли музыку. А она, ссылаясь на обстоятельства, в последний момент отказывалась от участия в проектах. В Большом театре Уланова получила только одну новую роль, которая не стала событием, способным сравниться с ее Джульеттой, Марией, Одеттой, Жизелью. Галина Сергеевна признавалась:

«О любой роли никогда не скажу, что делаю ее так, как надо. А довольна собою была всего лишь несколько раз. Не всегда на сцене удается отрешиться. Такое бывает очень редко. Короткий миг в «Красном маке», «Жизели» или «Ромео и Джульетте», и всё идет как бы само собой, и ты никого и ничего не замечаешь вокруг, и нет зрительного зала...»

1950-е

Пятидесятые годы выдались для Улановой очень хлопотными: съемки, гастроли, статьи, съезды, фестивали — и всемирная слава.

1950-й осчастливил публику фильмом «Кубанские казаки». Вдруг оказалось, что всё, заклеянное партийным руководством в балете «Светлый ручей», расцвело пышным «цветом калины» в картине Пырьева: и место действия, и сюжетный ход были почти идентичны. Понадобилось 15 лет, чтобы на советской ярмарке сельскохозяйственного тщеславия художественная самодеятельность оказалась в одной упряжке с профессиональным искусством. В этом культурологическом контексте спектакли с участием Галины Сергеевны стали вывеской, эмблемой «соцреализма».

«Мы у порога съезда, мы у порога коммунизма. Каким он будет и каким будут тогда все люди, и в чем долг художника, что могут сделать люди искусства для приближения новой — стремительной и совершенной — жизни?»

Путь к ней не прост. Никто за нас ничего не сделает — мы сами, как бы трудно это ни было, должны создать то народное изобилие и те духовные качества человека, которые помогут ему завершить строительство здания свободы и справедливости, сделав его самого достойным новой жизни. И вот, в создании новых духовных качеств, в нравственном совершенствовании человека искусство обязано сыграть большую роль...

Упорно, пусть порой мучительно, но никогда не отступая, должен каждый преодолевать, и прежде всего в самом себе, те свойства, которые противоречат коммунистической морали, утверждать в своей душе, в своем поведении новую этику...

Если мы хотим исполнить свой долг и обогащать, формировать духовный мир человека, мы должны сделать любое наше произведение — поэму или балет, драму или симфонию — живым, одухотворенным и обязательно современным. Современным не только в хронологическом или чисто сюжетном, а в самом широком смысле слова: подлинное искусство всегда обобщено. Современность в советском искусстве всегда скажется в его масштабности, глубокой идейности, гармоничности и разнообразии форм. Только будучи приподнятым над обыденностью искусство сможет звать и вести людей вперед...

Развиваясь всё шире, становясь всё глубже, искусство всё больше будет влиять на людей, делая их лучше, правдивее. Так народ и его искусство рука об руку идут к желанному будущему. Имя его — коммунизм».

Это не речь партийного функционера, а фрагмент статьи Улановой «Долг художника», опубликованной в газете «Правда» 26 января 1959 года. Публицистическую деятельность в то десятилетие балерина вела с размахом. Она писала рецензии на новые постановки, например балет «Отелло» с Чабукиани в главной роли, спектакль армянского Театра оперы и балета «Севан», «Хореографические миниатюры» Якобсона в Кировском театре. Журналы «Нева», «Звезда», «Новый мир», «Юность» стали постоянными «трибунами» Галины Сергеевны: отсюда миллионным тиражом шли в народ ее очерки и полемические заметки.

В первый день 1960 года «Правда» опубликовала статью балерины «Прекрасное призвание искусства», а уже 20 февраля на страницах главного партийного рупора было напечатано ее напутствие Хрущеву «В добрый час», приуроченное к поездке главы государства во Францию. «Я мечтаю, когда мы будем совместными усилиями создавать балетные спектакли для сцен Москвы и Парижа», — писала Уланова — член президентского совета общества «СССР — Франция».

Двадцать седьмого октября 1957 года «Правда» дала, пожалуй, одну из самых неоднозначных и проникновенных статей балерины «Дорогое имя». Начинается она словами:

«Россия. Это имя дорого мне не потому только, что по рождению я — русская. Это имя свято и дорого миллионам людей во всём мире,

ибо оно — синоним добра, доброжелательности, доброй воли; синоним мужества, справедливости, целеустремленности».

А заканчивается статья так:

«Мы увидим прекрасный, светлый мир с прекрасным искусством, о котором сейчас можно только догадываться. И тогда там — в коммунизме — люди так же, как и сегодня, с благоговением и благодарностью назовут имя страны, которая первая повела человечество в Будущее. И то будет самое дорогое нам имя: РОССИЯ».

Исповедальность улановского тона не позволяет усомниться в ее искренности. Действительно, тогда верилось (хотелось верить!) в скорое наступление коммунистического рая в отдельно взятой стране. А весь свой настрой, даже пафос Галина Сергеевна однажды выразила фразой: «Для меня искусство интереснее моей жизни!» Она пошла дальше Станиславского и Ермоловой, утверждавших: «Сцена — моя жизнь». Что же до ее любви к родине...

Незадолго до смерти Улановой задали вопрос:

— Какой вы хотите видеть Россию в будущем?

— Русской, — ответила она не задумываясь.

Статьи Галины Сергеевны чаще всего редактировала театральная критик и журналист Анна Илупина. Преданная поклонница балерины опубликовала о ней очерки в сборниках «Лауреаты Ленинской премии» и «Мастера Большого театра. Народные артисты СССР», а в 1965 году в филаделфийском издательстве «Provident Publishers» вышла книга Анны Марковны «Ballerina. The life and work of Galina Ulanova».

Двадцать шестого сентября 1953 года после спектакля «Ромео и Джульетта» Илупина написала:

«Дорогая Галина Сергеевна, моей благодарности нет предела. Но Вы это знаете уже давно, и так было, так будет всегда. <...> Я очень напряженно работала все эти дни и потому устала сверх обычного. Но вчерашний спектакль вознаградил меня сторицей: никакая усталость не страшна, если знаешь, что впереди балет с Улановой...»

Галина Сергеевна всегда сама сочиняла статьи и речи — либо набрасывала их на бумаге, либо диктовала, а Илупина (позднее — Татьяна Агафонова) обрабатывала. Эти черновики, сохранившие личные эмоциональные переживания балерины, намного интереснее опубликованных текстов, как правило, ею самой выхолощенных.

В воскресенье 12 ноября 1950 года в Кировском театре шел утренний спектакль «Бахчисарайский фонтан» с Улановой и Габовичем. А вечером, в половине одиннадцатого, скончался ее отец. С возрастом (ей шел пятый десяток) потери близких людей становились всё более частыми. Ровно через год не стало Агриппины Яковлевны Вагановой.

Галина Сергеевна уже редко приезжала в родной Ленинград. Там в балете царил творческий и супружеский тандем Дудинская — Сергеев. Приглашения от родного театра поступали всё реже. Дошло до того, что в четвертом номере журнала «Театр» за 1956 год появилась статья «Мы хотим видеть Уланову» от имени ленинградских зрителей.

А ее уже взяла в плен Москва, закутила, подчинила своему бешеному ритму и беспощадному напору. В 1957 году вышел документальный фильм «О Москве и москвичах», в котором Уланова фигурировала как заправская столичная жительница.

Кремлевский указ о присвоении балерине звания народной артистки СССР вышел 27 мая 1951 года, к 175-летию Большого театра.

К этой дате на «Мосфильме» Вера Строева сняла полнометражную цветную картину с говорящим названием «Большой концерт», в котором Галина Сергеевна исполнила несколько сцен из «Ромео и Джульетты».

Потуги на игровую художественность, продолжавшую тему «смычки» профессионального искусства и сельской самодеятельности, за которую отдувался опять-таки профессиональный Воронежский народный хор, успехом не увенчались и выглядели фальшиво. Зато искусство корифеев Большого волнует и радует до сих пор. Лента имела счастливую судьбу: пройдя в прокате в Советском Союзе, она вышла на широкие экраны США, Японии, Дании, Швеции.

Уланову снимали не сразу. Сначала, чтобы приучить операторов и фотографов к искусству балета и отрегулировать освещение, фрагменты давались в исполнении воспитанников хореографического училища. Однажды, приехав в павильон, Уланова сказала: «Вот кого надо снимать».

Галина Сергеевна работала без брака, фотографы и операторы по ее вине не испортили ни метра пленки. На площадке говорили: «Даже во МХАТе мы не увидим такой игры». С Мариной Семеновой же помучились, было много брака.

В феврале 1955-го Уланова получила письмо из Японии:

«Я смотрела кино «Большой концерт» в конце 1953 года. Позднее я начала изучать русский язык самостоятельно, и теперь пишу это письмо Вам несмотря на то, что я еще не могу писать хорошо по-русски, от сильного впечатления кино...

«Большой концерт» так был замечателен, как я шла несколько раз в театр с целью смотреть то же кино. Сцена балета (С. Прокофьева) «Ромео и Джульетта», в которой Вы проиграли роль Джульетты, особенно произвела очень сильное впечатление на меня. Там я посмотрела максимальное искусство. Вы искусно производили новое чувство на классическую тему. С тех пор я стала балетомания. Отправьте советские балетные фотографии. Мне хотелось бы и фотографии с Вашей подписью.

Вклада брошюру о кино. В ней много речей, славословящих Вас...

Ждет времени Вашей прихода в Японию.

Желает Вам здоровья и всего хорошего.

Преданная Вам

Рейко Ямамото,

член Общества японо-советской дружбы».

Появление Улановой на традиционном фестивале «Флорентийский май» 1951 года стало большим событием. Критики и балетоманы из Англии, Франции и США поспешили во Флоренцию, чтобы увидеть ту, чье имя уже стало легендарным.

Галина Сергеевна вспоминала:

«На самолете мы... долетели до Вены, а оттуда поездом выехали в Рим, где пробыли всего лишь день и успели осмотреть руины Форума, Колизея, собор Святого Петра, памятник Гарибальди, а вечером выехали во Флоренцию.

На вокзале нас встречали представители общества «Италия — СССР» и целая армия корреспондентов, фото- и кинооператоров, которые так и преследовали нас повсюду.

Жили мы в гостинице «Эксцельсиор». Стоило только уйти от шумной иностранной

толпы, и вы были в обаятельной, задумчивой, вдохновенной Флоренции. Здесь жили и творили Микеланджело, Леонардо, Боттичелли. Вот Арно. Здесь, возле моста Понте Веккио, Данте увидел Беатриче.

Город, знакомый по книгам, картинам, предстал тем неожиданнее, ярче, звонче. Синее небо, цветущие деревья, музыкальная речь, звон колоколов, темные камни палаццо и храмов. Под этим небом жила, по таким же улицам ходила Джульетта. И я с волнением присматривалась к итальянским девушкам, ища в их улыбках, жестах, поведении какие-то черточки, которые убеждали и подтверждали правильность моей работы над образом.

По утрам мы, как всегда, делали станок, репетировали к предстоящим концертам, и, как это ни странно, эти обычные для нас занятия служили темой для фантазий и догадок досужих на выдумки итальянских журналистов. Они говорили, что мы боимся провала и потому так усердно занимаемся.

Шли дни. Фестиваль в разгаре, а когда начнутся наши выступления — не слышно. Потом нам объяснили, что задержка вызвана выборами в местный муниципальный совет. Какое отношение имели наши выступления к этим выборам — неизвестно.

Мы смотрели собрание картин в галереях Питти и Уффици, прослушали оперу Верди «Сицилийская вечерня» и оперу Вебера «Оберон» в театре «Коммуна-ле», в парке дворца Боболи — несколько симфонических концертов. Посмотрели концерт балетных артистов и несколько одноактных балетов...

14 июня состоялся наш первый концерт. Афиши о наших выступлениях выходили лишь утром, в день концерта, но, тем не менее, билетов в кассах не было. Корреспонденты разных газет и журналов встретили нас у входа в театр «Коммунале» и уже не давали покоя ни в уборной, где мы переодевались, ни за кулисами.

Мы начали концерт с адажио из «Щелкунчика» Чайковского и, конечно, волновались, как итальянцы нас примут. Но всё было хорошо. Каждый новый номер вызывал большой интерес. Было множество цветов, и концерт прошел успешно. Так же прошел и второй концерт.

Директор миланского театра «Ла Скала» пригласил нас дать два концерта в его театре. Но потом выяснилось, что итальянские власти запретили наши выступления в государственном театре. Антонио Гирингелли (директор театра. — *О. К.*) специально отправился в Рим и добился отмены этого запрета.

В Милан мы приехали вечером. Шел дождь. С вокзала нас привезли в гостиницу. А утром мы отправились в театр. Репетиционные залы оказались маленькими, плохо оборудованными. В одной маленькой комнатке для переодевания мы увидели фотографии с автографами знаменитых русских балерин Анны Павловой и Тамары Карсавиной.

Концерты в «Ла Скала» проходили с успехом, и Гирингелли пригласил нас приехать к ним для участия в спектаклях на целый сезон или хотя бы на три месяца. Но ничего потом из этих добрых намерений не вышло.

Из Милана мы выехали в Венецию. Воздух, наполненный запахом моря, пьянит. Плыдем вдоль дворцов, храмов. Впечатление такое, что в городе наводнение. Всё волшебно, как в сказке. Чувство восторга перед этой красотой передать невозможно. Венеция воздушная, великолепная...

Мы должны были выступать в театре «Ла Фениче». Нас поселили в гостинице «Таверна Феличе». Но и здесь, в Венеции, итальянские власти приготовили очередной сюрприз. Не успели мы сдать паспорта администратору, как явился полицейский и заявил, что «синьора Уланова должна в 24 часа покинуть Италию». И это в то время, когда афиши висят по городу, все ждут наших выступлений. Представителям Комитета по делам искусства и представителю общества «Италия — СССР» пришлось улаживать этот вопрос в полиции.

Концерт прошел прекрасно. После Венеции мы по приглашению итальянской радиокompании должны были дать два концерта в Риме, а затем в Неаполе и Генуе, но нас известили, что гастроли запрещены, и мы уехали».

Премьер французской труппы Жан Бабиле сказал: «Я поражен бесподобной техникой и красотой танца Улановой. Мы многому должны у нее учиться». Маэстро Валентино Буки в своей статье отметил, что «из чуда эмоционального танца Улановой рождается впечатление полного отсутствия какого-либо усилия»: «Самые смелые па выполняются с полной естественностью, ее движения кажутся несущими свободу и радость». Известный критик Верил де Зоэт писал: «Казалось, что она всегда на грани полета, что

она улетит, и это неудивительно, так как она создала такое ощущение, будто ее крылья — в воздухе, будто каждый атом ее тела подчиняется воле ее танцующего духа. Конечно, чудо ее выразительного танца могло расцвести только благодаря мастерству владения техникой, которая является традицией многих танцовщиц в России, но ведь танцует гений Улановой, а не ее техника». Газета «Маттино» заявила, что ее танец «выходит за пределы сцены».

Ведущий критик Джеймс Френч писал в журнале «Дансинг таймс» в 1951 году:

«Галина Уланова, на концерте которой я присутствовал во Флоренции, — лучшая балерина, до сих пор мною виденная. <...>

Величие ее состоит из двух элементов — один из них глубоко личный, а второй — в различной степени свойствен всем русским танцовщицам, обучавшимся непосредственно в России, царской или коммунистической.

Ее выдающееся личное качество — лиризм... Посмотрите в ее исполнении «Умиравший лебедь» и вальс из «Шопениа-ны». Я уверен, что никто из западных танцовщиц не может с нею сравняться в лирических ролях...

Уланова не любит виртуозности ради виртуозности. С этой точки зрения интересно проанализировать исполненное ею во Флоренции адажио из третьего акта «Щелкунчика». Она сумела даже этот образец классической виртуозности напитать своим собственным, особым лиризмом. <...> Но если лиризм Улановой придает личное, индивидуальное отличие танцу, то с другими русскими танцовщицами она разделяет свою благородную, величавую манеру.

И это качество более всего дало ей возможность победить во Флоренции и даже победить к явной своей выгоде многочисленные неудобства ее выступления,

так как она танцевала без кордебалета, под сопровождение одного только рояля и на фоне одного только задника... Эта благородная, величавая, царственная русская манера является свойством совсем разных танцовщиц — Даниловой, Немчиновой, Карсавиной, Спесивцевой; это, по-видимому, отличительные черты той школы, которую они получили в Петрограде или Ленинграде.

Это манера, которую легче заметить, чем сформулировать; из ее отличительных особенностей, безусловно, выделяются изумительная посадка головы, прямая спина и законченность, придаваемая каждому движению руки или ноги. Ни одно движение в исполнении Улановой, как бы просто оно ни было, не кажется тривиальным.

...это, конечно, исходит от той высокой традиции обучения классическому танцу, которая перешла, почти без перерыва, от училища Мариинского театра к училищу театра имени Кирова.

О советском балете как таковом можно высказывать много критических замечаний, но перед советскими артистками балета и их педагогами мы, здесь на Западе, можем лишь преклониться в скромном благоговении».

В пятидесятые годы без Улановой не обходилось ни одно значимое чествование. В Лужниках на концерте, посвященном девяностолетию Ленина, она с Чабукиани танцевала «Ноктюрн» Шумана. 26 февраля 1956 года в представлении для делегатов XX съезда КПСС исполняла «Умиряющего лебедя». В следующем году, когда в Концертном зале имени П. И. Чайковского праздновали 75-летие А. Н. Толстого, вышла с Преображенским в Седьмом вальсе Шопена. Этот же номер Галина Сергеевна исполнила и в 1955 году на вечере памяти А. В. Неждановой. Многие тогда сошлись

во мнении, что ее скромный облик и строгий танец зрительно воплотили чистейшую кристальность голоса Антонины Васильевны, а музыка, казалось, звучала не в оркестре, а в сердце балерины, явно прислушивавшейся к сокровенному в своей душе.

Уланова не только танцевала на торжественных мероприятиях, но и присутствовала как представитель Большого театра, например 30 января 1957 года на девяностолетии актрисы А. А. Яблочкиной или 25 апреля 1956 года на полувековом юбилее творческой деятельности дирижера Ю. Ф. Файера, когда вместе с Лепешинской выводила его на сцену.

В 1954 году на вечере «Образы трагедии», посвященном 65-летию Алисы Коонен, Галина Сергеевна была среди тех, кто приветствовал прославленную актрису: Святослава Рихтера, Нины Дорлиак, Юрия Завадского, Веры Марецкой, Иосифа Раевского, Виктора Шкловского, Леонида Гроссмана, Петра Маркова, Григория Бояджиева. Все они блистательно ораторствовали. Но когда тихим голосом заговорила Уланова, ее сбивчивые слова покорили искренностью, полным отсутствием «театральности».

В приветственных словах балерины никогда не было фальши, потому что она выступала исключительно «по зову сердца», не руководствуясь конъюнктурными соображениями. По воспоминаниям журналистки Инны Руденко, Уланова говорила или как строгая учительница, или как наивная ученица. Вдохновение считала приходящим свыше и всего на несколько мгновений, а вот дар не воспринимала в виде чего-то «ниспосланного». Терпеть не могла, когда ее называли богиней. Говорила: «Это работа, понимаете, это работа. Я — это я сама, а не что-то еще».

В 1956 году Уланова вошла в созданный при Министерстве культуры СССР художественный совет по театру. В ноябре 1959 года она выступила на съезде

Всероссийского театрального общества с докладом, в котором призывала: «ВТО должно создать экспериментальную мастерскую-студию для балетного искусства, где можно искать, пробовать, творить новое в балете».

«Закрытые» спектакли в Большом театре тогда давали в основном с Улановой, например «Бахчисарайский фонтан» 27 октября 1955 года после торжественного заседания, посвященного столетию И. В. Мичурина. Премьер-министры Гвинеи, Новой Зеландии, Бирмы наслаждались ее искусством. 26 июня 1955 года на улановском спектакле присутствовал премьер-министр Индии Джавахарлал Неру с дочерью Индирой Ганди. 10 сентября того же года вместо «Бориса Годунова» шел спектакль «Ромео и Джульетта» — ради канцлера ФРГ Конрада Аденауэра. Представления начинались с исполнения гимнов, висели флаги, восседали члены правительства и высокие гости, которых зрители приветствовали бурными аплодисментами, а те им махали. К концу спектакля на сцену выносили большую корзину с очень красивым букетом. С верхних ярусов шел настоящий цветочный ливень. Скандировали «Спасибо!» и «Уланова!».

Когда танцевала Галина Сергеевна, публика на 80 процентов состояла из иностранцев. Бывали случаи, когда некоторые темпераментные джентльмены чуть ли не выпадали из лож бельэтажа и бенуара. Они отчаянно аплодировали, посылали балерине воздушные поцелуи.

Шестнадцатого ноября 1992 года писатель и кинорежиссер А. К. Симонов написал Улановой: «Дорогая Галина Сергеевна... вот попала мне в руки книжка дневников Гаррисона Солсбери... Я перевел этот, скорее всего, неизвестный Вам вопль восторга, записанный американцем в своем дневнике, подумав,

что, если Вы услышите его сегодня, спустя столько лет, он всё-таки доставит Вам несколько приятных мгновений». 5 апреля 1956 года знаменитый репортер «Нью-Йорк тайме», строгий человек Солсбери отметил в дневнике:

«Как можно записать на бумаге этот сон!

Я — не могу, это ясно.

Единственно могу предложить: приехать в Москву, прийти в Большой и посмотреть Уланову в «Жизели».

Это невероятное, фантастическое совершенство совершенства, невероятная мечта, ставшая явью, крылья бабочки, коснувшиеся ресниц, платье, как тончайшая паутинка в бриллиантах, поэма столь прекрасная, что болит сердце, чуть слышная песня.

Это самое захватывающее и прекрасное, что довелось мне в жизни увидеть.

Бессмысленно то, что я пытаюсь это записать. Я всё еще в Большом, я слежу, как пуанты рассыпаются звездами, а тела трепещут, как крылышки колибри.

Какая глупость пытаться это описать.

Дураки говорят о семи чудесах света. Вот оно — это чудо света».

В середине октября 1955 года на «Золушке» в ложе бенуара сидели актеры — участники Недели французского кино. Жерар Филип усиленно аплодировал Улановой, а когда отгремела овация, молодежь стала скандировать его имя. Тогда же московский корреспондент «Санди тайме» Сирил Рэй написал: «Я видел, как Уланова танцует Золушку, и я верю, что это величайшая танцовщица нашего времени. Критик, может быть, сумел бы оживить для вас этот образ, репортер может просто уверить вас, что это — сказка, чудесным образом ставшая былью».

Билеты «на Уланову» приобретались с огромным трудом. Их разбирали в кассе в течение нескольких часов по предварительной записи.

Двадцать пятого декабря 1951 года Берсенева скончался на руках Улановой. Сказалось непереносимое напряжение счастья-несчастья. Не мог он снять с себя ответственность за тяжелые переживания супруги, но не мог и сопротивляться страстному влечению к Улановой. Софья Владимировна Гиацинтова буквально вытравила всё, что связано с Улановой, из личного архива мужа, но запретить ей находиться у гроба Берсенева не могла. Через несколько лет, когда балерина уже сошлась с Рындиным, она заказала Елене Янсон-Манизер надгробный памятник Берсеневу. Вера Бельцова ездила с Улановой в поисках мрамора: «Она в дороге обронила фразу о разнице в этих людях, вошедших в ее личную жизнь. Действительно, Вадим Федорович Рындин и Берсенева были людьми резко разными, хотя взгляды, которые они бросали на Галину Сергеевну, были подобными. Я так страдала за неудачи в ее личной жизни, будто она моя сестра. Как ни в одном случае судьба была несправедлива к этой женщине, обходя многих моих современниц, не пощадив и меня... Но Галине Сергеевне за ее талант, за ее душу так хотелось долгого, стойкого счастья».

Впервые рядом с Улановой оказался почти ровесник — Рындин был старше ее всего на восемь лет. Свои близкие отношения они обнародовали в мае 1954 года, когда гастрольная судьба забросила Большой театр в Берлин. Юрий Жданов, не оставлявший своего увлечения живописью даже на гастролях, вспоминал: «Обычно рано утром я стучался в дверь номера Галины Сергеевны, она была уже готова, и мы отправлялись на прогулку. Я пристраивался где-нибудь с этюдником, Галина Сергеевна гуляла поблизости. Однажды, когда я постучал утром в дверь Улановой, оттуда ответил знакомый, немного скрипучий голос Рындёши: «Теперь, Юра, ты за Галиной Сергеевной не заходи, теперь с ней буду гулять я». Так произошло соединение этой пары.

Несколько дней я их не видел, а потом мы стали снова проводить вместе свободное время».

К тому времени Вадим Федорович занимал завидное положение. Выпускник Высших художественно-технических мастерских прошел через различные объединения, на которые революционная эпоха оказалась столь щедрой. К середине 1950-х годов мастер смог окончательно укротить свою тягу к конструктивизму и получил должность главного художника сразу двух театров — Большого и Вахтанговского. Рындин относился к театру как к волшебству, понятному только герою-кудеснику с романтической душой. Он дружил с оперным режиссером Борисом Покровским, плодотворно сотрудничал с Николаем Охлопковым, оформлял спектакли Художественного театра. По поводу его гениального решения сценографии «Оптимистической трагедии» в Камерном театре критик А. Михайлова писала: «Лаконизм, если он настоящий, это особая степень усиления, концентрации большого в малом, многого в единичном». Эти слова были созвучны творческому миру Улановой.

Трудно сказать, осенила ли «любовь улыбкою прощальной» закат этих двух самодостаточных личностей. Однако Вадим Федорович не счел грехом оставить жену с семнадцатилетней дочерью и переселился к Галине Сергеевне.

Театральный художник Борис Мессерер вспоминал: «Рындин согласился посмотреть мои работы, и я отправился с папкой на Котельническую набережную, где они жили на каком-то высоком этаже. Уланова мило разговаривала со мной несколько минут, потом вышел Вадим Федорович. Квартира их небольшая, по-моему, три комнаты, и одна из них служила мастерской, средоточием всей его художественной деятельности. Там стояли эскизы, выполненные маслом, и наброски,

рисованные на бумаге, — они понравились мне больше всего из-за тщательной прорисовки. По ним чувствовалось его прекрасное знание спектаклей».

Характеры у балерины и художника были абсолютно разными, а привычки слишком устоявшимися, чтобы их союз мог оказаться прочным. «Вадим Федорович — общительный, вокруг него много людей, а я — замкнутая, любящая уединение, — говорила Уланова. — Он меня порой ревновал, что приводило к досадным неприятностям. Ну, что лукавить, иногда это и приятно. Я говорила себе: «Тебе уже за сорок, а тебя еще ревнуют».

На зарубежных гастролях все были потрясены, услышав, как Рындин повышал голос на Галину Сергеевну. Он вообще отличался несдержанностью, но чтобы покрикивать на прима-балерину...

«Вот так и случилось — мы с ним расстались», — только и осталось вздохнуть Улановой. Она смирилась с мыслью, что семью никогда не создаст. Покорный обстоятельствам человек всегда фаталист, поэтому балерина сказала себе: «Раз я женщина не домашняя, то и личное счастье мне не предначертано судьбой». Все последующие связи были мимолетны, проходили по касательной, не задевали ее сердце.

После кончины Ивана Николаевича Берсенева Уланова и Завадский наладили отношения. Они больше никогда не жили вместе, но, не расторгая брак, поддерживали доверительную дружбу. Иногда, прихорошившись, как на первое свидание, Юрий Александрович приезжал в гости к супруге, чтобы поговорить, поплакаться, посоветоваться — мнение «дорогой Галюши» было для него законом. Он писал: «Любительская, неряшливая, небрежная, рассчитанная на эффект работа для нее неприемлема. Она — балерина, а не акробатка «под музыку» (хотя и чтит и восхищается нашими гимнастками и танцевальными

парами на льду). Она прежде всего актриса. Больше того — она великая актриса. И пустоту душевную, самодовлеющую, вне образа технику — не принимает! Вот почему и соотносим мы все, кто видел ее на сцене, не с балетом даже, а с самой поэзией, с Музыкой, с Моцартом, с Пушкиным».

Уланову раздражали в Завадском склонность к выпренным фразам и жестам, излишняя демонстрация поклонения ее персоне. До балерины доходили разговоры о «проступающем» влиянии режиссера, когда «она перестает танцевать и начинает играть». О его молитвенно вытянутых руках, когда он аплодировал балерине, ходили анекдоты. Галина Сергеевна вообще не терпела ничего чрезмерного, поэтому ей так не понравился Ниагарский водопад: да, впечатляет, но как-то всё преувеличено. Завадский, конечно, потише Ниагары, но в излишних чувствах тоже меры не знал.

«Ох, как хочу увидеть тебя, родная», — постоянно стонал в письмах Юрий Александрович. Рефреном звучали его призывы: «Дорогая! Почувствуй издалека мою нежную преданность, мое желание повидаться поскорей — не забывай... Когда же увижу?! Не хватает мне тебя...»

Галина Сергеевна умела молчать, слушать природу, таить свои впечатления и зовы сердца, а у Юрия Александровича — всё наружу, всё на публику. Она умилительно шептала: «Уточка с детками плывет...» А он ей что-то говорил про свои замыслы и планы. «Приехал ко мне в Барвиху. Вокруг такая красота. А он вдруг спрашивает меня, кто твой любимый писатель», — снисходительно качала головой Уланова.

Ее раздосадовала вышедшая в 1975 году книга Завадского «Учителя и ученики». В главе, посвященной балерине, оказались неточности и ошибки. Да и весь «влюбленный» тон автора, его желание «понять ее искусство изнутри», связав с ее «человеческим

обликом» и осмыслив при помощи «нашей многолетней дружбы», сердил. Впрочем, к «милому Юре» Галина Сергеевна привязалась прочно — без любви, но на всю жизнь.

