Белозерцева Наталья Васильевна

преподаватель МКУ ДО «Заокская ДШИ»

**«СЦЕНИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ АННЫ ПАВЛОВОЙ»**

Не передадут до конца великого искусства Анны Павловой уцелевшие кинокадры, многочисленные фотоснимки, восторженные воспоминания современников. Такова уж участь балетных исполнителей. Между тем творчество Анны Павловой отложилось в духовном опыте ее поколения и далеко за рубежами родины прославило русское балетное искусство. Со времен Марии Тальони мир не знал другой такой же великой артистки в балете.

Анна Павловна (по метрике – Матвеевна) Павлова родилась 31 января (12 февраля) 1881 года в Петербурге. В 1891 году поступила в петербургскую балетную школу, окончила ее в 1899 и с 1 июня того же года была зачислена в труппу Мариинского театра. На казенной сцене она провела немногим более десятилетия. Но именно эти годы определили основное содержание ее творчества, сформировали индивидуальность актрисы, ее стиль.

***1890 год. Утреннее представление «Спящей красавицы»***.

«Вариация феи Кандид» – значилось в программе. Неискушенной зрительнице повезло: немногие из балетных фей так бесхитростно поэтичны. Переступая в колыбельном напеве с носка на носок, танцовщица движется неспешно. Узорчатые шаги разрезают глубокое пространство по диагонали, а тело легко колеблется из стороны в сторону, увлекаемое и убаюкиваемое руками. Простые движения. Но, вспомнив их, услышишь музыку, услышав музыку, вспомнишь движения, так плотно притерты грани мотива и танца.

Пройдет десять лет – вариацию феи Кандид поручат танцовщице Павловой. Балетоманы приготовятся по статьям разобрать новенькую….Есть ли ей девятнадцать лет? Недавно кончила школу, а вот дают ей одно сольное место за другим. И какая-то она от всех отличная. Чересчур худощава. Ножки, правда, прелестны: так круто вытянут подъем, так пластично обозначен каждый мускул, благородна лепка тонкой щиколотки, высокой икры. Зато руки еще чуть угловаты, картонная корона будто тяжела для маленькой головы на гибкой шее.

Но с первых тактов танца этой феи Кандид волшебный покой опутал дворец короля Флорестана. Невесомы были шаги, хрупкие руки плели чистый узор. Доверчивая улыбка в темных, наивно-серьезных глазах сулила новорожденной принцессе безмятежное детство… Вот в финале танца фея склонилась, вслушиваясь в певучую фразу. Тихо вздохнули руки, еще раз, еще и с последней улетающей нотой она вдруг поднялась и на мгновение сохранила зыбкий арабеск на пальцах…

«В один из вечеров нашей бледной и вялой северной весны, когда через каждые пять минут льет дождь и проясняется небо, когда холод и гряз одолевают петербуржца, я попал в уютный уголок, в светлое, теплое и зеленое царство дриад». Так описанием выпускного вечера Анны Павловой начал очерк о ней известный балетный критик Валериан Светлов. Очерк вошел в книгу «Терпсихора», изданную в 1906 году.

Спектакль, описанный критиком, состоялся 11 апреля 1899 года. Руководитель и балетмейстер школы, Павел Андреевич Гердт, скомпоновал «балет-картинку» на сборную музыку Пуни и назвал ее «Мнимые дриады». Вполне старомодный опус в духе балетных комедий о «нечаянной любви», где вельможи и простолюдины процветают в завидном единстве. Словом, самый обыкновенный ученический спектакль. Незамысловатая интрига занимала ничтожное место, а после «мнимые дриады» - и баронесса, и дочь дворецкого, и все знатные и незнатные подруги – соревновались в танцах, увлекая за собой графа, студента и молодого крестьянина. Танцы исполнялись на музыку из разных балетов. Тут Гердт ничего не сочинял. Важно было показать, что ученицам по плечу расхожий репертуар. Идиллическое зрелище завершилось общим галопом и вальсом.

В первых рядах сидело жюри и ставило баллы дриадам. Первая танцевальная сцена в «Мнимых дриадах» отозвалась в этих рядах словно легкая рябь в застоявшемся пруду. Головы склонялись одна к другой, экзаменаторы, перегибаясь через людей, перешептывались, улыбаясь: «Вот вам и лирическая танцовщица. Да у нее способности демихарактерного порядка».