Хвала Завадскому — он в слове, будто на картине, запечатлел важнейшие и только ему открытые черты характера Улановой:

«Самая обыкновенная, как все: вот она моет посуду или стоит в очереди на автобус и никогда не скажет: «Я — Уланова», или прибирает комнату, приводит в порядок книги, вещи, бесчисленные подарки, и уж если взялась за «черную» работу, доведет ее до конца — упорно, методично, тщательно... Даже... упрямо. Да, упряма ей не занимать, уж если что решила, будет добиваться, переупрямить ее невозможно. Только вот не о себе, а о других упряма, так как живет в душе ее неисчерпаемая, строгая доброта, душевная щедрость и бескорыстие. И независимость. И чувство справедливости, чувство долга, ответственности...

Мудрое дитя, девочка, растерянная перед грубостью, обывательщиной, лицемерием, ханжеством и хамством, — она таит в себе несломимый характер русской женщины — человеческого чуда. Вроде как и неприметна для тех, кто впервые с ней знакомится, — она неповторима и самобытна. И это ее неповторимое «я» сквозит, светится и излучает неповторимо волнующие отклики в людях.

Ей чуждо стремление эпатировать, чуждо дурно понятое соревнование, самореклама. Всегда требовательная к себе, она ничего себе не прощает в своем стремлении к предельной высоте. Ей можно подражать, но достичь ее невозможно».

Восьмого сентября 1972 года Завадский писал:

«Далекая... думаю о том, как много значит для меня твое существование в мире. — Я уже не говорю о значении твоего для меня лично, человечески,

дружески — и, вероятно, надо было б сформулировать — не «для меня в мире», а вообще твое существование в мире — для всех нас, тех, кто живет верой в Человека с большой буквы и в Искусство с большой буквы.

Тебе самой этого недооценить. И, вероятно, далеко не все понимают, что это за такое явление. Но раз ты есть, легче дышать, являются силы для борьбы, есть критерий Величия и простоты как нерасторжимого единства.

Это всё не высокопарные слова, а реальность. Так я чувствую, то, что я понимаю. А потому радуюсь и не сдаюсь, хотя, казалось бы, пора и «на покой»...

Родная моя — где, когда голосок твой услышу? Когда в глаза я загляну, рук твоих коснусь? Шлю тебе свою бесконечную, благодарную преданность».

Из письма от 11 августа 1973 года:

«Дорогая, дорогая Галюша!., каждый день мысленно — в воображении — общаюсь с тобой, вижу и слышу тебя, мой бесценный, парадоксальный ребенок, не утративший своей детскости, лишь оснастивший не ведомыми простым смертным путями и способами эту чистую свою кристальность юности — мудростью трезвой, подчас жесткой, даже беспощадной...

«Старая гвардия» сократилась вдвое и тоже устала, а следующее поколение — и молодежь особенно — отравлено легким, подчас дешевым успехом. Как же справиться со всем этим? А сдаваться не хочу — не могу! Что будет, как будет?

Зачем я тебе всё это пишу? Наверное, это значит, что в наших с тобой отношениях во мне вернулось огромное доверие к тебе. И произвольно я делюсь с тобой — именно с тобой — моей неутолимой тревогой. Может быть, говоря с тобой так, я чем-то облегчаю себя — как бы опираюсь на твое удивительное светлое мужество, на твое теплое целительство сердечное... Впрочем, может быть твоя душевная стойкость столь

могуча, что мои унынья только, возмутив, усилят ее. И не проникнут глубоко, а оттолкнутся, ударившись об эту стойкость — ослабнут...»

А вот фрагмент от 30 августа 1973 года:

«Галюша, дорогая, чудесная, получил твое письмецо — такое спокойное, доброе, ласковое — если б ты знала, как это чудесно, когда такое бывает. А то ведь вдруг «находит» на тебя, и не знаешь, как быть — молчать, говорить, выждать. Вскричать лучше всего, потому что ты, в конце концов, «отходишь» и снова становишься собой. Уходит нервное ожесточение, разбрасывание по мелочам... и возникает та ни с чем не сравнимая твоя доверчивая детскость, доброта и простота — когда не кажешься лишним, раздражающим, почти отчужденным...»

Двадцать пятого октября 1952 года Уланова подписала «Типовой договор о найме жилого помещения в доме местного Совета депутатов трудящихся, государственной, кооперативной и общественной организации» и получила ордер № 147 на «жилую площадь 55, 73 кв. метра в доме 1/15, кв. 316, Котельническая набережная, корпус Б».

Литературовед Лев Левицкий вспоминал, как, схватив «левака», отправился к Паустовскому в новую высотку и по дороге спросил шофера, знает ли он писателя, на что тот, «по внешности как будто вполне цивилизованный человек, только плечами пожал». Оказалось, он понятия не имел и о Твардовском. Из всех названных Левицким знаменитых обитателей высотного дома он слышал только об Улановой. И немудрено! К середине 1950-х годов популярность Галины Сергеевны дошла до такой степени, что даже футбольный обозреватель газеты «Советский спорт» подкреплял свое мнение цитатой из ее статьи: «Техника из диктатора, держащего балерину в вечном страхе

ошибиться в движении, превращается в помощника столь верного, что его никто не замечает: ни публика, ни сама балерина».

У всех без исключения обитателей новых квартир на Котельнической были громкие имена. По мнению товарища Сталина, они заслужили право на привилегии — иметь под боком почту, магазины и прочую инфраструктуру. А в придачу находиться под неусыпным оком «органов», тайно бдящих на технических этажах. Получился своеобразный «Ноев ковчег», где всякой творческой «твари» было даже больше, чем по паре.

1952 год оказался для Улановой урожайным на гастроли. С Юрием Ждановым она исколесила многие города Советского Союза. В Минском театре оперы и балета выступила в «Бахчисарайском фонтане» и в концертной программе. Некоторые номера тогда сняли на местной киностудии. А 6 ноября началось турне по Китаю, предыстория которого состоялась 14 февраля 1950 года, когда в Москве был подписан советско-китайский Договор о дружбе, союзе и взаимной помощи. Документ скрепили подписями министр иностранных дел А. Я. Вышинский и премьер Госсовета КНР Чжоу Эньлай. Вечером китайская делегация присутствовала в Большом театре на «Лебедином озере». После окончания балета Чжоу Эньлай, хорошо владевший русским языком, прошел за кулисы и напрямую пригласил артистов приехать в Китай. Исполнявший в тот вечер партию Зигфрида Юрий Кондратов весело сказал: «А что, девочки, поедем!» Все восторженно поддержали его. И действительно, вскоре поступило официальное приглашение.

Уланова вспоминала:

«На аэродроме нас встречала масса народа. Нас буквально засыпали цветами. А в

приветственных речах выражали уверенность, что наше пребывание будет приятно нам и послужит дальнейшему укреплению мира и дружбы между народами. Где бы мы потом ни были — в Пекине, Шанхае, Кантоне, Учане или маленькой деревушке, — народ везде встречал нас с восторгом и любовью. Не прошло и двух часов после прибытия в Пекин, как нам сказали, что нас может принять Мао Цзэдун.

Естественно, мы собрались и скоро шли, изумленные, по прекрасным залам императорского дворца. В одном из залов нас ожидали Мао Цзэдун, Чжоу Эньлай, вдова «отца нации» Сунь Ятсена и другие.

Мао Цзэдун приветливо поздоровался с каждым из нас, расспросил о наших планах, пожелал нам как можно ближе познакомиться с китайским народом и его культурой. 7 ноября состоялся прием по случаю годовщины Великой Октябрьской революции, а после него нам предложили осмотреть Пекин.

Мы посетили знаменитый храм Неба, осмотрели императорский дворец. Мы видели изделия из нефрита, вышивки, картины древних художников, глубокие по настроению, прелестные по сочетанию и яркости красок. Другие картины написаны тушью, и сколько в них задушевной лирики, мягкости. Они звучали, как музыка.

Просто невозможно рассказать о всех виденных чудесах, покоряющих и ум и сердце своей красотой, свидетельствующих о поразительной талантливости и работоспособности китайского народа.

Посетили живописный народный базар, причем вот что поразило нас: куда бы мы ни

шли, ни ехали, везде была слышна музыка — поют птицы на улице в клетках, подвешенных у входа в дом; каждый продавец прикрепляет над лотком какие-то колокольчики, и они звенят, переливаются в воздухе; дети играют в свистульки; играет уличный музыкант. И всё это сливается в какую-то симфонию.

В Китае очень любят пекинскую классическую оперу. Нам посчастливилось присутствовать на одном из спектаклей. Голоса артистов настолько выразительны, что, не зная языка, понимаешь, о чем идет речь. Сочетание крайней условности с предельным реализмом придает этому зрелищу совершенно особое своеобразие.

Мы присутствовали на одном из уроков в школе, где обучаются будущие артисты. Видели, как занимались дети, а затем увидели, как элегантный пожилой мужчина, старейший китайский артист Мэй Ланьфан перевоплотился на сцене в прелестную молодую женщину. Это вряд ли когда забудешь, до того это талантливо было сделано. Взгляд, движения рук, два-три шага — и создан изумительный по совершенству, предельно условный и понятный образ. Понятный, потому что прекрасный, потому что для людей и о людях. Конечно, это возможно только при огромном труде и таланте артиста, а также благодаря многовековым традициям национального театра.

Особенно мне запомнилось посещение тихого зеленого Ханьчжоу. Вообще природа Китая поражает своей красотой, и не нужно быть поэтом, чтобы прийти в восторг от этого чуда. Конечно, когда тебя все время везут и что-то показывают, то, естественно, видишь не

совсем то, что увидел бы сам, идя по земле. Впечатление от таких поездок не совсем верное, но, даже видя то, что тебе показывают, иногда замечаешь нечто такое, что хозяева и не хотели бы показывать.

Мы были в Китае целый месяц. Гастроли прошли успешно, и по окончании их мы вернулись в Москву».

В Пекине Уланова познакомилась с «дивным и своеобразным» искусством актрис Фан Жуйцюань и Фу Цюаньсян. Мэй Ланьфан подарил балерине свое кимоно, в котором изображал женщин; она приспособила его для своей Тао Хоа и незабываемо танцевала в нем вальс-бостон. «Тут, наверно, через костюм меня чуть-чуть задел гений Мэй Ланьфана», — с милой непосредственностью замечала Галина Сергеевна. А вот Лавровский говорил серьезно: «Она была очаровательной китайкой. Видя ее, можно было подумать, что она всю жизнь прожила в Китае, знает его женщин, их манеры. Уланова — это редчайшее явление в искусстве, это человек общечеловеческой значимости. В кульминационные моменты у нее не бывает ничего лишнего. Вы видите бесконечно искреннего человека, не заботящегося ни о чем, кроме одного, — правды. И эта правда жизни сквозит в каждом взгляде, в каждом движении. Ее сценические образы — нечто величественное и недостижимое».

Когда Уланова вновь гастролировала в Пекине осенью 1959 года, Мэй Ланьфан написал: «Танец умирающего лебедя... Танцует Галина Уланова... На сцене нет никаких декораций, но балерина словно принесла с собой в зал осеннюю прохладу тихого озера, свет холодной луны, в котором отражается тень одинокого лебедя. В ее жестах — безрадостные воспоминания об ушедшей весне, о любви принца,

страдание от невозможности ответить на это чувство. Позднее Уланова говорила: «В отдельных буквах алфавита нет никакого смысла, но сочетая их, можно создать бесконечное множество слов. Так и в балете. С помощью каждого жеста, каждого движения можно выразить тысячу мыслей». В этих словах — секрет искусства Улановой. И вспоминая их, я думаю о том, что артиста балета можно, очевидно, сравнить с поэтом. Китайский литератор Сунской эпохи Су Ши, восхваляя стихи большого поэта древности Лу Фу, писал: «Он так тонко подбирает каждое слово, что его стихи читаются легко и свободно, будто они написаны без всякого усилия». Когда видишь Уланову в танце, то может показаться, что она тоже танцует без всякого усилия. Но ведь каждый ее жест, поворот, движение — результат не только природного дарования, но и кропотливого труда».

В 1952 году Уланова снималась сразу в двух киноборниках режиссера Герберта Раппапорта, того самого, которого в 1936 году перетянул из Голливуда в Страну Советов Борис Шумяцкий, руководивший Главным управлением кинопромышленности Комитета по делам искусств. Верность коммунистическим принципам разобщила Герберта Морицевича с товарищем по кинематографическому цеху, знаменитым Георгом Пабстом, запечатлевшим, между прочим, Шаляпина в роли Дон Кихота. Сталин вполне оценил идеологические предпочтения Раппапорта и наградил его тремя премиями своего имени.

Немецкий режиссер, обосновавшийся на «Ленфильме», в течение двух лет работал над музыкальными кинокартинами: в 1952 году он выпустил, совместно с Александром Ивановским, «Концерт мастеров искусств», в 1953-м — «Мастера русского балета». Пленка увековечила Уланову в вальсе Шопена, в ролях Одетты и Марии. Советская пресса

активно освещала успешное продвижение картин на мировом кинорынке: в США, Финляндии, Швеции, Дании. После демонстрации «Мастеров русского балета» в Осло норвежская газета писала: «Уланова — совершенно исключительная танцовщица, какой не было с тех пор, как сошли со сцены русские балерины, выступавшие до Первой мировой войны». Фильм выдвигался на премию Каннского кинофестиваля.

По воспоминаниям Юрия Жданова, постановкой сокращенной версии «Бахчисарайского фонтана» руководил сам Ростислав Захаров, что «обеспечило отличную режиссуру и организацию съемок».

Майя Плисецкая, танцевавшая партию Заремы, хорошо запомнила, что сцену убийства Марии пришлось снимать 15 раз: «От удара моей руки у Галины Сергеевны уже был синяк, но она всё терпела и продолжала съемки. И так же, как всегда, передо мной была живая, бесконечно печальная и трогательная Мария. И хотя это абсолютно противоречило моим актерским, исполнительским задачам, мне всегда — и на сцене, и во время съемок бесчисленных дублей — было невероятно жаль убивать эту Марию: так верилось в подлинность улановской героини... Зная, как идеально подготовлена у нее любая партия, я всё равно испытывала такое чувство, что всё возникало у нее на сцене именно в данный момент. Глубоко обдуманная отделанность роли у другого могла бы превратиться в шаблон, а Улановой удавалось всегда быть предельно естественной, органичной и всегда новой».

Галина Сергеевна писала Завадскому подробные отчеты о работе над фильмами. Вот один из них, 1952 года:

«Кончились съемки «Фонтана», что, конечно, труднее, чем я предполагала, смена назначается на восемь часов, а на самом деле

снимаемся все десять. Вчера смотрела пробу, получилось не очень хорошо, мне очень напортил костюм, эта белая туника... совсем не прозрачная, и я просто толстая, грузный верх, хотя крупные планы лучше, очень жаль, что не удастся непосредственно после съемки сейчас же посмотреть, тогда же можно было бы что-то изменить. <...> На еду я набросилась и ела всё, что было на столе, а было всё рыбное, что я особенно люблю. Все меня провожали, ночь в Ленинграде необыкновенная, вымытый, величественный, спокойный, уверенный в себе город, да что говорить об этом. Сегодня не поехала на дачу (в Комарово. — *О. К.*), т. к. репетиция в школе «Лебединого», а завтра уже на фабрике освоение, во вторник начнутся съемки. Мне принес Михак (это наш знакомый врач) глюкозу в ампулах и велел пить для сил и тонуса, что ж, буду пить. <...>

Смешно, что на ложе в «Фонтане» лежала всё время кошка, которая вот-вот должна была родить, все за ней ухаживали, и, кажется, не будут еще ломать павильон, пока она не родит. Вообще, очень много занятного происходит во время этих съемок, и как это не похоже на искусство. Еще очень слаба техника, которая мешает, да и у кинодеятелей есть какой-то определенный шаблон, с которым трудно работать всерьез в нашем деле особенно, нужен обязательный глаз внешний и правильное слово, которое поможет переключиться не так формально, как это происходит сейчас, снимают-то не специалисты. Может быть, Раппапорт и хороший режиссер, но в сочетании с нашим искусством это всё примитивно и не правильно, всё как-то в шуточку по мелочам, а

можно было бы снять по-настоящему, как и на сцене, а то происходит какая-то похожесть на то настоящее, что может каждый человек».

Следующей работой в кино стали для Улановой съемки в фильме-балете «Ромео и Джульетта» режиссера Лео Арнштама, того самого, который после войны планировал снимать ее в художественной картине «Глинка». Галина Сергеевна понимала особенности кинематографического искусства:

«Тут, на съемках, мне было очень трудно. Всё время шли дубли, логическая мысль рвалась. В кино нужна совсем иная актерская техника, чем в театре, ее нужно специально осваивать. И, наверное, сниматься кинобалеты должны как-то иначе, ведь при всех возможностях кино, несмотря на его крупные планы, неосвязаемо. Кино близко драматическому театру, но это не театр. Тут должны искаться и находиться свои приемы, своя выразительность и свои методы работы над съемкой балетов. И результаты могут быть самые неожиданные. Может родиться совершенно новый жанр в нашем искусстве. У кино, помимо его массовости, есть еще множество преимуществ перед другими искусствами: в первую очередь возможность создать настоящее синтетическое произведение искусства».

Действительно, для киноверсии «Ромео и Джульетты» Лавровскому приходилось многое ставить заново, например сцену боя из первого акта. Оно и понятно: загнать театральный спектакль в прокрустово ложе кино значило пожертвовать художественной

мерой и нарушить заповеди искусства. Пленку обмануть невозможно, а вот пленка обманет кого угодно. Великая иллюзия требует жертв. Арнштам был убежден, что в жертву должно принести балет, приспособив его к музыкально-развлекательному киножанру, столь любимому народом и вождями.

Натурные съемки проходили под Ялтой, где на Чайной Горке построили декорации итальянского города. Леонид Лавровский вспоминал, как снималась легендарная сцена бега Джульетты: «Ширина сцены Большого театра — всего метров двадцать пять, а во время съемок, которые велись под открытым небом, Уланова должна была пробежать значительно большее расстояние — примерно 70–80 метров. Когда перед съемкой Уланова исполнила эту сцену в первый раз, я сказал, что получается не совсем ладно. Уланова пробежала еще раз — и опять получилось не то. Снова и снова повторяла она эту сцену — раз девять или десять; короче говоря, она пробежала в общей сложности около километра, и только тогда мы поняли причину неудачи. Оказалось, что Уланова бежала в гору, и встречный ветер слишком высоко вздымал юбку, обнажая колени. Это и придавало бегу некоторую неуклюжесть. Как только мы изменили направление, всё получилось хорошо... На репетиции присутствовала группа моряков. И каждый раз, когда Уланова выполняла сцену, они громко аплодировали ей. Однако вскоре моряки начали волноваться, и один из них совершенно серьезно сказал мне: «Смотрите, если вы ее угробите, вам не поздоровится». Но Уланова пробежала бы это расстояние и десять раз, лишь бы всё получилось, как надо».

Галина Сергеевна подробно описывала «милому Юре» (Завадскому) свое ялтинское житье летом 1953 года.

Девятнадцатого июля:

«Устроилась я хорошо, санаторий чистый, народу мало, в столовой прохладно, мух нет. Съёмки мои будут только в конце августа, т. к. они запаздывают из-за погоды, оказывается, шли дожди до моего приезда, и сейчас установилась хорошая погода. Я получаю огромное удовольствие от моря и солнца. Во-первых, совсем не жарко и лежать в утренние часы одно удовольствие, хотя на берегу уйма страшных туш; во-вторых, море — это вода, которая тебя как-то нежно ласкает и держит. Я много плаваю, хотя держусь за буйки для отдыха, а хочется плыть всё дальше и дальше. Питают хорошо, можно прибавить вес в неделю, ем много фруктов... В 7 часов уже уходим [на море] и до 9 часов, днем дома в саду в тени читаю, пишу, два дня как начала заниматься, это я проделываю у себя в комнате перед обедом, потом отдых и в четыре часа опять идем к морю, мне очень нравится лежать на берегу. Вечерами встречаюсь с товарищами, куда-нибудь ходим, гуляем; пока нет съёмок, я себе определила вот такой план моей жизни и довольна этим. Очевидно, танцы балкона будут снимать в Москве, а то тут это очень трудно на солнцепеке. Оказалось, что у меня получается хороший настоящий отдых, самое главное, что дышится легко и совсем не изнемогаешь от жары».

Двадцать четвертого июля:

«Я как-то тут отрешилась от всего и просто отдыхаю. Очень хорошо, что съёмок нет, у меня получился хороший отдых, все трудности предстоят с первого сентября на целых три месяца. Огромное удовольствие я получаю от купания, оказывается, я не была на море с 48 года, а тут и воздух совершенно другой, чем на Кавказе, мне не было еще ни разу жарко,

легко дышится, а вечерами просто прохладно, правда, очень много всюду народу и в воде и на суше.

Была на съемках, на горе выстроили Верону, целый город, правда после сильного ветра сносит памятники и башню, но впечатление древнего каменного города. Занятно смотреть, но сниматься, конечно, очень тяжело на солнцепеке, у меня будет, очевидно, один проход к Лоренцо и появление на балконе, обвитом плющом, это во время текста знакомства с персонажами. По вечерам смотрю кино, встречаюсь со своими, и время проходит очень быстро...

Вот мое житье и я довольна, стала совсем черная, такой себя давно не помню, заплываю далеко, там вода чудесная, но всегда настигает лодка, которая не разрешает дальше. Эти глупые женщины на пляже устраивают мои смотрины, даже тут раз выстроились все и начали мне аплодировать, когда выходила из воды, дают подписывать карточки, просто виды Ялты, и говорят, подпишите, пожалуйста, а то нам не поверят, что мы видели «живую Уланову». Я стараюсь не обращать внимание, но это становится назойливым.

Пока еще не очень хочется куда бы то ни было разъезжать, мне и тут хорошо, еще не надоело. Корень (исполнитель роли Меркуцио. — *О. К.*) очень устал от съемок, ему достается больше, чем кому бы то ни было, он еще в черном костюме, в парике, он просто изнемогает и страшно похудел. Радунский (исполнитель роли отца Джульетты. — *О. К.*) на своей машине приехал, да еще человек пять-шесть, все они живут в машине и катаются в разные места... Ну, всего хорошего. Привет.

Галя».

Пятого августа:

«Я всё же успела прибавить кило. Теперь 51. Стала черная и мясистая, а от плавания еще увеличились

плечи, и руки стали еще крепче. Не знаю, что из меня получится в Джульетте. У меня будет еще съемки три-четыре и под самый конец, когда они отделаются от народа. Значит, числа 21-го [или] 22-го я могу лететь, и думаю так и сделать, чтобы попасть сразу же в Ленинград к маме. Так что стоит ли тебе мотаться сюда, думаю, что нет, если бы я была до сентября, то имело бы, может быть, смысл, а так не стоит. В театре 26-го сбор труппы, и с первого сентября начнутся съемки, так что поехать в Ленинград после 28-го мне будет трудно, будут репетиции. А так тут жизнь идет довольно однообразно, купаюсь, греюсь на солнце, смотрю почти каждый вечер кино, конечно, на открытом воздухе, встречаюсь с нашими, бываю иногда на съемках в Вероне, она занятно выглядит среди настоящих санаторий, возвышаясь башнями и «медным всадником» — так прозвали ялтинские жители памятник на площади Вероны. Ну, желаю тебе ни о чем не думать, отдыхать, набираться сил, отпустить нервы и быть здоровым.

Галя».

Сцены с Улановой в основном снимались в павильоне «Мосфильма». Юрию Жданову, исполнявшему роль Ромео, не нравились декорации; он обвинял художника в «стремлении к примитивному реализму, вернее — натурализму»: «В результате самые возвышенные и поэтические дуэты пришлось исполнять в обстановке, не согласной с тонкой условностью искусства балета. Грубая лепнина, все эти статуи, подсвечники, жирандоли, занавески, кресла и т. д. только разрушали художественное впечатление. Когда позднее я рассказывал Чарли Чаплину, как нас снимали, он отказывался верить».

Ни для кого не было секретом, что экранизация балета затевалась ради фиксации Улановой в образе

Джульетты, поэтому ее сцены сняли целиком. 15 января 1955 года в московском Доме кино состоялась пышная премьера фильма. После просмотра грянула овация. Галина Сергеевна сидела, втянув голову в плечи, словно погружалась в кресло. В этом же году на Каннском кинофестивале фильм «Ромео и Джульетта» получил специальный приз «За кинематографическую интерпретацию балета и выдающееся мастерство Галины Улановой». Следом, в ноябрьском номере журнала «Дане мэгэзин» балетный критик Освальд Дункан опубликовал заметку о картине:

«Еще во время войны чарующие создания великой советской балерины Галины Улановой покорили западного зрителя. Мы видели ее небольшое выступление в советском фильме-попурри под названием «Большой концерт». Она ездила в Италию и Берлин на краткие гастроли, но никогда ее не видели в целой капитальной работе.

Наконец, американские кинозрители получат возможность увидеть лучшую из мифических танцовщиц в полном кинематографическом произведении, в роли, в которой она наиболее прославилась, — в роли Джульетты.

Фильм приобретен «Тоген Пикчерс» и демонстрировался под маркой «Сол Юрок». Он должен показываться в лучших кинотеатрах страны, начиная примерно с этого месяца...

Большинство натуральных съемок сделано в Крыму, так что достигнуто ощущение блеска и тепла итальянского ландшафта.

Есть слух, что Уланова и небольшая группа танцоров Большого театра посетят страну, присутствуя на премьере фильма. Произойдет это или нет, публика в любом случае в течение 90 минут может познакомиться с танцовщицей, которая завоевала поистине интернациональную славу».

Картина вышла в американский прокат в 1956 году. «Галина Уланова, почти легендарное украшение Большого театра, заставляет признать эту оценку справедливой», — был вердикт заокеанских критиков.

Улановой писали со всего света. В результате в январе 1957 года она ответила поклонникам открытым письмом:

«Всем друзьям Советского Союза, которые побывали на демонстрации наших советских фильмов с моим участием, приношу глубокую благодарность за добрые слова, сердечное спасибо тем товарищам, которые с таким вниманием все высказывания об этих фильмах, о моей работе [переплели] в красивый альбом. Этот подарок я храню как память о далеких и милых друзьях нашей родины и надеюсь, что скоро наступит тот день, когда мы сможем непосредственно встречаться друг с другом. Еще раз приношу свою благодарность за доброе внимание ко мне».

Советская пресса наперебой публиковала отзывы о кинокартине Лео Арнштама. Заключительное слово произнес Сергей Владимирский в статье «Рождение жанра», опубликованной в 1957 году в пятом номере журнала «Искусство кино»: «Очень хорошо, что в фильме «Ромео и Джульетта» запечатлено искусство Галины Улановой. Очень хорошо, что Уланова будет сниматься в фильме «Жизель» на «Мосфильме», но этого мало. Кинематограф может показать, как работает величайшая балерина нашего времени, как она совершенствует мастерство, добивается создания ярких реалистических образов. Такая картина была бы ценным вкладом в науку о балете. Разве не будет чудом, если Галина Уланова с экрана передаст свой

творческий опыт балеринам будущего, которые придут в балетное училище через 20–25 лет?»

Эти планы не осуществились.

Пятого марта 1953 года скончались Иосиф Сталин и Сергей Прокофьев. В Колонный зал Дома союзов, где проходило прощание с генералиссимусом, Галина Сергеевна попала в составе делегации Большого театра. Похороны композитора прошли скромно, незаметно. Улановой было «страшно», что «Сказ о каменном цветке» оказался его последним балетом:

«Можно представить, сколько великолепных произведений мог бы еще создать Прокофьев! За его ораториями, за последней симфонией — светлой, ясной, изящной — открывались такие широкие, такие прозрачные и необъятные горизонты! Негодуешь на бессилие человека, который еще не научился отвращать смерть. Но и за ее гранью будет жить Прокофьев, ибо всегда и везде будет жить его музыка».

Галина Сергеевна посещала практически все прокофьевские премьеры, а иногда слушала репетиции. История с «Каменным цветком» началась еще в 1951 году, когда Прокофьев, следуя подсказке Лавровского, сочинил балет на тему уральских сказов Павла Бажова.

Дирижер Самуил Самосуд назвал это произведение «простым и примитивным». Присутствовавшие на прослушивании в Большом театре сказали: «Интересная музыка, русская, но, конечно, сложновато», — и поставили клеймо «Формализм», отложив сценическое воплощение на потом. Дело не двигалось, а между тем роль Катерины Сергей Сергеевич писал специально для Улановой. Ему надо было упокоиться с миром, чтобы начали утверждать прямо противоположное.

«В театре полная перемена отношения к музыке: те, кто был врагами, перешли к друзьям, — писала Мира Прокофьева. — Трудность только в том, что Уланова и Лепешинская, которые танцуют Катерину, хотят танцевать партию хозяйки Медной горы, которая уже замечательно выходит у Плисецкой и в которую она уже «вцепилась зубами»... Взять у Плисецкой роль они не могут и поэтому просто говорят, что партия Катерины неинтересна. Лавровский хочет увлечь их последним адажио Катерины и Данилы, но до сих пор не решается показать им свои наметки во избежание разочарования с их стороны».

Незадолго до окончания работы над «Каменным цветком» Уланова отметила 25-летие сценической деятельности. Чествовали балерину 25 сентября — на ее первом спектакле в новом сезоне 1953/54 года. Поздравительные телеграммы слетались со всей страны: от первых профессиональных башкирских танцовщиков Гузель Сулеймановой и Фаузи Саттарова, от коллектива ГАТОБа имени Кирова, от руководства Концертного зала имени П. И. Чайковского...