Мимика этой девочки в сцене с крестьянином была уже выразительна, и уже чувствовалось в ней что-то свое, а не затверженное, ученическое. Ей было весело кружить голову крестьянскому пареньку, сознавая, что она неотразима в лукавой игре. Она испытывала счастливое волнение впервые услышанных признаний…

Условность балетного танца казалась тут естественным средством выражения чувств. Наверное, потому обтертые приемы профессиональной выучки будто рождались вновь, заражая искренностью.

«Я не знаю, сколько ученое жюри поставило воспитаннице Павловой, но в душе я тогда же поставил ей полный балл – двенадцать, а очутившись не улице, холодным дождем, и вспомнив эту мнимую дриаду, прибавил великодушно плюс», - так закончил свой рассказ Светлов.

Сценическая карьера Павловой начиналась с малого: 21 ноября 1901 года – pas de trois в «Пахите», 2 декабря утром – повелительница наяд в «Сильвии», вечером - Флориана в «Спящей красавице». 19 декабря – Лиза в «Волшебной флейте». А потом, в 1902 – «Приглашение к танцу», вставленное в оперу Вебера «Волшебный стрелок», Жуанита на премьере «Дон Кихота» и к этому постоянные повторения того, что уже числилось в ее репертуаре. Однажды она испытала себя в драматической роли.

18 января 1902 года в зале на Троицкой улице состоялся спектакль, куда входила комедия Крюковского «Денежные тузы», Чеховский «Медведь» и дивертисмент. Все роли играли артисты балетной труппы.

«В водевиле «Медведь», - писал хроникер «Биржевых ведомостей», - А.П. Павлова исполнила довольно трудную роль вдовы-помещицы с большим огоньком. Великолепное знание и продуманность роли сообщили чрезвычайное оживление игре артистки, невольно передавшиеся и ее партнеру».

Но правда драматического театра исполнительницу не увлекла. Роль «вдовушки с ямочками на щеках» осталась единственной драматической ролью в ее репертуаре. Да и рецензент вынужден был признаться, что балетная часть вечера пришлась зрителям «более по сердцу».

Павлова открывала негаданные богатства в музыке, отвечавшей ее творческим задачам. Музыка не смела заслонять танец. Но танец должен был иметь крепкое подножие и представительных спутников. Вот одно из противоречий гения Павловой.

Борьба за счастье была темой ее искусства. В роли баядерки Никии эта тема крупно, трагически выступила на фоне калейдоскопа праздничных сцен, шествий, дивертисментов.

Петипа, четверть века назад сочинивший «Баядерку», вдруг ее не узнал. Охватив себя руками так, что синий плащ образовал глубокие складки, Никия-Павлова вошла, почти вбежала на праздничную площадь, объятая нетерпеливой надеждой. С баядерки сняли плащ, и она поняла, что должна танцевать. Вздох – и она взметнулась на пальцы, напряженно вытянулась, чтобы, мгновенно склонившись, прочертить на полу надломленную линию арабеска. Павлова вложила тоску и страсть в прыжок, прорезавший воздух, в резкий изгиб тела на полу, в новый стремительный взлет. Не изменяя танца, не преступая его академических правил, она сместила акценты, заострила ровный доселе рисунок. Чеканные периоды вдруг обрели звенящую хрупкость, почти ломкую, если бы в ней не ощущалась нервная сила. Эта сила, как электрические заряды, передавались в зал. Там происходило нечто, в балете еще небывалое.

Уже в 1905 году, после одного из рядовых выступлений Павловой в роли Пахиты, критик газеты «Слово» описал это так: «Она не играла, а буквально «трепетала», и не танцевала – а просто-таки летала по воздусям… Можно было наблюдать собственно два спектакля: один – на сцене, другой – в зрительном зале. Не только мужчины, но даже женщины не могли сдерживать волнения чувств и то и дело прерывали танцы г-жи Павловой одобрительными возгласами от глубины и напряженности испытываемых ощущений».