Прима дореволюционной балетной труппы Большого театра Аделаида Джури горячо поздравила коллегу с «артистическим праздником» и поблагодарила за «большие художественные радости». Екатерина Гельцер прислала пожелание «сил, бодрости и здоровья в дальнейшей творческой работе». «Горячий поклонник» Улановой Рейнгольд Глиэр писал, что ее «талантливейшее исполнение партий Параши и Тао Хоа всегда доставляет огромную радость». Старейший балетмейстер Василий Тихомиров желал «продолжать блестяще создавать незабываемые образы хореографического искусства». Евгения Долинская выражала Галине Сергеевне «глубокую признательность за художественное наслаждение», которое она доставляла своим прекрасным искусством.

Дирижер Александр Гаук с женой Людмилой писал: «Замечательной, одухотворенной художнице, чудесной, проникновенной артистке шлём горячие поздравления и пожелания дальнейших творческих успехов».

Уланову приветствовали и люди неименитые, для которых созерцать ее на сцене было счастьем. «Позвольте поздравить Вас с началом нового сезона и пожелать всего хорошего. Для меня это один из наиболее радостных дней в году, так как появляется возможность видеть то, что, казалось бы, нельзя видеть, о чем можно только мечтать. Действительно, ведь принято считать, что идеальное — недостижимо, оно является тем пределом, к которому стремится всё действительное, всё реальное, приближаясь к нему в большей или меньшей степени. Но вот оказывается, что из этого общего правила есть исключение и как приятно иметь возможность убедиться в этом», — писала Н. Лазовская.

Пришла открытка от «искренних друзей»: «Вам нельзя не верить, ибо Вы — сама жизнь, сама правда, само счастье, и для нас нет большей радости, чем радость видеть Вас в любой Вашей роли, ибо в каждой роли Вы — совершенство. Мы преисполнены благодарности Вам и счастливы тем, что живем в одно время с Вами, самой великой, самой лучшей, самой прекрасной, единственной и неповторимой актрисой во всем мире».

Театральные режиссеры и педагоги Павел Гайдебуров и Надежда Скарская подвели итог поздравлениям:

«...судьба судила нам быть в числе Ваших зрителей на протяжении всех двадцати пяти лет Вашего творческого пути.

Искусство каждой эпохи имеет своих вдохновенных выразителей, и никто не может усомниться в том, что народное мнение справедливо находит в Вас лучшие

особенности советской балетной артистки: Ваш творческий образ входит в душевный мир зрителя, как живая частица солнца, согревающей советскую землю, как радость жизни, одушевленной творческой силой великого русского искусства.

За четверть века Вашей художественной деятельности Вы не знали поражений, не испытали неудач. Пройденный Вами путь входит неотъемлемым вкладом в культурное богатство советского народа, которое одушевляет всех нас для великой битвы за мир. Искусству в этой борьбе отводится Партией почетное и ответственное место: Вашему солнечному таланту открыты заманчивые, глубинные просторы. Позвольте же пожелать Вам счастливого пути «вперед и ввысь» по слову бессмертного Горького.

Искусство Ваше — глубокое и мудрое. Может ли оно не радовать и не вдохновлять всех, кто в мире ищет путей только в светлую высь и всегда только вперед?..

В Вашем творчестве Вы щедры к людям. Позвольте же пожелать Вам, чтобы и в Вашей личной жизни такое же щедрое и беззакатное счастье никогда Вас не покидало».

Четырнадцатого декабря вышел указ Президиума Верховного Совета СССР за подписью К. Е. Ворошилова о награждении народной артистки СССР Г. С. Улановой орденом Ленина, «отмечая ее заслуги в области советского хореографического искусства». К этой дате в 52-м номере киножурнала «Новости дня», который обязательно демонстрировался в кинотеатрах в начале каждого сеанса, шел сюжет о балерине. В том же году Галину Сергеевну избрали депутатом Московского городского совета. В течение двух лет она исполняла депутатские обязанности, имела все положенные льготы и писала на именных бланках, где были перечислены все ее звания.

Самое задушевное и трогательное поздравление было от Марии Федоровны. Она не могла приехать в Москву, поэтому прислала цветы с запиской, на которой вывела слабой рукой: «Всего хорошего! Успеха! Дорогая, родная, любимая Галюша! От мамы. Целую, целую».

Двадцать шестого декабря 1954 года Мария Федоровна скончалась. На похоронах Галина Сергеевна сжалась, замкнулась, отстранилась от речей и «надгробного рыдания». Она нервно курила в глубине кладбища. Когда все ушли, Вечеслова подвела ее к могиле...

В феврале 1954 года Лавровский завершил постановку «Сказа о каменном цветке». 3-го числа состоялся прогон балета. На обсуждении кто-то сказал, что произошел «поворот на 180 градусов». Выступавшие, конечно, отметили ряд недостатков. Рындин критиковал оформительскую работу Ирины Старженецкой. По свидетельству Миры Прокофьевой, дирижер Александр Мелик-Пашаев говорил только о музыке: «Сказал, прослушав балет, что разговоры о недостатках музыки... не имеют оснований, что балет надо выпускать, и пусть он будет данью театра памяти выдающегося композитора Прокофьева». Артисты не верили своим ушам, ведь они считали, что музыка Прокофьева «только мешает танцевать». Мира Александровна писала: «Они не понимают, что благодаря Сереже в балетном искусстве произносится новое слово. Это понимает Лавровский, который почти всё время один шел против всех и не дал пригласить для доделок другого композитора: «Прокофьев продолжает Чайковского. Кто этого не признает сегодня, признает завтра». Но даже Захаров и Кригер заявили о готовности спектакля к выпуску. Собственно, им, недоброжелателям Лавровского, очевидная неудача

балетмейстера была только на руку. Уланова этот маневр разгадала.

В том же году вышла книга Ростислава Захарова «Искусство балетмейстера», где автор, помимо прочего, установил иерархию «крупнейших балерин»: Лепешинская, Уланова, Семенова. Успех «Бахчисарайского фонтана» был приписан им своим методам работы с артистами. Прошелся он и по глашатаям улановского таланта Ю. Бродерсону и В. Голубову-Потапову.

Галина Сергеевна не могла забыть, как в Большом театре балетмейстер ставил ее во второй состав исполнителей своих премьер, как пытался сорвать защиту диссертации Голубова-Потапова, посвященной ее творчеству... Словом, балерина была оскорблена. К ней присоединились обиженные захаровским литературным опусом Вечеслова, Лавровский, Габович, Мессерер, Бурмейстер, Моисеев. Они подписались под размещенной в «Литературной газете» статьей «Поверхностно и нескромно», завершавшейся словами: «Мы не можем не выразить самого решительного протеста против появления книги Р. Захарова, ибо эта книга непродуманно и легкомысленно трактует творческие вопросы нашего искусства, путает и дезориентирует читателя».

Однако на этом «антизахаровская коалиция» не остановилась. В 1955 году третий номер журнала «Театр» опубликовал рецензию Михаила Габовича «Неудачная книга», а в мартовском выпуске журнала «Звезда» вышла статья «Против неправды о советском балете», в которой Уланова и Вечеслова развернули свое неподражаемое красноречие.

Начали они критический анализ «Искусства балетмейстера» пассажем, что в их среде «оказался человек, вообразивший, будто всё, что создано советским балетом, создано им одним»:

«На редкость последовательно и упорно он пробует доказать, что в Советском Союзе есть лишь один настоящий балетмейстер — Р. Захаров, остальные же являются просто танцмейстерами... Зачем нужна Захарову дискредитация людей, бок о бок с ним создававших наш балет?.. Затем, что вся книга написана с открыто саморекламной целью».

Подруги позволили себе в полном смысле шельмование профессора, создателя и заведующего кафедрой хореографии ГИТИСа, лауреата двух Сталинских премий. В заключение они писали:

«Меньше всего собирались мы здесь рассматривать творческую практику Захарова-балетмейстера, где в свое время имелись значительные достижения. Речь идет о Захарове-теоретике, о его путаной и безграмотной книге, набрасывающей тень на прекрасное искусство советского балета. Ведь о ней нельзя говорить иначе, как с чувством горечи и резким, решительным протестом...»

Увы, приходится констатировать: Уланова и Вечеслова делали свои «разоблачения» методом подтасовки, вырывая фразы из контекста, усекая цитаты, подгоняя мысли автора под желательные для себя выводы.

Впрочем, труды когорты «критиков» достигли цели — в 1956 году Ростислав Владимирович покинул пост балетмейстера Большого театра.

За Лавровского Уланова всегда стояла горой. «С ним меня связывают Ленинград, школа, первые выступления в его постановках, когда он, молодой балетмейстер, еще только начинал, пробовал отдельные номера,

которые шли у нас в филармонии. Тогда я участвовала в одной из частей Шестой симфонии Чайковского. Это была его первая вещь», — говорила балерина на вечере памяти Леонида Михайловича. Он отвечал Галине Сергеевне полной взаимностью.

Пятого февраля прошла генеральная репетиция «Сказа». Сразу после нее начались разговоры, что в балете недостает танцев. 10 февраля в еще одной генеральной была занята Уланова. На обсуждении опять выше всего поставили музыку, возможности которой Лавровский не смог использовать. И всё же заместитель директора Большого театра Н. С. Ханаев заключил, что спектакль готов к выпуску.

Через неделю состоялась премьера. Казалось, что протрубили общий сбор: в зале были Кабалевские, Хачатуряны, Хренниковы, Геннадий Рождественский с матерью, музыковед С. И. Шлифштейн, многие известные актеры, музыканты, художники. Утром вдова композитора отправила Улановой письмо и цветы.

Несмотря на то, что первый спектакль «Сказа» проходил в «теплой атмосфере» и с «большим, всё нарастающим успехом», постановку Лавровского признали неудачной и после семнадцатого представления сняли с репертуара.

Свидетельница премьеры Людмила Вейден отметила в своих записках:

«Я ждала, что будет хороший балет с интересными в хореографическом и драматическом отношениях заглавными партиями Катерины и Данилы. Получилось не то, что ожидалось. Вчера я пережила большое огорчение за весь спектакль, за партию Катерины и Данилы.

Роль Катерины Уланова играет прекрасно и выразительно, очень изящно и благородно танцует в русском стиле. В первом действии Уланова поэтично

рисует образ милой русской девушки. Всё это исполнено чудесно. В других картинах нужно было дать этой партии сольные классические танцы и адажио с Данилой, но балетмейстер поскупился на партии Катерины и Данилы. Музыкальные темы Катерины мелодичны и приятны, Уланова поразительно передает эту музыку.

Постановка красочна, с большим количеством сказочных эффектов... Очень понравилась картина четвертого действия, когда Катерина оживляет окаменевшего Данилушку. Может быть, мне показалось, но я видела в глазах Катерины слезы...»

Уланова не любила разговоров об этом спектакле и отзывалась о своей работе очень лаконично:

«В «Сказе о каменном цветке» Лавровского я станцевала Катерину. Но спектакль быстро сошел с афиши из-за неудачного оформления. А теперь мои ученицы танцуют в «Каменном цветке» Григоровича. Репетирую с Катей Максимовой, Людой Семенякой, и мне всегда чудится, как бы я сама это делала, мне вот это близко...»

Само слово «Сказ», открывавшее название постановки, диссонировало с эстетикой танцевального искусства. Улановой, Ермолаеву, Преображенскому только и оставалось подтрунивать над исполняемыми ролями, исподтишка шаржировать образы, испытывая неловкость за их художественную несостоятельность. Львов-Анохин вспоминал, как Катерина «старательно обтесывала куски малахита и деловито торговала своими изделиями на ярмарке, в эпизоде в лесу у нее вдруг появлялась несвойственная образу ребячливость...». Публика посмеивалась при виде «трепещущей» Улановой, замахивающейся топором на

Северьяна — Ермолаева, а тот, волей балетмейстера, показывал в зал кукиш. «Первый дуэт Катерины и Данилы казался приземленным, мотивы национального русского танца были представлены в довольно трафаретных образцах, не получили настоящего поэтического осмысления. Всё это привело к тому, что работа над ролью оставила у Улановой чувство неудовлетворенности, она сознавала, что замысел не получил нужного воплощения», — писал Львов-Анохин.

Гениальный дар Галины Сергеевны не смог выручить погружавшийся на театральное дно балет — Лавровский не бросил ей для этого никакого спасательного круга. Он услышал сказ Бажова, но не познал музыку Прокофьева.

Уходил в прошлое сталинский амфир, оставив по себе память в послевоенной архитектуре, на живописных полотнах, в кинематографе и балете. Уходил мучительно, изо всех сил цепляясь за великие таланты своих вольных или невольных проповедников.

Провал «Сказа о каменном цветке» Уланова переживала мучительно. Ведь раньше, если постановка в целом не получала одобрения критики, воплощенный балериной образ всегда стоял особняком и признавался личной победой артистки. Она привыкла писать историю хореографического искусства, а не фигурировать в комментариях.

Галину Сергеевну волновал ее узкий репертуар и вызывал досаду гул пересудов о ее якобы слабой технике. Она желала завершить карьеру под фанфары, а не под сурдинку, поэтому неоднократно инициировала идеи новых постановок. Творческая поросль была не прочь продвинуться с помощью имени первой танцовщицы страны и в 1950-х годах в расчете на ее гений создала сразу несколько балетных произведений. Уланова проявляла к ним интерес,

принимала участие в подготовке и даже репетициях, но на последнем этапе отказывалась танцевать. Видимо, в опусах молодых авторов ее отвращало отсутствие возможностей «играть со временем», раскрывать в себе и своем искусстве новые порывы и черты. Современность вне собственной творческой темы артистку не интересовала. Она отстаивала свою точку зрения:

«Всё то, что я искала и нашла в партиях Лебеди и Жизели, Марии, Джульетты и Тао Хоа, — лиризм, целомудрие, мужество, вера в человека, в его разум и волю, — разве не эти черты определяют душевный облик нашего современника?

Что ж, я не думаю, чтобы эта истина, известная всякому художнику, остановила его. Если он художник — композитор, либреттист, артист балета, — он всеми силами души, всеми выразительными средствами, имеющимися в его распоряжении, будет всю свою жизнь стремиться к созданию новых балетов. Это трудно, конечно. Но тем благодарнее и благороднее задача!»

Характерный разговор привел автор сценария балета «Накануне» Александр Белинский:

«Галина Сергеевна была очень увлечена образом Елены Стаховой...

— Не делай ты сцену бала, хотя она и существует у Тургенева. Я мечтаю станцевать хоть один «безбальный» балет. Хватит пикника. Без него и правда не обойтись. Как я понимаю, Тургенев терпеть не мог оперу «Травиата». Я при всем уважении к русскому классическому эту оперу очень люблю. Попроси Шварца взять цитату из Верди и в контраст с трагической смертью

Инсарова тут же в Венеции, в гондоле, на улице — тарантелла. Хочу станцевать тарантеллу на каблуках!.. А Инсаров умирает под Верди. Наверно, это бред, что я говорю, но так слышится...»

Уланова в балете была *другая*, поэтому роли, создаваемые «на нее», не могли не быть *другими*. Она не домысливала образ, предложенный постановщиком и композитором; нет, балерина целиком растворялась в рисунке образа, а затем извлекала из него мысль. Самым интересным моментом работы ей представлялось «нащупывание тех или иных черт будущего образа, поиски нужных, единственно правильных поступков». И если балетмейстер во время репетиции не мог объяснить смысл предложенного движения, она прекращала сотрудничество. «Я не сделаю даже самое красивое движение, если не знаю, зачем оно, почему возникает», — объясняла Галина Сергеевна.

Как-то раз маленькая Галя с папой собрались на утиную охоту. Сергей Николаевич зачем-то взял с собой ее игрушку утку из папье-маше. Когда они приехали на озеро, девочка поняла, что ее утка будет подсадной. С тех пор она уже никогда не ездила на охоту и решила для себя, что ни при каких обстоятельствах не станет подсадной уткой.

Уланова очень щепетильно относилась к предлагаемым ролям. О некоторых мечтала. В 1956 году в Большом театре Касьян Голейзовский готовил для нее балет Моцарта «Маленькие безделушки» («Проделки амура»). Но не сложилось. Начинаящий Юрий Григорович обсуждал с ней проект постановки на музыку «Симфонических танцев» Рахманинова. И эта задумка оказалась в «корзине». Уланова присматривалась к поэме Леси Украинки «Лесная песня» и хотела воплотить образ Мавки. Спектакль опоздал родиться — Уланова уже покинула сцену.

Второго февраля 1956 года газета «Советская культура» оповестила читателей, что театр имени Станиславского и Немировича-Данченко готовит спектакль на музыку Николая Пейко «Орлеанская дева» в постановке Владимира Бурмейстера и Галины Улановой. В основу либретто Бориса Плетнева легли романтическая трагедия Шиллера и книга Марка Твена.

Главную мужскую роль рыцаря Лионеля доверили Марису Лиепе. Все были невероятно заинтригованы. Уланова — божественная Жанна! Наконец-то ее зрелый трагедийный дар найдет достойное применение. Сама Галина Сергеевна писала, что этот образ привлекал ее давно:

«Черты героини французского народа — ее патриотизм, ее любовь, ее славная и трагическая судьба — открывают широкий горизонт творчеству балерины. В Жанне я вижу много черт, которые способны вызвать живой отклик в сегодняшнем зрительном зале.

Жанна д'Арк кажется мне именно такой героиней, которая через века и государственные пограничные рубежи протягивает нам руку простой девушки из народа — руку человека, беззаветно преданного своей отчизне, человека чистого и большого сердца, открытого для героизма, любви и добра...

После «Мака» мне всё больше хочется пробовать свои силы в других народно-героических ролях. Такие образы, как Жанна д'Арк или наша бессмертная Зоя [Космодемьянская], манят меня неудержимо, как и множество образов классической литературы и нашей живой действительности».

Эти слова предназначались больше для партийных и комсомольских органов печати. А на самом деле балериной двигали другие намерения. Ее Жанна должна была пережить запретную страсть к вражескому рыцарю, преодолеть это адское искушение, самопожертвованием искупить свою трагическую ошибку, раскаяться в предательском чувстве. Уланова настаивала на богоизбранности своей героини, ее одержимости, вере в себя, в свою судьбу. Образ Орлеанской девы представлялся ей очень сложным и, по сути, исповедальным. В нем она явно хотела выложиться до конца. Была еще одна тема, мимо которой балерина не могла пройти: на 8 мая пришлась не только окончательно одержанная Жанной д'Арк победа под Орлеаном, но и подписание Акта о безоговорочной капитуляции фашистской Германии.

Однако притупить идеологический нюх органов, контролирующую культуру, было не так-то просто. Посмотрев рабочий вариант первого акта, ревизоры сразу почуяли «мистический» подвох и «религиозный дурман». Бурмейстер вынужденно согласился на пересмотр всей концепции постановки. Более того, балет, называвшийся «Орлеанская дева», переименовали в «Жанну д'Арк» и приурочили к сорокалетию Октябрьской революции.

Безгрешная, плакатная героиня перестала интересовать Галину Сергеевну, и она отказалась от роли. Премьеру неоднократно переносили и, наконец, дали 29 декабря 1957 года. Многие были расстроены, не найдя в афише имени Улановой. Ходили слухи, будто боятся «зажать» молодежь. Публика задавалась вопросом, почему, несмотря на все почести и звания, великой балерине не дают работать в полную силу, ведь невозможно было оспорить факт, что у нее нет новых ролей.

«Мы не получили такую Жанну, какую могла дать Уланова, — писала в дневнике Л. К. Вейден. — У нее героичность была бы мягкая, у нее нежность и женственность удивительно сочетаются с героичностью. И это правильно, любая героическая женщина всё же женщина, а не мальчишка. У Бовт (исполнительницы партии Жанны. — О. К.) мальчишеский героизм. В общем, балет «Жанна д'Арк» будет иметь успех. Но это не то, что ждала я... героини поэтичной, шиллеровской, улановской, то есть заманчивой и интересной. Я ждала раскрытия философских и психологических мотивов произведения Шиллера. В балете взяты основные внешние исторические черты, написанные энергичной хореографической формой. А мне хотелось услышать в балете тот голос, который внушил Жанне идти на подвиг, услышать монолог Жанны — «Простите вы, поля, холмы родные...»^[29]. И у Улановой мы бы это услышали... Балет пренебрегает внутренним миром героини... Музыка балета понравилась, постановка тоже... Если бы партию Жанны, даже без изменений, станцевала Уланова, она бы вложила в этот балет живую душу, которой сейчас в нем нет. А если бы сама партия предполагала шиллеровские поэтические и психологические черты, то в исполнении Улановой это был бы шедевр балетного искусства. Но что поделаешь, УлаЦовой не дают работать ни в Большом, ни в маленьком театре».

Художником на «Жанне д'Арк» был Вадим Рындин. На премьере он присутствовал вместе с Галиной Сергеевной. Юрий Жданов вспоминал, что еще на генеральной репетиции поднимался вопрос о переносе постановки в Большой театр, ведь эта тема многих тогда увлекла «в надежде на Уланову». Последнее слово было за ней, однако балерина отмалчивалась.

Музыку Николая Пейко Уланова приняла безоговорочно, чего не скажешь о материале, предложенном для упомянутой выше постановки на сюжет романа Тургенева «Накануне». Она писала:

«С тех пор, как в советский балет пришли большие темы, а идеи гуманизма по-новому осветили возможности хореографического искусства, мы стали чаще обращаться к русской классической литературе. «Накануне» кажется мне удачным выбором Большого театра. Думается, что в этом балете танец сможет передать и любовь, и героический порыв Елены, и ее разрыв с обществом добропорядочных пошляков, и уход с избранником сердца — болгарским революционером — в новый для героини мир борьбы».

Уланова много лет мечтала о «Накануне» — ее завораживала тургеневская «славянская меланхолия». Но и этот проект не состоялся.

История с балетом «по Тургеневу» выглядит путано. Воспоминания композитора, либреттиста и балерины не состыковываются.

Исаак Шварц, в 1954 году сочинивший первое крупное произведение — Симфонию фа минор, буквально сразу же получил заказ от Большого театра на создание «Накануне», но почему-то решил на этот сюжет написать оперу и попросил молодого поэта Роальда Мандельштама подготовить либретто. Автором же балетного сценария явился Александр Белинский, которому и принадлежал замысел постановки «специально для Улановой».

Работу Шварц начал с поэтической «Сцены у часовни». Как вспоминал Белинский, законченный

фрагмент прослушала Галина Сергеевна, осталась довольна и дала согласие на участие в постановке. После этого приступили к обсуждению кандидатуры балетмейстера и остановились на ленинградце Владимире Варковицком. Однако сама Уланова откровенно говорила, что музыка Шварца ей «не совсем понравилась». Видимо, свое мнение она не донесла до авторов балета, поэтому их просто сразило решение руководства Большого театра отказаться от постановки, а композитора чуть ли не через суд обязали вернуть выплаченные деньги.

Позднее выяснилось, что «тургеневский» балет для Улановой писал еще и страстный балетоман, полковник Дмитрий Черкасский, в 1953 году окончивший ради своего увлечения Ленинградскую консерваторию. Вере Красовской хватило одного предложения, чтобы охарактеризовать новоиспеченного композитора: «Судьба не подарила нам в его лице второго Римского-Корсакова». Заодно она напророчила будущее Шварцу: «Музыку к «Накануне» можно написать разве что для кинофильма» (действительно, Исаака Иосифовича прославили многочисленные экранные мелодии).

По всей вероятности, Уланову не устроило, что постановка затевалась в духе драматического балета. Роман Тургенева не был интерпретирован хореографически, а читался пластически. Авторы вновь «разыгрывали» прошлое балерины, она же стремилась забежать вперед и не иллюстрировать сюжет «Накануне», «танцуя русскую под аккомпанемент гитары Шубина», а «овеять» его современными тенденциями балетного искусства. В газете «Советская культура» вышла статья Кригер «Когда же балерина затанцует?». Уланова говорила, что «вполне понятным и закономерным явились поиски новых средств и возможностей хореографии, стремление вернуть танцу его главенствующее значение в балете, утверждение

реалистической условности как одной из обязательных, характернейших особенностей хореографического искусства». В предложенной же постановке «Накануне» она не обнаружила «новейших современных выразительных средств», поэтому предпочла закрыть эту тему.

Шестнадцатого декабря 1956 года в лектории Политехнического музея состоялся вечер, посвященный Улановой. На нем Леонид Лавровский сказал, что Галина Сергеевна будет танцевать в балете «Отелло». Видимо, после того как Чабукиани перенес в Большой театр для Плисецкой «Лауренсию», «свою» постановку от него захотелось иметь и Галине Сергеевне, а партия Офелии была ее по определению. Увы, не сложилось.

Между прочим, в зале лектория собрались не только друзья и поклонники балерины, но и ее недоброжелатели. Они припомнили статью Тальникова, где автор отдал предпочтение Семеновой, а Уланову обвинил в декадентстве и импрессионизме. Присутствующему Борису Львову-Анохину задали вопрос:

— Вы балетный критик или критик Улановой? Почему у других балерин нет критиков?

— Критиком я стал благодаря Улановой, а почему у других нет критиков — я не знаю.

Треволнения и перипетии, связанные с проектами новых балетных постановок, подтолкнули Галину Сергеевну к единственно правильному решению — не выходить за рамки освоенного репертуара, принесшего ей признание и славу. Она не хотела рисковать своей репутацией: «И дело не в том, что сама «гречневая каша», сама себя хвалю. Просто так было надо». Лавровский ее понял и поддержал.

В течение почти трех лет балерина не танцевала партию Марии. Наконец, 12 марта 1955 года Большой

театр дал «Бахчисарайский фонтан». «Уланова идет вперед и открывает новые сокровища своего таланта», — единодушно заключили зрители. После первого акта и в конце спектакля было много вызовов. Галина Сергеевна выходила вместе с партнерами. После третьего акта публика долго не успокаивалась, и на последний поклон Уланова вышла одна. И тут разразился просто шквал аплодисментов, криков, восклицаний.

В том же году Лавровский возобновил для Улановой «Жизель». Представление состоялось 6 февраля. Она приоткрывала свой замысел:

«Во втором акте Жизель сначала не подходит к Альберту, исчезает, как только он хочет прикоснуться к ней. Я строю эти куски так, что Жизель не хочет приблизиться к Альберту, потому что боится сделать ему больно, ранить его сердце слишком живым напоминанием о прошлом, усилить его муки раскаяния. Жизель видит, что он думает о ней, тоскует, и вот она появляется, словно откликаясь на его зов. Она хочет, чтобы он знал, что она всегда с ним, всегда будет ему сопутствовать, любить его.

А когда Альберту грозит опасность, Жизель спешит к нему на помощь, заслоняет его от виллис. Она с ним настолько и так, как нужно ему. Ему, а не ей. О себе она не думает. Я не могу этого объяснить... Это только женщина может понять».

Критики отмечали, что Уланова внесла в свою старую роль новые оттенки. В ее интерпретации появилась «трагическая нота гнева, протеста против несправедливости судьбы», каждому движению

Жизели-виллисы балерина придала «характер невесомости, бесплотности, прозрачности».

Таким образом, в репертуар балерины входили пять спектаклей: «Ромео и Джульетта», «Бахчисарайский фонтан», «Жизель», «Золушка», второй акт «Лебединого озера».

В 1957 году Лавровский возобновил для нее «Красный цветок» (слово «мак» убрали из названия, узнав в Китае, что это символ публичных заведений).

31 октября и 2 ноября 1958 года после длительного перерыва на сцене филиала Большого театра был показан спектакль «Шопениана», восстановленный балетмейстером-репетитором Ленинградского Малого оперного театра Екатериной Гей-денрейх. В спектакле, помимо Улановой, участвовали молодые артисты Николай Фадеечев, Марина Кондратьева и Нина Тимофеева.

Такой «послужной список» плюс концертные номера позволили Улановой покорить мир.

Турне

В начале мая 1954 года ведущие артисты балетных трупп Большого и Кировского театров вылетели во Францию. Это были обменные гастроли — в Москве и Ленинграде только что закончились выступления прославленного драматического театра «Комеди Франсез». Улановой предстояло танцевать третий акт «Ромео и Джульетты», вальс из «Шопенианы», «Умиряющего лебедя» и третий акт из «Бахчисарайского фонтана».

Несмотря на то, что в Париж самолет прилетел под утро, его встречала большая толпа. Прямо на аэродроме произносили речи директор Гранд-опера, представители общества «Франция — СССР», артисты

парижских театров. Интерес к советскому балету был огромен: люди ночами стояли в очереди к театральным кассам, из Италии, Англии, Голландии и даже из-за океана поступали заявки на билеты.

Об этой поездке Уланова подробно рассказала в очерке «Париж — Берлин», опубликованном в девятом номере журнала «Новый мир» за 1954 год:

«В старомодной и уютной гостинице «Коммодор» мне отвели две прелестные комнаты, похожие на бонбоньерку из розового стеганого атласа, украшенные белой мебелью. И хотя мои склонности весьма отличны от такого мягкого, игрушечного комфорта, здесь очень приятно: по утрам из окна я любовалась легкой, высоко вознесенной и потому словно парящей в синеве, словно из света и воздуха рожденной церковью Сакракёр^[30]. Казалось, что рядом со мной, как по волшебству, оживают, дышат, смеются, страдают, надеются и разочаровываются герои Золя, Флобера, Мопассана и Бальзака. <...>

Мы начали репетировать в том славном зале [Грандопера], где некогда, может быть, занимались все лучшие балерины и танцовщики мира — от Вестриса и Аллар до Павловой, Карсавиной и Мордкина во время их наездов из России во Францию».

Ежедневные занятия шли полным ходом. Газеты помещали материалы о предстоящих гастролях. Уже начались оркестровые репетиции и монтаж декораций. Приближалось 8 мая — дата первого концерта. Однако он был отложен на два дня из-за траура по французам, погибшим во время взятия вьетнамской армией

крепости Дьенбьенфу. Но и 10-го числа выступления не состоялись.

Поскольку основная работа была сделана, у артистов неожиданно освободилось время для осмотра Парижа. Уланова любовалась Елисейскими Полями, кущами Булонского леса, парком Версаля, видом на город с холмов Монмартра. Писатель Луи Арагон и его жена Эльза Триоле показали ей главный рынок Парижа. В театре «Этуаль» она смотрела бразильский балет. В Лувре и Музее новой французской живописи Рындин был ее гидом.

В день, когда, наконец, было объявлено первое выступление советского балета, Галина Сергеевна получила письмо от участницы движения Сопротивления, члена Компартии Франции, великой русской певицы Марии Алексеевны Лениной-д'Альгейм, которую называли «Шаяпин в юбке»:

«Дорогой товарищ Уланова,

Я посылаю Вам мое радостное «добро пожаловать» и обнимаю!

Я уверена, что Ваше сердце бьется в унисон со всеми нашими республиканцами, которые в эти дни защищают Францию и ее демократические устои против нетерпимого и наглого фашизма. Объединимся в великолепном порыве товарищей и всех трудящихся на защиту свободы.

Для меня будет невозможно пойти аплодировать Вам этим вечером, но я не сомневаюсь в большом успехе, который у Вас будет. Я слишком взволнована всем, через что мы прошли за эти почти 15 дней, и, в конце концов, я слишком стара и почти слепа, поэтому выходить по вечерам для меня почти невозможно.

Примите мой братский привет, моя дорогая подруга»^[31].

В другом письме Оленина-д'Альгейм отметила важнейшее качество Улановой — ее нестяжательное отношение к искусству:

«Дорогая подруга, не позволяйте вовлечь себя ни в какую затею, не пропустив ее серьезно через самую строгую и самую глубокую Вашу критику. Я пишу Вам всё это очень просто, поскольку знаю, что Вы можете принять все мои советы как своего рода завещание старой подруги, которой 88 лет, которая в партии уже десять лет и которая знает, что у нее есть повод бороться против денег и коммерции, этих двух ядов, принятых в свете. Если их не устранить скоро, они приведут человечество к вынужденной борьбе против тотального вырождения и деградации в животное состояние, в котором уже находятся те, кто получил в наследство единственную способность обогащаться с помощью коммерции, ставшей их единственной целью.

Простите за то, что пишу столь длинно... Я Вас люблю чрезвычайно такой, какая Вы есть...»

Все настроились на концерт. Однако неожиданно поступило сообщение, что гастроли откладываются «на неопределенный срок», так как группа французских солдат — ветеранов Вьетнама пригрозила уничтожить русских артистов, симпатизирующих вьетнамскому народу. Уланова вспоминала:

«Мы постарались отнестись к этому философски и вполне спокойно, сразу же поняв непричастность французов к этой бестактной выходке французского правительства Ланьеля. Если оно хотело таким путем отыгаться за поражение у Дьенбьенфу, излив свое раздражение на воздушные пачки и розовые пуанты советских балерин, то, ей-богу, вряд ли это был достойный и действенный способ восстановления «чести нации». Если оно

надеялось переключить возмущение французов против «грязной войны» на возмущение русским балетом, то это ему явно не удалось. Запрещение гастролей было обнародовано, но игра премьеры — проиграна».

Действительно, над словами премьер-министра Ланьеля «правительство очень сожалеет о запрещении гастролей русского балета» потешался весь Париж. Жан Поль Сартр написал: «Отныне всякий раз, когда мы услышим название Дьенбьенфу, неведомый голос будет произносить у каждого уха: Уланова. Но, господин Ланьель, Вы потерпели неудачу. Когда мы будем думать о Дьенбьенфу, в нашей памяти будет вставать не светлое лицо Улановой, а Ваше лицо... И Вы не помешаете нам от имени сотен тысяч французов пожелать артистам советского балета счастливого пути и скорого возвращения во Францию. Ибо в будущем году, г-н Ланьель, Уланова будет танцевать, но Вы уже не будете премьер-министром». В отношении главы правительства пророчество Сартра сбылось значительно раньше, а вот Уланова во Францию приехала только через четыре года.

Взбудораженные парижане буквально осаждали гостиницу «Коммодор». Советских гостей приветствовали делегации рабочих, интеллигенции, учащихся, членов общества «Франция — СССР». Улановой поднесли отлично изданную специально к ее гастролям книгу «Ballets Sovietiques» — перевод ее статьи «Школа балерины».

Наблюдавший за репетициями Серж Лифарь восхищался улановским талантом, что не помешало ему в сентябрьском номере газеты «Toute la Danse» напечатать полемическую статью о книге балерины, построив ее в виде «воображаемого диалога»,

рассматривающего принципы советской и западной хореографии.

«Для того чтобы этот диалог имел более живую и реальную форму, я выбрал жанр дискуссии, включив в нее мои впечатления о Вашей книге «Советский балет», вышедшей в этот момент, — писал Лифарь. — Я вложил в Ваши уста Ваши собственные слова, Ваши размышления, Ваши мысли — без единого искажения. Мои ответы были добавлены не для критики Вашего артистического кредо, а для развития нашего искусства. Я подчеркнул, что Ваша книга не содержала ни одного упоминания о наследии Новерра или Дягилева, ни одного великого русского творца (Фокина, к примеру), как если бы они никогда не существовали — они, которые меж тем были источником расцвета балета в двадцатом столетии. Для этого диалога я переодел вас в невинную вуаль Истины, а себя растворил в иронических фразах, таких, как: «А кто это Станиславский, конечно, хореограф?» или же «Этот знаменитый Качалов, несомненно, танцор?..» Вы защищаете драматический реализм балета, я ему противостою...»

Пикантность этого «диалога» заключалась в том, что Лифарь призывал Уланову согласиться с ним, как он согласился с ее критикой книги Захарова «Искусство балетмейстера».

Наступил день отъезда из Парижа. Желание принять гастрولي советских артистов выразили импресарио Англии, Голландии, Дании, Греции, Египта, но руководство СССР предпочло отправить их в ГДР. 16 мая труппа через Прагу вылетела в Берлин. Там их встречали с оркестром и цветами.

Немцы предоставили артистам право выбора любого театрального помещения. Уланова писала:

«Объехав множество отличных зданий, мы остановились на Фридрихштадтпаласте: здесь была хорошая сцена, удобные уборные и три тысячи мест в зрительном зале. Последнее имело немаловажное значение, так как огромное число желающих попасть на наши спектакли диктовало необходимость выбора наиболее вместительной аудитории: правительственная комиссия, распределявшая билеты, к моменту нашего приезда получила три миллиона заявок; их количество продолжало всё время возрастать, и понятно, как было важно иметь достаточно большой зал».

На выступлениях советских танцовщиков присутствовали все руководители ГДР, множество иностранцев, специально приехавших из Парижа, прима-балерина Гранд-опера Д'Арсонваль, руководитель танцевальной группы парижского театра «Елисейские Поля» господин Рубин, известный голландский меценат господин Керкибю, журналисты из Англии, Дании, США, Франции, зрители из Западной Германии, Бельгии, Италии и других стран. После триумфального успеха первого концерта на сцену вынесли огромную корзину алых роз, перевитую лентой в цвет французского флага. Гастроли прошли очень успешно.

В свободное время Уланова слушала оперные спектакли в «Комической опере», была на экскурсиях во дворце Фридриха II Сан-Суси, в Трептов-парке.

В июне артисты поездом вернулись в Москву.

Уланова с легкостью приняла хрущевскую «оттепель», уловила ее звонкий ритм, молодым и легким шагом вошла в новую эпоху. Эта эпоха

сотворила из балерины икону. Судя по всему, Галину Сергеевну эта рискованная роль не отпугивала, но и не вдохновляла. Она просто продолжала работать.

Сразу после смерти Сталина сцену покинули Семенова и Вечеслова. Их сценическая жизнь и творческая тема были исчерпаны. Уланову тоже подталкивали к пенсии, но она не поддавалась, словно предчувствуя грядущий триумф в Англии. «Это был очень большой факт... Всё это прибавило мне возможность долгой жизни на сцене», — считала балерина.

Подготовка к историческим гастролям велась тщательно, с умелым подогреванием интереса к Улановой.

В 1954 году на английском языке вышла книга Львова-Анохина. 5 октября из-за присутствия на «Ромео и Джульетте» английской парламентской делегации и настоятеля Кентерберийского собора, лауреата Сталинской премии мира Хьюлетта Джонсона срочно поменяли исполнительницу главной роли — назначили танцевать Уланову.

Девятнадцатого ноября в «Дейли мейл» вышла статья Патрика Саджента «Уланова хочет танцевать в Лондоне»:

«...Почему Уланова ни разу еще не выступала в Англии? Вчера вечером представитель Ковент-Гарден сказал: «Несмотря на десятки приглашений, нам не удалось заполучить ее. Либо она не может, либо не хочет. Сама она говорит, что всё зависит от директора Большого театра». Но вчера в Москве директор театра г-н Анисимов предложил, чтобы шаги в этом вопросе были предприняты Британским художественным советом. «Наше правительство всегда готово послать за границу своих артистов», — заявил он.

Галина Уланова, прима-балерина Большого театра и широко известная как лучшая балерина мира, хотела бы

выступить в Лондоне. Но сегодня она заявила: «Меня еще пока не приглашали». <...>

Мне недостает ни способностей, ни слов для описания мастерства Улановой, поэтому остается сказать только, что ее исполнение — это самое волнующее зрелище, которое я когда-либо видел на мировой сцене. В жизни она представляет собой тихую, застенчивую блондинку, которой в 43 года можно дать немногим больше тридцати.

«Это чепуха, что я думаю уходить со сцены, — сказала она. — Я не выступаю так часто, потому что берегу себя».

В розовой шерстяной кофточке и темно-зеленой юбке самого лучшего качества и покроя, которые я встречал на русской женщине, она приняла меня в перерыве между репетициями к завтрашнему выступлению в «Ромео и Джульетте»... Уланову трудно заставить говорить о себе. Она застенчиво уклоняется от личных вопросов, но вся оживает, движения становятся грациозными и быстрыми, лицо теплеет в улыбке, когда речь заходит о балете.

— В чем секрет Вашего успеха? — спросил я.

— В чувстве, — сказала она, наклонившись вперед, лицо ее стало строгим и серьезным. — Одной техники мало, хотя она и нужна, чтобы передать чувство. Гораздо важнее увлечь за собой зрителей, чем уделять основное внимание технике исполнения. После такого грустного балета, как «Бахчисарайский фонтан», в котором я исполняю роль моей любимой героини Марии, мне хочется видеть людей плачущими!»

Та же «Дейли мейл» призывала прима-балерину Ковент-Гарден Марго Фонтейн отправиться в Россию в качестве «очаровательного посланника искусства», чтобы уговорить Галину Уланову приехать в Англию.

В 1955 году режиссер А. Д. Попов под «единодушные аплодисменты» завершил свой доклад

на Лондонской международной конференции по вопросам истории театра вопросом: «Почему бы одному из лучших театров Лондона не приехать в Москву, а в ответ на такой визит из Москвы мог бы приехать балет с Галиной Улановой?»

Весной следующего года Игорь Моисеев со своим ансамблем танца был в Лондоне. Вернувшись в Москву, он с восторгом говорил в интервью, что роскошно изданная книга известного критика Сирила Бомонта об истории «Лебединого озера» и «Жизели» открывается фотографией Улановой в роли Одетты.

Во время правительственного визита в Великобританию в начале апреля 1956 года председатель Совета министров СССР Н. А. Булганин и первый секретарь ЦК КПСС Н. С. Хрущев не раз слышали: «Мы хотим увидеть балет Большого театра с участием Улановой».

Зарубежная публика знала имена только отдельных солистов Большого театра. За всё время существования театра его спектакли как целостный организм никогда не покидали родных стен. Теперь пришло время продемонстрировать всю красу и мощь ведущей советской труппы, увенчанной искусством Улановой. Жажда европейцев увидеть балерину вживую разгорелась после знакомства с ней на экране. Это подтолкнуло правительственное решение об организации гастролей балета Большого театра в Лондоне. (Труппа Ковент-Гарден, которая должна была выступить в помещении Большого театра, не смогла приехать из-за арабо-израильского конфликта с участием Англии.)

Двадцать шестого апреля 1956 года по Всесоюзному радио прошла передача, посвященная предстоящему турне. Первым в эфире прозвучал голос Улановой, затем Марго Фонтейн, дирижера Юрия Файера и хореографа Нинетт де Валуа. Специально к гастролям издательство

«Изобразительное искусство» выпустило на английском языке альбом «Балет Большого театра СССР». В срочном порядке была написана и переведена статья Улановой «О чем я могу рассказать лондонцам» (на русском языке вышла в январском номере журнала «Юность» за 1957 год).

Предыстория лондонских гастролей развивалась непросто. В конце сезона 1955/56 года Уланова не танцевала из-за больной ноги. В июне она вошла в «бригаду» по переработке балета «Лебединое озеро» для показа в Ковент-Гарден.

«Лондонский» вариант «Лебединого озера» создавался в расчете на Плисецкую. Вдруг выяснилось, что ее отстранили от гастролей — несмотря на то, что в марте она получила звание народной артистки РСФСР и прекрасно зарекомендовала себя во время выступлений в ГДР, Польше, Венгрии. Конечно, Англия — страна «загнивающего капитализма», тут лучше перестраховаться, а Майя известна строптивым характером. Как бы чего не вышло!

Уланова подписала обращение в вышестоящие инстанции с просьбой включить Плисецкую в состав гастрольной группы. Стало сразу понятно, что недоброжелатели начнут распускать слухи о ее страхе «потеряться» на фоне молодой «соперницы». Так и случилось, причем эти пересуды ведутся до сих пор.

Кроме «Лебединого» в гастрольную афишу вошли еще три балета: «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Жизель». Два последних Галина Сергеевна танцевала в очередь с Раисой Стручковой, от остальных вовсе отказалась.

Начинать гастролы с шекспировской трагедии было делом рискованным, но расчет оправдался. Спектакль Лавровского получился идеальным для зрительского восприятия: в нем каждый танцовщик имел роль и, как

писали критики, «присутствовало редчайшее явление — идеально дисциплинированная толпа, состоящая из индивидуальностей».

Необходимость преодоления отчаянного страха и изматывающего волнения необыкновенно мобилизовала волю Улановой. Она признавалась:

«Я вышла на европейскую сцену тогда, когда балерина уже, по сути дела, приближается к концу своей карьеры. Это не время для мировых турне. В этот период балерина должна танцевать в своем театре, в своем городе, для публики, которая ее знает и любит. А у меня на эти годы пришлось огромное напряжение ответственных гастролей — я впервые танцевала большие спектакли в Лондоне, в Париже, в Нью-Йорке».

Несомненно, ей помогли жесткий характер и режим жизни последних лет, когда в быту, в театре, в общении всё было подчинено служению сцене. Актриса возглавила триумфальное шествие «Большого балета» по всему миру.

Гастроли начались драматично. После целого ряда проволочек, связанных с нестабильностью политической обстановки, ранним утром 1 октября коллектив Большого театра вылетел в Лондон на трех Ту-104. Однако из-за сильного тумана лондонский аэропорт был закрыт.

К удивлению гастролеров, приземлились они не в аэропорту Хитроу, а на американской базе в Мейдстоне в графстве Кент. У военных не оказалось нужных трапов, поэтому пришлось ждать около двух часов, пока сооружались какие-то лестницы, по которым с трудом удалось сойти на землю. Уланову артисты несли на

руках. Нескольким фотокорреспондентам удалось примчаться и сделать снимки. «...Прядь волос падала на ее бледное лицо без всякой косметики, она выглядела бесконечно усталой и казалась совсем не похожей на великую балерину», — писала Мэри Кларк, автор книги о шести великих танцовщиках мира.

Путь в Лондон продолжился в автобусах. В густом, как молоко, тумане более трех часов добирались до столицы. В гостинице «Ховард» все быстро привели себя в порядок и поспешили в театр. До первого представления оставалось 36 часов.

«Уже в сумерках подъехали мы к театру «Ковент-Гарден»... — вспоминал Юрий Жданов. — Огромная толпа собралась около театра, к ней присоединились ожидавшие в Хитроу. По коридору, выгороженному полицией, мы прошли в вестибюль театра. Нас встречали громкими приветствиями, поцелуями. Среди встречающих много знакомых французов, прилетевших из Парижа. Все хотят видеть Уланову, где она? Оказалось, что стоит в группе артисток в углу у стеночки и никому не показывается, не хочет. Всё же ее нашли, вытащили из окружающей толпы, растормошили, расцеловали, всякое сердце растаяло бы от искренней восторженной встречи лондонцев. Все вышедшие вечером газеты пересказывали наши приключения в воздухе и на земле».

В театре выяснилось, что монтаж декораций еще не закончен. Осветители налаживали аппаратуру. Местный оркестр играл с листа, и Юрий Файер очень нервничал. Артисты приноравливались к непривычно маленькой сцене, репетировали «вполноги», проверяли покрытие пола. Для Улановой сделали в уголке место отдыха. С ней постоянно был массажист.

Все работали до четырех утра, потом отправились спать. С десяти утра до трех часов дня снова репетировали, в пять часов собрались в театре для

подготовки к спектаклю. В семь часов — начало. В уборную Галине Сергеевне принесли цветы и записку: «С наилучшим пожеланием успеха — Вам и всем танцовщицам и танцорам Большого театра. Сергей Лифарь. Партер».

Зрительный зал на 2500 мест был забит до отказа. В свободной продаже на первый спектакль оказалось всего 150 билетов. Каждую ночь сотни людей выстраивались в очередь у касс Ковент-Гарден, захватив с собой раскладушки, пледы, термосы. Они хотели получить хотя бы стоячие места на галерею. В газетах печатались объявления с предложением приобрести билеты по очень высокой цене или в обмен на сдачу комнаты.

В числе зрителей на первом спектакле присутствовали крупнейшие политики Англии, дипломатический корпус и все основные деятели культуры. В качестве почетных гостей театра были премьер-министр Энтони Иден с супругой, спикер палаты общин Ричард Батлер, почти все члены королевского двора, британский посол в СССР Уильям Хейтер и др. На спектакль собрались также все артисты балетной труппы театра «Сэдлерс-Уэллс»: прима Марго Фонтейн, Алисия Маркова, Светлана Березова, Берилл Грей, Мойра Шерер, Нинет де Валуа, Фредерик Эштон. Среди зрителей были также знаменитые драматические актеры Вивьен Ли, Лоуренс Оливье, Питер Брук.

После исполнения государственных гимнов СССР и Великобритании поднялся занавес и начался балет «Ромео и Джульетта», названный критиками «комплиментом родине Шекспира». Некоторое время среди зрителей чувствовалась напряженность, но с появлением на сцене Улановой как будто теплая волна прокатилась по громадному залу.

Первый акт прошел под вежливые хлопки. Со второго энтузиазм публики нарастал. Драматическое напряжение во время спектакля было настолько сильным, что аудитория сдерживала желание аплодировать отдельному исполнителю, чтобы не нарушить общее впечатление от развивавшегося на сцене действия. Галина Сергеевна сразу оценила эту «звонящую тишину», помогающую творчеству.

После второго акта занавес поднимали шесть раз. По заявлению представителей Ковент-Гарден, такого не было последние 30 лет. Весь спектакль прошел без единой заминки. Измученные дорогой и репетициями артисты показали, что такое русский характер и советский коллективизм. Труппа продемонстрировала неподражаемую ансамблевость.

Когда спектакль завершился, зрители более двадцати минут приветствовали артистов овацией. Десятки раз они выходили на поклоны. На сцену выносили букеты цветов. Огромное ожерелье из лавра было преподнесено Улановой-Джульетте. Зрители с галерки послали всем участникам гастролей по гвоздике: женщинам — белые, мужчинам — красные. Лондонские рабочие собрали по шиллингу и, завоевав верхний ярус, усыпали цветами сцену.

В нарушение традиций театра перед публикой собрался весь состав советской труппы. С речами выступили директор Ковент-Гарден Дэвид Уэбстер и директор Большого театра Михаил Чулаки. Аудитория откликнулась горячими аплодисментами на ту часть речи Уэбстера, где он назвал выступление Улановой «чудом». Балерину лично поздравил глава британского правительства и сообщил, что направил Н. А. Булганину письмо с выражением благодарности за организацию лондонских гастролей балетной труппы.

Юрий Жданов вспоминал: «Мы выходили на поклоны, потные, покрытые пылью на очень грязной

сцене Ковент-Гарден, а за занавесом перед нами падает на колени красивая, как цветок, в пунцовом туалете прима-балерина английского балета Марго Фонтейн и пытается поцеловать руки Улановой. Чтобы ее поднять, мне пришлось тоже опуститься на колени. Вот была картина! Но никого она не насмешила. Кулисы были забиты артистами и театральной публикой, которая тоже неистово аплодировала, а в глазах артистов, русских и англичан, стояли слезы».

После спектакля состоялся официальный прием на сцене театра, куда часть публики со специальными билетами прошла из зрительного зала по перекинутым мостикам. Галина Сергеевна от банкета отказалась.

На следующий день после представления обозреватель «Таймс» писал: «Оно дало всё, что от него ожидали, но только личное впечатление и знакомство могло открыть все те особые неповторимые качества, которыми отличается прославленное московское искусство». Арнольд Хаскелл, директор Королевской балетной школы, считал очень важным отметить «всеобщее воздействие Улановой — на рядового человека, и на опытного эстета, и на балетомана»: «Она пришла к славе не через просвещенных балетоманов, как в старом Императорском театре, а через большую, меняющуюся пролетарскую аудиторию сегодняшнего московского театра». Джоан Лоусон, критик журнала «Дансинг тайме», была с ним согласна: «Галина Уланова — воплощение советского танца. Она обладает всеми этими качествами в самой высшей степени... И снова я попала под магическое влияние их танца и молча, и радостно им восхищалась».

Эндрю Портер в «Файнэншл тайме» признавался: «Все панегирики, которые читаешь об Улановой, всё же не могут подготовить нас к тому впечатлению, которое эта артистка производит в театре. Пока не увидишь ее воочию, не имеешь и представления о том, каким

высоким искусством может быть классический танец. Она безупречна и совершенна, она не может сделать движение или жест, которые были бы невыразительными. Ее Джульетта — поэма лирической красоты и одновременно один из самых выразительных характеров, известных в театре... Ее танец сосредоточен, одухотворен, возвышен. После представления остаешься в таком состоянии, что не можешь... проанализировать это чудо: может быть, впоследствии, в состоянии покоя станет возможным подробный разбор. Пока же критик может только констатировать то, что для него явились откровением столь выразительная, тонкая и многообразная пластика, столь чуткая музыкальность».

Сама «виновница торжества» считала:

«Когда мы выезжали за границу, наш балет поразил зрителей не той техникой, которая культивировалась, да и в последнее время культивируется на западе, а как раз наоборот. Мы поразили их естественностью, простотой образа, драматургией спектакля и техникой, которую они не замечали. Потому что видели что-то другое, неожиданное, видели живых людей. Оказалось, что в балете можно показать не только бездушную технику, а чувствующего человека. Они подхватили эту мысль, и когда мне приходилось бывать в Англии, я видела, что они уже не те, что под нашим влиянием, но как-то по-своему пошли по этой нашей линии... И мне кажется, что наши приезды за границу сыграли очень большую роль для спектаклей, для их искусства. Потому что после наших гастролей они стали пересматривать свое отношение к искусству».

После исполнения партии Жизели европейские коллеги стали называть Уланову «великолепная русская». Три представления старинного балета были озарены ее искусством. Галина Сергеевна рассказывала:

«Перед Жизелью я жутко волновалась, ведь в зале присутствовали Тамара Карсавина, Лидия Лопухова, Матильда Кшесинская. Был безумный страх. В зале стояла гробовая тишина, когда окончился первый акт. Какое-то мгновение, секунда, которая показалась безумной вечностью, неизвестно, куда эта тишина повернет... И что будет дальше?! Будто перед грозой... Тишина и страшные аплодисменты, зал встал, крики...»

Тем вечером подтвердились «феноменальное» мастерство танца Улановой и «новая прелесть» ее интерпретации образа. По мнению критиков, это представление «достойно быть описанным в учебнике истории». Выступление балерины рассматривали как «высочайшее впечатление» жизни каждого зрителя и «важнейшее событие, происшедшее в искусстве».

Двадцать пятого октября на «Жизели» была королева Елизавета II. Согласно этикету ее приветствовали все присутствующие. После представления зал некоторое время находился в оцепенении; потом вспыхнула овация, длившаяся десять минут. Аплодировала и королева.

В антракте артисты были представлены ее величеству. А по завершении второго действия Елизавета сказала Улановой: «Вы показали самую прекрасную постановку, которую я всегда буду помнить». Публика была так увлечена чествованием

балерины, что впервые за всю историю Англии королева покинула зал незамеченной.

Через час после афишного спектакля в театре начались съемки кинофильма «Королевский спектакль в Ковент-Гарден». Лавровский сказал: «Будем считать, что сейчас не час ночи, а час дня и что мы уже выспались и хорошо отдохнули, готовы к очень интересной творческой работе».

Уланова в шутку называла эти ночные съемки в Лондоне своим вторым «бисом»:

«Тогда в зале установили три камеры, и мы танцевали всё снова. Во время съемки я устала, была не в силах танцевать вариации, выход во втором акте — шел пятый час утра. И только в половине восьмого начали снимать сцену сумасшествия. Я, опустошенная, не в состоянии сосредоточиться, попросила дубль. И всё равно не получилось. Не могла я танцевать без затраты души... Я вижу в ленте много недостатков. Лишь отдельные фрагменты удачны. Я всегда предпочитаю хроникальные кадры, они естественны, в них живо сценическое состояние».

(Между прочим, когда Елизавета II в октябре 1994 года посетила Москву с официальным визитом, Уланова не сочла нужным присутствовать в Большом театре на «Жизели» и на приеме в резиденции британского посла, хотя и получила личное приглашение от королевы.)

Двадцать первого октября на телеканале Би-би-си прошла передача, посвященная Большому театру. В студии Уланова и Фадеечев исполнили второй акт «Лебединого озера», отрывки из балетов «Золушка» и «Ромео и Джульетта» показали в записи.

Официальное закрытие турне состоялось 27-го числа — Уланова танцевала Джульетту. Успех был потрясающий, скорее его можно назвать триумфом. Ее вызывали бесконечно. В конце концов спустили противопожарный занавес. Но через 20 минут за кулисами стало известно, что публика не расходится и требует балерину на сцену. Она бережно хранила воспоминание о том беспрецедентном эпизоде своей жизни, когда ей «пришлось выйти к публике лишний раз».

Галину Сергеевну в белом хитоне Джульетты провели в первую ложу бельэтажа и направили на нее луч света. Овация возрастала с каждой минутой.

Люди запрудили все улочки около Ковент-Гарден. Стоило балерине появиться в дверях театра, как вновь вспыхнули аплодисменты. Когда она села в машину, зрители попросили водителя не заводить мотор и катили автомобиль на холостом ходу до самой гостиницы.

Осознавала ли сама Уланова свой триумф? Скорее, испытывала удовлетворение от сделанной работы.

В английской прессе, в театральных кулуарах шли горячие дискуссии о спектаклях советского балета, страсти разгорались день ото дня. Одно лишь искусство Улановой практически не вызывало споров. Кажется, только рецензент Элизабет Фрэнк оттенила танцевальную «поэзию» балерины:

«Уланова — не ортодоксальная красавица. Она очень хрупкая, лицо ее — бледный овал, лоб — высокий и гладкий, глаза — никогда не улыбаются.

С самого начала я почувствовала некоторые странные маленькие манерные привычки: игру плеч и известную суетливость движений рук в мимических сценах. Но чары ее, а она ими обладает, росли по мере того, как рос вечер, и до конца они захватили всех нас.

<...>

Она может выражать восторг, экстаз, желание и нежность, но не радость. Иногда ее охватывает спокойная неподвижность монахини, за которой следует волна нервной страсти. И всё же всегда можно предсказать, что она будет делать: наступающая эмоция чувствуется до того, как она ее выразила. <...>

И всё же остаешься с впечатлением огромного великолепия, невероятного жизнеутверждения, захватывающего зрелища и лирической и прекрасной поэзии и музыки в танце Улановой...»

По общему мнению, Галина Сергеевна получила такое признание, какого не имела ни одна балерина после Анны Павловой.

После гастролей в Ковент-Гарден артисты дали гала-концерт в театре «Дэвис» в южном лондонском районе Кройдон. 31 октября англичане увидели классические и народные танцевальные номера. Уланова отстранилась от суматошных настроений, царящих за кулисами. Исполненный ею «Умиравший лебедь» потряс зрителей.

Авторитетнейший критик Арнольд Хаскелл вел в журнале «Дансинг тайм» дневник гастролей балета Большого театра и выступал с лекциями о «гениальной Улановой». Он как никто понял суть балерины:

«Когда наблюдаешь Уланову во время репетиции — видишь как бы серию офортов старых мастеров, блестящие наброски, которые послужат материалом для будущей картины. Здесь чувствуется работа мощного интеллекта, зато спектакль не носит следов никаких усилий и, казалось, определяется только чистыми эмоциями. Так набросок мастера в карандаше загорается чистыми красками на полотне...

У нее нет ни одного механического выступления, каждое создается на этот один раз «вокруг мысли», как сказала она. Уланова считает, что редкие выступления

необходимы, чтобы «танец не стал ремеслом». Интересно отметить, что каждое исполнение Джульетты или Жизели отличалось по деталям, хотя общая сумма черт, так сказать, была всегда одинаковой.