И сейчас в зале не созерцали, а переживали. Вздох или стон пронесся по сцене, эхом отдался в зрительном зале, когда Никия упала мертвой…

Валериан Светлов, говоря о «самобытности, индивидуальности творчества» Павловой в «Баядерке», объяснял: «Она никому не подражает, не дает копий, а творит, находясь в гипнозе настроения, который владеет ею в данный роли». И ниже – о танцах: «В них блеск, порыв, воздушность…»

Павлова первая внесла в танец тени отблеск трагедии духа, проникнутой современным психологизмом. Танцовщица выделяла позу крупным планом. И впервые проявлялась одна из необъяснимых особенностей техники Павловой, не раз отмеченных критикой.

16 февраля 1903 года Павлова исполнила партию испанки на премьере «Феи кукол», поставленной братьями Легат. Вариация была одной из многих в пышной гирлянде танцев, сплетенной вокруг героини и для нее.

Испанка, выбежав из кулисы, остановилась слева у рампы. Остановилась ровно на столько, чтобы успели разглядеть. В каждом волане юбки дымчато-серая гамма неожиданно вспыхивала оранжевым, в закрученные на темени косы дерзко вонзался высокий гребень, одна рука с остро выдвинутым вперед локтем уперлась в бок, другая – лихо взметнулась…Плясовой мотив подхватил и понес испанку назад, в глубину сцены: сплошной, слитный вихрь jete entrelace перешел в огненную волну пируэтов. И при том, что пируэты, бег, быстрые переборы ног шли на пальцах, в классическом танце чудился дробный стук каблуков, потрескивание вееров, от него веяло страстью той, неведомой Испании, которую для себя открыли русские поэты, музыканты, танцовщик. Вихрь продолжался полторы минуты. Но после него, после того как умолкли рукоплескания, оглушительно расколовшие тишину, благонравные эволюции кукольных подданных, прелестные ужимки повелительницы показались удивительно пресными.

Балет «Жизель» не ставился полтора года. Возобновляли его наспех, как и все после ухода Петипа из театра. Главную роль должна была исполнить А.П. Павлова, чудеснейшее хореографическое дарование которой тогда только еще распускалось.

Посмотреть трудный дебют пришли бывшие и настоящие балерины: Евгения Соколова, Варвара Никитина, Матильда Кшесинская.

Павлова, стоя перед трюмо, хмуро себя разглядывала.

- Анна Павловна, дирижер прошел в оркестр, - объявил режиссер.

Все. Надо идти. Разделив прямым пробором волосы, гладко закрыв их темными прядями уши, Павлова нашла последний, завершающий штрих. Тема была все та же, только глубже, проникновеннее, психологичнее во всех поворотах, чем где бы то ни было еще. Изумленные старожилы императорского балета от спектакля к спектаклю привыкали к откровениям павловской Жизели.

Когда Павлова-Жизель выходила на сцену и в простом танцевальном ходе очерчивала по ней круг, все ощущали присутствие чего-то нового, необычного, тревожащего. Ее Жизель была отмечена печатью судьбы. Но она и не подозревала об этом. Предощущения трагической развязки не вторгалась в идиллию начальных сцен. Жизель была наивной и беззаботной – утро казалось ей вечным. Черты обреченности виделись зрителю, но не героине.

Светлов в 1904 году писал о балете «Жизель»: «В зеленом царстве вилис не было танцовщицы, а была легкокрылая тень, воздушная и мечтательная, как эфемерида, ожившая ночью и исчезнувшая на рассвете с первыми розовыми лучами восходящего солнца. И все было в ней «гармония и диво». В 1905-м году – «Сколько светлого счастья в полетах вырвавшей из мрачной могилы вилисы, купающейся в голубых лучах летней ночи…» В 1906-м – «Во втором акте Жизель уже не человек, а тень: эгоизм любви исчез, как дым, вся горечь, вся печаль жизни осталась там, далеко. И когда Павлова является то здесь, то там воздушной тенью, осиянной мечтательным блеском луны, среди таинственного леса, наполненного цветами, то на ее играет уже спокойная улыбка ребенка; в ее неземном взоре – удивление и радость вырвавшейся на свободу птички».