Когда она отдыхает вне театра, прежде всего замечаешь ее необычайно выразительные глаза. Они озаряют напряженное лицо, и впервые доходит до твоего сознания, как оно по-настоящему красиво, той красотой выражения, которую никогда не схватит фотообъектив. Она обладает огромным чувством юмора. Она — явно человек строгих убеждений, но не выражает их догматически... она — хороший слушатель, искренне интересующийся мнением другого. Основное впечатление — это ее огромное, ясное спокойствие. Я сказал бы, что никогда еще не встречал человека более мягкого, и в то же время под этой мягкостью чувствуется железная воля.

Ее очень позабавило сообщение о том, что она якобы попросила спичку, сделав «величественный жест». Это абсолютно не в ее образе...

Я не знаю, можно ли почерпнуть у Улановой прямой урок. Такие гениальные артисты, открывающие новые возможности в том искусстве, которому они себя посвятили, в отличие просто от больших достижений, рождаются с очень большими промежутками. Можно говорить о большом труде, как она сама говорит, но все балерины много трудятся над техникой. Не в этом дело. Вопрос в том, как она говорит, чтобы знать, когда можно смелее обращаться с техникой, чтобы создать свою индивидуальную концепцию роли. И всё же это не объясняет ее гениальности. Больше вскроет слово «самоотказ». Это отношение к жизни и искусству, совершенно отличное от скромности. Оно подразумевает намеренное подчинение сильной

личности задаче образа, которое позволяет нам видеть Джульетту и Жизель вместо Улановой».

Галина Сергеевна высоко ценила мнение Хаскелла. В 1973 году она приезжала в Лондон на празднование его семидесятилетия и польстила юбиляру: «Арнольд мне кажется бесконечно влюбленным в наше балетное искусство и является как бы этуаль номер один в своей профессии. Он благородный рыцарь и большой друг нашего Советского Союза. Мы всегда рады видеть его у себя дома».

В воскресенье 28 октября артисты были на родине Шекспира — в Стратфорде. Уланова писала:

«Здесь по улицам, по берегу озера Эйвона люди ходят с тем же благоговением, что и в Клину Чайковского, Тригорском Пушкина, Ясной Поляне Толстого. — Мемориальный театр, кажется, впервые в истории нарушил традицию: он играл в воскресенье, играл для советских артистов. И до сих пор мое сердце полно благодарности за тот ласковый прием, который был нам оказан труппой до и после исполнения «Отелло».

На встречу с советскими артистами были приглашены 800 известных деятелей культуры и искусства Англии. Премьер-министр Энтони Иден прислал телеграмму, в которой выразил сожаление, что не может присутствовать.

Видимо, «тень Шекспира» в благодарность за труды праведные преподнесла Галине Сергеевне трогательный дорогой подарок. Об этой истории напомнила репортер «Дейли мейл» Ольга Франклин в письме от 31 декабря 1956 года:

«Когда Вы посетили Стратфорд в октябре, Вы приласкали мать щенка, и хозяйка собаки госпожа

Баррат была очень горда этим, и в газетах появилась Ваша фотография с собакой на руках.

Через два месяца собака родила семь щенят. Госпожа Баррат отправила письмо в газету, напоминая публике Вашу милую ласковость. Как хорошо было бы, написала она, подарить Вам такого щенка — как воспоминание о Вашем лондонском триумфе! <...> Все расходы будут оплачены нами, и мы считаем большой честью, что Вы позволили нам хлопотать об этом».

Судя по всему, пожилая хозяйка пуделя оказалась не только очень приветливой, но и практичной дамой. Через газету она отправила «неподражаемой Джульетте» фотографию щенков, чтобы та выбрала наиболее приглянувшегося; остальные резко повысились в цене. Уланова наугад отметила одного из малышей. Госпожа Баррат дала ему кличку Большой — в честь театра, а в Москве шутники стали называть его Габтом или Габтиком.

В самолете пудель имел отдельное место в салоне и летел в сопровождении лондонской оперной певицы. Когда ценный подарок приземлился, его встречали Уланова и сотрудник дирекции театра А. Я. Рейжевский, организовавший ускоренную процедуру необходимого ветеринарного осмотра. Наконец-то балерине торжественно передали пушистый комочек... В течение шестнадцати лет Больших был для нее самым любимым существом.

Уже поздно вечером Галина Сергеевна вернулась домой, где ее давно ждали друзья. Все решили отпраздновать появление нового члена улановской семьи. Если спиртного в доме было достаточно, то с закусками возникла проблема. Однако Рындин решил ее очень просто: сделал бутерброды из восхитительного английского паштета, переданного вместе с щенком. Когда гости с аппетитом их съели, Рейжевский решил

рассмотреть баночки от этой вкуснятины. Оказалось, что они закусили собачьими консервами.

В Англию полетели две телеграммы от Улановой. Первая — редактору газеты «Дейли мейл»: «Благодарю за большое внимание, собачка здорова, шлю привет Уланова». Вторая — Эдит Баррат: «Сердечно благодарю за живой подарок, чудесная собачка здорова весела. Шлю привет. Уланова».

Как вспоминала Елена Банке, «из-за невозможности самой ухаживать за своим любимцем Галина Сергеевна назначила на эту почетную должность работницу Нюру, которая должна была вовремя кормить Большипика специальным кормом и надевать ему на прогулку в холодную погоду утепленное пальто». Когда Уланова гуляла с собакой, на почтительном расстоянии за ней всегда следовали поклонницы.

«Один из самых прелестных лирико-комедийных «балетов», который мне доводилось видеть, происходил на квартире Улановой — это ее игра с Большипиком в мяч. Тут были самые неожиданные положения — мяч закатывался под шкаф, под стол, пес звонким лаем требовал его извлечения, хозяйка безропотно повиновалась, и всё начиналось сначала... Это было смешно, весело и бесконечно грациозно, потому что зрелище Улановой, залезающей под стол или под шкаф за мячом для собаки, неповторимое по своему забавному изяществу, право, стоит многих кусков «Тщетной предосторожности» или «Коппелии», — писал Львов-Анохин.

Большипика не стало в середине марта 1971 года. Галина Сергеевна долгое время одиноко бродила по местам их совместных прогулок. Другую собаку она так и не завела, но по возможности всегда помогала бездомным животным. Об одном случае вспоминала Елена Образцова: «В доме отдыха был бездомный пес, без номера, без ошейника. Кто-то увидел в этом

непорядок, хотя собаку любили, никому она не мешала, но решено было от нее избавиться. И тогда не кто другой, а Уланова пошла в милицию, добилась для бродяги номера, ошейника, и он стал законно «приписанным» к нашему дому отдыха».

Начало войны Англии, Франции и Израиля с Египтом из-за национализации Суэцкого канала и беспорядки в Венгрии смазали окончание выступлений Большого театра в Ковент-Гарден. Во избежание эксцессов торжественное закрытие гастролей решили отменить. Состоялись прощание с сотрудниками театра и большой прием в посольстве СССР.

Четвертого ноября все вернулись в Москву. Прямо с аэропорта «Внуково» радио транслировало выступления Чулаки и Улановой. Поклонники балерины говорили, что наконец-то схлынуло «высокое напряжение», под которым они находились больше месяца.

В «Советской культуре» сразу же вышло четыре статьи о гастролях — Улановой, Файера, Чулаки и Питера Бринсона. Галина Волчек собралась снимать документальный фильм о лондонских успехах «Большого балета». В 1957 году в Англии вышла книга Мэри Кларк «Шесть великих танцовщиков мира»: Уланову она поставила в один ряд с Тальони, Павловой, Карсавиной, Нижинским и Фонтейн.

Семнадцатого ноября Уланова впервые после возвращения из Лондона танцевала в Большом театре. Давали «Жизель». Переполненный зал кипел от нетерпения. Наконец балерина выпорхнула из домика... И началась орация, которая не прекращалась весь первый акт. В середине второго Уланова вскрикнула и упала навзничь. Занавес закрылся. Через некоторое время объявили, что Галина Сергеевна просит ее простить — из-за небольшого растяжения она не может танцевать, и спектакль продолжит Раиса Стручкова.

Многие из зрительного зала переместились к артистическому подъезду. Вышли Завадский и Корень и объяснили, что от переутомления после лондонских гастролей порвалась связка.

Пятнадцатого января 1957 года в «Известиях» был напечатан список кандидатов на награждение возрожденной Ленинской премией в области литературы и искусства, куда вошло имя Улановой — «за создание образов Джульетты, Золушки и Жизели». К 26 февраля из восьмидесяти претендентов Комитет по Ленинским премиям отобрал для дальнейшего обсуждения 18 человек, в том числе и Галину Сергеевну — с формулировкой «за выдающиеся достижения в области балетного искусства».

В апреле Уланова была удостоена Ленинской премии.

А месяцем ранее она впервые после травмы вышла на сцену, чтобы станцевать сотый спектакль «Ромео и Джульетта». К событию готовились с государственным размахом. В театре присутствовали руководители правительств СССР и Венгрии. Публика в партере и бенуаре была особая — «весь цвет Москвы». После спектакля открыли занавес, вынесли большую корзину цветов. «Овации продолжались долго, градом летели букетики подснежников и мимоз. Эти первые весенние цветы, пронесенные в сумочках и карманах, особенно трогательны в такую стужу», — записала в дневнике научный сотрудник одного из столичных НИИ Людмила Вейден.

Спектакль к юбилейному показу успел обрести своими традициями. Например, знаменитый тенор И. С. Козловский появлялся в директорской ложе только в середине спектакля. Как-то раз Юрий Жданов спросил у певца о причине его присутствия именно на третьем акте. Тот ответил: «Люблю мятущуюся душу Джульетты, люблю вас в «Мантуе».

Да, сезон 1956/57 года был для Улановой как никогда богат событиями. Помимо гастролей в Лондоне она на родной сцене пять раз танцевала Джульетту, столько же Жизель. А летом возглавляла международное жюри балетного конкурса, который проходил в Москве в рамках VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов.

После этих триумфов время ее творческой жизни начало обратный отсчет. Сколько еще осталось — сезон? два? Премьер больше не предвиделось, зато из-за плотного гастрольного графика некогда было толком распаковать чемоданы.

Двадцать пятого мая 1958 года балетная труппа в сопровождении «художественно-руководящих» товарищей отправилась на десять недель в Париж, Брюссель, Мюнхен и Гамбург. Большой театр вез «Ромео и Джульетту», «Лебединое озеро», «Жизель», «Мирандолину» и две большие концертные программы с отдельными номерами, фрагментами из балета «Шурале», сценой «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст» и картиной «Сон» из «Красного цветка».

На вершине огромной гастрольной «пирамиды» из 150 человек недосыпаемо сияло имя Галины Сергеевны. Директор театра Михаил Чулаки, давая интервью корреспонденту «Известий», четко расставил всех по ранжиру: «Из балерин я назову в первую очередь Галину Уланову, Ольгу Лепешинскую, Раису Стручкову; из танцоров Юрия Кондратова, Владимира Преображенского, Юрия Жданова, Александра Лапаури...»

Первыми встречающими советских артистов в аэропорту «Ле-Бурже» были их коллеги из Гранд-опера, которые на тех же Ту-104 вылетали на гастролы в Москву. Прямо в аэропорту французы устроили дружеский фуршет.

Выступления в Гранд-опера длились с 30 мая по 16 июня. Открыл гастролы спектакль «Ромео и Джульетта» с Улановой. Она признавалась, что тогда в четвертый — и последний — раз пережила неопишное волнение. Так же, как на первом выступлении в Мариинке, на дебюте в Большом театре и в Ковент-Гарден, ей хотелось всё бросить и бежать, мечталось о каком-нибудь катаклизме, лишь бы не выходить на сцену. К счастью, всё закончилось благополучно. Парижане, по их признанию, «смотрели на страстную, страдающую, волнующую Джульетту — Уланову глазами Ромео», а после «Жизели» призадумались, почему «такое замечательное произведение искусства могло быть обеднено в той стране, где оно было создано, и сохранило в другой стране всю свою свежесть и прелесть».

В Париже, как и в Лондоне, феноменальное искусство Улановой оказалось вне критики — в отличие от спектаклей в целом: постановки сочли «мюзик-холльными», натуралистичными, отставшими на десятилетие от новейших достижений западной хореографии. Советские деятели культуры окрестили подобные выпады «холодной войной» против советского балета. Обе стороны остались при своем мнении.

Тем временем Галина Сергеевна переживала волнующие парижские впечатления. 14 июня она получила письмо от вдовы известного импресарио Александра Левитова, работавшего с Павловой, Шаляпиным, Рахманиновым, танцовщицы Ольги Ферри: «Я не нахожу слов, чтобы выразить мой восторг и мою благодарность за Ваше и Ваших партнеров исполнение «Жизели». Ни одна публика мира так не избалована, как мы, парижане. Всё самое лучшее со всего света приезжает к нам на гастролы. Париж не только столица Франции, но истинная интернациональная столица

искусства. Но еще никогда я не переживала такого восторга и волнения, как на Вашем вчерашнем спектакле. Я не могу прийти в себя и, наверно, не смогу никогда видеть другую Жизель, чтобы Ваш образ навсегда остался у меня в памяти. <...> Еще раз мерсі, мерсі за ту огромную радость, которую Вы нам доставили».

В это время в Большом театре в роли Жизели выступала этуаль Лиан Дейде. Николай Эльяш написал: «Был два раза. Видел, от этого Уланова стала для меня еще более великой и пленительной. Французы не могли так постичь свой балет, как это сделала она. Смешно сравнивать актрису-эмбрион с Великой Улановой».

Гениальный пианист Святослав Рихтер тоже говорил, что самой совершенной для него осталась улановская «Жизель»: «После нее я ни разу больше не смотрел этот балет — не хочу разрушать впечатления».

Во время гастролей Галина Сергеевна впервые услышала имя Эвелины Курнанд — очень состоятельной 27-летней американки, постоянно проживавшей в Париже, содержавшей танцевальную труппу и выступавшей в ней под псевдонимом Анна Галина. Деятельная балетоманка тратила деньги на приобретение балетных раритетов, и со временем ей удалось собрать отменную коллекцию скульптуры, картин, книг, эскизов, вещей выдающихся танцовщиков.

Эвелина относилась к разряду жертвенных, восторженных, чистосердечных людей. 25 мая она писала Улановой в Гранд-отель:

«Многоуважаемая Галина Сергеевна.

Мое самое глубокое желание исполнилось! Я Вас видела так близко на аэродроме и почувствовала Вас всей душой и надеюсь еще раз встретиться с Вами».

Эвелина не пропустила ни одного выступления Улановой, и ей удалось через проживавших в Париже художников Наталию Гончарову и Михаила Ларионова,

хорошо знакомых с Рындиным, прикоснуться к своей богине. Об этом счастье она писала «многоуважаемой и дорогой» Галине Сергеевне:

«Большое спасибо Вам за чудесный подарок, который доставил мне такую радость.

С 1951 года, когда я впервые увидела Вас во Флоренции, Вы стали моей мечтой и идеалом. Ваш танец на музыку Шумана («Карнавал»), где Ваш хитончик трепетал от внутреннего Вашего переживания, и так мне тогда хотелось быть ближе к Вам и иметь эту трепетную ткань!

Прошло семь лет, и в эти годы мое желание не притупилось, а всё больше и больше хотелось приблизиться к Вам. В Лондоне после «Жизели» мне так хотелось подойти к Вам, но все что-то мешало. И вдруг сейчас, в Париже, я не только нашла Вас, но имею такую ценность — хитончик, который Вы носили, и Ваши туфли.

Когда мне передали эти вещи наши общие чудесные и необыкновенные друзья Наталья Сергеевна и Михаил Федорович, то от радости мне захотелось обнять весь мир! Как хотелось мне лично поблагодарить Вас и Вашего замечательного мужа...

Ваши вещи будут лежать в моем маленьком музее рядом с вещами Тальони, Павловой и Фокина, но Вы ближе всех в моей душе. Я почувствовала в Вас гениальную артистку и теперь знаю, что в жизни Вы такая же искренняя, как и на сцене.

Я никогда не забуду Ваших лучезарных глаз, и если судьба не даст мне встретиться с Вами, Ваш образ всегда будет со мной».

Где бы ни гастролировала балерина, ей всегда передавали цветы от ненавязчивой поклонницы. В 1964 году Курнанд преподнесла в дар Большому театру костюм Шаляпина в роли Бориса Годунова. Лучшей

благодарностью для нее стало знакомство с Улановой. Потом они иногда встречались за границей.

«Я никогда не забуду этого чудесного времени, проведенного с Вами в Милане, и как добры Вы были к нам во всех отношениях... — писала Эвелина, — надежда встретить Вас снова делает жизнь легче и прекраснее. Вы не только самая великая артистка в этом мире, но также великий психолог, тонко понимающий человеческую душу. У меня нет слов выразить то счастье, которое Вы даете людям, соприкасающимся с Вами. Еще раз большое спасибо за всё, и от души желаю Вам счастья такого же, которое Вы дали мне».

Восемнадцатого декабря 1966 года она призналась Улановой:

«С тех пор как Вы уехали, я не могу отделаться от наполняющей меня громадной грусти... Проведенные с Вами моменты, Ваш интерес к нашей работе — всё было настолько чудесно, что я едва могу верить, что я этого не видела во сне.

...я Вас прошу пообещать, что Вы вернетесь, так как если бы я не имела этой надежды, у меня ничего больше не оставалось бы. Есть столько вещей, которые очень трудно высказать, но я знаю, что Вы всё понимаете с полуслова... Для Вас я всегда буду готова сделать что угодно, и мне очень грустно, что я ничем не могу Вам быть полезной.

Вы дали мне на сцене самые чудные моменты в моей жизни, а теперь Вы мне еще даете и дружбу. Боже мой, зачем Дягилев так рано умер! Я об этом часто думаю».

В 1983 году Курнанд передала свою коллекцию в дар «стране, которая создала великую, гениальную артистку». Картины Александра Бенуа, Льва Бакста, Михаила Ларионова, Наталии Гончаровой, скульптурный автопортрет Михаила Фокина, портрет Анны Павловой

кисти Александра Яковлева, скульптуры Серафима Судьбинина, становившиеся «гвоздем» парижских выставок, редкие книги были представлены в Третьяковской галерее. Выставку открывали директор музея Юрий Королев и Галина Уланова. Эвелина утверждала, что таким образом сделала подарок «для той, которая была нашим идеалом и память о которой будет у меня жить вечно»: «Пьедесталы и легенды созданы человеком. Только Искусство создано Богом».

Балетмейстер Олег Виноградов говорил, что «по не поддающейся объяснению загадочной степени воздействия на публику» Уланова на первом месте.

Вениамин Каверин считал, что объяснить феномен балерины невозможно: «Такова сила совершенного искусства. Оно сопровождает нас всю жизнь. Оно, не спросись, вмешивается в наши дела и делает нас благороднее, веселее, честнее... О ней рассказать так же трудно, как о Девятой симфонии Бетховена. Слезы приходят раньше разумного, трезвого толкования. Сила великой артистки как раз и состоит в том, что она каждый раз напоминает нам свое, тайное, невысказанное. В чем эта тайна? Кто знает...»

Эвелина Курнанд писала убежденно: «Без Вас — это Церковь без Бога. Целую Вас крепко издалека — Вы *всегда со мной*».

Когда балетная труппа Гранд-опера отправилась на гастроли в Москву, ее руководитель Серж Лифарь остался в Париже. Автору тринадцати постановок, включенных в афишу турне, было отказано в визе.

Сергей Михайлович обсудил с Лавровским и Мессерером намерение «всего художественного, театрального и литературного Парижа» наградить премиями Института хореографии Уланову и Фадеечева и получил горячую поддержку. Как писал Лифарь, они приняли известие о награждении «с приличием и

достоинством, присущим истинно великим художникам, и поблагодарили нас за такую честь».

Однако в ситуацию вмешался Чулаки. Лифарь отозвался открытым письмом Улановой, опубликованным в «Фигаро» 13 сентября 1958 года:

«Дражайшая Галина Уланова.

Я был очень впечатлен Вашей чистотой, искренностью, Вашими нежными словами. Какую вибрацию вызвали во мне Ваши тревоги, Ваша застенчивость на репетициях и представлении Жизели; следуя взглядом за Вами, я чувствовал себя перенесенным, увлеченным Вашим вдохновенным порывом. Нина Вырубова, наша русская Жизель в Париже, и я выразили Вам свою благодарность и восхищение за образ Жизели, созданный Вами на сцене Опера.

Но Ваш директор театра М. Чулаки счел нужным отказаться от вручения этих призов для Вас лично, для театра, для СССР. Он, таким образом, отстранил Вас, мешая участвовать в этом акте дружбы. Был ли он оскорблен подписями Кшесинской, Егоровой, Балашовой, Дарсонваль, Шварц, Лорсия, Вырубовой, Хайтауэр, расположенными внизу этого документа? Был ли он сконфужен именами Жюльена Кэна из Института, Жана Кокто из Французской академии, Филиппа Эрланже, руководителя культурного обмена, Эммануэля Бондевиля, руководителя национального оперного театра, Мориса Эсканда, представителя «Комеди Франсез», Мишеля Жорж-Мишель, президента Ассоциации балетных критиков, Маргерит Лонг, Жана Луи Барро, Барсака, Декава, администратора «Комеди Франсез», Жюльена, руководителя Театра Наций, Александра Бенуа, маркиза де Куэваса, Жоржа Орика, Жана Дарканта, генерального секретаря международного института театра, и прочих, подписавших этот приз?

И всё же я не оставляю мысли, что рано или поздно они станут доступны для Вас».

Лифарь очень жестко критиковал советскую хореографическую тенденцию. 5 июля на пресс-конференции в Университете танца он подчеркнул, что «танцевальная религия советского балета не переносит хореографического развития», отметил игнорирование новых па, новых пластических позиций, за исключением одного неоклассического арабеска, случайно затесавшегося в балет «Мирандолина». Когда Лифарю возразили: «Это их стиль, московский стиль!» — он категорично заявил: «Это — болезнь, вредоносный микроб, против которого я бьюсь на протяжении всей своей артистической жизни. Нужно истребить эту бациллу, как истребляют сорняки на хлебных полях... Ослепленные светом рампы, обольщенные легкостью и женственностью балерин, мы должны защититься от восприятия их недостатков как достоинств».

(В результате подобного рода нападков на «Большой балет» Уланова получила свой приз только в 1980 году. 2 апреля, когда Лифарю исполнилось 75 лет, она отправила ему телеграмму:

«Уважаемый Сергей Михайлович!

Наконец получила долгожданную медаль Анны Павловой 1958 года. Она удивительно красива, и я благодарю Universite de la Danse и Вас за Вашу настойчивость и хлопоты, которые пережили, чтобы передать мне ее в год моего 70-летия. Хочу также поздравить Вас с наступающим Вашим апрельским юбилеем и пожелать Вам всего самого хорошего».)

17 и 18 июня на парижском велодроме, вмещающем до десяти тысяч зрителей, прошли два больших концерта советских балетных артистов для «широких

масс трудящихся Парижа, которые не смогли побывать в театре». На них присутствовали более пятнадцати тысяч человек.

Из французской столицы советские артисты выехали в Брюссель, где с 22 июня по 18 июля ежедневно выступали на сцене Королевского оперного театра.

Программа брюссельских гастролей мало чем отличалась от парижских и открывалась балетом «Ромео и Джульетта», который прошел с огромным успехом. Но, как вспоминал Юрий Жданов, «дальше несчастных артистов снова настигли политические неурядицы: состоялся суд, а затем казнь венгерского премьера Имре Надя. У Галины Сергеевны разболелась нога, и вся тяжесть брюссельских гастролей легла на плечи балерины Р. Стручковой и мои. Говорю о тяжести потому, что зрительный зал иногда бурлил, шумел, раздавались выкрики, выражающие недружелюбные чувства к нашей стране. Правда, к середине гастролей ситуацию удалось переломить, но артистам это стоило больших усилий. Публика стала принимать нас от спектакля к спектаклю всё лучше».

Из-за больной ноги Уланова смогла немного попутешествовать. Она рассказывала:

«Бельгия. Северная Венеция — Брюгге. Шестого июля — ежегодная мистерия. Народное зрелище шестисотлетней давности. Средневековые улочки, дома 13-16 веков — превосходные декорации, обрамляющие бесконечное шествие. В нем — герои подлинной истории Фландрии и легендарные персонажи. Всё это не только красиво, занимательно, театрально, но и полно глубокого смысла. Театр напоминает людям об истории их родной страны, учит уважению к людям».

Из Брюсселя гастролеры отправились в Мюнхен. Проезжая на поезде по живописной долине Рейна, Уланова вспоминала вагнеровское «Кольцо нибелунга». Балерина писала:

«Русский балет выступает в том самом мюнхенском театре, где когда-то гастролировал Камерный театр под руководством Таирова. Многие рабочие сцены помнят русских артистов и потому встречают нас особенно тепло... много похожего приходится слышать и о выступлениях Большого балета. Жизнеутверждение, любовь к искусству, радость творчества — особенности советского искусства, которое поэтому, наверное, так быстро доходит до любой аудитории, так заразительно на нее действует».

В поезде журналисты спросили Уланову, не испытывает ли она неприязни к немцам, бывшим врагам, принесшим бедствия советским людям. Она ответила: «Об этих бедствиях нужно помнить, чтобы сделать невозможным их повторение, а для этого нужно лучше узнать друг друга. Язык правды, язык искусства понятен всем, и мы приехали с искренним намерением говорить на этом языке дружбы с немецким народом».

На вокзале Мюнхена балетных артистов встречали горожане во главе с бургомистром, который вручил им ключи от города. Играл оркестр, всем поднесли по большой кружке знаменитого баварского пива.

В Гамбурге выступление «Большого балета» началось с телевидения. Две концертные программы транслировались в ФРГ и некоторых других странах, поэтому мастерство советских танцовщиков оценили сразу около тридцати миллионов человек.

Из Западной Германии труппа вновь возвратилась в Брюссель, где 11-13 августа участвовала в днях СССР на Всемирной выставке. Сюда съехался весь цвет советской культуры, однако отдельные буклеты были изданы только об искусстве Сергея Прокофьева, Олега Попова, Арама Хачатуряна и Галины Улановой.

Двенадцатого августа в Москве на Белорусском вокзале артистам была устроена торжественная встреча. М. Чулаки заявил корреспондентам: «Наши гастроли в четырех крупных городах Западной Европы явились не только значительным художественным событием. По мнению общественности, они способствовали укреплению дружественной творческой атмосферы и культурных связей с зарубежными странами».

Конечно, никто не сомневался, что «в области балета мы впереди планеты всей». Однако, считал Юрий Жданов, «эти выступления позволили нам самим увидеть свои достижения и слабые стороны и многое пересмотреть. Значительная часть увиденного на Западе будила фантазию, направляя ее в совершенно новое русло. Произвело впечатление большее разнообразие репертуара, свободное использование хореографами классической музыки, не предназначенной для балета».

Девятнадцатого декабря 1958 года Уланова танцевала «Жизель» в Национальной опере в Хельсинки. На спектакле присутствовал президент Финляндии Кекконен с супругой. Представление завершилось на торжественной ноте — Кекконен вручил Улановой медаль ордена Финского Льва.

Прошедшие 28 января, 2 и 8 февраля 1959 года в Большом театре творческие вечера балерины, в программу которых входили первый акт «Жизели»,

«Шопениана» и третье действие «Ромео и Джульетты», публика назвала «сияющим праздником чудесного обаятельного искусства».

В апреле 1959 года балетная труппа отправилась на первые большие заокеанские гастроли — в США и Канаду. Устраивал их знаменитый импресарио Сол Юрок, и основной приманкой для публики, конечно же, являлась Уланова. Однако ее участие в турне было под вопросом. Несколько последних представлений «Жизели» свидетельствовали не в пользу балерины. Лавровский колебался. В театре чувствовалась нервозность. Вопрос решался на худсовете. Однако Галина Сергеевна настояла на своей поездке.

«В Нью-Йорк прилетели вечером, — вспоминал Лавровский. — Выехав из тоннеля... были потрясены панорамой ночного города, открывшегося перед нами. Город казался сказочным, но он был незнакомым и чужим. Но в этом городе жили и работали Рахманинов, Шаляпин, Анна Павлова, Фокин... Мы будем выступать в Метрополитен-опера, а почти рядом находится театр Джорджа Баланчина, бывшего моего одноклассника Георгия Баланчивадзе».

Гастроли стартовали 16 апреля. В зале, украшенном государственными флагами США и СССР, прозвучали гимны и начался балет «Ромео и Джульетта». Успех был феерический. От изобилия преподнесенных цветов сцена превратилась в живой сад.

«Исполнение Улановой было выше всех похвал, казалось, она помолодела на несколько лет, — писал Юрий Жданов. — Но на втором спектакле, видимо, проявилось ее плохое самочувствие. Было заметно, что вариация далась ей с напряжением и была исполнена недостаточно чисто. После поклонов, в антракте, Уланова обратилась ко мне. Впервые за десять лет я увидел в ее глазах слезы, это меня так потрясло, что последующий разговор я вел с особенным волнением,

раньше никогда не испытанным. Глядя мне в глаза, Уланова говорит: «Видно, и правда надо кончать, видишь, как получается». Что сказать? Надо обратиться к ее твердой воле, но так, чтобы она поняла, что рядом с ней равнодушный, близкий человек. Говорю: «Галина Сергеевна, это момент такой, всё наладится. Вы думайте только о своих кусках, а когда вы в моих руках — не беспокойтесь, всё у нас получится». Не знаю, насколько помогла моя сбивчивая речь, но думаю, что главное она поняла: я так хочу ей помочь! Спектакль дальше шел хорошо, как и остальные наши нью-йоркские выступления, правда, ценой полного отказа от всех посторонних дел и развлечений. Для Улановой это был обычный образ жизни. Я тоже знал только дорогу в театр и обратно в гостиницу».

Прозаик Б. Б. Сосинский писал 8 января 1970 года:

«Я вспомнил Ваших Жизель и Джульетту весной 1959 года в Нью-Йорке, о которых так хорошо говорил Джон Мартин: «Уланова пришла к нам уже овеянная легендой. И видеть, как на наших глазах легенда приобретает свойства реальности и в этом процессе не теряет ничего из свойств легенды, — редкий и чудесный опыт!.. Встреча с Большим была сокрушительной, и было бы очень грустно, если бы мы позволили себе слишком скоро от нее опомниться!»

«Слишком скоро» — нет! И через десять лет я еще не опомнился и всё еще живу той удивительной американской весной...

А еще я вспоминаю сегодня об одном событии в Нью-Йорке, не отмеченном ни газетами, ни радио. Это был один из счастливейших дней моей жизни: 8 мая 1959 года! В самом Governor Clinton, где Вы жили, мне удалось устроить выставку полотен, гравюр и эскизов, связанных с русским балетом, наших художников-корифеев Бакста, Бенуа, Добужинского, Су-дейкина и других (из замечательной коллекции Босана). И что

было здесь уникальным в этой выставке, хотя и однодневной, — то, что она была организована только для... одного посетителя, только для Вас одной, дорогая Галина Сергеевна».

Уланова говорила по телефону корреспонденту «Комсомольской правды»: «У всех нас весеннее настроение. Аплодисменты американских зрителей, сопровождающие каждый наш спектакль в «Метрополитен-опера», согревают не хуже солнечных лучей. Мы рады видеть, как искусство укрепляет дружеские связи, как возникает контакт между сценой и зрительным залом, между нами, советскими артистами, и американцами, заполняющими партер и галерку. Прием, который нам оказал американский зритель, превзошел все ожидания... Всё идет хорошо. К сожалению, у нас остается мало времени, чтобы осматривать город, мы много репетируем, много работаем... Как обычно, сотни людей толпились у здания «Метрополитен-опера». Когда опускается занавес, зрители долго не отпускают нас со сцены... Я и все мои товарищи хорошо понимаем: здесь, в Нью-Йорке, мы защищаем древнюю славу русского балетного искусства».

После Нью-Йорка труппа отправилась в Лос-Анджелес, где на телевидении отсняли четыре концертные программы. Затем были Сан-Франциско, Оттава, Монреаль. Турне для Улановой было очень трудным: из шестидесяти двух спектаклей она выступила в тридцати двух, исполняя пять партий: в балетах «Ромео и Джульетта», «Жизель», «Шопениана» — и номера «Умиравший лебедь» и «Слепая».

Семнадцатого мая критик «Нью-Йорк таймс» отмечал:

«Много говорят о том, что Уланова уже вступила в свой пятидесятый год, который неизбежно находится за чертой технического расцвета любой балерины. Однако

это не имеет ни малейшего значения. Уланова обладает особым родом вневременной юности тела и, кроме того, глубиной того общего проникновения в суть вещей, которое приходит только с опытом. Она создает юность (как в Джульетте), которая воплощает в художественных ценностях самую природу юности, лишенную возможности видеть себя в перспективе жизни.

Видеть ее за творческой работой, да еще в таком беспрецедентно щедром количестве выступлений, — это привилегия, за которую мы должны благодарить и которую мы с любовью сбережем в нашей памяти».

Сол Юрок страшно переживал, постоянно повторяя: «Ведь вся реклама держится на ее имени!» А Галина Сергеевна время от времени ему говорила: «Что-то я плохо себя чувствую, может быть, откажусь от сегодняшнего спектакля». Она немного оживилась, когда закончилась акклиматизация.

После окончания последнего представления «Жизели» в Метрополитен-опере овация в честь Улановой длилась 40 минут. К концу гастролей, уступив настойчивым просьбам публики, она дала согласие единственный раз выступить во втором акте «Лебединого озера». Танцевала Уланова на сцене театра «Голливуд-боул», открытый амфитеатр которого вмещал десятки тысяч человек. Спектакль проходил поздним вечером, под звездным небом. Галина Сергеевна, зная, что это ее последний выход в роли Одетты, была очень серьезна, невероятно сосредоточенна, обращена внутрь себя... Когда прозвучали последние звуки лебединой песни Чайковского, зрители зажгли огоньки и долго не отпускали артистов.

А еще Уланова танцевала в «президентском» концерте в Вашингтоне, данном для первых лиц США,

включая президента Джона Кеннеди. Потом программу этого концерта повторили в Москве.

Американские критики поставили Уланову выше Анны Павловой. Точка в карьере балерины была поставлена. «Литературная газета» напечатала стихотворение Владимира Лифшица, посвященное Улановой — Джульетте, завершавшееся строками:

*И русская Джульетта по планете
Летит сегодня вестницей любви.*

В июне 1959 года Галине Улановой была присуждена итальянская премия имени композитора Бьотти. Тогда же ее избрали членом-корреспондентом Академии искусств ГДР. В сентябре ее наградили орденом Трудового Красного Знамени. И тогда же она с группой артистов Большого театра отправилась на гастроли в Китай. Один из пекинских поэтов написал:

*Феи среди людей,
Они пришли из звездного моря.
Если спросят, где это море,
Я скажу — в Стране Советов.*

В 1959 году Уланова, казалось, не сходила с экранов телевизоров. 4 октября прошел документальный фильм «Советскому балету рукоплещет Америка», 5 декабря был показан киносборник «Танцует Галина Уланова», через два дня транслировался фильм «Мастера русского балета». Эстафета продолжилась в следующем году: 10 января шла передача «Танцует Галина Уланова», 6 февраля — фильм «Балет Большого

театра в Лондоне», весной — цикл передач «Балет Большого театра за рубежом».

Двадцать восьмого ноября 1959 года на спектакле «Ромео и Джульетта» Улановой стало плохо с сердцем. Она прижалась к груди Лапаури, который исполнял роль Париса. Партнер предложил отменить спектакль, но балерина отдышалась и продолжила танцевать.

Восьмого февраля 1960 года американский чернокожий певец Поль Робсон вручил балерине почетную грамоту Всемирного совета мира.

Девятого мая в Большом шли «Шопениана» с Улановой, «Паганини» с Кондратьевой и «Вальпургиева ночь» с Лепешинской. Дирижировал Евгений Светланов. Букеты летели ливнем.

Летом Галина Сергеевна отправилась на гастроли в Швецию и Норвегию. В феврале 1961-го она танцевала в «Бахчисарайском фонтане» и в «Шопениане» в Египте. А 10 августа, во время выступлений Большого театра в Будапеште, ее уговорили исполнить «Умиряющего лебедя». Уланова в последний раз вышла на сцену.

ЭПИЛОГ

Всего лишь 32 года на сцене, не считая ученических выступлений. А сколько пронеслось событий, сколько сменилось эпох! Уланова прожила два творческих периода: довоенный — предгрозовой и послевоенный — победный.

Двадцать девятого декабря 1960 года Уланова танцевала в Большом театре «Шопениану» — фокинский шедевр, с которого в мае далекого 1928-го начался ее артистический путь. Пожалуй, даже она сама не знала тем вечером, что этим спектаклем завершится одна из самых блистательных карьер в истории хореографического искусства.

Решение балерина приняла, почти согласуясь с правилами скачек: не надо выигрывать первый круг, а надо выигрывать последний. Уланова творила свою судьбу и отстаивала свои интересы. Женщина с твердым характером прожила жесткую жизнь.

По Москве пошли разговоры, что со сцены Галина Сергеевна ушла рано, что могла бы еще танцевать и танцевать; говорили, что многое нужно было снять на пленку, да не сняли, и даже ее ежедневный класс не запечатлен. Все принялись толковать о недостатке внимания к улановскому творчеству: дескать, поздно спохватились, только теперь начав собирать по крупицам то, что когда-то можно было черпать полными пригоршнями.

Один из знакомых тележурналистов, встретив балерину, спросил, нельзя ли снять ее урок на пленку. Уланова, словно защищаясь, подняла руку, усталым движением поправила прическу и сдержанно ответила: «Нет, я уже не танцую...»

Тридцать семь лет без сцены. Ее творчество стало историей, а потому многое в нем еще предстояло понять и рассмотреть более основательно. Да и вся жизнь Галины Сергеевны шла по сценарию, написанному свыше и поддающемуся лишь ее собственной правке. Чужеродного вмешательства в свою судьбу она старалась не допускать. Владимир Васильев точно сказал:

«Думаю, что инстинкт самосохранения, заставляющий сжиматься, уходить в себя на людях, не приобретен опытом, а является натурой, существом Улановой. Она здесь, рядом, с нами, и в то же время где-то далеко, в себе». О подобного рода личностях мало-помалу рождаются легенды, которых, в конце концов, набирается столько, что порой сквозь их чащу не пробраться.

Асаф Мессерер называл Уланову «добрым гением» Екатерины Максимовой. Заниматься с молоденькой солисткой она начала еще на закате своей карьеры. «Я чувствую взгляд Улановой не только, когда танцую, но и когда живу», — говорила Максимова.

Потом появились другие ученики. «Уланова меня заметила. Она оглушила меня счастьем, сказав, что согласна со мной работать», — вспоминала Нина Тимофеева. С Галиной Сергеевной занимались Светлана Адырхаева, Ирина Прокофьева, Алла Михальченко, Надежда Грачева, Нина Семизорова, Ольга Суворова...

Одну роль Уланова приготовила с Николаем Цискаридзе. Она рассказывала, как тот подошел к ней: «Я недоволен собой». — «А какой у тебя характер в роли?» — «А зачем характер?» Галина Сергеевна научила его наполнять жесты смыслом, не допускать ни одного пустого движения.

Людмила Семеняка говорила: «Уланова меня взяла к себе, потому что я совпала тогда с ее основной мыслью.

Она всегда давала скупые отзывы, но когда говорила, была очень точна. Умела рассмотреть человека, его главные черты. Всё хотела, чтобы я станцевала тургеневскую Асю. Галина Сергеевна воспринимала новое, молодое, никаких новинок не пропускала. Ничто пустое не могло находиться рядом с ней, ведь она поднимала душу человека. Меня она учила занимать свое место с достоинством и уважением к людям. «Сосредоточенность» было ее любимым словом. Задаст направление, а дальше иди к открытию. И брала к себе только тех, с кем могла вести диалог. Я мечтала о встрече с Галиной Сергеевной с восьми лет».

Действительно, девочки, посмотревшие улановские спектакли, всегда говорили, что хотят стать «Галиной Улановой».

Но не со всеми у Галины Сергеевны складывались отношения. Она не смогла найти подход к Наталье Бессмертной, не удалось наладить контакт с Надеждой Павловой. Конечно, не обходилось и без конфликтов, отзыв которых слышен в письме Ю. А. Завадского, отправленного Улановой 30 августа 1972 года:

«Значит... правильно ты решаешь — задержаться в Коктебеле подольше, а твои, тобой избалованные артистки — поймут, оценят твое присутствие — вынуждены будут сами вспоминать твои уроки, напоминать друг другу твои советы — поймут их глубину и ценность — и, может быть, это даже принесет им пользу — да и тебя они встретят с восторгом, когда, наконец, появишься. А сил тебе надо набраться, ведь год у тебя выдался болезненный — надо приехать с запасом сил на весь год».

Этуаль Гранд-опера Гилен Тесмар рассказывала, что в 1971 году познакомилась с Улановой — «маяком в моей жизни»: «Она помогала мне репетировать «Жизель», и я была счастлива».

Уланова признавалась:

«После того как 20 лет назад оставила сцену, всё время чем-то занята, и всё время только-только бы успеть. Ритм жизни стал большой. Где-то случайно вырываешь момент перед сном, чтобы что-то прочесть, чтобы не пропустить. Раньше я была сама себе предоставлена, только вот этим я занималась — своим. А сейчас наоборот. Потому что все ученицы у меня. Бывает так, что я по пять часов занята, бывает, по три часа. Или я утром и вечером прихожу. Я сейчас занята, как будто бы хожу на работу — на большую, чем раньше. И потом на каждый спектакль своих я прихожу. Как-то мне легче потом. И они привыкли к тому, что я им после спектакля обязательно скажу.

Ну, посидишь дома несколько дней — бывает так, что можно. Но потом кажется, что вдруг что-то не хватает. Уже опять начинаешь себя запрягать, и опять ты летишь. Казалось бы, чем старше становишься, тем меньше работы, а ее больше и больше... Всё это мелко, может быть, чем раньше, — всё было значительнее и крупнее. Но это нельзя сравнивать. Там была одна жизнь — актерская, а тут началась вторая жизнь.

Я всё, сделанное учениками, на себя меряю, всё-таки человек очень эгоистичен. Вот я просто о себе говорю, о своей первой профессии, о своей первой жизни, она была вот такая... Вторая — та, которую я уж отдаю. То я отдавала и для себя собирала, скажем, результат этой работы. А сейчас я отдаю, что имею — отдаю.

Через своих учеников я чувствую какие-то опоры. Я предпочитаю черновую работу, она как

преддверие собственно творчества, а спектакль — это уже ее результат. Иногда бывает жалко, что с ними наработалось, и вот, на зрителях не получается, а я не могу уже поправить, подсказать. Так что процесс репетиций интереснее, нежели результат».

Репетируя с участниками балетного конкурса в Варне, Галина Сергеевна заметила «страшно работоспособную» балерину театра имени Айни в Душанбе Малику Сабирову и прониклась к ней нежностью. 31 июля 1964 года, сразу после конкурса, Малика писала Улановой:

«...Вот уже 10 дней, как мы дома, но мысленно я еще нахожусь в Варне, переживаю все туры — с первого до последнего. Очень приятные воспоминания — это время мне запомнится на всю жизнь, первый мой выезд за границу на первый конкурс.

Дорогая Галина Сергеевна, мне хочется еще и еще раз поблагодарить Вас за всё, что было сделано для нас. Те репетиции, занятия в Большом театре, все Ваши замечания — это было очень хорошее время в моей жизни. Мне сейчас стыдно при воспоминании о первой репетиции с Вами, я плохо соображала, была несобранная, я просто волновалась; Асаф Михайлович [Мессерер] потом удивлялся, да я сама удивляюсь. Галина Сергеевна, я помню все Ваши замечания: про левую руку на фуэте, про правый подъем, про плечи и правую руку на турах по диагонали, про осторожные шаги в вариации из «Щелкунчика», что под звуки челеста нужно танцевать не так, как я, и др., — всё это я постараюсь исправить. <...>

Я помню, когда Вы приезжали в Ленинград на «Красный цветок», потом, позже — на бенефис Р. Гербека, мы подглядывали в зал на Ваши репетиции, смотрели спектакли.

В 1957 г. мы видели Вас в Жизели, тогда я не всё еще понимала, но чувствовала, что на сцене не обычные артисты, что спектакль весь необыкновенный, — это я хорошо запомнила.

Галина Сергеевна, я еще раз Вас благодарю и теперь, и за те спектакли. <...>

Огромный привет Вам и благодарность от моих мамы с папой. Мы будем рады, если дыня наша дойдет в целости, и вдвойне — если она Вам понравится».

Через 12 лет Сабирова с мужем Михаилом Бурхановым уже была своим человеком в доме Улановой. Она писала:

«Дорогая наша, любимая Галина Сергеевна.

Сегодня мы у Вас варили плов. Миша не напачкал нигде, потому что мама была рядом и мы с Таней — тоже.

Попробуйте плов, пожалуйста, и кекс тоже — на здоровье!

Завтра утром мы улетаем в Одессу, вернемся 20 июля, надеемся и очень хотим, чтобы Вы были уже дома и совсем здоровы. У Миши сегодня день рождения, и мы в Вашем доме, и Вы с нами, как и всегда везде...»

Кстати сказать, в Улановой напрочь отсутствовал мещанский душок. Своих друзей, будь то Василий Макаров, Владимир Гиль или Сергей Штейн, она всегда просила: «Располагайтесь у меня, как хотите, не стесняйтесь».

Когда Малика умерла, не дожив до сорока лет, Галина Сергеевна бросила все дела и срочно вылетела в Душанбе на похороны. 28 февраля 1982 года в слове над гробом она сразу оговорилась, что «приехала сама по себе», не от Большого театра: «Может быть, я ей не совсем то говорила, но она не спорила, она верила мне. И я ей верила, всегда верила. «Маликуша, я еще успею приехать, еще успею посмотреть тебя». Но кто знал, что так всё случится. Мне, пожилому человеку, приходится

проводить ее. Мне трудно говорить что-либо еще. Я просто по-человечески не прощаюсь с ней, она всегда будет у меня в сердце, со мной».

Можно ли назвать Владимира Васильева учеником Улановой? Скорее, нет. Гений Васильева проявился сразу. Собственно, и ему, и Юрию Григоровичу повезло, что рядом была Галина Сергеевна, во многом влиявшая на становление этих мастеров. Со знаменитым дуэтом «Катя-Володя» она была дружна. Однажды во время размолвки с мужем Екатерина Максимова жила в доме Улановой.

В 1958 году для американских гастролей Васильев с Улановой готовили номер в постановке Якобсона на тему скульптуры Родена «Вечный идол». Комиссия не позволила им выступить из-за откровенных костюмов. Честное слово, иногда тайно завидуешь всем этим чиновникам от культуры, которым удается увидеть запрещенное ими. Можно только представить себе, какой шедевр получился у двух великих мастеров.

Отношения Владимира Викторовича с Галиной Сергеевной разладились во время подготовки вечера в парижском концертном зале «Плейель», инициированного ЮНЕСКО к семидесятилетию балерины. Васильев решил поставить спектакль-воспоминание о жизни Улановой. Она же категорически отказалась «играть саму себя» и настояла на своем понимании действия: несколько движений «вполноги», без игры в течение нескольких минут, а несогласного с ней постановщика назвала «администратором от балета». Однако спектакль прошел очень хорошо. 19 ноября 1981 года известный критик Пьер Лартик писал:

«Всегда вспоминают о «вечере века», когда Жюль Перро собрал одновременно четырех звезд балета — Карлотту Гризи, Мари Тальони, Фанни Черрито и Люсиль Гран.

Для чествования Галины Улановой также собрались вместе выдающиеся мастера — Иветт Шовире, Клод Бесси, Нина Вырубова, которые приветствовали в первом ряду ту, которая, по утверждению Мориса Бежара, является «тайной» в балетном искусстве.

Гилем Тесмар воспроизвела умирающего лебедя. Мерль Парк, из Королевского балета, интерпретировала сцену из «Исидоры»... Карла Фраччи исполнила «Пери», балет, о котором мечтал Готье, затем «une Medu», контрастную, патетическую, всю в напряжении, в хореографии Джона Бютлера.

Наиболее волнующим моментом вечера было появление Г. Улановой...

Непросто поставить пьесу, где с необходимой скромностью совмещаются чувства и блеск. Васильев был вдохновлен тем почтением, которое он испытывал к Г. Улановой. Он видит в этой великой балерине скромную, не очень бросающую красоту мадонны Липпи: луч прожектора скользит по длинной перекладине, освещает Г. Уланову, стоящую спиной и поворачивающуюся медленно к публике.

Достаточно увидеть, как она пересекает огромную сцену, чтобы попасть под очарование ее высшей власти.

Е. Максимова, Н. Семизорова, Н. Тимофеева, Л. Семеняка заняли место у перекладины, как на уроке. Программа их соответствует репертуару Большого театра, но нельзя забывать роль, которую играет Кировская школа. <...>

Всё это так хорошо, что порой забываешь великую женщину в платье цвета осени, сидящую с краю кулис. Но именно ей мы обязаны тем, что видим всё это.

Каждый вечер в Большом театре она в первом ряду, и те, кому она передала свои роли, танцуют под ее взглядом.

Васильев говорит, что Г. Уланова помогла приоткрыть занавес будущего балета. Как не

восторгаться искусством быть одновременно с нами и далеко от нас. Она идет вперед с мечтой о будущем балета».

На сцене Уланова так глубоко пережила свое прошлое, что после спектакля никого не захотела видеть — сразу уехала в гостиницу и три дня не выходила из номера. Нечто подобное Галина Сергеевна испытала в Вероне, где побывала вскоре после того, как перестала танцевать:

«Наша туристская группа всего из нескольких человек состояла. Из Милана автобусом проехали по маленьким городкам Италии до Генуи. В Вероне я постояла перед балконом Джульетты, у памятника над склепом. Не то чтобы я была расстроена, на меня всё произвело большое впечатление, я как-то в себя ушла, отключилась от внешнего мира на какой-то миг. Товарищи разошлись, я осталась. И вот здесь, почему-то именно у склепа Джульетты, я почувствовала, что рассталась со своей профессией, что никогда уже не буду танцевать. Это было очень грустно.

Я многих вижу в Джульетте. Это другое, это их Джульетта. Я же осталась со своей. Я не могу свое чувство переложить в другого человека, он должен сам чувствовать, поэтому в своих учениках я пытаюсь только раскрыть их дарование, быть внимательной к их творчеству. Но каждый из них вкладывает в творчество свое, неповторимое».

На вечере в «Плейель» присутствовал президент Международного совета по танцу ЮНЕСКО Бенгт Хегер. Через три года на открытии памятника Улановой в Стокгольме перед Музеем танца он сказал: «Вы будете

стоять здесь, в самом красивом месте Швеции. Вы будете являть ту вершину балета, которая была достигнута в нашу эпоху». Правда, поскольку по шведскому закону нельзя ставить памятник живому человеку, то поначалу на нем написали «Лебедь», а после смерти балерины начертали ее имя.

В том же 1984 году в Ленинграде на Аллее Героев Московского парка Победы был установлен бронзовый бюст Улановой как дважды Героя Социалистического Труда (высшего звания она удостоилась в 1974 и 1980 годах). Памятник Галине Сергеевне есть еще и на Аллее знаменитостей в польском городе Кельце.

Почестей Улановой было не занимать. Она, все последние годы жизни говорившая о нелюбви к столице, в 1997 году с удовольствием стала почетным гражданином Москвы.

Со времени триумфальных улановских спектаклей прошло уже шесть десятков лет, но память о них не увядает. В 2011 году один из ведущих европейских балетных критиков Клемент Крисп во время пребывания в Москве говорил: «Я видел Уланову в великий лондонский сезон 1956 года. Это была артистка, которая полностью себя меняла на сцене. Великое искусство Улановой заключалось в ее невероятной простоте: такая чистота и ясность, она тебе всё говорила о роли, что ты должен знать».

Непонятно, кому пришло в голову везти в Каир «Бахчисарайский фонтан». Показывать в мусульманском мире *наше* исполнение «гаремной» жизни — всё равно что поехать в Тулу со своим самоваром. В «Шопениане» Уланова, конечно, блеснула, однако привычного триумфа на последних в своей жизни гастролях не снискала и, как говорила Плисецкая, «катастрофически не прошла».

Мир менялся, и балет принаравливался к стремительной, ни от кого не зависящей современности. Понятие успеха обрело новые краски: сенсация оттесняла признание. При лепке своих ролей Уланова умела отсекал всё лишнее, в них не было повествовательности, а трепетал сгусток жизни. В искусстве балерины отсутствовала тенденциозность, происходящая от неумения возвыситься над «частностями», а в парадоксальном словосочетании «обыкновенная богиня» крылся повод для легенды. «Моя профессия — танец, а не завоевание жизненного пространства» — слова, достойные гения.

В 1962 году, специально к американским гастролям балета Большого театра, на которые Галина Сергеевна отправилась в статусе почетного члена Американской академии искусств и наук, вышла книга Альберта Кана «Дни с Улановой». Она стала продаваться одновременно в США и Англии и сразу стала очень популярной. Журнал «Лайф» на пяти страницах воспроизвел фотографии, лондонская газета «Санди тайме» публиковала отрывки в четырех номерах. Известный критик Артур Тодд писал в «Нью-Йорк тайме»: «Все любители балета с радостью примут эту великолепную книгу. Она представляет собой замечательную иллюстрацию к тому, как искусство танца открывает перед нами новый мир. И этим мы, прежде всего, обязаны Галине Улановой и, конечно, поэтическому и творческому дару Альберта Кана».

Американский писатель четыре раза посетил Советский Союз и, конечно, не без влияния партийных бонз получил доступ к артистке, наблюдал ее в повседневной жизни и в театре, фотографировал, записывал свои впечатления.

Предвосхищая выход книги на русском языке в Издательстве иностранной литературы, журнал «Огонек» писал: «Мы видим балерину в моменты

изумительного исполнения ею самых замечательных ролей и тогда, когда она одиноко бродит среди любимых ею березовых рощ. Альберт Кан показывает нам, как Галина Уланова помогает развивать талант молодых балерин. Книга свидетельствует, что творческая деятельность Улановой и ее образ жизни отражают самое существо советского общества, в котором она смогла до конца проявить себя и стать одной из самых знаменитых актрис мира».

Помимо книги в 1963 году вышел документальный фильм «Галина Уланова», который она категорически не приняла, изначально считая, что это ненужная затея, что приличных кадров, запечатлевших ее танец, просто не существует, и даже пыталась выкупить у киностудии «плохие пленки» со своими «неудачными выступлениями».

Как-то раз Уланова в сердцах сказала: «К сожалению, осталось очень мало кадров. И методы изменились, и время идет вперед, и на Луну летают, а мы всё только продолжаем разговаривать о балетных фильмах. Жалко, не сняли в свое время всё, что можно. Сколько я помню себя, всё время говорили, что надо снять все наши репетиции, все наши спектакли черно-белым для того, чтобы потом их как-то посмотреть и хотя бы возобновить в том виде, как они есть. До сих пор это не делается, хотя аппарат в театре существует, но нет единицы, которая могла бы этим руководить и это делать. Пропадает очень многое».

Словом, Галина Сергеевна уверяла, что ленту, снятую режиссерами Леонидом Кристи и Марией Славинской, «надо спрятать и никому не показывать».

Поводом для выхода фильма стало 35-летие творческой деятельности Улановой. Всё прошло тихо, без правительственных наград. А осенью Уланова, в качестве педагога-репетитора, отправилась в Лондон с балетной труппой Большого театра. Оттуда она

вернулась с сокровищем: Бронислава Нижинская доверила Галине Сергеевне передать в Ленинград, во Всесоюзный музей А. С. Пушкина, миниатюрный портрет Авдотьи Истоминой — той самой, которая поразила поэта легкостью: «...летит, как пух от уст Эола». И «полувоздушна», и «смычку волшебному послушна» — написано словно об Улановой, словно в предвосхищении ее. Уланова, и только она, своим искусством дала ответ на пушкинский вопрос: «Узрю ли русской Терпсихоры / Душой исполненный полет?»

В следующем году она возглавила жюри I Международного конкурса артистов балета в Варне, ставшего первым состязанием подобного рода, за что получила награду — болгарский орден «Кирилл и Мефодий» 1-й степени. После напряженной работы Галина Сергеевна всегда отдыхала в этом чудесном курортном месте. Через пять лет, в 1969-м, споров о кандидатуре председателя жюри I Международного конкурса артистов балета в Москве не было — конечно, Уланова.

К 55-летию она получила два подарка: известный скульптор Н. Б. Никогосян отлил памятную медаль с портретом балерины, а не менее известный голландский цветовод Теодор Лефебр назвал ее именем новый сорт сиренево-розовых тюльпанов. Львов-Анохин вспоминал, как весной, проходя мимо клумбы перед Большим театром, Уланова с каким-то детским удовольствием сообщала: «Это мои тюльпаны...»

Правда, к тому времени уже благоухала выведенная Л. Колесниковым в 1953 году снежно-белая сирень «Галина Уланова» — с легкими невесомыми соцветиями, радовали глаз названные ее именем кипенно-белые, словно «лебединая» пачка, пионы, созданные в 1957 году С. Куполяном, умиляли ирисы селекционера Г. Родионенко, ослепляли желтые георгины «Балерина

Уланова» А. Грушецкого. Словом, вальс цветов в честь артистки.

Одно только печалило Галину Сергеевну — одиночество. Когда умер Большопик, стало просто невмоготу. Да и начало уже подзабываться балеринское прошлое. Что дальше?

В 1970-е годы, по словам Галины Сергеевны, ее связали «интересные отношения» с журналисткой Татьяной Агафоновой. Появление в доме балерины этой замечательной женщины, которую его хозяйка признавала «помощницей, подругой, дочкой», наделало много шума и вызвало массу пересудов, иногда нечистоплотных и необоснованных.

Татьяна Владимировна была из когорты улановских поклонниц. Впервые она дала о себе знать в январе 1960 года, когда со свойственной ей прямоотой и безмерной восторженностью написала:

«Мне не удалось осуществить свою мечту — открыть новый минерал и назвать его «улановит». Посылаю Вам, дорогая Галина Сергеевна, другу азури́та с наилучшими пожеланиями в день Вашего юбилея и в знак большой любви и благодарности, вызванных в сердцах людей Вашим таким прекрасным, великим и гуманным искусством».

Уланову никогда не подводило чутье на людей. Шумливая, громогласная журналистка имела одно неопровержимое преимущество перед всеми окружающими балерину людьми — *деятельную* преданность. Столпотворение обожателей было подчас не в радость, а в тягость. Она говорила: «Есть интересные люди... я называю их «мыльными пузырями». Они звонят мне, предлагают сделать то, в чем я действительно нуждаюсь, и исчезают. Проходит месяц, два, они снова звонят, снова обещают. Как это странно! Если я хотела помочь кому-то, мне и в голову

не приходило спросить, надо или нет, — я делала». Да и можно ли ждать от людей постоянного внимания, ведь у каждого своя жизнь, свои заботы, своя карьера. Галина Сергеевна всё понимала и никогда не страдала нарциссизмом, но, не терпя случайностей ни в быту, ни в творчестве, тяготела к стабильной жизни. Она обратила внимание на Агафонову, которая время от времени писала ей: «Всегда вспоминаю о Вас с теплотой и благодарностью. Вечной Вам молодости, дорогая Галина Сергеевна».