А уже в 1911 году Левисон писал о Павловой-гастролерше в «Жизели»: «Танец г-жи Павловой, абсолютный и совершенный, вознесенный, как пламя свечи, порой колеблемое дуновение страсти…»

4 декабря 1905 года – «Дон Кихот».«Три года тому назад она танцевала в «Дон Кихоте» незначительную роль «Жуаниты», торговки веерами». Тогда уже видно было, что это за артистка, но предсказать, что три года спустя она будет танцевать главную роль, было бы смелостью; однако самые смелые предсказания оправдываются, когда имеешь дело с таким сильным, ярким, красивым талантом. «Дон Кихот» не дает много материала для драматического и мимического таланта артистки; здесь играть почти не приходиться, и, следовательно, все внимание сосредоточивается на танцах. Танцы г-жи Павловой воздушны, ритмичны и блестящи. Ее успехи в технике балетного классицизма удивительны. Вчера она отличалась…» - писал рецензент о виртуозной технике молодой балерины.

В 1931 году Фокин писал: «Я знал, что в лице Павловой я нашел идеальную исполнительницу, что наши взгляды совпадают, что она все понимает и все может исполнить. И вот стала появляться одна постановка за другой: «Виноградная лоза», «Евника», «Шопениана», «Египетские ночи», «Павильон Армиды», «Сильфиды» и другие. Павлова всячески мне помогала не только тем, что отказывалась от эффектных трюков, но главным образом тем, что была готова отрешиться от себя во имя роли».

В вечер благотворительного спектакля Фокин показал свою первую «Шопениану». Зал, притихнув, следил за бесплотными шалостями крылатого ускользающего существа. «Когда Павлова делает pas de bourre, она едва касается пальцами пола… по сцене проноситься линейный зигзаг, оставляющий по себе певучий след», - скажет потом Аким Львович Волынский.

«Шопениана» стала эмблемой первого сезона русского балета в Париже. Над суетой города – диктатора вкусов в искусстве, на голубоватом фоне серовских афиш возник силуэт сильфиды – Павловой. Тогда содружество Павловой и Фокина подходило к концу. 1907 год был его расцветом.

В декабре Фокин поставил «Лебедя». Она плыла на пальцах. Проверяя в зеркале взмахи рук. Фокин шел рядом, шепотом подсказывая движения. Непривычно пустынна сцена. Нет кордебалета, декораций. Нет оркестра. Нет разбега танцовщицы из кулис и позы в центре сцены на вступительных аккордах вариации.

Когда вспыхнул свет, танцовщица стояла в дальнем углу, опустив голову, уронив скрещенные руки. Это казалось тем более странным, что костюм был знаком: лебяжий пух на лифе и тюниках, прилегающие к вискам белые перья Одетты из «Лебединого озера». «После одного такта она подымается на пальцы и тихо и грустно плывет через сцену», - указывал постановщик в экспозиции танца.

Лишь через несколько лет перед названием «Лебедь» появится эпитет «умирающий». Сначала преобладала тема лирического покоя. «Если можно балерине на сцене подражать движениям благороднейшей из птиц, то это достигнуто: перед вами лебедь», - говорилось в одной из первых рецензий.

Лебедь Павловой был прекрасен с минуты рождения, но это не избавило его от невзгод. Он пронес свою красоту сквозь испытания равнодушием, невежеством и снобизмом.

После начала Первой мировой войны Павлова поселилась в Великобритании. С этого времени она постоянно гастролировала со своей труппой по всему миру, выступив более чем в 40 странах и во многих из них впервые представив искусство балета. Гастроли Анны Павловой способствовали утверждению мировой славы русского балета.

В каком невероятном напряжении сил прошли последние годы. Опасаясь утратить технику, она все укорачивала отдых. В 1929 году что-то стряслось с коленом. Вынужденная остановка в работе. Лечение. Потом опять тренировка, вопреки неперестающей боли. До самой смерти Павлова не покидала сцену, хотя от былой популярности остались лишь воспоминания. «Около полуночи она открыла глаза и подняла с усилием руку, как будто бы, чтобы перекреститься», - пишет биограф. В половине первого ночи 23 января 1931 года, Павлова умерла. Ее последние слова были: «Подайте мой костюм Лебедя…»

Что же осталось людям, истории? Горсточка пепла? Луч прожектора, намечающий под музыку Сен-Санса контуры танца Лебедя на пустой сцене? Несовершенные кадры киноленты? Несколько книжек?..

Образ танцовщицы у каждого свой… для каждого великий.

Литература:

В.М. Красовская. «Анна Павлова». Л. – М.: «Искусство» 1964 г. – 220 с.