Татьяна Владимировна Агафонова родилась в 1930 году. Она недолго была замужем за известным в Москве адвокатом, но по природе, как и Уланова, оставалась человеком одиноким. Репортер по призванию, она бежала на каждое событие, но добиться от нее материала было невозможно. В ней прежде всего сказались школа «Комсомольской правды»: умение готовиться к интервью, интерес к человеку, желание помочь, сохранение связи с героями репортажей. Всё у нее делалось с перехлестами. Друзья знали ее лучшие качества, а других она раздражала.

Татьяна хотела писать большую книгу о балерине, и все коллеги говорили: «Мы послали Татьяну в командировку к Улановой». Как-то, уехав с Большим театром, Галина Сергеевна оставила Татьяну у себя в квартире. Так всё и началось. Вскоре Агафонова поменяла свою однокомнатную и мамину двухкомнатную квартиры на жилплощадь на Котельнической, чтобы быть ближе к Улановой. Мать Агафоновой Татьяна Николаевна ревновала ее к Галине Сергеевне, но никогда не показывала этого.

Похоронив мать в 1984 году, Агафонова настояла на обмене своей и улановской квартир на помещение большей площади. Так они оказались в четырехкомнатной квартире 185 — «съезд» состоялся в конце 1986 года. Сразу после этого стало известно о

смерти Эвелины Курнанд. А 3 января Юрий Григорович уже на имя Агафоновой прислал поздравление: «Дорогая Таня, примите от меня самые лучшие пожелания в Новом году в новой квартире, новых радостей Вам, счастья, но по-старому оберегайте нашу музу русского балета».

Действительно, оберегала. При Татьяне дом ожил: праздники, приемы гостей. Когда ее подруга Инна Руденко процитировала Улановой пушкинскую строку: «На свете счастья нет, но есть покой и воля», та ответила, глядя на Татьяну: «Ну, покоя у меня уже не будет».

Галина Сергеевна говорила, что Татьяна была первая, кто с ней общался не как с великой балериной. Это ее привлекало.

Агафонова постоянно восхищалась Улановой, но не умела держать язык за зубами. Промучившись «тайной» пару дней, не выдерживала и звонила подругам: «Что мне сказала Уланова!»

Галину Сергеевну иногда раздражала размашистость Татьяны. Конфликты время от времени выходили наружу, и Агафонова могла сказать: «Я к ее ногам жизнь бросила, а она меня не ценит».

Однако Галина Сергеевна ее ценила: «С Таней в мой дом вошла жизнь». Агафонова добилась для нее пайка (правда, не успела добиться дачи); благодаря ее хлопотам Уланова получила вторую звезду Героя, стала сценаристом фильма о балерине.

Этот двухсерийный фильм под названием «Мир Улановой» вышел в творческом объединении «Экран» в 1981 году. Режиссеры Алексей Симонов и Владимир Васильев изрядно намучились. Первый вариант картины назывался «Осень балерины». Однако Татьяна устроила настоящий разнос: осень может быть у патриарха, но не у вечно молодой и женственной богини балета.

Свое письмо Симонову она закончила словами:

«Не имея чести быть знакомой с Вами и с Вашими предыдущими работами, отнюдь не умаляя Ваших достоинств, могу предположить, что «Осень...» может стать началом, серединой или концом первого в истории психологического фильма, изучающего мир одной из самых значительных личностей XX века. Фильм, кстати, мы обязаны оставить не музыкальной редакции «Экрана», а потомкам, нашей стране, миру. Галине Сергеевне за семьдесят, медлить дальше преступление!

Я предлагаю Вам и Владимиру Васильеву всю свою неслабую жизнь, волю, мозг, сердце для борьбы — если Вы умеете бороться и если это потребуется — за все вышесказанное, за последний, как просила Вам передать Галина Сергеевна, прижизненный фильм о ней».

С Татьяной Уланова стала ездить по миру. Сохранились любопытный блокнот Агафоновой с записями о поездке в Латинскую Америку в 1983 году и перечень того, что было в чемодане Улановой, включая французскую косметику, вечерние платья «лучших французских фирм, единичные экземпляры» и прочие вещи исключительно от «Кристиан Диор». И в конце: «Мои дела!! На 5-ый день — уколы (если сильно — по 2 ампулы)».

Татьяна Владимировна умерла от рака в 1994 году. Перед смертью она написала:

«Любимая Галина Сергеевна!

Прошедший год жизни очень был трагическим. Я уйду из жизни...

23 года я собирала творческие Ваши вещи, я музей сделала из Вашей квартиры. Во имя меня — должно быть Ваше завещание. В завещании написать лица, которые должны со временем владеть квартирой (Владимир Васильев, Валерий Левенталь, Борис Львов-Анохин, Елена Брускова, Татьяна Касаткина).

Драгоценности продать. На них платить музейным работникам, платить за квартиру. Люди организуют музей (в квартире Г. С. Улановой) «Русский балет XX века». Именно здесь должны храниться архив, библиотека, вещи, картины, видеофильмы и т. п., связанные с русским и мировым балетом, связанные с именем Г. С. Улановой.

Любящая Ваша Таня...»

Уланова с какой-то отрешенной деловитостью охорашивала Татьяну в гробу. В этом чувствовалось отчаяние. Вновь личная жизнь дала сбой, обманула, предала. Она говорила подругам умершей: «Вы же знаете, что я не сумасшедшая, но я каждый день разговариваю с Таней. Что она сделала? Зачем ушла?»

Старость Улановой была печальной — нет, не от одиночества, не от болезней. Она много ездила, ею интересовалась пресса, к ней нежно относились ученицы и подруги Татьяны Владимировны. Если Галина Сергеевна получала приглашение на какое-нибудь мероприятие, то тщательно готовилась к появлению на публике.

Ее тревожило оскудение окружающей жизни. Вдруг образовался некий усредненный класс уцененных людей. Когда в 1995 году Уланова получала театральную премию «Золотая маска», ее зашикали, и, не договорив, она ушла со сцены. Она поняла, что стала «явлением из ряда вон уходящим», и захотела от всего освободиться:

«В моем возрасте уже не приобретать надо, а отдавать... Я хочу уйти из жизни, не оставляя после себя ничего лишнего. У меня никогда не было собственной дачи, ничего лишнего. Зачем? За всё это надо брать на себя ответственность, содержать и быть обязанным —

водопроводчику, монтеру. Занимать голову этим, а не своей профессией? Я хочу уйти из жизни на ногах. Уйти достойно. Я хочу уйти, чтобы было всё чисто... Чтобы ничего не было, кроме четырех стен».

Художник Валерий Косоруков, много писавший с натуры за кулисами Большого театра, рассказывал автору этих строк, как после спектакля помогал надеть пальто Улановой: «И вдруг я определенно почувствовал, что пальто есть, а Галины Сергеевны нет. Она была бесплотна той бесплотностью, которую запечатлел Валентин Серов на своем плакате с Анной Павловой».

Уланова упокоилась в 11 часов 21 марта 1998 года после второго инсульта. Когда во время панихиды в Большом театре у гроба выстроились Семенова, Лепешинская, Стручкова и Головкина, Марина Тимофеевна тихо сказала с горькой иронией: «Ну, девчонки, кто следующий?» И пережила всех.

Ровно через три месяца, в ночь на 21 июня над Москвой пронесся неслыханный ураган. С собора Новодевичьего монастыря были сорваны кресты, а на его кладбище даже вскрылись некоторые могилы. Место погребения Галины Сергеевны стихия не тронула.

Юрий Слонимский писал балерине 24 декабря 1965 года:

«Дорогая Галина Сергеевна!

Примите... мои поздравления и добрые пожелания в связи с наступающим Новым годом.

Что-то сулит он нам? От всей души желаю Вам прежде всего здоровья. Лишь одно оно в состоянии обеспечить всем нам исполнение заветных желаний. А их, не сомневаюсь, у Вас много. Очень хотел бы, чтобы Вы и впредь были для людей совестью советского

балета и в качестве непререкаемого его образца вершили суд над виноватыми в измене или отступлении от тех идеалов, которым отданы годы, десятилетия здравствующих и уже ушедших от нас. В памяти моей стоят многие люди, которых уже нет с нами и которые, не сомневаюсь, были также чтимы Вами, как мной. Мысль о них заставляет меня умножить свои слабые усилия и уповать на Вас в этом смысле больше, чем я вправе был бы это делать».

Любая жизнь достойна описания. Что сказала бы Уланова, довелось ей прочесть эту книгу? Возможно, «помните обо мне, но забудьте мою судьбу».

ПРИЛОЖЕНИЕ

Фрагменты из дневника В. В. Макарова^[32]

7 октября 1935 года

Нахальный звонок к Улановой. Встреча с ней.

Между прочим, Уланова получает 1500 рублей в месяц, все остальные (Вечеслова, Дудинская, Иордан) — 1200 рублей.

Сегодня старался разглядеть ее, всё время «шевелил» себя — смотри, смотри, схватывай, запоминай. Мало что успел и удалось... Один вчерашний жест. Разговаривая со мной, взяла себя за руку за кулачок.

22 февраля 1936 года

«Как насчет Москвы?» — спросил я. «Наверно, придется, — ответила она и улыбнулась. — Но они хотят и маму, чтобы все, а я не хочу, я хочу одна. И при условии — чтобы Сергеев. Хочу пробыть год в Москве, жить в гостинице, посмотреть, как будет, и только тогда перебираться всей семьей. Евгений Антонович^[33] еще ничего не знает. А Вечеслова говорит — в зависимости от меня и ее мужа... Виделась и с Захаровым, и с Самосудом. Разговаривали. Принципиально согласилась. А Ленинград недалеко, ведь я могу когда угодно ездить туда и обратно, даже заниматься здесь».

3 октября 1936 года

На предложение служить в Москве, что она как будто согласна, да здесь запретили. Хотели дать ей

четыре спектакля в месяц — она будет танцевать два спектакля в месяц, в крайнем случае, три. А в Москву ездить. Она предложила два спектакля здесь и два спектакля в Москве. Но театры никак не договорятся. Мариинский и Комитет по делам искусств не соглашаются, чтобы Большой театр вызывал, когда ему нужно. Вот когда в Мариинском она свободна, тогда пусть вызывает Большой. Возможно, с несколькими артистами будет договорено так, что они получают одно жалованье, чтоб не было рвачества и воровства, и танцевать и тут и там. «Я всегда брала то, что мне давали», — ответила Г. С. Пока ничего не решено. Ждут приезда Керженцева.

На Селигере фотографировалась, но отпечатков еще нет... Показала четыре больших фото. В большом черном конверте были еще — я попросил, но она, засмеявшись, сказала, что их никак нельзя. «Голышом, что ли?» — спросил я. — «Да». Я стал приставать, что, дескать, вот на скульптуре также почти голышом. «То другое дело, то гипс». «А это же бумага», — ответил я. Но не уговорил.

Не помню, о чем еще говорили. Спросила, свободен ли я, ей надо пойти в ДЛК^[34] купить теплую кофточку. Может быть, она хотела, чтоб я смылся? Честно говоря, об этом не подумал, и мне кажется, что этого не было. «Тогда поедем?» — «С удовольствием», — отвечивал я. Пошла в соседнюю комнату, кому-то звонила по телефону... Я честно не полез в черный конверт за фото. Вернулась. «Вот как плохо, что нет ширмы». Я отвернулся, она переделалась. Надела вязаную кофточку с маленькими рукавами. Очевидно на ней «модный» хальтер — соски торчат: здря. Оделись, вышли. Берет с грубо сделанным пингвином, черный. Очень хорошее синее пальто с огромными двойными реверами. По дороге, переходя улицу, брал под руку...

Выяснилось, что спать ложится поздно, встает около десяти, бежит на урок. Очень занята. То к ней кто-нибудь, то она к кому-нибудь. Неудобно отказаться. Утром теперь много ест (в прошлом году очень рано был урок и, много позавтракав, тяжело заниматься). Теперь ест яичницу из двух яиц, какую-нибудь котлету, пьет кофе или какао.

Я заговорил об «особой кладовой» Эрмитажа. Она там не была. В Эрмитажном театре не только была, но даже танцевала, не помнит что, для какого-то съезда, что ли, были все иностранцы, танцевала с «Мишей»^[35], кажется, в 1932 году.

В общем, наши встречи становятся всё непринужденнее, очень рад этому. Конечно, всё дело за мной, надо быть тактичнее и умереннее, не налегать, а тихо-тихо вылавливать, выцарапывать, что мне нужно. Она ведь не глупая девушка, с язвочкой. Такое впечатление, что вообще все ей очень надоели (ничуть не показывая вида, «не страдая» от этого). Осторожнее и ближе надо подойти.

14 октября 1936 года

Сегодня в 11 утра позвонил Г. С. Отдыхает. Она простужена, насморк, хрипит, горло побаливает, решила никуда не выходить. Но разрешила зайти.

Пришел около 14 часов, ушел 15.30 — часа полтора сидел.

Отец, Сергей Николаевич, открыл дверь, просил подождать. Когда я разделся, дверь приоткрылась и тихим голосом: «Василий Васильевич, сюда...» Я вошел, она в зеленоватой пижаме, мебель сдвинута. «Простите, я занималась. Нет, вы не будете мешать, мне осталось немного, посидите, почитайте статью о Вечесловой». Когда я целовал ручку: «Видите, я вся

мокрая, простужена, никуда не хочу выходить и вчера никуда не выходила». Теплая, влажная рука.

У нее на левой щеке как будто родинка. Широкие виски. Совсем, ничуть, нигде не намазана. Обруч на голове. Голубые глаза, тонкие, темные (шатен) брови, покрасневшие от занятий щеки, глубокий обрез ногтей.

Между окнами стоит «комод», или туалет. Подбегала после занятий пудриться.

Позанимавшись, стала мерить две пары туфель Чернова^[36]. Очень хвалила. Очень хорошо сидят, хорошая пятка — у других пятка большая, висит, нога съезжает вниз, когда становится на пуанты. Сначала надевает туфлю на правую ногу, потом ту же на левую. Надев — подпрыгивает на пуантах, мнет полупальцами.

Выяснилось, что на «Лебединое» нужно две пары туфель. «После первого акта так разлетаются, что больше танцевать нельзя». Завтра она порепетирует один раз в туфлях и потом — на спектакль.

Пошла обтереться одеколоном и переодеться. Вернулась в простых туфлях, коричневых толстых чулках, синей юбке, беленькой блузочке и вместе со мной купленной вязаной кофточке.

Тон ее разговора — бодрый, оптимистичный. Она, пожалуй, даже веселая. Несколько раз была у Янсон-Манизер. Та лепит ее в «Фонтане» для Парижской выставки.

«Сейчас вы очень много занимаетесь». — «Это потому, что 18-е. Нельзя же 18-го танцевать хуже, чем танцевала раньше». Насчет Москвы ничего не слышала. Говорят, чтобы сама переводилась.

20 октября 1936 года

Вся комната в уйме цветов, как в оранжерее, как после бенефиса! Корзин семь-восемь.

Примечательнейшие разговоры. Оказывается, после спектакля она поехала к знакомым, просто так, посидеть. Поздно вернулась домой, не могла заснуть и читала часов до 6 утра. Ужасная какая-то пустота, одиночество. Очевидно, нервы. И вчера тоже весь день сидела дома, только утром ходила в театр — не все корзины захватили вечером, надо было забрать. А потом сидела дома — читала, одна. Плакала. Забилась в уголок дивана и плакала. Одиночество.

«Вот я одна, и никого нет со мной. Мне 26 лет, почти 27. Ну вот, еще ну три года. Ну, там расцвет, не расцвет, но что-то такое. Раньше было всё возрастанье, всё как-то новое. Ну и вот через три года это должно закончиться, что тогда? До 18 [часов] ужасно много передумала. Конечно, брала плохое. Что вот если нет балета — что тогда. Ничего и никого нет, одна, без близкого, задушевного. И с семьей как-то не то всё. Я всё для мамы и папы какой-то ребенок. Может быть, я и сама виновата, дичусь, отталкиваю людей. Но вот вокруг меня никого нет, я одна. Всё это внешнее, вся эта оранжерея, всё — после спектакля, я *сама* — я совершенно одна. Вся эта комната в цветах мне кажется настоящей могилой... Всё это нервы, я очень перенервничала. Вся жизнь у меня складывается несчастливая. Я всегда одна...»

Показала подарки — миниатюрная фарфоровая фигурка (она нашла ее в одной из корзин) — на стуле сидит девочка в кружевах — очень хорошая штучка. Потом, вместе с небольшим тщательно завернутым букетом — лебедь с запиской: любимому лебедю от — имени.

Сегодня, говорит, настроение расходится.

27 октября 1936 года

Я прошел к ней в комнату, пока она мыла виноград и яблоки.

Г. С. танцует 12-го утром «Щелкунчика», а 16-го, как она сказала, «Фонтанчик». Убивалась, что очень толстая, пополнила. Ну, конечно, спустит за сезон, но только худющей больше не будет. «Года», — сказала она серьезно...

Хочет как следует отделать «Красную»^[37] — в «Лебедином». Хочет попробовать «Дон Кихот» и «Эсмеральду».

Была очень мила и весела. Я начал читать ей нравоучения, что, дескать, нечего плакаться, что *сейчас* томиться — впереди целая жизнь. «Что вы всё мне нотации читаете и кричите!» Я говорю — что за дело, когда она глупости говорит, и намекнул на разговоры ее в прежние наши свидания. «Может быть человек нервным? Ну вот, я нервничала. А теперь обошлось, ничего».

Говорил, чтоб завтра опять она не вздумала не спать ночь. «Нет, буду спать. Вот если что-нибудь не выйдет на спектакле — тогда не буду».

14 ноября 1936 года

Когда я был у нее последний раз, мы договорились ехать вместе...

Она приехала минут за 10 до отхода... Поезд тронулся. Выяснилось, что она успела принять душ (холодноватый — опять я чуть не накинулся на нее), заехать домой и поужинать. Взяли бутылку «Крем-сода», и она только один стакан выпила.

Заговорили о Е. А. Дубовском. Выяснилось, что они поругались. Без скандала, но так. Сказала мне что-то вроде того, что надоело ей...

Попросила и выкурила папироску при закрытых дверях. Выгнала меня, чтобы помыться. Затем я вошел, развесил ее кофточку, и потом я залез наверх. Удручающе боялся храпеть и потому, вероятно, храпел.

Утром проснулся рано. Лежу. Она окликнула меня, сказала, что еще рано (часов 9, кажется) и что она будет еще лежать. Я тоже. И — заснул. Проснулся от ее зова. Дескать, пора вставать. Опять смылся, пока она умывалась.

Выйдя на перрон — я был связан вещами и носильщиком. Она пошла вперед, сказала, что подождет и скажет, где остановится. Действительно, в вестибюле она стояла с Качаловым. Выругала: «Где же вы?» Оказалось, она без пристанища и обещала вечером позвонить, но не позвонила.

Приехав 11-го в Ленинград, еще в поезде решил сейчас же, войдя в номер, звонить. Но раскачивался до тех пор, пока мне сказали, что она ушла. Звонил снова в 7 вечера. Подошла. Я выпалил заготовленную фразу, что хоть она и не звонила, и тем самым мне стало ясно, что я осточертел своими навязываниями хуже горькой редьки, — всё же не вытерпел — позвонил. Она разговаривала весело, говорила: «Да нет, что вы». Сказала, что не звонила, так как никак не могла обосноваться. Днем мотались, только к вечеру достали огромный и по количеству и по качеству номер в гостинице, была в гостях. 30-го днем была в школе, вечером в артистической ложе на «Раймонде». В гостинице только ночевала, и с утра выписалась и моталась без пристанища. Вообще неудобно было. С дирекцией Большого договорилась, что танцует 27-го. Но нужно, чтоб Большой театр запросил Мариинский, а этого нет.

16 ноября 1936 года

Пришел к Г. С. в 6 часов, ушел около 8 часов вечера.

Домашняя работница, впустив меня, сказала: «Галина Сергеевна, к вам пришли». Не получив ответа, постучал к ней в дверь. Ответила: «Да». Я остался ждать. Из другой комнаты заговорила Мария

Федоровна: «Постучали». Я постучал. Снова: «Да!» Я заглянул в дверь. Она лежала и просыпалась. Надо было уйти. Но я разделся и вошел.

Она была очень смешная. Говорит, очень сладко спала. Бледная, с заспанными глазами. Говорит, всё время не высыпается. В начале месяца была масса концертов — семь вечеров были концерты. К «Щелкунчику» начала готовиться только 10-го, а 12-го утром танцевала. Нуда, утром, для детей. *He* сделал ей замечания, что ей «не дело» так рассуждать, что это «спустя рукава» чувствовалось и нетактично, недопустимо для Улановой.

Поедет ли она в Москву — неизвестно. Москва, очевидно, считает ниже своего достоинства писать в Мариинский, а без этого неудобно. Пока ничего неизвестно...

Г. С. коротко остригла затылок. Стал проходить перманент, и решила дать отдохнуть волосам. Пошла в парикмахерскую где-то на Невском, попросила постричь коротко — и вот затылок, как у мальчишки. А впереди, в боковой части — «локон» естественный.

В Москве сидела у Гусевых, у Захаровых. У Собиновых было неудобно остановиться, они к ней хорошо относятся, но условно — они горячие поклонники Семеновой, и Уланову только признают. А с Качаловым — это старые друзья. Часа в 3 дня только достали номер в «Метрополе» дороже 100 рублей — из трех комнат. За одну ночь 100 рублей. Как получила номер, сейчас же пошли с Качаловым обедать, а потом по гостям. Вернувшись в номер, приняла ванну, а потом стало очень неуютно в помпезных комнатах — мрачные, в гостиной мягкие кресла красного дерева с ручками в виде лебединых шей с черными клювами. Звонила по телефону даже незнакомым — одиноко и мрачно. Потом заперла все двери, казались в комнатах шорохи. А с утра выпалась, пошла в школу, ездила в Парк

культуры, еле нашла скульптуру — в общем, не нравится, неважно сделано, согнутые колени, сжатые ноги — но в Москве стоит лучше, чем в Ленинграде, хорошо, что нет никаких надписей.

Спросил, помирились ли с Евгением Антоновичем, — говорит: «Да мы, собственно, не ругались». Разговор не продолжила. Всё-таки неудобно влезать в душу. Минор, говорит, прошел. Втянулась в работу и в жизнь. Обещала завтра выписать все свои спектакли. Спросил, как проводит день спектакля.

«Встаю обычно в 12 часов (обычно раньше, ибо в 12 — урок). Моюсь, одеваюсь, завтракаю. Потом готовлю туфли (беру их из дому, а после, в театре поштопаю, если надо).

Потом не знаю, что делать. Читаю или роюсь в списке своих спектаклей. Завтра перепишу вам свои спектакли. Завтра, например, от 3 до 4 урок английского языка». — «Ежедневно?» — «Нет, когда бываю свободна. В 4 часа обед. Потом лежу, отдыхаю. Часов в 6 начинаю собираться. Из театра присылают машину и еду. В театр приезжаю к семи, половине седьмого. Гримируюсь и делаю полный экзерсис у палки (без середины, в день спектакля на урок не ходит) — минут 10-15. Потом — одеваюсь.

После спектакля — душ, моюсь, еду домой на машине театра. Ужинаю и ложусь. Читаю в кровати и — спать. Иногда долго не могу заснуть. Очень редко после спектакля еду в гости. Это после хорошего спектакля, а после плохого — домой, домой».

Предлагал завтра после спектакля ужинать в «Астории». Удивленно: «Что вы, что вы». Старался оправдаться малым количеством народа и замять. Почему я сел впросак? Не понимаю. Что-то никак не пойму ее отношения к себе. Как будто ничего, но надоедаю ей своими приставаниями, ей скучно со мной. Как бы приручить?

14 декабря 1936 года

О грозящих Г. С. неприятностях рассказал в антракте Н. Н. Качалов. Завтра Уланова, Сергеев, Ваганова, Пазовский^[38] и парторг театра вызываются в Управление по делам искусств в связи с их (Улановой и Сергеева) опозданием на съездовский концерт в Большом театре (Уланова была в Большом театре своевременно, а Сергеев и аккомпаниатор Карпов задерживались Вагановой в Колонном зале). Это первое. Второе — какая-то «заведующая балетом» говорила с Улановой, что какой-то Смирнов (кажется, из Культпроса) говорил, отзываясь об Улановой, что, дескать, она: 1) неохотно соглашается и часто отказывается от всяких правительственных концертов, 2) что на этих концертах танцует короткие номера и малоинтересные, незначительные, 3) что вид у нее такой, как будто делает одолжение, 4) что недостаточно любезно и внимательно раскланивается, как будто то ли мало аплодируют, то ли ей наплевать. И в целом, что ей, Улановой, следовало бы поговорить с ним, Смирновым.

Гадость. Противно. Неприятно.

2 января 1937 года

Г. С. лежала на тахте в своей зелененькой пижаме. Перед ней одна на другой две раскрытых книги. Большой Пушкин и на нем маленький Толстой (Лев). Ей очень нравятся «Казачьи» Льва Толстого. Несколько раз перечитывала их. В особенности замечательны описания природы. Как ей сразу захотелось туда. На днях читала «Холстомера» — хорошая вещь. А сегодня взяла просмотреть «Анну Каренину» — не читать подряд, а так, отдельные места. Вообще выяснилось, что любит описания природы.

Выясняется, что 12-го она танцует «Жизель». А дальше в январе будет с Капланом танцевать Диану, и в конце месяца Ваганова поставила ее в «Лебединое», но она отказалась от четырех спектаклей. На что Ваганова сказала: «Что ж ты у нас четыре спектакля танцевать не можешь, а халтурить можешь?» Г. С. отвечала, что она не может танцевать четыре спектакля именно потому, чтоб не халтурить и хорошо танцевать в другом месте. Хороший ответ.

Спросил, как ее неприятности. Сказала, что всё в порядке. Пришлось позвонить кое-куда, и всё успокоилось. Не знаю, о чем это она собственно говорила. Ну, вероятно, рассосались все эти неприятности. Очень, очень рад.

Да, на столе лежали грецкие орехи. Угощала, говоря, что от них поправиться невозможно.

21 апреля 1937 года

У меня такое впечатление, что Уланова стала исполнять эту партию (Марии в «Бахчисарайском фонтане». — О. К.)... откровеннее. Уланова всегда искренняя. Но подчас она скована своей стеснительностью переживаний. Вчера, мне кажется, она была смелее и легче творила, откровеннее.

И ее исполнение начинает приобретать *силу*. Уланова абсолютно замечательна и неповторима, но в ней не было силы. Вчера проблески этой силы я почувствовал. Уланова растет и приобретает *силу* воздействия. Что же это будет! Невероятно. Как *сейчас* хочется посмотреть ее Корали!! Ведь все эти Жизели, не говоря уж о Лебеде, как бы они ни были поставлены, — не дают развернуться Улановой по этой линии. Да еще, ежели она подзайметя — только бы не с Судаковым, я не верю в него; вот свести бы ее с Немировичем-Данченко, чтоб он немножко поговорил бы с ней, а может и подзанялся!! Как безумно мне

хочется показать ее, Уланову, К. С. Станиславскому!!!
Ах, надо будет всё же попытаться...

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ф. Утрелло.



Родители будущей балерины Сергей Николаевич и Мария Федоровна Улановы



***В ленинградском доме на углу Гороховой и Малой Морской улиц
прошла юность Улановой. Фото начала XX в.***



Маленькая Галя с родителями. Фрагмент семейного фото. 1913 г.



Галя в четыре года. 1914 г. Музей-квартира Г. С. Улановой



С мамой и друзьями на даче.

1914 г. ГЦТМ им. Л. Л. Бахрушина



С отцом в Крыму.

Не ранее 1924 г. Музей-квартира Г. С. Улановой



***Ленинградское хореографическое училище на улице Зодчего
Росси.***

1929 г.



Урок грима. Галя Уланова — стоит в центре.

1925-1926 гг.



***Ученица Ленинградского хореографического техникума Уланова
исполняет вальс М. Мошковского.***

1927 г. Музей-квартира Г. С. Улановой



В выпускном спектакле «Шопениана». 1928 г.



Молодые артисты балета ГАТОБа Галина Уланова, Михаил Шпалютин, Леонид Якобсон, Юрий Рейнке, Татьяна Вечеслова.

1928 г. Музей-квартира Г. С. Улановой



С лучшей подругой Т. Вечесловой.

1928 г. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

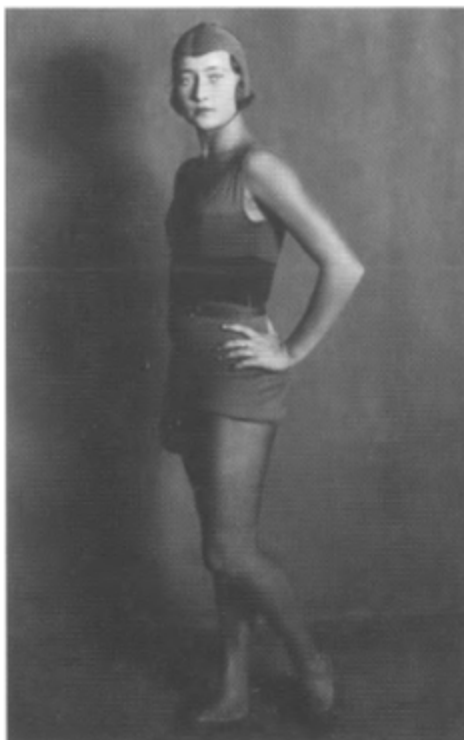


С Агриппиной Яковлевной Вагановой. Конец 1920-х гг.



В Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета Уланова проработала 16 лет.

Фото 1929 г.



(Слева) В роли Западной комсомолки в «Золотом веке».

1930 г. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

(Справа) В роли Никии в «Баядерке».

1941 г.



*Галина Уланова и Татьяна Вечеслова во время отпуска на озере
Селигер...*

Вторая половина 1930-х гг. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



... и в ролях Марии и Заремы в «Бахчисарайском фонтане». 1934 г.



***Уланова берет урок драматического мастерства у дачной знакомой
Елизаветы Ивановны Тиме.***

1930-е гг. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



У самовара в селигерской деревне Неприе.

1930-е гг. Музей-квартира Г. С. Улановой



С Николаем Николаевичем Качаловым, мужем Е. И. Тиме.

1930-е гг. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



***Николай Эрнестович Радлов — самая большая любовь в жизни
Улановой.***

1938 г. РГАЛИ



В роли Жизели в Кировском театре.

1939 г. Фото А. Гаранина. РИА Новости



***Народная артистка СССР, четырежды лауреат Сталинской премии,
орденоносец, солистка балета Большого театра.***

1956 г. Фото Н. Хорунжего. РИА Новости



В эвакуации в Алма-Ате. В центре — Уланова с мужем Юрием Александровичем Завадским.

1942-1943 гг.



В Казахстане с Завадским и Сергеем Михайловичем Эйзенштейном.

1942 г. РГАЛИ



Фотопроба к роли царицы Анастасии в фильме Эйзенштейна «Иван Грозный».

1942-1943 гг. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



В роли Золушки. 1945 г. РИА Новости



В репетиционном зале.

1954 г. Фото Е. Умнова. РИА Новости



Со времен летних поездок на Селигер Уланова полюбила греблю на байдарке.

Озеро Балатон. 1961 г. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



В роли Одетты в «Лебедином озере».

1947 г. Фото В. Малышева. РИА Новости



В роли Тао Хоа в «Красном маке».

1949 г. РИА Новости



В гримерке перед выходом на сцену.

1951 г. Фото А. Гаранина. РИА Новости



С Юрием Ждановым в «Ромео и Джульетте».

1952 г. Фото Я. Толчана. РИА Новости



***С 1952 года Галина Сергеевна жила в высотном доме на
Котельнической набережной***



Гостиная в квартире Улановой



У себя на кухне.

1960 г. Фото Н. Рахманова. ГЦТМ им. Л. Л. Бахрушина



Этот портрет Галина Сергеевна считала самым удачным своим изображением.

Середина 1950-х гг. Фото Г. Соловьева



В кабинете с любимым пуделем Большиком.

1960 г. Фото Н. Рахманова. Фрагмент. РИА Новости



Уйдя со сцены, Галина Сергеевна не рассталась с театром и до конца своих дней работала балетмейстером-репетитором.

1980 г. Фото А. Макарова. РИА Новости



***В Большом театре на фоне зрительного зала, чью черную бездну
Уланова всегда так любила и боялась.***

Фото Ю. Роста

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Г. С. УЛАНОВОЙ

1910, 8 января (1909, 26 декабря) — в Петербурге в семье балетных артистов Мариинского театра М. Романовой и С. Уланова родилась дочь Галина.

6 февраля (24 января) — крещена в Покровской церкви в Большой Коломне.

1913 — переезд семьи на Садовую улицу, дом 106.

1919, осень — поступила в Петроградское хореографическое училище в класс М. Романовой с зачислением в интернат.

1920 — начала выступать на сцене ГАТОБа.

1921, весна — покинула интернат; на экзаменационном концерте станцевала польку С. Рахманинова (постановка М. Романовой).

1924, конец января — присутствовала с матерью на похоронах Ленина. *Июль — август* — впервые отдыхала с отцом в Крыму.

1925, 12 апреля — участвовала в выпускном спектакле М. Семеновой «Ручей».

Перешла в Ленинградский хореографический техникум в класс А. Вагановой.

Переезд семьи Улановых на Малую Морскую улицу, дом 13.

1926 — участвовала в выпускном спектакле О. Иордан и А. Ермолаева «Талисман».

На экзаменационном концерте станцевала вальс А. Аренского (постановка А. Вагановой).

Получила первые одобрительные отзывы критиков.

Участвовала в съемках художественного фильма «Солистка его величества» режиссера М. Вернера.

1927 — на ученических представлениях исполняла сольную партию в «Скерцо» Ф. Шопена, роль нимфы в «Гроте сатира» Э. Грига, вальс М. Мошковского.

Танцевала главную партию в ученическом спектакле «Фламандская статуя».

1928, 16 мая — на выпускном спектакле Ленинградского хореографического техникума исполнила мазурку в «Шопениане» и па-де-де из «Щелкунчика» П. Чайковского.

1 сентября — зачислена в состав балетной труппы ГАТОБа.

21 октября — исполнила партию принцессы Флорины в «Спящей красавице» П. Чайковского (постановка М. Петипа).

28 октября — станцевала в «Корсаре» Л. Минкуса (постановка М. Петипа).

Вышла замуж за концертмейстера И. Милейковского.

1929, 6 января — исполнила партию Одетты-Одиллии в «Лебедином озере» П. Чайковского (постановка М. Петипа и Л. Иванова).

27 октября — станцевала Золотой вальс в «Щелкунчике» (постановка Ф. Лопухова).

5 ноября — вышла на сцену в роли Феникса в «Красном маке» Р. Глиэра (постановка Ф. Лопухова).

Конец ноября — исполнила партию Красной Шапочки в «Спящей красавице».

1 декабря — станцевала Аврору в «Спящей красавице». Рассталась с И. Милейковским.

1930, 26 октября — исполнила партию Западной комсомолки в «Золотом веке» Д. Шостаковича (постановка В. Чеснакова, В. Вайнонена, Л. Якобсона).

1931, 20 февраля — выступила в заглавной партии в «Раймонде» А. Глазунова (постановка М. Петипа).

15 мая — станцевала па-де-труа в «Корсаре».

25 мая — выступила в роли Сольвейг в «Ледяной деве» Э. Грига (постановка Ф. Лопухова).

23 ноября — станцевала вальс и мазурку в «Шопениане» (постановка М. Фокина).

Осень — познакомилась с дирижером Е. Дубовским.

20-26 декабря — впервые выступала в Москве.

1932, 13 марта — исполнила заглавную партию в «Жизели» А. Адана (постановка М. Петипа).

7 ноября — выступила в роли Мирель де Пуатье в «Пламени Парижа» Б. Асафьева (постановка В. Вайнонена).

20 ноября — станцевала партию Царь-девицы в «Коньке-Горбунке» Ц. Пуни (постановка А. Горского).

1933, 13 апреля — вышла на сцену в партии Лебедя в «Лебедином озере» (постановка А. Вагановой).

28 апреля — станцевала партию Чертовки в «Лебедином озере» (постановка А. Вагановой).

Май — исполнила номер «Умиравший лебедь» К. Сен-Санса (постановка М. Фокина).

1934, 18 февраля — станцевала партию Маши в «Щелкунчике» (постановка В. Вайнонена).

19 апреля — выступила с группой ленинградских балетных артистов в Москве в Колонном зале Дома союзов.

Июль — первая половина августа — отдыхала в Ессентуках, познакомилась с Е. Тиме и Н. Качаловым.

Вторая половина августа — впервые приехала на Селигер, где с тех пор отдыхала каждое лето вплоть до 1941 года.

22 сентября — станцевала партию Марии в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева (постановка Р. Захарова).

1935, 27 февраля — выступила в Большом театре в «Лебедином озере» (постановка Л. Иванова, М. Петипа, А. Горского). Познакомилась с дирижером Ю. Файером.

23 апреля — исполнила партию Дианы в «Эсмеральде» Ц. Пуни (постановка А. Вагановой).

24 мая — исполнила в Большом театре заглавную партию в балете «Жизель».

9 июня — в Большом театре выступила в «Лебедином озере». Познакомилась с Ю. Завадским.

Середина июня — в Большом театре станцевала в «Шопениане». *Конец июня* — участвовала в Декаде ленинградского искусства в Москве. В балете «Эсмеральда» Уланову впервые увидел Сталин. Переезд семьи Улановых на проспект Дзержинского, дом 4, квартира 45.

1936, 3 января — исполнила партию Корали в «Утраченных иллюзиях» Б. Асафьева (постановка Р. Захарова).

1937, 16 мая — вышла на сцену Большого театра в партии Одетты-Одиллии в «Лебедином озере» (постановка А. Мессерера и Е. Долинской).

1938, 22 марта — исполнила заглавную партию в «Раймонде» (постановка В. Вайнонена).

31 мая — празднование десятилетия творческой деятельности. *Август* — на Селигере страстно влюбилась в Н. Радлова.

Октябрь — переехала в отдельную квартиру 39 в доме 4 на проспекте Дзержинского.

1939, 1 апреля — награждена орденом Трудового Красного Знамени и званием заслуженной артистки РСФСР.

1940, 11 января — станцевала партию Джульетты в «Ромео и Джульетте» С. Прокофьева (постановка Л. Лавровского).

Начало года — рассталась с Н. Радловым.

17-26 мая — участвовала во второй Декаде ленинградского искусства в Москве.

29 мая — на приеме в Кремле познакомилась со Сталиным.

Июнь — награждена орденом «Знак Почета» и званием народной артистки РСФСР.

1941, 12 мая — исполнила партию Никии в «Баядерке» Л. Минкуса (постановка М. Петипа).

15 июня — стала лауреатом Сталинской премии первой степени.

23 июня — станцевала гран-па в «Пахите» Л. Минкуса (постановка М. Петипа).

Середина июля — вышла замуж за Ю. Завадского.

Октябрь — отправилась в эвакуацию в Пермь.

1942, июнь — приехала к Ю. Завадскому в Алма-Ату.

Декабрь — заболела брюшным тифом.

1943, октябрь — возвратилась в Пермь.

1944, 23 января — в Большом театре станцевала партию Марии в «Бахчисарайском фонтане».

Май — возвратилась из эвакуации в Ленинград.

Конец лета — перешла в Большой театр.

30 августа — исполнила заглавную партию в «Жизели» (постановка Л. Лавровского).

1945, май — гастролировала в освобожденной от фашистов Вене.

24 ноября — вышла на сцену в заглавной партии в «Золушке» С. Прокофьева (постановка Р. Захарова).

1946, 11 января — исполнила седьмой вальс и прелюд в «Шопениане» (постановка Л. Лавровского).

28 декабря — станцевала партию Джульетты в «Ромео и Джульетте». Стала лауреатом Сталинской премии первой степени.

Выход биографической книги М. Сизовой «История одной девочки».

1947, 22 мая — выступила в ГАТОБе во втором акте представления «Спящей красавицы», посвященного 125-летию со дня рождения М. Петипа.

В художественном фильме «Солистка балета» режиссера Ивановского исполнила с В. Преображенским

адажио из «Лебединого озера». Стала лауреатом Сталинской премии первой степени.

1948, 28 мая — празднование двадцатилетия творческой деятельности.

15 декабря — исполнила партию Одетты-Одиллии в «Лебедином озере» (постановка А. Мессерера и Е. Долинской).

Начало отношений с драматическим актером и режиссером И. Берсеневым.

1949, 9 сентября — станцевала партию Параши в «Медном всаднике» Р. Глиэра (постановка Р. Захарова).

Октябрь — участвовала в конгрессе итальянских женщин в защиту мира.

30 декабря — исполнила партию Тао Хоа в «Красном маке» Р. Глиэра (постановка Л. Лавровского).

Гастролировала в Чехословакии и Венгрии.

1950, 12 ноября — смерть отца.

Стала лауреатом Сталинской премии второй степени.

1951, июнь — участвовала в фестивале «Флорентийский май».

25 декабря — смерть И. Берсенева.

Награждена орденом Трудового Красного Знамени и получила звание народной артистки СССР.

Снималась в фильме «Большой концерт».

1952, октябрь — получила квартиру 316 в высотном доме на Котельнической набережной.

Ноябрь — гастролировала в Китае.

Участвовала в фильме «Концерт мастеров искусств».

1953, 25 сентября — празднование 25-летия творческой деятельности.

14 декабря — награждена орденом Ленина.

1954, 12 февраля — исполнила партию Катерины в «Сказе о каменном цветке» С. Прокофьева (постановка Л. Лавровского).

Май-июнь — гастролировала в Париже и Берлине. Снималась в фильме «Мастера русского балета». Начало отношений с театральным художником В. Рындиным.

26 декабря — кончина матери.

1955, 15 января — премьера фильма-балета «Ромео и Джульетта».

1956, октябрь — гастролировала в Лондоне.

1957, 22 апреля — стала лауреатом Ленинской премии.

1958, июнь — август — гастролировала в Париже, Брюсселе, Мюнхене и Гамбурге.

Награждена премией Анны Павловой парижского Института хореографии.

19 декабря — гастролировала в Хельсинки.

1959, апрель-май — гастролировала в США и Канаде.

Июнь — удостоена итальянской премии имени композитора Бьотти.

15 сентября — награждена орденом Трудового Красного Знамени. *Осень* — гастролировала в Китае.

1960, 29 декабря — последний раз выступила на сцене Большого театра в спектакле «Шопениана».

Начала педагогическую деятельность.

1963 — выход документального фильма «Галина Уланова».

1964, 27 октября — награждена орденом Трудового Красного Знамени. Возглавила жюри I Международного конкурса артистов балета в Варне.

Середина 1960-х — рассталась с В. Рындиным.

1969 — возглавила жюри I Международного конкурса артистов балета в Москве.

1970 — награждена орденом Ленина.

Начало 1970-х — познакомилась с журналисткой Татьяной Агафоновой. *1974, 16 мая* — получила звание Героя Социалистического Труда.

1980, 7 января — вторично удостоена звания Героя Социалистического Труда.

1981, 16 ноября — торжественный вечер в честь Улановой в парижском концертном зале «Плейель».

Выход документального фильма «Мир Улановой».

1984, 30 мая — в Ленинграде на Аллее Героев Московского парка Победы установлен бронзовый бюст Улановой.

Открытие памятника Улановой в Стокгольме перед Музеем танца.

1986 — переселилась вместе с Т. Агафоновой в квартиру 185 в доме на Котельнической набережной.

1992 — стала командором ордена «За заслуги в литературе и искусстве» (Франция).

1994 — смерть Т. Агафоновой.

1998, 21 марта, 11 часов — скончалась после второго инсульта.

БИБЛИОГРАФИЯ

Архивные материалы

Архивно-рукописный отдел Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (АРО ГЦТМ). Ф. 152 (В. В. Макарова), 467 (В. В. Федорова), 515 (собрание творческих анкет и автобиографий), 666 (Н. И. Эльяша), 737 (Г. С. Улановой).

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 499 (Н. Д. Телешова), 648 (ГАБТа), 1923 (С. М. Эйзенштейна), 2567 (Ю. Г. Оксмана), 2579 (коллекция В. В. Федорова), 2581 (Л. М. Бернштейна), 2620 (собрание архивов деятелей театров), 2694 (В. П. Ивинга), 2718 (Ю. А. Завадского), 2786 (Н. Э. Радлова), 2962 (Е. Я. Эфрон), 3032 (В. Г. Комиссаржевского), 3045 (Л. М. Лавровского).

Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). Ф. 107 (К. Ф. Юона).

Избранные статьи Г. С. Улановой^[39]

Поэзия танца // Искусство и жизнь. 1939. № 4.

Лебедь // Чайковский и театр: К столетию со дня рождения великого русского композитора: Статьи и материалы. М.; Л., 1940.

Патриотический долг // Звезда. 1942. 12 апреля.

Удостоверение солистки // Красноармеец. 1946. № 15-16.

Поэзия в танце // Театр. 1949. № 6.

Советские артисты в Италии // Известия. 1951. 1,2 августа.

На сценах Италии // Советское искусство. 1951. 7 августа.

Рассказ о моей работе // Юность. 1952. № 1.

Танец // В защиту мира. 1952. № 13.

30 дней в новом Китае // Советское искусство. 1952. 27 декабря.

С художника спросится // Советская музыка. 1953. № 4.

Школа балерины // Новый мир. 1954. № 3.

Париж — Берлин // Новый мир. 1954. № 9.

Вечно живое искусство // Огонек. 1954. № 38.

Против неправды о советском балете (совместно с Т. Вечесловой) // Звезда. 1955. № 3.

Выразительные средства балета // Советская музыка. 1955. № 4.

Мир победит войну! // Советское искусство. 1955. 1 мая.

Начало//Нева. 1956. № 5.

Театр решает новую тему // Советская культура. 1956. 7 июля.

Правда жизни // Советская культура. 1956. 6 ноября.

Щедрость таланта // Октябрь. 1956. № 12.

Рассказ о моей работе // Юность. 1957. № 1.

Радость служения Отечеству // Правда. 1957. 23 апреля.

Мир, добро, красота // Новый мир. 1957. № 7.

Дорогое имя // Правда. 1957. 27 октября.

Отелло // Правда. 1958. 30 марта.

Большие успехи советского балета // Правда. 1958. 15 августа. Долг художника // Правда. 1959. 26 января.

Мои первые впечатления // Литературная газета. 1959. 7 марта. Путь к сердцам // Известия. 1959. 9 сентября.

60 дней в Америке // Комсомольская правда. 1959. 24 июля. Воспитание таланта // Литературная газета. 1965. 2 февраля. Прекрасное признание искусства// Правда. 1960. 1 января.

Михаил Габович // Советский артист. 1965. 10 декабря.

О Малике Сабировой // Звезды первой величины: Сборник. М.» 1973.

Рукописные варианты статей

Письмо с фронта. 1940-е гг. // РГАЛИ. Ф. 2581. Оп. 1. Д. 168. Л. 1-2.

Автобиография. 6 июня 1953 г. // РГАЛИ. Ф. 2581. Оп. 1. Д. 168.

Жить и творить (об А. Н. Толстом). 1956 г. // АРО ГЦТМ. Ф. 737. Д. 23. Л. 1-9.

Дни и дела балетной сцены. Конец 1950-х гг. // АРО ГЦТМ. Ф. 737. Д. 25. Л. 1-12.

О твисте, вкусе и воспитании. Конец 1950-х гг. //АРО ГЦТМ. Ф. 737. Д. 21.Л. 1-7.

Интервью для радио. 1960-е гг. // АРО ГЦТМ. Ф. 737. Д. 28. Л. 1—32. О музыке. 17 ноября 1979 г. Ц АРО ГЦТМ. Ф. 515. Д. 569. Л. 1-14.

Творческий магнит. Конец 1970-х гг. // АРО ГЦТМ. Ф. 737. Д. 26. Л. 1-4.

Шелест: Сценарий передачи. 30 апреля 1987 г. // АРО ГЦТМ. Ф. 737. Д. 14. Л. 1-7.

Из воспоминаний. 1980-е гг. //АРО ГЦТМ. Ф. 737. Д. 16. Л. 1-5.

О себе в кино. Б/д. Ц АРО ГЦТМ. Ф. 737. Д. 24. Л. 1-3.

Избранная литература

Агриппина Яковлевна Ваганова: Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.; М., 1958.

Алексей Ермолаев: Сборник статей. М., 1974.

Асафьев Б. В. О балете. Л., 1974.

«Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева. Л., 1962.

Белогорская Т. А. Селигер: от рассветало рассвета. Чикаго, 2014. Богданов-Березовский В. М. Галина Сергеевна Уланова. М., 1961. Булгакова Е. С. Дневник. М., 1990.

Вечеслова Т. М. Я — балерина. Л.; М., 1966.

Вечеслова Г. М. О том, что дорого: Воспоминания. Л., 1984.

Волков Н. Д. Театральные вечера. М., 1966.

Волынский А. Л. Книга ликований: Азбука классического танца. М., 1992.

Гаевский В. М. Дом Петипа. М., 2000.

Гаевский В. М. Из воспоминаний старого балетомана // Петербургский театральный журнал. 2010. № 4.

Гамалей Ю. В. «Мариинка» и моя жизнь: Воспоминания дирижера. СПб., 1999.

Гвоздев А. Театральная критика. Л., 1987.

Гинзбург Л. Проходящие характеры: Проза военных лет. Записки блокадного человека. М., 2011.

Голубов (Потапов) В. И. Танец Галины Улановой. Л., 1948.

Громов П. П. Написанное и ненаписанное. М., 1994.

Давлекамова С. А. Галина Уланова: Я не хотела танцевать. М., 2005.

Евментьева Л. В. Записки балерины. Л., 1991.

Жданов Ю. Г. Десять лет на сцене с Улановой // Наше наследие. 2012. № 103.

Завадский Ю. А. Учителя и ученики. М., 1975.

Захаров Р. Искусство балетмейстера. М., 1954.

Захаров Р. В. Работа балетмейстера с исполнителями. М., 1967.

Иоффе М. Десять очерков о художниках-сатириках. М., 1971.

Каверин В. А. Письменный стол: Воспоминания и размышления. М., 1985.

Канн А. Дни с Улановой. М., 1963.

Карташёва Е. А. Дорогая моя Галина Сергеевна. М., 2006.

Константин Сергеев: Сборник статей. М., 1978.

Красовская В. Галина Уланова // Звезда. 1954. № 1.

Кузмин М. А. Дневник 1934 года. СПб., 1998.

Л. М. Лавровский: Документы. Статьи. Воспоминания. М., 1983.

Лифарь С. Мемуары Икара. М., 1995.

Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. М., 1972.

Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М., 1966.

Львов-Анохин Б. А. Галина Уланова. М., 1984.

Любомудров М. Н. Н. Симонов. Ю. Завадский. М., 1988.

Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 4. М., 1977.

Мендельсон-Прокофьева М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве: Воспоминания. Дневники. 1938–1967. М., 2012.

Мессерер А. М. Танец, мысль, время. М., 1990.

Михайлов М. М. Жизнь в балете. Л.; М., 1966.

Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981.

Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: Статьи. Речи. Беседы. Письма: В 2 т. Т. 1. М., 1952.

Олдридж Д. Дипломат. Л., 1953.

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова: В 2 ч. Ч. 2. Переписка (1896–1959). М., 1972.

Пастернак Е. Борис Пастернак: Биография. М., 1997.

Перхин В. В. Деятели русского искусства и М. Б. Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств. М., 2007.

- Плисецкая М. М.* Я — Майя Плисецкая. М., 2008.
- Сараева-Бондарь А. М.* Силуэты времени. СПб., 1999.
- Сарынова Л. П.* Балетное искусство Казахстана. Алма-Ата, 1976.
- Сац Н. И.* Новеллы моей жизни: Автобиографическая проза. М., 2001. Святослав Рихтер о музыке. М., 2007.
- Сизова М. И.* История одной девочки. М., 1959.
- Слонимский Ю. И.* Чудесное было рядом с нами: Заметки о петроградском балете 20-х годов. Л., 1984.
- Соллертинский И. И.* Статьи о балете. Л., 1973.
- Суздальев П. К.* Вера Мухина. М., 1971.
- Тальников Д.* Композитор и две балерины // Театр. 1940. № 5.
- Тиме Е. И.* Дорогами искусства. М.; Л., 1962.
- Удаленкова Т. А.* Мария Федоровна Романова // Дела минувших лет: Сборник статей. Ч. 2. СПб., 2010.
- Файер Ю. Ф.* О себе, о музыке, о балете. М., 1974.
- Ходасевич В. М.* Портреты словами. М., 1987.
- Черкасский Д. А.* Записки балетомана. М., 1994.
- Чернова Н. Ю.* От Гельцер до Улановой. М., 1979.
- Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой: В 2 т. СПб.; Харьков, 1992.
- Шапорина Л. В.* Дневник: В 2 т. М., 2012.
- Юзовский Ю.* О театре и драме: В 2 т. М., 1982. Т. 1. Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974.
- Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6 т. Т. 5. М., 1968.

Ковалик О. Г.

К 56 Галина Уланова / Ольга Ковалик. — М.: Молодая гвардия, 2015. — 559[1] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1570).

ISBN 978-5-235-03811-0

УДК 792.8(092)
ББК 85.335.42

знак информационной продукции 16+

Ковалик Ольга Григорьевна
ГАЛИНА УЛАНОВА
Редактор Е. А. Никулина
Художественный редактор К. В. Забусик
Технический редактор В. В. Пилкова
Корректоры Т. И. Маляренко, Г. В. Платова

Сдано в набор 09.11.2015. Подписано в печать 25.12.2015. Формат 84x108/з2. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 29,0+1,68 вкл. Тираж 4000 экз. Заказ № 1516710.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127055, Москва, Сущевская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

ARVATO BERTELSMANN

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в ООО «Ярославский полиграфический комбинат» 150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

notes

Примечания

1

Поскольку левый край снимка обрезан (видно, что там кто-то сидит за столом), можно предположить, что пришедших фотографироваться было больше.

2

Арабеск — одна из основных позиций классического танца, когда танцовщик стоит на одной ноге, а другая прямая нога поднята и отведена назад за плечо.

3

Американская администрация помощи (*American Relief Administration*) оказывала после Первой мировой войны продовольственную и гуманитарную помощь европейским странам. В 1921 году, во время голода в Поволжье, советское правительство разрешило ее деятельность в РСФСР.

4

Об этом автору определенно говорила дочь М. Т. Семеновой Екатерина Всеволодовна Аксенова.

5

Пор-де-бра — правильное положение рук в основных балетных позициях, искусство переносить руки из одной позиции в другую.

6

Уланова запомнила: в 1929 году она уже окончила училище, а в Коктебель впервые приехала в 1926 или 1927 году.

7

Аттитюд — одна из основных поз классического танца: равновесие сохраняется на одной ноге, а другая отведена назад в согнутом положении.

В. Маяковский «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру» (28 января 1928 года).

По свидетельству страстного балетомана академика Д. С. Лихачева, «была такая манера у петербургской интеллигенции в двойных названиях или двойных фамилиях оставлять только одно слово, которое было в форме прилагательного: «Римский», «Лебединое», «Спящая», «Пиковая» и т. д. — так, кстати, говорила А. А. Ахматова».

10

Элевация (фр. *elevation* — подъем, возвышение) — высокий прыжок по воздуху.

11

Как раз в 1932 году Всеволод Вишневский завершил работу над пьесой «Оптимистическая трагедия».

12

Плие (от фр. *plier* — сгибать) — приседание на двух или одной ноге.

Александр Александрович Брянцев (1883–1961) — основатель и руководитель первого в России театра для детей. Ленинградский Театр юного зрителя с 1980 года носит его имя.

14

Переиначенные строки из первой главы пушкинского «Евгения Онегина»: «Там Озеров невольны дани / Народных слез, рукоплесканий / С молодой Семеновой делил».

«Партизанские дни» — балет на тему Гражданской войны на музыку Бориса Асафьева в постановке Василия Вайнонена. Премьера состоялась в Кировском театре 16 мая 1937 года.

По инициативе советской общественной оборонной организации Осоавиахим — Общества содействия обороне и авиационно-химическому строительству (1927-1948) в СССР были введены звание «Ворошиловский стрелок» (1932), комплексы нормативов «Готов к труду и обороне» — ГТО (1931) и «Готов к противовоздушной и противохимической обороне» — ПВХО (1934).

Собака Радлова.

Борис Матвеевич Фрейдков (1904-1966) — оперный певец, бас.

Скорее всего, речь идет об инсценировке «Бравого солдата Швейка» в театре под руководством Сергея Радлова — его брат являлся художником-оформителем нескольких постановок в Ленинграде, в том числе и вышеупомянутой.

Имеется в виду Исайя Эзрович Шерман, дирижировавший премьерой «Ромео и Джульетты».

Перевод Бориса Пастернака.

Псише — настольное или напольное зеркало с изменяемым углом наклона отражающей поверхности.

В 2013 году Алоис Назаров на сайте Alnaz.ru опубликовал исследование «Галина Уланова в Алма-Ате: Три мифа и одна загадка», где выдвинул версию, что Галина Сергеевна жила не в «Доме делегатов», а в «Доме Советов», здание которого не сохранилось. Однако на письмах, которые получала Уланова, указан адрес именно «Дома делегатов»: улица Кирова, дом 114.

24

Первая среди равных (*лат.*).

25

Полевая почтовая станция.

Андрей Александрович Жданов (1896–1948) — в то время первый секретарь Ленинградского горкома и обкома ВКП(б).

Вячеслав Михайлович Молотов — министр иностранных дел СССР; *Полина Семеновна Жемчужина* — его жена; *Андрей Януарьевич Вышинский* — заместитель министра иностранных дел СССР; *Эрнст Бевин* — британский министр иностранных дел; *Жорж Огюстен Бидо* — министр иностранных дел Франции.

Великий балетмейстер родился в 1818 году, но с легкой руки театрала Д. И. Лешкова долгое время годом его рождения считался 1822-й.

Слова арии Жанны д'Арк из оперы Чайковского «Орлеанская дева».

Базилика Сакре-Кёр (Святого Сердца) на вершине парижского холма Монмартр.

Благодарю Н. В. Мельгунову за помощь в переводе с французского писем Олениной.

АРО ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 152. Публикуется впервые.

Дирижер ГАТОБа Е. А. Дубовский, с которым Уланова жила в 1931–1938 годах.

34

Дом ленинградской кооперации на Большой
Конюшенной улице.

Речь идет об артисте балета ГАТОБа М. А. Дудко.

Бывший танцовщик К. Чернов, сапожник ГАТОБа, считался лучшим мастером по изготовлению пуантов.

Партию Чертовки в вагановской редакции «Лебединого озера», которую балерины танцевали в красной пачке.

А. М. Пазовский, главный дирижер ГАТОБа.

39

Приведены в хронологическом порядке.